

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA

CONEXÃO JOÃO CÉSAR MONTEIRO:
A Ligação com os Realizadores do Novo Cinema Português

SÃO PAULO
2019

SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA

**CONEXÃO JOÃO CÉSAR MONTEIRO:
A Ligação com os Realizadores do Novo Cinema Português**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Laura Loguercio Canepa.

**SÃO PAULO
2019**

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Maria dos Anjos Alpendre de Oliveira e Manoel Messias de Oliveira, pela paciência, sabedoria e amor que me dedicaram em todo o processo, mesmo com minhas visitas diminuídas.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora brasileira, Laura Loguercio Canepa, por todo o incentivo, as dicas preciosas e as leituras atentas.

À minha orientadora portuguesa, Ana Isabel Soares, por me receber tão bem na Universidade do Algarve e pelas dicas igualmente preciosas.

Aos amigos do Cineclub de Faro, em especial a Ana Cristina Mendes e Pedro Lima pela inestimável ajuda na procura de livros e revistas, e por me tolerar nas dependências da biblioteca mesmo passada a hora de encerramento.

A todas as pessoas que tão bem me receberam e ajudaram nos dois campus da Universidade do Algarve.

Aos amigos da Cinemateca Portuguesa, em especial Maria João Madeira e Luis Miguel Oliveira, mas também as funcionárias da biblioteca, que sempre me acolheram muito bem.

Aos amigos do ANIM – Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, em especial a Luis Filipe Martins da Silva Gameiro e Sara Moreira, por me propiciar o visionamento de inúmeros filmes inexistentes em outros sítios.

Ao meu irmão Ricardo Alpendre de Oliveira pela paciência com minhas crises de pesquisador (quem não as tem?).

A Joel Yamaji e Cristina Amaral, pelo incentivo de sempre, pelas leituras cuidadosas e pela grande amizade durante todo o percurso, mesmo à distância.

A Érika Teixeira pela inestimável ajuda em Lisboa.

Aos amigos portugueses que mais me incentivaram e ajudaram em toda minha estadia em Portugal, em especial a José Oliveira, Mário Fernandes, Marta Ramos e João Palhares.

Aos demais amigos portugueses, com grande carinho, em especial a José Lopes, João Coimbra de Oliveira, Inês Gonçalves, Paulo Soares, Francisco Rocha, Rita Azevedo Gomes, Bruno Ramos, Daniela Bacalhau, Cláudia Marques, Ana Alexandre Petrucci, Manoel Mozos, Hiroatsu Suzuki, Helder Castro, Sonia Sousa, Dulce Pascoal, Carlos Natálio, Luis Mendonça e Ricardo Vieira Lisboa, e tantos outros que sempre me ajudaram com conselhos práticos e indicações de pesquisa.

A todos os Alpendres de Portugal, em especial a Raquel e São Alpendre, que conheci melhor. É uma parte da família com a qual ainda tive pouco contato, mas espero futuramente ter muito mais.

Aos pesquisadores Paulo Cunha, Michelle Sales e Tiago Baptista, pelos conselhos e palavras amigas durante a pesquisa e os congressos da AIM.

A Bernadette Lyra e César Zamberlan, pela leitura atenta do projeto e pelas considerações valiosíssimas na banca de qualificação.

A todos os professores das disciplinas cursadas e aos amigos que fiz ou encontrei durante as aulas.

Aos membros da banca final de defesa, por terem a paciência e a dedicação de ler mais de 500 páginas do meu trabalho.

Agradecimento especial à CAPES, que forneceu bolsa de doutorado e bolsa sanduíche, sem as quais este trabalho dificilmente seria finalizado.

RESUMO

Este trabalho procura entender o percurso do crítico e cineasta João César Monteiro no momento em que eclodia o Novo Cinema português, maior manifestação de cinema moderno do país. Seus filmes eram exemplo de liberdade e rigor artístico, expressões máximas daquilo que conhecemos como cinema autoral. Graças ao período que passei em Portugal pude aprofundar meus laços com o país de meus avós e conhecer mais profundamente o cinema realizado ali desde os primórdios até os nossos dias, passando e me detendo sobretudo no período entre 1962 e 1982, quando o Novo Cinema brilhava e João César Monteiro iniciava sua escalada ao cume, primeiro como crítico, depois como realizador, sem deixar de ser também crítico enquanto realizava filmes. Minha hipótese principal é que, mesmo com sua postura individualista e libertária, o que causou desentendimentos graves com quase todos à sua volta, e sua procura por um caminho solitário dentro do cinema, Monteiro é figura central do Novo Cinema português, tão importante quanto os mais identificados ao movimento, Paulo Rocha e Fernando Lopes. Por isso não me pareceu suficiente estudar apenas a carreira de Monteiro. Resolvi, então, desenvolver uma pesquisa apaixonante sobre nove outras carreiras, de realizadores que considere importantes na chamada Conexão João César Monteiro. Por isso a obra desse realizador revelou-se muito mais afinada com a de seus colegas de movimento do que normalmente se supõe.

Palavras-chave: Cinema Português. Novo Cinema. Crítica. João César Monteiro. Cinema moderno.

ABSTRACT

This work tries to understand the path of the critic and filmmaker João César Monteiro at the moment when the New Portuguese Cinema, the largest manifestation of modern cinema of the country, was born. His films were examples of freedom and artistic rigor, maximum expressions of what we know as author cinema. Thanks to the period I spent in Portugal, I was able to deepen my ties with the country of my grandparents and to know more deeply the cinema made there from the beginning to the present day, especially in the period between 1962 and 1982, when the New Cinema shone and João César Monteiro began his climb to the summit, first as a critic, then as a director, while also being critical while filming. My main hypothesis is that, even with his individualistic and libertarian stance, which caused serious disagreements with almost everyone around him, and his search for a solitary path within the cinema, Monteiro is a central figure in the New Portuguese Cinema, as important as filmmakers more identified to the movement, like Paulo Rocha and Fernando Lopes. So it did not seem enough to me to study Monteiro's career alone. I decided to develop a passionate research on nine other careers, from directors that I considered important in the João César Monteiro's Connection. That's why the director's work proved to be much more in tune with that of his comrades of New Portuguese Cinema than is normally supposed.

Key-words: Portuguese cinema. New Cinema. Critic. João César Monteiro. Modern cinema.

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA.....	13
A MINHA CERTIDÃO.....	13
INTRODUÇÃO.....	17
<u>PARTE 1: O CINEMA PORTUGUÊS ATÉ OS ANOS 1980</u>	25
1.1. O clássico e o moderno	28
1.1.1. O clássico.....	28
1.1.2. O moderno.....	31
1.1.3. O modernismo em Portugal.....	38
1.2. As escolas europeias e o Novo Cinema português	52
1.2.1. O neorealismo italiano.....	52
1.2.2. A <i>Nouvelle Vague</i> francesa.....	58
1.2.3. O <i>Free Cinema</i> inglês.....	63
1.2.4. Retorno a Portugal.....	65
1.2.5. Antes dos anos Gulbenkian.....	71
1.2.6. No caminho de um novo modernismo: Manuel Guimarães.....	74
1.2.7. O problema da periodização.....	102
1.2.8. Biênio-chave: 1962-1963.....	107
1.2.9. Formação do Novo Cinema português.....	114
1.3. Os realizadores do Novo Cinema português	117
1.3.1. Manoel de Oliveira.....	121
Manoel de Oliveira e João César Monteiro.....	149
1.3.2. Paulo Rocha.....	160
Paulo Rocha e João César Monteiro.....	177
1.3.3. Fernando Lopes.....	179
Fernando Lopes e João César Monteiro.....	198
1.3.4. António de Macedo.....	206
António de Macedo e João César Monteiro.....	217
1.3.5. António da Cunha Telles.....	220
António da Cunha Telles e João César Monteiro.....	237

1.3.6. José Fonseca e Costa.....	238
José Fonseca e Costa e João César Monteiro.....	243
1.3.7. António-Pedro Vasconcelos.....	245
António-Pedro Vasconcelos e João César Monteiro.....	249
1.3.8. Alberto Seixas Santos.....	256
Alberto Seixas Santos e João César Monteiro.....	260
1.3.9. António Reis e Margarida Cordeiro e João César Monteiro.....	262

PARTE 2 – A CRÍTICA E O CINEMA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO.....273

2.1. A crítica e João César Monteiro.....	273
2.1.1. A necessidade da crítica.....	274
2.1.2. A crítica segundo Oscar Wilde e a crítica cinematográfica.....	283
2.1.3. As publicações portuguesas nos anos 1960 e 1970 e Monteiro...293	
O Tempo e o Modo.....	294
Cinéfilo.....	295
2.1.4. As críticas de João César Monteiro.....	300
Cortina Rasgada (Torn Curtain, 1966).....	311
7 Balas para Selma (1967).....	315
O Passado e o Presente (1972).....	320
Boudu Salvo das Águas (Boudu Salvé des Eaux, 1932).....	328
Meus Amigos (1974).....	332
2.2. O cinema de João César Monteiro.....	336
A religiosidade ultrajada e a sacralização do desejo.....	340
O estilo de João César Monteiro.....	348
O cinema frente ao espelho.....	357
Pessoa e personagem.....	360
Divisões possíveis da obra de João César Monteiro.....	363
2.2.1. Poesia/Família/Lisboa (1969-1975).....	368
Sophia de Mello Breyner Andresen.....	369
Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço.....	380
Fragmentos de um Filme-Esmola.....	393
Que Farei Eu com Esta Espada?.....	402
2.2.2. Raízes e lendas portuguesas – A fase medieval (1977-1982).....	409

Veredas.....	410
A Mãe.....	441
Os Dois Soldados.....	446
O Amor das Três Romãs.....	448
Silvestre.....	452
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	481
ANEXO: A carreira de João César Monteiro após 1982.....	487
A. Os filmes do mar (1986-1992).....	487
À Flor do Mar.....	487
O Último Mergulho.....	498
B. Os filmes de Deus (1989-1999).....	502
Recordações da Casa Amarela.....	504
Interlúdio: Conserva Acabada.....	511
A Comédia de Deus.....	512
Interlúdio curto e tríplice: três curtas muito curtos de 1995.....	521
Interlúdio longo: A Bacia de John Wayne.....	522
As Bodas de Deus.....	528
C. "Os filmes-síntese" (2000-2003).....	535
Branca de Neve.....	535
Vai e Vem.....	543
BIBLIOGRAFIA.....	551

NOTA PRÉVIA

Nos catálogos da cinemateca portuguesa, e mesmo em livros de não-ficção editados em Portugal, é comum vermos uma Nota Prévia, em que o autor se pronuncia em primeira pessoa para explicar algum pormenor que aparecerá no que iremos ler a seguir.

João Cesar Monteiro, em 1973, escreveu um texto autobiográfico e filosófico (em termos) intitulado "Minha Certidão", em que afirma uma série de coisas, sinalizando obsessões que norteariam sua carreira em uma autêntica carta de intenção. De certo modo, esse texto funciona como uma nota prévia à sua obra, mesmo que tenha sido escrito após seus dois primeiros curtas. Era um modo de se adiantar aos futuros biógrafos.

Como homenagem a esse realizador, também eu, iniciarei este trabalho com uma nota prévia, a qual chamarei...

A MINHA CERTIDÃO

Minha relação com Portugal vem da infância, quando sentava no chão do escritório de meu avô e me punha a ler os jornais que ele assinava, entre eles *A Voz de Portugal*, com notícias portuguesas para a grande comunidade lusitana residente no Brasil. Assim, passei a acompanhar o campeonato português de futebol, e até elegi um time de coração, o Boavista, sem saber que era do Porto e sem saber que não era dado a muitas conquistas.

Corta para 2014, quando finalmente conheci o país de meu avô (e também de minha avó). Mais especificamente Lisboa, que eles devem ter conhecido só de passagem, pois ele era da Guarda, ela de Coimbra.

Desde então, passei a visitar o país no mínimo uma vez por ano. Duas vezes em 2015, uma delas paga pelos Encontros Cinematográficos do Fundão, outra acompanhado de meu irmão, que saía do Brasil pela primeira vez. Duas vezes também em 2017, uma delas para participar do congresso da AIM, já com um tema que eu desenvolvia no doutorado. A outra, mais longa, em agosto, para uma temporada sanduíche, com bolsa pela CAPES, encerrada no começo de julho de 2018.

Essa passagem mais longa foi essencial para aumentar o meu entendimento da alma portuguesa, sem a qual este trabalho não seria o mesmo.

E se falei em alma portuguesa, preciso dizer também que esse entendimento envolve tudo, desde o convívio com os vizinhos, as idas ao supermercado, as penúrias

para entender a burocracia deles (quase tão complicada quanto a brasileira), as caminhadas e subidas de escadas, os programas de debate e até mesmo um reality show, que me ajudou a ver como a juventude portuguesa, tão alienada e desintelectualizada quando a brasileira, tem um poder argumentativo muito maior, no geral. Tudo isso entra no caldeirão que permitiu a minha consciência do que é ser português e viver em Portugal, mesmo sendo brasileiro com estada temporária em Portugal. O dia a dia do país o transformou aos meus olhos. Não se conhece verdadeiramente um país com olhos de turista.

Esse entendimento, que foi gradual, me levou a uma mudança de foco decisiva para esta tese. Mais do que estudar um suposto anticlericalismo na obra de João César Monteiro, anticlericalismo que, a meu ver, deve ser relativizado, pois faz parte de uma persona anti-tudo, contra todas as instituições que controlam e cerceiam a alma portuguesa, interessava-me estudar a relação desse diretor tido como *outsider* com o grupo de cineastas que fizeram acontecer o Novo Cinema português. Como a fera seria domesticada por aqueles que lutavam a mesma batalha, estavam nas mesmas trincheiras, brigavam pelo fortalecimento de uma cinematografia portuguesa. Apesar de seu individualismo explosivo, Monteiro não cansou de escrever palavras provocativas e incitativas a favor de um cinema português que fosse moderno e livre de concessões. O indivíduo clamando pelo coletivo. Mais que isso: o artista que prega a liberdade de cada indivíduo preocupado com seus pares. Interessa-me essa relação entre o *outsider* e o grupo, entre um Grouxo Marx ibérico ("recuso-me a participar de um grupo que me aceite como sócio" seria uma máxima possível em sua voz) e a defesa intransigente de uma modernidade cinematográfica e de um grupo de cineastas eleitos - o que é discutível, mas essa eleição de cúmplices ocasionais, pessoal como quase sempre, não deixa de ser um direito do artista.

Por fim, lembro que meu primeiro contato com a obra de César Monteiro foi com *A Comédia de Deus*, em outubro de 1995, numa sessão da Mostra Internacional de São Paulo ocorrida no auditório grande do MASP. Eu já adorava Manoel de Oliveira nessa época, e queria ter maior contato com o cinema português. Era a última sessão do dia, na época eu via cinco ou seis sessões por dia, e o resultado foi o pior possível. Fiquei com sono e saí no meio, com uma impressão de que o filme não era lá essas coisas. Alguns anos depois, vi, também na Mostra Internacional de Cinema, a continuação da *Comédia*, *As Bodas de Deus*. Adorei, de uma forma que me deixou muito arrependido por não ter visto uma outra sessão da *Comédia* naquela mostra (normalmente são três sessões do

mesmo filme, às vezes mais). Mais ou menos nessa mesma época, *A Comédia de Deus* passou na TV a cabo e eu pude, finalmente, vê-lo inteiro, maravilhado. Em 2000, vi *Branca de Neve*, também na Mostra. E em 2003 vi todos os outros filmes de Monteiro, pois foi dedicada a ele uma retrospectiva integral, no mesmo evento. Com o lançamento em Portugal da coleção integral do realizador, pude finalmente rever os filmes que eu tanto adorei quando vistos no cinema, apesar de ter conseguido comprar a coleção só em 2014.

INTRODUÇÃO

Esta enxovia onde nascemos cheios de vergonha, esta códea negra que quotidianamente rilhamos, esta infâmia nojenta que, minuto a minuto, suportamos, não é um país. O país cresce desatinadamente na nossa cabeça, como um tumor enorme, espesso. É já um delírio sem destino, um desaustinado inflamento de nado-morto. Não há nada: as trevas seculares cobrem-nos de miséria.

João César Monteiro, trecho da "Carta aberta contra o secretário de estado". Publicado no Diário de Lisboa em 22 de julho de 1978.

Este é um trabalho contaminado pelo furor libertário de um cineasta único. Deixar-me ser contaminado foi o único modo de fazer jus ao realizador português que mais procurou a liberdade e seguiu um caminho empedernido nessa direção. João César Monteiro era verdadeiramente livre em suas posições e atitudes, mesmo sabendo que isso o faria perder algumas batalhas, e foram muitas as que perdeu. O que ganhou, contudo, compensou as relativas perdas. É autor de uma das obras mais ricas da história do cinema, e das mais estudadas do cinema português.

Porém, o período inicial de sua carreira, até o lançamento de *Silvestre*, em 1982, ainda não foi devidamente analisado na academia. Nem na portuguesa, muito menos na brasileira. As pesquisas geralmente se concentram no período da *Trilogia de Deus*, ou nos trabalhos finais, enquanto as primeiras fases de sua carreira, a de experimentação e a fase medieval (seguindo divisão proposta por Leonor Areal), ficam restritas a artigos ou ensaios, por vezes apenas parcialmente, como parte de um percurso. Algumas teses, como as de Henrique António Muga, Liliana Navarra, Francesco Giarrusso e Angélica García Manso, procuram percorrer toda a obra em busca de um foco preciso em alguma das características presentes nos filmes. A de Muga é mais expansiva nesse sentido, mas mesmo ela acaba dedicando muito mais espaço aos filmes de 1989 em diante, mesmo que haja espaço também para as fases anteriores. E sobretudo essas teses, muito bem estruturadas, sem dúvida, partem de ideias exteriores ao cinema de João César Monteiro (o imaginário, o labirinto, o espelho), dentro das quais sua obra se encaixa a contento. O crítico Monteiro jamais é analisado com profundidade, e mesmo o lado crítico de seu cinema passa ao largo dos estudos que pude pesquisar.

Neste trabalho, preferi inverter essa tendência. Nos dois sentidos. As duas primeiras fases são centrais no trabalho, enquanto as que vêm depois são tratadas com

mais brevidade, embora também sejam analisadas, sobretudo de um ponto de vista da crítica. Como é da conexão existente entre sua obra e a de alguns dos principais realizadores contemporâneos que se trata este trabalho, era importante analisar também a obra desses colegas, pelo menos dentro do período 1962-1982 que estabeleci como primordial. Assim eu preferi questionar o normalmente dito, que Monteiro é ou sempre foi uma figura à margem do Novo Cinema português, um cavaleiro solitário, como ele sempre apregouu¹.

Como também falo, e muito, do crítico João César Monteiro, era necessário passar pelos seus textos, mas também pelos textos de diversos outros críticos, de preferência quando escreviam sobre seus filmes ou sobre os filmes dos realizadores contemporâneos que decidi investigar com maior profundidade. Seria quase impossível, e até perigoso, apontar essas conexões e diferenças sem investigar a fundo o trabalho de outros críticos e realizadores no mesmo período. Daí que o espaço dedicado a eles seja quase tão grande quanto o dedicado a Monteiro, parte de minha estratégia de investigação da chamada Conexão Monteiro. São nove carreiras em conexão com uma, e por isso o equilíbrio do espaço me pareceu fundamental.

O projeto original visava estudar um suposto anticlericalismo na obra de João César Monteiro. Logo, porém, ficou claro que esse suposto anticlericalismo era na verdade uma parte menor de uma percepção agudamente crítica contra todas as instituições, e por isso o projeto logo se tornou voltado à crítica realizada por ele, seja escrita, seja filmada. Vivendo onze meses em Portugal, percebi que esse tema era pequeno demais para dar conta da complexidade existente na postura do cineasta, e por isso o envolvi, com a autorização de minhas orientadoras, a portuguesa e a brasileira, numa discussão que me pareceu inédita na época (e provavelmente ainda é, ao menos no escopo de uma tese), que é a da conexão entre sua obra e a de seus contemporâneos. Qual é o tamanho da conexão? De que formas ela se dá? Quando ela parece impossível? Essa foi a saída pensada para não fazer mais um trabalho sobre o Novo Cinema (ou Cinema Novo) português, o que provavelmente pouco somaria aos trabalhos realizados por Paulo Cunha e Michelle Sales, ou ao trabalho que a própria Cinemateca Portuguesa fez em 1985, presente no catálogo *Cinema Novo Português: 1960-1974*. Graças a esse caminho,

¹ O investigador Henrique António Muga, que também considera JCM uma figura à margem do Novo Cinema, fornece, por outro lado, a pista que eu procurei seguir (e que para um crítico é a mais importante): à margem "mais por ausência de afinidades culturais e políticas com os pares e por excesso de individualismo pessoal, do que por motivos estéticos fundamentais (...)" (MUGA, 2015, p. 174)

eu poderia pensar o Novo Cinema português, ou, de maneira mais ampla, o modernismo português, em sua conexão com a obra escrita e fílmica de João César Monteiro, o que me pareceu ao mesmo tempo mais difícil e estimulante do que seguir os passos muito bem realizados pelos pesquisadores citados.

A estadia em Portugal, entre Faro e Lisboa, além de breves pesquisas em outras cidades como Porto, onde existe uma pulsante vida cinéfila, e Figueira da Foz, onde Monteiro nasceu, me levaram à conclusão de que seria o melhor caminho, conclusão a que cheguei com certo atraso, no começo de janeiro de 2018, quando o frio atingia tanto Lisboa quanto Faro e os abrigos da Cinemateca Portuguesa e do Cineclube de Faro, bem como dos outros sítios em que pesquisei, atenuavam a sensação de que o inverno em Portugal é mais cruel do que eu havia pensado.

Esse período em terras lusitanas me fez perceber também que o plano original, de usar entrevistas no trabalho, não me levaria a lugar algum. Todas as informações presentes nas entrevistas que fiz já estavam em outras entrevistas dessas mesmas pessoas. Há um material farto delas já publicado, com praticamente todos que trabalharam com Monteiro, e o que me falavam de mais interessante e esclarecedor, por vezes de pessoas que nunca se manifestaram publicamente sobre Monteiro, geralmente caía no terreno estritamente pessoal, e quando interessantes para a pesquisa sempre vinham acompanhados de algo como "por favor, não publique isto". O uso do material das entrevistas, então, permaneceu raro neste trabalho. Ainda assim, foram muito boas, como orientações para este trabalho, as conversas, mesmo quando muito breves, com realizadores como António-Pedro Vasconcelos, José Oliveira, Manuel Mozos, Mário Fernandes, Daniel Pereira, Hiroatsu Suzuki, Marta Ramos, Rita Azevedo Gomes, Manuela Serra, Victor Gonçalves, críticos como Luís Miguel Oliveira, Maria João Madeira, João Palhares, Luis Mendonça, Carlos Natálio, Ricardo Vieira Lisboa, Francisco Rocha, Sabrina Marques, Hugo Gomes e cinéfilos como Bruno Ramos, Daniela Bacalhau, José Lopes (também ator) e outras pessoas que fizeram desses onze meses um período muito agradável e de enorme estímulo intelectual, sem o qual este trabalho seria menos gratificante.

Três sítios, entre todos os que pesquisei, foram fundamentais para o caminho que percorri até aqui. Primeiramente o Cineclube de Faro, onde, diferentemente da Cinemateca, eu podia tirar um livro da estante e investigar diretamente se seria interessante ou não para o trabalho. Esse modo de pesquisa me parece fundamental, e o Cineclube de Faro tem o segundo maior acervo de cinema do país, atrás somente da

Cinemateca Portuguesa. Deste modo descobri páginas e matérias de grande interesse, transformadas em fotos que lotavam meu cartão de memórias a cada visita ao Cineclub. Em segundo lugar, a Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, com seu vasto acervo e o número bem grande de notícias de jornal que eu podia imprimir diretamente do computador (ou ter a visão prejudicada ao tentar ler as letrinhas na tela), o que causou o terrível problema de excesso de bagagem na volta ao Brasil. Em terceiro, o ANIM, onde ficam os arquivos da Cinemateca, em Loures. Ali pude ver dezenas de filmes que não teria como ver de outro jeito, filmes raríssimos, que nunca foram digitalizados e que eu pude ver direto na moviola (além de alguns que foram digitalizados mas não disponibilizados publicamente). Filmes importantes para estabelecer as conexões necessárias entre Monteiro e seus contemporâneos. Sem o visionamento desses filmes, não seria possível estabelecer o panorama necessário para identificar o peso dos realizadores em volta dele. Uma boa parte da história do cinema português eu pude ver no ANIM, disponível para pesquisadores do mundo todo.

Acima de tudo, como já dito na nota prévia, a estadia em Portugal me fez entender melhor a alma portuguesa, como vivem os conterrâneos de Monteiro, seus costumes, o modo como eles se comunicam, se ofendem, se relacionam. Nesse sentido, a viagem a Figueira da Foz e as pesquisas em sua biblioteca municipal foram de grande importância também, não só pelo material, mas pelo contato com as pessoas simpaticíssimas da cidade e por textos locais que saudavam o ilustre conterrâneo. Mesmo que esses textos raramente foram usados neste trabalho, eles foram importantes para identificar um espírito provinciano de certo modo ingênuo, mas apaixonado, dos figueirenses. Travar contato com os portugueses, mesmo em cidades cheias de turistas como Faro e Lisboa, me fez perceber, no dia a dia mesmo, em supermercados, restaurantes, nas universidades, bibliotecas, praças, parques, nas ruas, nas farmácias e nas tascas, o quanto o espírito contraditório de Monteiro tem sua raiz num modo de viver que é muito português. A literatura e o cinema nos ensinam apenas parte disso. O convívio nos leva a entender de fato a riqueza do país em suas contradições. Entendi não só porque Monteiro é uma personalidade unicamente portuguesa, como porque ele foi tão atacado e incompreendido (ou compreendido, mas alvo de despeito e uma certa inveja).

Neste trabalho, procurei dar mais espaço do que o normal, em uma pesquisa acadêmica, ao trabalho de outros críticos, de diferentes épocas, quando lidavam principalmente com o período do Novo Cinema. Uma vez que o trabalho se baseia na postura crítica de um dos principais nomes do cinema português, tanto na escrita quanto

nas imagens, era necessário entender como a crítica portuguesa lida com os filmes. Mesmo que nesse processo fosse notado que a crítica portuguesa até os anos 1960 era muito parecida, em procedimentos e modos de ver os filmes, com a brasileira. Somente dos anos 1970 em diante a crítica portuguesa começou a se afastar rumo a uma maior literalidade, um nível poético mais profundo e erudito, muito por causa de duas figuras marcantes: João Bénard da Costa e o próprio João César Monteiro. Além deles, foi fundamental o trabalho de críticos como Jorge Leitão Ramos, Luís Miguel Oliveira, Maria João Madeira, Mário Jorge Torres e Manuel S. Fonseca. Igualmente importantes para o meu trabalho foi o caminho percorrido por investigadores como Paulo Cunha, Michelle Sales, Angélica García Manso, Francesco Giarrusso, Henrique António Muga, Paulo Filipe Monteiro, Nelson Araújo e, principalmente, Leonor Areal, cujos dois volumes de *Um País Imaginado* - que eu comprei logo que saiu, numa livraria brasileira, muito antes de começar o doutorado - foram capazes de inserir o espírito livre da crítica dentro de uma proposta que não deixa de ter o rigor científico exigido em um trabalho acadêmico. De certo modo, o trabalho de Leonor Areal foi muito importante como norteador do meu próprio trabalho, mesmo quando acontecia uma franca discordância.

Trocando em miúdos, a hipótese que passei a defender com a reordenação do trabalho é que apesar da postura libertária e individualista, da solidão e da falta progressiva de amigos e de brigar com tudo e com todos, João César Monteiro é figura central daquilo que foi chamado de Novo Cinema português, quer como movimento, escola ou simplesmente manifestação do desejo de uma modernidade na cinematografia do país. Há, portanto, uma Conexão Monteiro, mais forte do que normalmente se aponta, e apesar de ser mais fácil fazer o caminho inverso, o do individualismo do autor, de seu caminho solitário pelo cinema português, a revisão de seus filmes, e seu amor pelo cinema (e por isso as inúmeras alusões a outros filmes), fizeram-me entender que eu devia andar na contramão, para afirmar essa Conexão Monteiro e entender o realizador como central para o desenvolvimento do cinema moderno português na virada dos anos 1960 para os anos 1970, e principalmente para a consolidação desse modernismo, nos anos que se seguiram à Revolução dos Cravos, de 1974 a 1982.

* * * * *

Como em minha dissertação de mestrado, aqui também me senti motivado a fazer algumas advertências sobre minha posição dentro da academia.

É necessário dizer que minha formação é de crítico cinematográfico, e como tal, sinto certo comichão ao escrever sobre determinados filmes, ou determinados textos, sem me posicionar contrariamente ou favoravelmente a eles, ou alguma posição entre uma e outra. A linha à qual me afilio vem sobretudo da crítica francesa dos anos 1950 e 60, representada por nomes como Eric Rohmer, André Bazin, François Truffaut, Jean Douchet, Jacques Rivette, Jean Douchet, Pascal Bonitzer, Luc Moullet, Serge Daney, Michel Mourlet, Jacques Lourcelles e Noel Simsolo. As ideias desses críticos permanecem comigo, e seria traiçoeiro abandoná-las por completo, da mesma forma que persegui-las cegamente seria uma traição com a pesquisa acadêmica. O que pretendi com este trabalho é buscar um equilíbrio entre a formação de crítico e o trabalho acadêmico que aqui se apresenta, equilíbrio semelhante ao que está contemplado no texto de Jean Douchet que há muito tempo guia meus trabalhos na crítica: "A arte de amar". Nesse texto publicado numa *Cahiers du Cinéma* de 1961, em especial dedicado à crítica, Jean Douchet realiza, a meu ver, a mais profunda explicação do que é uma crítica, de como ela se insere no contexto dos filmes e da história do cinema, e de como ela se aproxima da criação artística, do mesmo modo que a criação artística se aproxima inevitavelmente da crítica. Douchet começa o texto da seguinte forma:

A crítica é a arte de amar. Ela é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez. Ela consiste em uma pesquisa incansável da harmonia no interior da dupla paixão-lucidez. Um dos dois termos sendo mais forte que o outro, a crítica perde uma grande parte de seu valor. É necessário que ela possua esses dois motores.²

Mais adiante, aproximando as duas atividades em questão (crítica e arte), Douchet professa:

A verdadeira crítica "inventa" uma obra, com se faria com um tesouro: ela capta, mantém e prolonga sua vitalidade. Ela descobre, por um incessante requestionamento, o valor dos artistas e da arte. Ela pertence indissolivelmente ao domínio da criação e, arte ela própria, torna-se criativa.

Nessa linha crítica, a mesma que seguem Robin Wood e Jean-Baptiste Thoret, dois autores também fundamentais para minha formação, é comum a hierarquização de filmes e diretores, a ideia de que existe uma unidade entre as obras de um diretor, e que

² DOUCHET, Jean. A arte de amar. In *Cahiers du cinéma* 126, dezembro de 1961.

reavaliar diversos filmes de um mesmo diretor é algo salutar ao trabalho crítico (numa linha semelhante a que François Truffaut popularizou nos anos 1950 com a "política dos autores", e que Andrew Sarris levou para os EUA nos anos 1960)³. É comum, igualmente, a menção de alguma obra acompanhada de uma qualificação, algo que procurei evitar aqui, nem sempre com sucesso. Essa linha, aliás, também é seguida pelos dois críticos mais importantes de Portugal, a meu ver: João Bénard da Costa e João César Monteiro.

Esta tese se apresenta, portanto, como o trabalho de um crítico que, durante a pesquisa e a redação, e na posição de um pesquisador acadêmico, encara ao menos três desafios: a) abandonar momentaneamente suas posições em favor da bibliografia escolhida; b) conter sempre que possível seu lado passional em favor da lucidez, que deve estar a serviço da compreensão de documentos históricos e obras de autores que já pesquisaram o período no passado, bem como das evidências que aparecem em cada filme analisado; c) não deixar que tais documentos históricos e tais obras o ceguem para uma eventual constatação ou percepção que não havia sido levantada anteriormente.

Cartas na mesa, prossigamos.

* * * * *

Antes de começar definitivamente o trabalho, quero dar alguns avisos, necessários para a compreensão do texto e para evitar alguns equívocos de leitura.

Optei pela transcrição fiel dos textos, entrevistas e críticas, com a grafia portuguesa das palavras e a construção gramatical das frases, por vezes muito diferentes da brasileira. Por vezes deixei até pequenos erros de pontuação, com receio de interferir, mesmo que irrisoriamente, no entendimento do texto citado, corrigindo, eventualmente, quanto tive certeza de que houve erro crasso (de grafia, pontuação ou concordância).

Preferi colocar os títulos originais dos filmes, indicando, quando possível, os títulos portugueses e brasileiros. Dessa maneira, fica fácil a identificação desses filmes tanto pelos leitores brasileiros quanto para os portugueses e para os leitores dos demais países que adotam a língua portuguesa como a oficial.

Não costumo colocar palavras em itálico, negrito ou sublinhados, mas eventualmente achei melhor fazê-lo para destacar alguma ideia ou as perguntas de uma entrevista, no caso de citar perguntas e respostas. Procurei avisar sempre que fui eu a

³ É necessário, contudo, desprender-se da ideia de que um bom diretor só pode fazer bons filmes. Ao fazer isso, o crítico pode ver cada filme com olhos verdadeiramente livres para julgar sem a sombra do autor.

fazer essa alteração, deixando que o leitor saiba que se eu não avisei é porque o autor original é que preferiu destacar as palavras.

Como utilizei diversos textos e muitos são dos mesmos críticos, preferi identificar aqueles que foram publicados em periódicos (quando não republicados em algum dos catálogos da Cinemateca Portuguesa) somente no texto, colocando as datas e, eventualmente, o número da publicação (quando revistas), evitando a referência tradicional, pelo sobrenome, que causaria confusão ao leitor e ao investigador e o forçaria a ir à bibliografia mais vezes do que o desejável, interrompendo desnecessariamente a fluência do texto.

Finalmente, optei pela denominação Novo Cinema, em vez de Cinema Novo. As duas já foram bastante usadas para denominar o modernismo do cinema português nos anos 1960 e 1970, com uma ligeira predominância da segunda, como o leitor notará nas citações. Optei pela primeira para diferenciar do nosso Cinema Novo brasileiro.

PARTE 1: O CINEMA PORTUGUÊS ATÉ OS ANOS 1980

Novo cinema português. Novo cinema. Cinema português. Em quê esse "novo" muda o cinema? Em quê o "português" especifica o cinema? O que formam os três termos quando ajuntados? E ainda outras perguntas se impõem. Há um cinema português? O que é ser português? Existem características específicas que fazem um filme ser português?

Em outubro de 2016, participei de um debate, em Belo Horizonte, com realizadores e produtores portugueses em que eles se perguntavam sobre o tema do debate: "o cinema português" – o que seria isso? Encontravam-se incomodados com a ideia de que há alguma possibilidade de se classificar o cinema português, de se encontrar alguma uniformidade que definisse esse cinema. Por esse motivo o desafio aqui é menos definir o que seria do que indicar os caminhos que se pode percorrer pela cinematografia portuguesa, mais especificamente, pela cinematografia moderna portuguesa, e mais especificamente ainda, pela cinematografia moderna portuguesa em relação com seu mais individualista e libertário representante: João César Monteiro.

Tratar a filmografia de um país como se fosse um gênero é sempre equivocado, pois ela terá pluralidades e distinções que a tornam rica e, de certo modo, inclassificável, enquanto um gênero possui algumas características plenamente identificáveis. Portanto trabalho com a ideia de que aqui teremos apenas aproximações, baseadas, claro, em fatos, em filmes, em textos críticos e em trabalhos de prospecção e pesquisa. E, como brasileiro, foi importante, antes de tudo, entender um pouco o que significa ser português. Mais: o que significa ser português de Lisboa ou do Porto, de Faro ou de Braga, de Figueira da Foz (como João César Monteiro) ou da Guarda, de Évora, do Fundão. Como esse país tão pequeno, menor, em número de habitantes, que a cidade de São Paulo, onde este trabalho foi concebido e terminado, contém tanta diversidade, tanta riqueza, e por isso, um cinema tão diverso? Como um cineasta intransigente e livre como João César Monteiro tinha como um de seus pares António de Macedo, que defendia uma maior comunicação com o grande público e a ideia de cinema como espetáculo? As respostas para essas perguntas serão sempre complexas, e por isso elas só podem ser alcançadas por meio de uma tese. E de certo modo explicam como entre uma vocação radicalmente autoral e uma necessidade comercial existe uma gama de variedades e singularidades que assustam aqueles que sentem a necessidade de classificar tudo em compartimentos muito bem definidos.

Primeiramente, é necessário atentar para a precariedade da cinematografia portuguesa desde seu nascedouro. Como escreve Michelle Sales já na introdução de seu livro sobre o cinema moderno português,

(...) o cinema português tem vivido, desde os seus primeiros anos com a incessante questão de sua inviabilidade ou mesmo de sua inexistência. Como parte da cinematografia européia, mas nunca tendo alcançado projeção como aquela, o cinema português viveu ao longo do século XX uma longa crise, que, como a nossa, manifestava-se nos altos custos de produção, na pouca disponibilidade estatal para criar ou adaptar uma legislação própria e, no caso específico português, no desejo recorrente de se tornar Arte. Encurralado, portanto, entre arte e artifício, entre vanguarda e indústria, o cinema português fechou-se em si próprio. (SALES, 2010, p. 3)

Podemos ter, nesse trecho, uma importante ideia do sentimento que percorreu a classe cinematográfica portuguesa, sobretudo os jovens aspirantes a cineastas. Essa querela entre vanguarda e indústria que causou um fechamento em si próprio nos permite entender, por exemplo, porque um cineasta como Antonio de Macedo, após um primeiro filme chamado *Domingo à Tarde* (1965), tido como um dos principais exemplos do Novo Cinema português, foi considerado um traidor por suas inclinações populares, sobretudo no diálogo satírico com os filmes de 007 de seu segundo longa, *7 Balas para Selma*, merecedor de uma das críticas mais demolidoras de que se tem notícia, escrita justamente por João César Monteiro. Isso numa época em que "tendo vivido, durante algumas décadas (1930-1950), entre documentários oficiais do regime de Salazar, filmes históricos e comédias fáceis, o ideário do cinema português passou a combater a todo custo este cinema 'menor', bestializado e bestializante" (SALES, 2010, p. 3-4).

Farei aqui percurso semelhante ao de Michelle Sales, mas com outro viés, o da crítica, e tendo como objetivo chegar à crítica e ao cinema de João César Monteiro em sua conexão com o cinema moderno português: pensar na gênese do novo cinema português nos anos que se antecederam ao marco apontado por ela e muitos outros historiadores, *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, e nos desdobramentos dessa manifestação portuguesa de cinema moderno. Desse modo, passarei pelo modernismo dos anos 1920 e 30, pela versão do neorealismo realizada ou pretendida por Manuel Guimarães, e por outros filmes tidos como antecipadores de uma estética moderna dentro da história do cinema português. Obviamente, interessa-me mais o momento dentro do qual João Cesar Monteiro se iniciou na crítica e posteriormente no cinema. Mas para

melhor entendê-lo, é necessário o recuo temporal, o estudo dos anos que antecederam sua entrada em campo. Por isso, pretendo estudar, além das obras ligadas ao modernismo do período silencioso (Jorge Brum do Canto, Leitão de Barros), dos poucos cineastas que flertaram com o moderno nos anos 1950 (Manuel Guimarães, Manoel de Oliveira) e início dos 60 (Ernesto de Sousa, Artur Ramos, de novo Manoel de Oliveira), todo o período em que Monteiro conviveu com o movimento de cinema moderno português, ou seja, anos 1960 e 1970, percorrendo a obra de diretores importantíssimos do período: Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, António da Cunha Telles, José Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos e o casal António Reis e Margarida Cordeiro, sendo que esta última começa a dirigir em parceria com Reis apenas a partir de 1976, com *Trás-os-Montes*, realizando depois mais dois longas. Se António de Macedo, evidentemente, não tem a mesma importância dos outros diretores, sua carreira constitui um contraponto evidente com as aspirações de toda a turma e principalmente de João César Monteiro.

Não me passou despercebido o importante trabalho do pesquisador português Paulo Cunha, que, em sua tese *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, considera

fundamental sublinhar a importância da distribuição, exibição e recepção dos filmes para compreender a evolução do cinema português no período aqui em estudo. Desvalorizar ou ignorar estas questões no estudo do cinema português é particularmente grave porque elas estão significativamente relacionadas com a prática fílmica, e estiveram sempre presentes no processo de afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português. (CUNHA, 2014, p. 13)

Para minha pesquisa, é importante entender as questões levantadas por Cunha, pois elas definem caminhos, sucessos e fracassos, adesões e concessões a determinadas fórmulas de sucesso ou maneiras de driblá-las ou mesmo combatê-las. Mas é ainda mais importante analisar o que os filmes informam sobre João Cesar Monteiro, suas obsessões e suas diferenças com os demais cineastas do período (que serão, por isso, também estudados, ao menos no período chave para este trabalho, 1962-1982), em duelo salutar com os textos que percorreram esse mesmo período. Isto posto, o trabalho de Cunha, por sua pertinência e incansável pesquisa, é importante demais para não ser considerado e debatido aqui.

1.1. O clássico e o moderno

Como parâmetro para esta primeira parte, que, ao identificar antecedentes, propulsores e continuadores do chamado Novo Cinema português passará necessariamente pela noção de cinema clássico e cinema moderno, é necessário fazer um pequeno apanhado do que alguns autores consideram ser o classicismo e o modernismo no âmbito das artes, e se é possível aplicar os mesmos conceitos, das mesmas maneiras, ao cinema. Parto aqui da discussão iniciada em minha dissertação de mestrado, expandindo-a para questionamentos maiores.

1.1.1. O clássico

É necessário, primeiramente, resgatar o conceito artístico em geral que Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg resumiram do *Iniciação Estética* de Benedetto Croce, no qual o classicismo

se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Averso ao elemento noturno, o classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (GUINSBURG, 1999, p. 374)

Logo adiante, Guinsburg e Rosenfeld completam, falando que outro aspecto relevante é "o disciplinamento dos impulsos subjetivos":

O escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo. De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por essa contenção. A obra de Racine é um exemplo de uma escritura em que as paixões veementes e as tremendas dissonâncias do barroco foram, por assim dizer, no plano da expressão, domadas por uma forma clássica. Há evidentemente, nesse domínio, certa autolimitação. O autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é o de ser objetivo. A obra é que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador. Ela é uma comporta fechada e não aberta. (Ibidem)

Os autores ainda alertam que

Vigora no classicismo uma rígida separação das artes: elas não se confundem, cada uma obedece a seus próprios ditames. De igual modo, dentro da literatura, cada gênero tem suas leis específicas. A poesia lírica não deve valer-se do padrão épico e este não se confunde com a poesia dramática. A cada gênero correspondem preceitos especiais e a confusão entre os vários tipos de composição é tida como um grave defeito. (Idem, p. 374-375)

Há ainda, em Rosenfeld e Guinsburg, um outro desdobramento do conceito de clássico, concernente à intenção do artista:

(...) a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquiva-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. (Idem, p. 375)

Vejamos, então, o que já foi dito sobre o que pode ser clássico em cinema⁴. Começando com as características enumeradas por David Bordwell em seu livro *Narration in the Fiction Film*, conforme resumidas por Fernando Mascarello:

(1) os personagens bem-definidos e com objetivos claros; (2) as ações linearmente organizadas no que tange a causa e efeito; (3) a unidade de ação, tempo e espaço no interior de cenas e sequências; (4) a subserviência do estilo às necessidades de exposição da história; e (5) a comunicabilidade e a redundância. (MASCARELLO, 2006, p. 340)

No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, escrito por Jacques Aumont e Michel Marie, temos o seguinte trecho:

Trabalhos fundados sobre o exame de corpos mais substanciais (Bordwell et al, 1985) adiantaram que essa norma se define, sobretudo, por seu objetivo – comunicar uma história com eficácia –, pois os elementos estilísticos que ela implica só permaneceram estáveis em relação aos grandes princípios: montagem em continuidade, “centralização” figurativa no plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista, montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de decupagem. (AUMONT E MARIE, 2003, p. 55)

⁴ Para uma discussão mais ampla do que é clássico em cinema ver ROHMER, Eric. *Le Goûte de la Beauté*. Cahiers du Cinéma, 2003; e DOUCHET, Jean. *L'Art d'Aimer*. Cahiers du Cinéma, 2003.

Aumont e Marie referem-se à norma estético-ideológica do cinema clássico hollywoodiano, que, segundo eles, foi por muito tempo “reduzida ao ideal da ‘transparência’” (Ibidem). Mais adiante, no verbete “transparência”, observamos o seguinte trecho:

Esse termo designa, igualmente, uma tendência estética geral do cinema, sua tendência realista: um cinema “transparente” ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho significativo, o enquadramento, a montagem e a interpretação ao ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida. É, particularmente, a perspectiva da montagem “proibida” (Bazin), destinada a evitar que a realidade seja burlada. (Idem, p. 292 – aspas dos autores)

Vale mencionar, a respeito da transparência, a metáfora usada por José Ortega y Gasset sobre a arte clássica, metáfora que pode ser aplicada naturalmente ao cinema⁵. O filósofo espanhol, afirmando ser uma questão de óptica extremamente simples, diz que "para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular" (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 27). E exemplifica:

Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio de visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes. (Ibidem)

Em seguida, Ortega y Gasset completa o raciocínio aplicando-o à recepção artística: "quem na obra de arte procura-se comover com os destinos de João e Maria ou de Tristão e Isolda e neles acomoda a sua percepção espiritual, não verá a obra de arte." (Ibidem). É o ver a história em vez de atentar para a maneira como a história é contada.

Podemos dizer então, de maneira didática, que no cinema clássico tendemos, pelos artifícios empregados pelos artistas, cientes da ideia de transparência, a deixar de ver o

⁵ Para maiores implicações no uso desses conceitos e uma análise da evolução das teorias cinematográficas ver XAVIER, Ismail (org). *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

vidro, que por sua vez é notado, por vezes com sua eventual riqueza de detalhes, no cinema moderno. Obviamente o "ver o vidro" pode ser uma opção de quem estiver estudando tal obra, seja clássica ou moderna. Podemos, para estudar os mecanismos do cinema clássico, perceber as operações que procuram nos levar a não prestar atenção ao fazer cinematográfico para nos deter nos dramas que estiverem sendo narrados. Ao percebermos essas operações, vemos a engenhosidade da obra, ou sua pobreza estilística, caso as operações sejam apenas protocolares. Há também, nessas operações, muitas vezes movimentos experimentais, de pura invenção, que eventualmente passam despercebidos pelo público ou são interpretados como erros. A metáfora de Ortega y Gasset nos interessa aqui pela ideia de transparência e opacidade que pode guiar nossa apreensão de uma determinada obra. Do mesmo modo, o pensador não faz, então, uma apologia à arte moderna. Apenas identifica o desejo do apreciador de entrar na história que determinada obra conta; e do estudioso, de entender os meandros formais que comandam a narrativa.

1.1.2. O moderno

Para entender melhor o que significa ser moderno, será precioso, dentro do que pretendo estudar aqui, o trânsito entre Jacques Aumont e David Bordwell, sem esquecer os outros autores mencionados neste capítulo. De certo modo, esses autores, que por vezes convergem em suas argumentações, forneceram dados e ideias importantes para que possamos entender modernidade e vanguarda de um modo mais preciso, sem que a complexidade de tais conceitos seja menosprezada.

No dicionário de Aumont e Marie, encontramos, no verbete de "moderno" (Cinema), o seguinte trecho (relativo, na verdade, à modernidade como conceito): "No século XX. a modernidade foi cada vez mais analisada como intrinsecamente paradoxal, já que ela é uma tradição - mas tradição da antitradução." (AUMONT & MARIE, 2003, p. 193). E continuam, no mesmo verbete (agora já especificamente sobre cinema):

No cinema, a questão foi exposta por uma fração da crítica francesa que evidenciou que aquilo de que fala a arte moderna não é o mundo, e sim uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real. Por isso pode-se caracterizar como moderno o cinema de Roberto Rossellini, de Robert Bresson ou de Carl Dreyer (Bergala) – quando esses três cineastas recusaram qualquer experimentação formal espetacular do tipo vanguardista. Todavia, houve outras tentativas críticas, menos sistemáticas, talvez, para designar no cinema de arte outras correntes que encarnam uma modernidade possível, por exemplo em torno dos

cinastas do "Grupo Rive Gauche" – Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker (Leutrat). Esse debate permaneceu bem interno ao ambiente da crítica de cinema francês e não foi reportado ao debate mais geral, entre os historiadores de arte, sobre a modernidade artística. (Ibidem)⁶

É proveitoso, aqui, estudar o aprofundamento feito por Jacques Aumont em seu livro mais precioso no que diz respeito a este estudo, aquele que contém o ensaio *Moderno? – Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, publicado em 2007. A própria interrogação diz respeito à dificuldade que se tem de estabelecer o que seria moderno e o que não seria moderno em cinema. Aumont começa do começo, da resistência que se tinha em considerar o cinema como uma arte. E no final do segundo capítulo, encontramos o trecho esclarecedor:

O cinematógrafo era moderno: mas não se sabia disso. Não se podia enxergar isso, pois a modernidade estava nas mãos dos cientistas ou dos artistas. Para os primeiros, a invenção dos Lumières desencaminhava a ciência, e merecia, no melhor dos casos, um desdém divertido; no pior, uma vaga repulsa. Os olhos dos segundos estavam ocupados demais com o cálculo de sua própria e iminente derrota (o fauvismo, o expressionismo, o cubismo, o orfismo e outros) para perceber o ponto de junção imprevisível entre sua arte e essa modesta técnica das aparências móveis. Desencontro. (AUMONT, 2008, p. 20-21)

O arranque do terceiro capítulo prossegue em caminho semelhante quando afirma que "do cinematógrafo ao cinema, o que se atualiza é, portanto, a passagem de uma técnica a uma arte moderna, imediata e inteiramente moderna". Pois para Aumont,

O cinema propriamente dito existiria afastando-se de três taras (ou invertendo-as): seu caráter superficial de atração de feira, que lhe barrava o caminho da arte; mais sutilmente, sua lealdade tardia à ideologia simbolista de fim de século (da qual Élie Faure testemunhará de modo ainda eloquente); e, enfim, sua periculosidade ou, no melhor dos casos, sua inutilidade, que o condenava a ser apenas o registro do presente em vista de sua transformação em passado. (Ibidem)

Vemos a ideia de inutilidade da arte, muito contestada em diversos círculos porque as pessoas sentem a necessidade de afirmar a utilidade de algo bom. E se alimenta

⁶ Podemos pensar também na confusão promovida por Jacques Aumont, que em seu pequeno livro *Moderno?* afirma: "O cinema já não é moderno; tampouco é pós-moderno, nunca o tendo sido realmente. Fala-se novamente de 'cinema moderno', mas isso tem um pequeno ranço de voto piedoso. Há 15 anos, a crítica pena para identificar correntes, tendências e até mesmo autores. Como a arte em geral, o cinema tornou-se simplesmente "contemporâneo - substituição de um epíteto por outro, que não ganha muito em clareza."

a alma, é útil de alguma forma, afinal. Mas Aumont também passa pela necessidade de pensar as vanguardas, numa conjunção habitualmente feita com a modernidade, diferenciando-as e citando nomes, para nosso fácil entendimento. Para ele,

As vanguardas cinematográficas, sejam ela pictóricas (Eggeling, Richter, Léger, Fischinger, o primeiro Ruttmann), ideológicas (Dziga Vertov, o segundo Ruttmann, Joris Ivens, Paul Strand, Pare Lorentz), cinegráficas (Dulac, Epstein, Chomette, Kirsanov, Ralph Steiner), cenográficas (*Caligari*, Watson e Webber, Robert Florey) ou outras (omiti muitos nomes), não são, evidentemente, a margem do cinema (...). Elas são o sintoma maciço da adaptação brutal, difícil e caótica às condições da modernidade. À ideia militar, estratégica, da força que caminha na frente para "enfraquecer o inimigo em prol das que virão depois dela" (Kenneth Anger), é preciso acrescentar a ideia que "se enraíza na antecipação estética do futuro, conforme o modelo schilleriano" (J. Rancière). (...) A vanguarda está sempre entre política e estética. (Idem, p. 27 e 28)

Na confusão entre política e estética, Aumont termina por associar a modernidade a um tipo de vanguarda que caminha pelos preceitos estéticos, identificando em Dziga Vertov, um daqueles que ele colocou como pertencente às vanguardas ideológicas, como idealizador de um manifesto de cinema. No caso de *O Homem com a Câmera* (Vertov, 1929),

Não se trata de fazer propaganda para a sociedade "socialista", e, aliás, vendo o filme, não se compreende qualquer coisa se já não se sabe qual é o assunto; ele regurgita alusões enigmáticas, até mesmo crípticas, que hoje, para serem decifradas, necessitam da intervenção de exegetas especializados (ver os textos fundamentais de Iouri Tsyviane). Em compensação, no plano dos conceitos cinematográficos, seu poder de fascinação continua intacto, e há mais de 30 anos já não se podem contar as publicações especializadas que o glosam, nem as declarações entusiastas que o reivindicam, nem tampouco [sic] os plágios e os *revivals*. Como a de Vertov, a modernidade de Deslaw (*La Marché des machines*), de Chomette (*Les jeux de la vitesse et de la lumière*), de Léger (*Le ballet mécanique*), todos igualmente fascinados pela mecânica e pela eletricidade, é uma modernidade negadora do passado e grávida do futuro, até naquilo que o futuro tem de inquietante. (Idem, p. 28 e 29)

Aumont prossegue identificando o abandono do público às chamadas vanguardas, pensando na relação entre uma expressão demasiada rica e complexa para ser compreendida em sua época e uma ideia de arte que, por ser boa o suficiente, prescinde dos agrados ao público. Ele cita Cocteau ("o que o público lhe censura, cultive-o, é você")

e afirma que as vanguardas "não tiveram, no cinema em geral, o papel de motor, de incitação, de ponta avançada do possível", terminando de forma instigante com a ideia de que "a modernidade se desenrola sem elas [as vanguardas] nos anos do primeiro cinema." (p. 30)

Depois, o teórico passa a analisar o cinema falado Hollywoodiano, a recepção a *Citizen Kane* e as críticas que se passa a fazer sobre essa arte popular, de massa, tão vezes incompreendida. Aumont não comete o equívoco de subestimar o cinema hollywoodiano dos anos 1930, nem de ignorar o que esse cinema tinha de experimental⁷. Mas é possível censurá-lo por não deixar isso evidente em suas páginas, especialmente no momento em que ele indica que *Citizen Kane* havia colocado o cinema numa idade adulta, como se tudo que tivesse sido feito antes fosse brincadeira de criança, ou inquietação adolescente. A meu ver, não era. Uma visão atenta de muitos dos filmes dessa época revela uma série de procedimentos que só se tornariam padrões nos anos 60: quebras de eixo voluntárias, brincadeiras com os raccords de olhar e de espaço, cortes secos, câmeras ousadamente trêmulas (a apresentação do personagem de John Wayne em *Stagecoach* sendo um dos exemplos mais marcantes, mas longe de ser o único), angulações inusitadas, experimentos sonoros diversos, truques novos de fotografia e, sobretudo, a noção de continuidade inspirada nos audaciosos movimentos de câmera de Murnau, e que se tornaria, paradoxalmente, uma das principais moedas do chamado cinema clássico na constituição da transparência cinematográfica ("Clássico = Moderno", formulação escrita em uma lousa por uma professora, durante uma aula, em *Bande à Part*, Jean-Luc Godard, 1964).

É realmente possível falar de classicismo a propósito de uma prática essencialmente fundada em modernidade, acompanhamento constante da vida moderna? (...) Grandes estetas de épocas passadas, como Éric Rohmer e Michel Mourlet, defenderão seriamente a ideia, não apenas de que pode existir um classicismo cinematográfico *de mesma natureza que o de outras artes*, mas de que, não tendo ainda o cinema atingido seu apogeu, ele tem seu classicismo diante de si. Rohmer tirará daí a conclusão de que o cinema é superior a todas as outras artes que, tendo ultrapassado essa idade clássica há muito tempo, começaram sua fase de declínio ("moderno" ou não). (Idem, p. 33-34)

⁷ No festival de Torino de 2001, Jean-Marie Straub, arauto da modernidade cinematográfica com seus filmes dos anos 1960 (*Os Não Reconciliados*, 1965, *Crônica de Anna Magdalena Bach*, 1968) chegou a declarar que *Stagecoach* (John Ford, 1939) seria o filme mais experimental de todos os tempos.

A ideia de declínio após sua idade clássica não se estranha quando se lembra que tanto Éric Rohmer quanto Michel Mourlet, como também, em menor escala, Jean Douchet e Jean Domarchi, eram todos defensores do cinema clássico, desconfiando da modernidade (Rohmer reticente com relação a *Hiroshima Mon Amour*, Douchet colocando sérios senões a *Hiroshima* e *Marienbad*, as defesas que Douchet e Domarchi faziam dos musicais e dos melodramas de *Vincente Minnelli*). Aumont, porém, não deixa de apontar o equívoco.

O erro de perspectiva pode ser compreendido: ele vem de uma confiança cega demais no modelo hegeliano, popularizado por Malraux em suas grandes sagas aproximativas dos anos 1940 e 1950, e segundo o qual cada arte deveria conhecer a mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e a continuação. Ora, do cinema, arte completamente inventada, que apareceu em uma conjuntura complexa, em que o impulso da modernidade o disputava com as involuções de fim de século do simbolismo, arte talvez, a princípio, primitiva de um certo ponto de vista, mas forçosamente de tintas de modernidade, pelo simples jogo da "navalha das certezas de datas"⁸, do cinema temos o direito de pensar que ele escapa a esse esquema simples demais. Rohmer (ou Mourlet) viu um primitivismo lá onde, a outros olhos, informados de outra maneira, revelava-se uma modernidade. Do mesmo modo, eles pensaram que a ordem "clássica" indubitavelmente alcançada por Hollywood (e hoje passível de ser estudada com a frieza da retrospectiva científica, ver o livro de David Bordwell e seus acólitos) era uma espécie de equivalente da tragédia clássica, com suas regras e sua arte poética. Ora, mas não passava de uma ordem *padrão*. (Idem, p. 34)

Sob o risco de uma overdose de Aumont, prossigo em seu enalço, pois acredito que na questão de modernidade cinematográfica poucos foram tão precisos quanto ele, ou tão insistentes. Numa espécie de balanço do entendimento que se fazia da história do cinema no pós-guerra, o autor indica, finalmente, que o jogo clássico vs moderno não é tão simples quanto aparenta, e que, podemos supor, a fórmula defendida por Godard (clássico = moderno) está mais próxima de uma contemplação bem sucedida dos caminhos da arte cinematográfica.

Eis, portanto, a situação logo depois da guerra. Já são 50 anos de cinema, meio século, toda uma história, mas que se tinha dificuldade de fazer. O reflexo que sempre valoriza a contemporaneidade – porque ela está aí, porque ela parece tornar obsoleto o que a precede – está no máximo: esse meio século não é declarado inexistente, mas remetido, no

⁸ Expressão de Jacques Lacan (1953), em "Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise". Em *Escritos*. Jorge Zahar, 1998 [Nota da tradutora de *Moderno?*]

pior dos casos, a um primitivismo; no melhor, a um classicismo iniciante. Já não se vê sua modernidade intrínseca e viva, pois, do mesmo modo que a modernidade da eletricidade e do automóvel foi ultrapassada pela do átomo e do foguete, a modernidade da fotogenia foi pulverizada pela da câmera-caneta. Não se vê que não há, no fundo, contradição entre ambas. E já que a época é ainda e mais do que nunca moderna – como se fosse preciso compensar, com um desregramento da modernidade, e até mesmo de modernismo, o aprisionamento das artes durante tantos anos – vai se procurar designar uma tendência moderna no cinema de hoje. (Idem, p. 37)⁹

Mais didático e menos filosófico que Aumont, David Bordwell, em *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*, fala em uma volta da modernidade no pós-guerra, representada sobretudo pela Nouvelle Vague. De início apoiando-se em uma fala de Éric Rohmer no importante debate sobre *Hiroshima Mon Amour* publicado pelos *Cahiers du Cinéma* nº 97, de julho de 1959:

Havia muitos cineastas modernos no cinema mudo: Eisenstein, os expressionistas e Dreyer também. Penso, porém, que os filmes sonoros têm sido mais clássicos do que os mudos. Ainda não houve nenhum cinema profundamente moderno, que tentasse fazer o que o cubismo fez na pintura e o romance americano fez na literatura, em outras palavras, uma espécie de reconstituição da realidade a partir de um tipo de fragmentação e que pudesse parecer inteiramente arbitrário para os não iniciados. (HILLIER, 1985, p. 61)¹⁰

Em seguida à epígrafe de Rohmer, que termina por considerar *Hiroshima Mon Amour*, apesar de lhe fazer sérias ressalvas, o primeiro filme moderno do cinema falado, Bordwell fala dos diretores que chegavam, por volta de 1960, com filmes modernistas, impulsionados também, de outro lado, por uma nova onda de vanguardistas, sobretudo americanos como Maya Deren, Stan Brakhage, Kenneth Anger e Peter Kubelka, entre muitos outros. Isso tudo seria acompanhado por escolas, museus, instituições cinematográficas diversas e cinemas de arte que impulsionavam diretores jovens e filmes mais ousados, como também de diversas publicações que analisavam esses filmes.

Bazin morreu em 1958, pouco antes da cristalização desses movimentos. Ele e seus contemporâneos haviam sido impelidos, pela

⁹ Para o conceito de câmera-caneta, ver ASTRUC, Alexandre. "O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta". In *L'Écran français* nº 144, 30 de março de 1948. O texto está disponível, em português, no seguinte sítio: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> (acessado pela última vez em 29 de dezembro de 2018).

¹⁰ Optei aqui por usar a mesma referência usada por Bordwell, com o debate traduzido para o inglês.

sua crença na linha Renoir-Welles-neorrealistas, a reformular a história estilística do cinema sonoro. Agora, porém, o realismo dos anos 1940 e 1950 havia cedido lugar a uma nova estilização. Um novo modelo de história estilística surgiu, um modelo que relia o passado de maneiras que tornavam o presente inteligível. (BORDWELL, 2013, p. 123-124)

E Bordwell também dá conta da dualidade cinema narrativo vs. cinema de vanguarda, de forma semelhante à de Aumont.

Havia uma distinção implícita na História Básica entre uma prática de feitura de filmes que derivam da cultura popular e atraem um público de massa e um cinema de vanguarda, ligado às belas artes e voltado para uma elite instruída. Bazin ignorava a vanguarda canonizada e via sua exploração do artifício e da estilização como uma imitação desencaminhada das artes tradicionais. A vanguarda desempenhava um papel de certa forma maior nos relatos históricos da Versão-Padrão, já que se considerava que suas explorações da técnica cinematográfica produziam descobertas que expandiam os recursos do meio. Não obstante, como a maioria dos historiadores pressupunha que o cinema era centralmente uma arte narrativa, relegavam a maior parte do cinema experimental às margens da história. (Idem, p. 124)

Situando, como Aumont, o retorno do modernismo cinematográfico no pós-guerra, Bordwell ao mesmo tempo lembra que a experimentação modernista não morreu nos anos 1930, dando uma piscadela para a fórmula godardiana "Clássico = Moderno", como também reforça uma relação de continuidade entre os modernismos dos anos 1920 e 1950 com a ajuda, neste segundo período, de diversas instituições e publicações (Idem, p. 124-125).

No contexto desta pesquisa, pensar nos desdobramentos do modernismo levando em conta um certo apagamento das vanguardas, num primeiro momento, e procurando, por fim, um reordenamento equilibrado que permita à vanguarda o seu espaço de direito, torna-se possível entender filmes que estão em um limite entre o moderno e o vanguardista, como *L'Année Dernière à Marienbad*¹¹ e *Muriel*, de Alain Resnais, assim como os filmes portugueses *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1972), *Nojo aos Cães* (António de Macedo, 1970), *A Pousada das Chagas* (Paulo Rocha, 1972) ou *Fragmentos de um Filme-Esmola* (João César Monteiro, 1972-75). Porque esses filmes, com forças distintas, procuraram trazer elementos das vanguardas dentro de uma estrutura mais narrativa, ou próxima disso. Mesmo um filme como *Crônica dos Bons Malandros*

¹¹ O Ano Passado em Marienbad.

(Fernando Lopes, 1984), que se apresenta como uma comédia de assalto na linha de Mario Monicelli, utiliza procedimentos da vanguarda como na sequência do assalto, com rara inventividade, tornando-se ela própria maneirista, movido principalmente por necessidade orçamentária. O cinema moderno dos anos 1960 foi impulsionado por algo das vanguardas dos anos 1920 e dos anos 1950, e não foi diferente no Novo Cinema português.

1.1.3. O modernismo em Portugal

Como vimos anteriormente, existe o modernismo propriamente dito, nascido das conquistas da Revolução Industrial (Aumont) e tingindo a segunda metade do século 19 de sopros de renovação no campo das artes e em outros campos. Esse modernismo chega ao século 20 maduro, o que permite dizermos que o cinema é a invenção da vida moderna, a arte moderna por excelência. Faltava a essa nova arte um status reivindicativo, o que não demorou a surgir. Podemos dizer que o século 20, com o cinema, o cubismo e as vanguardas, iniciou sob o signo do modernismo.

No específico contexto português¹², há uma importante conjuntura, explorada por Michelle Sales a partir de um texto de Paulo Filipe Monteiro, que associa em parte o modernismo presente no país desde o início do século 20 ao autoritarismo que vigoraria a partir da liderança carismática - e desrespeitosa à Constituição de 1911 - de Sidónio Pais (1872-1918), liderança que significou uma espécie de gestação para os sucessivos golpes militares que resultariam no Estado Novo em 1926. No trecho escrito por Monteiro que Michelle Sales destaca em sua tese, temos uma ideia melhor dessa associação:

Do ponto de vista do simbolismo político, não há muita inovação nas obras literárias modernistas, incluindo a de Fernando Pessoa. Os temas principais, bem como muitas das metáforas e imagens de sua poesia nacionalista e dos seus escritos políticos provêm directamente de uma tradição bem estabelecida, que atravessou o monarquismo e o republicanismo e proporcionou a legitimação cultural ao regime autoritário, em especial àquela forma de liderança carismática que Sidónio Pais incarnou por um breve momento, abrindo depois caminho para o golpe militar de 28 de maio de 1926. A estreita associação do nacionalismo e do autoritarismo com os símbolos tradicionais da lenda patriótica portuguesa pode ser ilustrada com quantos exemplos

¹² Para uma introdução à História do cinema português tendo em vista o período do Novo Cinema, ver: SALES, Michelle. "Capítulo 1: Embarcações históricas". In *Em Busca de um Novo Cinema Português*. LabCom.ubi.pt, 2014, p. 11 a 34.

queiramos escolher na obra de Pessoa. Esta associação foi crescendo paralelamente à frustração com os escassos resultados da guerrilha modernista, espetacularmente protagonizada por Álvaro de Campos e por Almada, contra o inimigo interno, 'a decadência da raça' e os defeitos da sociedade portuguesa, em especial a classe média e a elite política." (MONTEIRO, apud SALES, 2044, p. 17)

Como Sales destaca citando esse trecho, o modernismo português tem, então, "como principal objetivo 'elevar a alma' do cidadão médio português, engrandecê-lo, dignificando-o através dos grandes feitos da nação portuguesa". "Em grande parte", arremata Sales, "a tese sustentada por Paulo Filipe Monteiro é a de que nacionalismo e modernismo, em Portugal, são duas faces de uma mesma moeda".

É curiosa a associação dos cineastas desse velho cinema com a política do Estado Novo. De certo modo, eles se inseriram na ideologia sem criar atritos e eles mesmos iam se diluindo artisticamente, fazendo filmes menores. Mas a associação do regime de extrema direita com o modernismo, em Portugal, ainda pode ser mais estudada. É interessante observar que no bizarro contexto político e estético de Portugal, uma figura como Marcello Caetano, que assumiu o poder do Estado Novo em 1968 e comandaria um período de relativa abertura política, é o mesmo que em 1926 fundou uma revista abertamente fascista chamada *Ordem Nova*, que em sua capa anunciava, na parte de cima da ampulheta desenhada com palavras, ser uma "revista anti-moderna, anti-liberal, anti-democrática, anti-burguesa e anti-bolchevista", como também, após o título, iniciando a parte de baixo da ampulheta que era "contra-revolucionária; reaccionária; católica, apostólica e romana; monárquica; intolerante e intransigente; insolidária com escritores, jornalistas e quaisquer profissionais das letras, das artes e da imprensa"¹³. Essa associação talvez explique o porquê de João César Monteiro ser tão radical em sua batalha incansável contra todas as instituições. Até mesmo, como procuraremos demonstrar na segunda parte deste trabalho, contra o modernismo português, perseguindo uma via única e individual. Segundo ele, os cineastas aceitaram com muita facilidade as esmolas do regime fascista, mas ele mesmo lembra que também filmou nesse período. Está aí o espírito da contradição, com o qual Monteiro irá viver muito bem, como Luis Buñuel.

Michelle Sales percorre o caminho que levará ao encontro do modernismo com o cinema português.

¹³ In: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OrdemNova/OrdemNova.htm>

Por outro lado, através do futurismo, que via nas máquinas da Revolução Industrial elementos de uma composição estética, o modernismo português começou a aproximar-se do cinema inicialmente, portanto, por seu caráter de novidade, para somente depois interessar-se pela componente estética da linguagem cinematográfica e da especificidade deste meio. Visando um novo tipo de politização da arte e da literatura, o interesse do modernismo português, assim como das vanguardas europeias, pelo cinema implica a incorporação de um olhar que tem duas principais frentes: uma, voltada ao nacionalismo (como pressupõe Paulo Filipe Monteiro) e outra, à experimentação estética. (SALES, 2014, p. 18)

A pesquisadora aponta que com a revista *Presença*, fundada por José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões em 1927, no bojo de uma importante série de revistas surgidas desde meados dos anos 10, com a *Orpheu* e a *Portugal Futurista* como principais emblemas da modernidade, houve uma maior aproximação do modernismo com o cinema. A *Presença* era uma publicação de arte e crítica que promovia uma "literatura viva" (assim estampado, em letras garrafais, já na primeira página da primeira edição), em contraposição ao que Régio chamava de "literatice". Nas páginas da *Presença*, houve a consagração definitiva dos nomes que apareceram na *Orpheu*, revista fundada em 1915 que "consistiu na primeira tentativa de estabelecimento, em Portugal, das bases do modernismo" (Ibidem)¹⁴. Além disso, a *Presença* divulgou em Portugal autores estrangeiros como os brasileiros Jorge Amado e Cecília Meireles, como também Dostoiévski, Proust, Ibsen, entre outros.

Contrários a qualquer vinculação da arte com a esfera política, os modernistas portugueses defendiam a *arte pela arte*, compromissada apenas com as grandes questões do Homem, tais como: Vida, Morte, Deus, etc. Num peculiar e representativo artigo do modernismo português, o presencista João Gaspar Simões sublinha a característica germinal da Arte: a inutilidade. Em "Discurso sobre a inutilidade da arte", o escritor aponta que: 'não há arte superior que não nos force a querer sermos mais ou menos do que somos, não enquanto homens sociais, é evidente, mas enquanto homens humanos, isto é, enquanto homens para quem os valores de humanidade sobrelevam aos de sociedade'. (Ibidem)¹⁵

¹⁴ Nomes como Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro e Guilherme Santa-Rita (Santa-Rita Pintor).

¹⁵ A citação dentro da citação é de João Gaspar Simões In: ALVARENGA, Fernando. *Afluentes teórico-estéticos do neo-realismo visual português*. Porto. Edições Afrontamento, 1989, p. 26. A ideia de inutilidade da arte seria muito difundida por críticos de arte nos anos seguintes. A ela se referiu Manoel de Oliveira, causando espécie em José Neves, para dizer que para ele, arquitetura não é arte, pois a arte é inútil. O texto está em *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Dafne Editora, Porto, 2014, p. 382-383.

José Régio acompanharia a postura de Gaspar Simões em uma série de textos com a proposta de uma "arte livre", em contraponto com o que seria uma arte comprometida (com a política, com a sociedade), ou, segundo as palavras de Sales, "uma arte subordinada" (p. 19).

"Este desejo de independência da arte corresponde a um certo desencanto face à crise socioeconómica e política. Daí também a defesa do primado dos factores individual, psicológico e intuitivo sobre o colectivo, o social e o racional".¹⁶ Com tais palavras, a historiadora Annabela Rita contrapõe alguns dos conceitos comumente associados (ou que alguns críticos pretendem colar) às artes e estabelece parcialmente a divisão entre o clássico (coletivo, social, racional) e o moderno (individual, psicológico e intuitivo), ou pelo menos a uma ideia que se tem desses conceitos, conforme vimos anteriormente. Essa contraposição, aliás, cai bem em João Cesar Monteiro, desde cedo um defensor de valores individuais e intuitivos, se não plenamente psicológicos, em seu cinema.

A fase mais importante da *Presença* surge com a entrada de Adolfo Casais Monteiro na direção, em 1930¹⁷, em substituição a Branquinho da Fonseca. Nessa fase intensifica-se o apoio ao expressionismo e a uma expressão interior, segundo Raquel Henrique da Silva,

em textos programáticos ou em crónicas sobre diversas exposições, defenderam a "ingenuidade" e a "sinceridade" como valores fundamentais da atitude artística que, de uma matriz essencialmente literária, tendiam a extrapolar para as artes plásticas. Daí que os pintores "marginais" (...) lhes merecessem especial atenção, como exemplos de uma prática antimimética, comprometida com a expressão da subjectividade ou a crítica social, considerada não na dimensão histórica, mas como metáfora do isolamento do sujeito. Interessados na dinamização da vida cultural, segundo estes parâmetros fortemente individualistas, foram activos apoiantes do *I Salão dos Independentes*, organizado por António Pedro e Diogo de Macedo em 1930, na Sociedade Nacional de Belas Artes, que constituiu importante evento, empenhado na redefinição dos valores do modernismo.¹⁸

Esse interesse dos presencistas pelas artes plásticas será mais temporário que o interesse pelo cinema, e no caso deste último as ligações persistem para além do fechamento da revista, sobretudo com Régio e Casais Monteiro (este mais interessado em

¹⁶ Do verbete escrito por Annabela Rita dedicado à revista. In *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*. 1985, p. 127.

¹⁷ Em alguns lugares a data de entrada de Casais Monteiro na direção da revista consta como 1931.

¹⁸ SILVA, Raquel Henrique da. "Sinais de ruptura: 'livres' e humoristas". In *História da Arte Portuguesa Volume III*. Círculo de Leitores, 1995, p. 389.

crítica). Régio era o principal redator da *Presença* a se debruçar sobre o cinema. Mas a arte era de interesse de toda a revista, conforme escreve Joana Matos Frias.

Desde o primeiro momento, o cinema apresentou-se aos presencistas como a arte sincrética por excelência, a única capaz de acompanhar a poesia na superação da velha barreira entre as artes do tempo e as artes do espaço. Por aquela altura, os formalistas russos Boris Eikhenbaum e Iouri Tynianov já o tinham constatado com toda a clareza: o primeiro, declarando tão-só que no estágio de então o cinema era *uma nova forma sincrética da arte*, o segundo defendendo que graças ao seu material o cinema estava próximo das artes do espaço como a pintura, e que pelo seu desenvolvimento se aproximava das artes temporais como a música (...). Num plano imediato, foi pois esta faculdade sincrética que provocou o imenso fascínio que o cinema exerceu sobre todos os presencistas, encontrando-se por isso na raiz dos inúmeros textos que muitos deles consagraram à sétima arte. (FRIAS, 2015, p 51)

Frias ainda acrescenta que "para lá dos artigos sobre cinema que Régio e Casais publicaram na revista, quase todos os colaboradores se ocuparam da nova arte nas incontáveis publicações periódicas cinéfilas da altura, ainda que em moldes muito distintos entre si". O cinema era, então, o assunto do momento, a arte com a qual boa parte da intelectualidade portuguesa (mas não só) queria se ocupar.

A ligação de José Régio com o cinema, como já dito aqui, não vem apenas de seus inúmeros textos sobre o assunto (incluindo o cinema português) na *Presença* ou de suas peças adaptadas por Manoel de Oliveira (as homônimas *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975, e *Meu Caso*, 1986, além de *O Quinto Império*, 2004, adaptação de *El-Rei Sebastião*). Em setembro de 1929 ele teria mandado uma carta a Alberto Serpa (que mais tarde seria colaborador da *Presença*) na qual "manifestou a vontade de fundar uma produtora para começar a fazer cinema", segundo a sinopse de *A Glória de Fazer Cinema em Portugal* (2015), curta de Manuel Mozos¹⁹ que especula o que poderia ter sido a aventura de Régio no cinema a partir de uns misteriosos rolos encontrados com um colecionador. Mas esse é um material igualmente misterioso, para outras investigações. O que nos importa por enquanto é que a modernidade no cinema português encontrou um hiato longo, do início dos anos 1930 ao início dos anos 1960, e que algumas manifestações esporádicas e tentativas neorrealistas não conseguiram interromper.

Já dizia Jacques Aumont, em *Moderno?*:

¹⁹ Disponível online, na íntegra, aqui: <https://vimeo.com/236271546>

A modernidade artística tinha mais de meio século quando o cinema se junta a ela; ela já vinha trilhando uma história que será a da renúncia à eternidade e à beleza, do culto cada vez mais unívoco do efêmero, do "movimento". O moderno vai se tornar "tradição de ruptura" (Thierry de Duve). A arte moderna vai encontrar o movimento da civilização moderna, ou seja, o ideal do progresso indefinido – com essa única mas essencial diferença de que, se o progresso técnico é cumulativo, o progresso artístico só avança por anulação. Já não se pode *refazer* o que foi feito. O progresso técnico faz caducar as máquinas com outras máquinas de melhor desempenho, o progresso artístico moderno, porém, faz caducar as obras com outras obras que são apenas diferentes. (AUMONT, 2008, p. 26)

É discutível a ideia de que algumas obras caduquem diante de outras pelo progresso artístico moderno. Essa ideia me parece semelhante àquela, comumente difundida, que considera o clássico apenas como um degrau para se atingir o moderno, este sendo superior como manifestação artística. Do mesmo modo, reduzir tudo que foi feito em cinema como moderno, como pode dar a entender a máxima "o cinema é a arte da vida moderna" é perigoso, pois como arte esta também tem suas particularidades, suas noções de clássico, moderno, barroco, romântico, maneirista e tudo mais que normalmente se emprega quando se pensa em suas manifestações. Um filme clássico pode ser melhor que um filme moderno. Mais: um filme clássico pode ser também moderno (lembrando mais uma vez a provocação de Godard).

No cinema, a efervescência cultural dos anos 1920 refletia em algumas tentativas de acompanhar as vanguardas europeias. Nesse sentido, o cinema português nunca havia sido tão prolífico quanto nos anos 1920, quando 56 filmes foram produzidos, segundo o pesquisador José de Matos-Cruz. Na década anterior foram produzidos menos da metade desse número, e nos anos 1930 foram 41 os filmes produzidos. Neste última década fica estabelecido o cinema do Estado Novo, com comédias de cunho popular que valorizavam a cultura portuguesa mas raramente encontravam na estética um porto seguro. O modernismo do cinema em Portugal, nesse período, parece acompanhar a ideia de Rohmer: era moderno enquanto mudo, e no sonoro, quando bom, era clássico, quando mediano ou sofrível, era formulaico. Não que todos os filmes do período mudo sejam modernos. Longe disso. Mas é fato que há uma enorme distância entre, por exemplo, *A Dança dos Paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929), *Lisboa, Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930) e *Maria do Mar* (Leitão de Barros, 1930), e *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933), ou mesmo um filme do mesmo diretor de *Maria do Mar*, outrora modernista, *As Pupilas do Senhor Reitor* (Leitão de Barros, 1935). Por mais que

A *Canção de Lisboa* e *As Pupilas* tenham qualidades, principalmente o primeiro, o cinema parece ter perdido a força propulsora da modernidade entre os três primeiros e os dois últimos, permitindo-nos situar esse modernismo específico nos anos 1920 e início dos 30. As razões para o fortalecimento do cinema poético nos anos 1920, além da óbvia força das vanguardas cinematográficas europeias, está nas revistas portuguesas surgidas nessa década, na esteira de publicações sobre arte como a *Orpheu* e a *Presença*.

O cinema que vinha até nós – e muitas vezes foi, de facto, o melhor – traçava o caminho da qualidade técnica e artística, o rumo de uma expressão realmente nacional. As revistas surgidas na década de 20, desde o clássico *Porto Cinematográfico* (um pouco anterior) até a *Imagem* e ao *Cinéfilo*, passando pela *Invicta Cine*, reforçam a ideia, defendendo sempre um cinema de qualidade, zurrindo alto e bom som naquilo que não presta, severos para a produção nacional de baixo nível, sempre esperançados num novo cinema português que possa ser defendido em todos os sectores. Os jovens críticos, como Alberto Armando Pereira, Antonio Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, Antonio Lourenço, Alves Costa, batem-se nos jornais pela mesma ideia. (PINA, 1986, p. 58-59)

Luis de Pina estabelece, assim, a luta dos críticos cinematográficos da época por um cinema moderno, de alta qualidade técnica e artística, que reflita as riquezas da nação. Está novamente contemplada a aproximação entre o nacionalismo e o modernismo de que se ocupará, mais tarde, o historiador Paulo Filipe Monteiro. Dos jovens críticos mencionados acima, Jorge Brum do Canto e Antonio Lopes Ribeiro são os que teriam carreira mais longa e respeitada como realizadores e produtores. A passagem da crítica para a realização não era necessariamente uma novidade, mas nessa época era comum realizadores teorizarem sobre a linguagem cinematográfica, ou teóricos se lançarem na realização. A época dos críticos que se tornam cineastas inicia mesmo nos anos 1950. Curioso pioneirismo dos críticos portugueses dos anos 1920.

É desse caldo de cultura que se alimenta, embora de forma imprecisa e até contraditória, a nova geração de cineastas, todos amadores (...), todos com vontade de levar o cinema português para outro caminho. Nunca para trás.

O primeiro sinal deste novo cinema português é dado por Leitão de Barros com o documentário *Nazaré, Praia de Pescadores* (...), do qual só se conhece hoje a primeira parte. (Idem, p. 59)

Sobre *Nazaré- Praia de Pescadores*, que teve como assistente de realização o produtor e já diretor de alguns filmes Antonio Lopes Ribeiro e como diretor de fotografia

Artur Costa de Macedo, e do qual, infelizmente, só tive como ver a primeira parte de que fala o historiador, há ainda este trecho esclarecedor da filiação do diretor Leitão Barros:

Nitidamente influenciado pela vanguarda cinematográfica europeia, , designadamente a soviética, Leitão de Barros construiu um filme documental seguindo uma concepção de "cinema puro", que a luminosidade e o recorte do preto e branco de Costa de Macedo acentuavam no plano plástico. A Nazaré e as suas gentes, de resto, são um tema a preto (os fatos, as sombras, as redes) e branco (as casas, a areia, o céu), e o cineasta, também pintor, compreendeu-o perfeitamente. Mas acrescentou aos elementos descritivos o toque lírico, aqui e além reforçado pela pura invenção cinematográfica, como na cena do nascimento da rede. Ao contrário de muitos documentários portugueses posteriores, Leitão de Barros criava um ambiente *verista*, que mesmo em tom de crónica fugidia, não deixava de acentuar contrastes, de dinamizar conceitos visuais, erguer a imagem ao máximo da sua potência anímica. (Idem, p. 59-60)

Curiosamente, esse filme apontado por Luís de Pina como primeiro sinal do cinema moderno português, filmado em 1927 e lançado em janeiro de 1929, tem como locação a aldeia de Nazaré, a mesma que já havia servido para *Os Olhos da Alma* (Roger Lion, 1923), servirá de locação para *Maria do Mar*, realizado pelo mesmo Leitão de Barros, e para o segundo longa de Manuel Guimarães chamado apropriadamente *Nazaré* (1952) e que é normalmente tido como o primeiro filme neorrealista português – por vezes, o filme anterior de Guimarães, *Saltimbancos* (1951), é assim considerado (ver subcapítulo dedicado ao diretor Manuel Guimarães). Nazaré, portanto, é uma cidade na ponta do modernismo português dos anos 1920 e da tentativa de retomada nos anos 1950.

Tomarei *A Dança dos Paroxismos*, Lisboa, *Crónica Anedótica* (1930) e *Maria do Mar*, entre outros possíveis, como exemplos do cinema moderno português da mudança da década de 1920 para a de 30. É forçoso notar como *A Dança dos Paroxismos* empresta procedimentos da vanguarda para se situar na proa da modernidade artística da época. Seu diretor, Jorge Brum do Canto, é descrito assim por Luis de Pina:

Dos cineastas da geração de 30 – como Leitão de Barros, Chianca de Garcia, Arthur Duarte, Manoel de Oliveira e Antonio Lopes Ribeiro – Jorge Brum do Canto era seguramente o mais jovem, o mais intuitivo, o mais puro.

A vida, e não o cinema, foi sua profissão. Numa existência contrária a qualquer ideia de profissionalismo, alheia ao compromisso, livre para todos os gostos e todas as experiências, Jorge Brum do Canto sempre me pareceu um verdadeiro gentleman amador, amador no mais profundo e mais puro sentido da palavra, um homem que gosta de gostar.

Escreve primorosamente, mas não tem nenhum livro; compõe e toca com a maior facilidade (...), mas não fez carreira nesse campo; convidado por Hollywood, pensou duas vezes e recusou. Gosta de coisas que possa fazer por si, individualista militante, e por isso a pesca e a cozinha, artes maiores onde é companheiro dos grandes, são duas das paixões maiores de sua vida. Rebelde ao ensino, à civilização, à teoria, ama e vive a Natureza, que conhece como ninguém. (MATOS-CRUZ, 1984, p. 1)

Essa descrição bate com o que vemos em *A Dança dos Paroxismos*, filme-poema, em que a trama, banal, favorece os desvios típicos dos experimentadores. Mas há uma outra, também de Luis de Pina, que nos informará de sua carreira posterior: "tudo nele parece apontar para uma conciliação de contrários, uma conjugação de personalidades que, enquanto criador, domina por dentro os seus filmes". E complementa:

As ideias motoras de sua filmografia apontam para essa conciliação de contrários – o antigo com o moderno, o rico com o pobre, a nobreza com o povo – e não para uma revolta, mesmo que ela possa ser iminente, pois Jorge Brum do Canto não aceita a tese da luta de classes, acredita numa forma ideal, superior, de eliminação de conflitos e aproximação humana, que talvez não seja deste mundo. (Ibidem)

Sobre *A Dança dos Paroxismos*, falou João Bénard da Costa, nesse mesmo catálogo dedicado ao diretor pela Cinemateca Portuguesa:

Embora Brum do Canto, que realizou o filme aos dezoito anos, tenha à época rejeitado a etiqueta de "filme vanguardista", *A Dança dos Paroxismos* é, na nossa cinematografia, a única obra que se pode comparar e enquadrar no movimento de *avant-garde* francesa (...). Não é só a dedicatória a L'Herbier que coloca o filme sob esse signo. O seu fundo literário (o poema de Leconte de Lisle, expoente da poesia parnasiana), o seu experimentalismo fotográfico e ao nível da montagem, a utilização da luz e do ritmo, aproximam-no com evidência da concepção do cinema como "pintura em movimento" tão teorizada por Delluc. É ainda a "musique des beaux silences" de que falava L'Herbier e que Brum do Canto expressamente citou numa crítica entusiástica ao filme *L'Argent* (1928), publicada no *Cinéfilo* a 12 de janeiro de 1929. (Idem, p. 163)

Mais adiante, após Bénard da Costa desculpar algum mimetismo, creditado aos poucos 18 anos do diretor à altura da realização, e de reconhecer a "atmosfera onírica e abstractizante" criada pelo neoclassicismo de Queluz e pelo romantismo de Sintra, conclui, num trecho de um parágrafo e meio que faço questão de reproduzir aqui em todo o seu tamanho, que

Toda essa série de filiações – o parnasianismo literário, o universo wagneriano (e ser-se wagneriano, nos anos vinte em Portugal, era ainda – ou era já – ser moderno), a estética do *ballet* russo e do "teatro *d'avant-garde*", a égide das encenações operáticas, a dependência do cinema vanguardista, inclusive um ou outro laivo de futurismo – bastariam para tornar *A Dança dos Paroxismos* num produto ímpar no cinema português, pois (que eu saiba) mais nada se tentou no gênero. Mas há ainda tudo aquilo em que o filme aponta para a obra futura de Brum do Canto, com o seu gosto pelo excesso, pelo esteticismo e pelo exótico (...). E temos a insólita animalística (o plano do peru, logo no início, e os planos das rãs e dos sapos), a divisão do écran (por vezes para dar uma tripla ou dupla imagem, outras para desenquadrar o protagonista, quando este inicia a sua "perdição"), a utilização "anárquica" da escala dos planos (repare-se no plano do Graal, na combinação da utilização da íris com o grande plano, na planificação da "sequência" em que a fada toca o coração do protagonista), a variação da luz entre a terra dos lavradores e o reino encantado (reino submarino) e, principalmente, na envolvimento da história em paisagens vastas que simbolicamente pontuam a narrativa (os vastos espaços do início, as árvores descarnadas e fálicas no final). Também merece alguma atenção (porque seria uma constante futura nas obras de Brum do Canto) o permanente recurso ao flou, diluindo incessantemente os planos uns nos outros, sem qualquer preocupação de *raccord*, antes os utilizando para extrair dos falsos *raccords* as máximas potencialidades oníricas e simbólicas. (Idem, p. 164)

O grande número de falsos *raccords* coloca o filme muito próximo da provocação, uma vez que a linguagem cinematográfica é subvertida com o propósito de anarquizar os planos e desdramatizar a história, colocando-a definitivamente nos domínios de um longo delírio filmado. A expressividade *poker face* de Brum do Canto, que interpreta o protagonista que percorre campos e rios para encontrar sua prometida noiva, passando por um reino de fábula no caminho, contrasta com as demais interpretações do filme e o coloca quase como um ser de outro planeta perdido numa terra distante. A alternância entre movimentos rápidos da câmera e cortes no mesmo eixo, ou com quebras brutais de eixo, coloca o filme numa redoma de audácia típica da juventude criadora, algo como um *Limite* (Mário Peixoto, 1931), menos palatável - a música deste último facilita a percepção de que se trata de um lindo poema filmado, enquanto o filme de Jorge Brum do Canto prescinde de qualquer música, embora sua musicalidade seja perceptível no silêncio que o adorna. Talvez o único filme grande e conhecido que se aproxime de *A Dança dos Paroxismos* no Novo Cinema português seja *Uma Abelha na Chuva* (1972), de Fernando Lopes, sobre o qual estudaremos ainda nesta primeira parte do trabalho.

Nenhum outro filme de Brum do Canto, nem mesmo *Cruz de Ferro* (1968), chega perto da experimentação contida em *A Dança dos Paroxismos*.

Lisboa, Crónica Anedótica, de Leitão de Barros, flagra o surgimento de uma nova cidade, moderna e cheia de movimento, enquanto a Lisboa pitoresca desaparece aos poucos. O filme se insere nas sinfonias da cidade tão comuns no final dos anos 1920, começando com Walter Ruttmann e seu *Berlin – Sinfonia de uma Metrópole* (1927), seguido dois anos depois por *Melodia do Mundo* (Ruttmann, 1929), passando pelo Dziga Vertov de *O Homem com a Câmera* (1929). Até no Brasil houve um exemplar chamado *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole*, filmado em 1929 por Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig.

Em *Lisboa*, a câmera lenta inspirada em *Entr'Acte* (René Clair, 1924) e usada em outros filmes do período encontra os cortes ligeiros e agressivos de Vertov e captam o movimento de uma cidade com tanto de água como de colinas. Uma das melhores sequências passa-se no navio escola Sagres, e mereceu palavras emocionadas do crítico, e já cineasta, Jorge Brum do Canto, que escreveu, na *Cinéfilo*:

De todas as preciosidades que o filme contém, a mais rica, a mais inédita, é sem dúvida a passagem a bordo da corveta Sagres, instante cinematográfico que perdurará na mente de todos quantos o virem.
Lisboa é um filme sincero, um filme de arte. Leitão de Barros deve orgulhar-se de o ter composto e, com ele, todos os portugueses, porque *Lisboa* está cheia da alma e do sentimento português. (MATOS-CRUZ, 1982, p. 110)

Sobre esse trecho, vale dizer duas coisas. A primeira diz respeito a uma certa ingenuidade da crítica cinematográfica da época, falando em termos como "orgulho de ter feito o filme" e em "sinceridade". Não é característica única do crítico, nem de Portugal. Isso nota-se também em críticos espanhóis, brasileiros, italianos, um pouco menos em ingleses, franceses e norte-americanos, talvez por estarem mais habituados à sétima arte. A segunda é que é realmente impressionante, e até hoje causa espanto, a passagem da corveta Sagres, sobretudo aqueles homens enfileirados nos mastros, como numa coreografia de Busby Berkeley que a câmera de Leitão de Barros capta em contra-plongée.

Maria do Mar é tido por muitos como o grande filme de Leitão de Barros, aquele que aponta para um caminho que o diretor não mais seguirá, a não ser em alguns trechos de *A Severa*, primeiro filme sonoro de Portugal, no qual o primeiro diálogo acontece

depois de dez minutos de pura poesia modernista, e introduz o clássico, mostrando com didatismo que, por vezes, Rohmer tinha razão na questão do sonoro como um predomínio do clássico, pelo menos até os anos 1950. Sobre *Maria do Mar* escreveu A. Furtado Borges, no jornal *O Comércio do Porto*, que é um "marco incomparável de beleza e harmonia", completando que é o "primeiro filme da história do cinema português incluído na lista das obras-primas de todos os países, o primeiro deste país a ser elogiado pela revista *Close Up*, a mais exigente da época" (Idem, p. 31).

Maria do Mar reúne, no campo puramente plástico, elementos surpreendentes. O tratamento das figuras, o vigor da planificação (de Antonio Lopes Ribeiro), o impecável ritmo dramático da montagem contribuem, outro tanto, para a magnífica unidade da obra. Se exceptuarmos umas pequenas concessões sem importância de maior (o casamento no mosteiro da Batalha, por exemplo), o ritmo nunca se quebra e mantém, de princípio ao fim, uma tensão dramática elevada. A intervenção dos actores profissionais não rouba nada ao verismo das restantes figuras – personagens reais do quotidiano de Nazaré, máscaras, exemplares perfeitos, soberbamente dirigidos. Experiência neo-realista, sem dúvida, perfeitamente válida que, aliada a *Douro, Faina Fluvial* [Manoel de Oliveira, 1931], nos coloca na vanguarda dessa experiência cinematográfica. (Idem, p. 111)

O crítico Eurico da Costa reivindica, por *Maria do Mar*, uma antecipação do neorrealismo em Portugal. Esse filme, por ser dramatizado, é mesmo um prenúncio do movimento italiano capitaneado por Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, entre outros, e poderia ter acrescentado que essa antecipação é perceptível também em filmes como o japonês *Almas da Estrada* (Minoru Murata, 1924) ou *Terra* (Alexander Dovjenko, 1930), ou ainda *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) e *Toni* (Jean Renoir, 1934), entre alguns outros desse período localizado entre 1922 e 1935, em que o cinema já procurava uma aproximação realista, não só no documentário, e por vezes era mais neorrealista que os filmes do período neorrealista. Lógico está que isso não poderia ser pensado na época, mas em 1966, data de publicação do texto, era perfeitamente possível ter esse recuo histórico. A meu ver, a mencionada sequência do casamento no mosteiro de Batalha engrandece o filme porque é uma pequena pausa idílica, filmada com uma pujança arquitetônica que visa engrandecer a região da Beira Litoral (Batalha fica a meros 12 quilômetros de Nazaré).

Apresentado num leiteiro introdutório como um "documentário dramatizado sobre a vida dos pescadores de Nazaré", *Maria do Mar* é um filme essencialmente moderno, que burla certas regras da dramaturgia clássica e despreza as convenções da linguagem

cinematográfica com seus *jump cuts* e *falsos raccords* - discretos se comparados aos de *A Dança dos Paroxismos*, mas ainda mais ousados se levarmos em conta que neste filme a trama é mais construída, com direito até a dois *plot points* (o suicídio do arrais Falacha e o salvamento de sua filha, Maria do Mar). O momento do suicídio do arrais, entregando-se às grandes ondas de Nazaré porque consumido pela culpa por um trabalho mal feito que causou a morte de outros trabalhadores, é pontuado por esses artifícios da modernidade, e ainda assim causa comoção pelo que tem de melodramático. A capacidade mostrada na aliança entre um drama pungente e uma forma moderna, que não o atenuasse, mas que o colocasse na linha de frente da modernidade portuguesa é o grande valor da direção. A mistura entre documentário e ficção, ainda hoje celebrada como novidade por alguns críticos, já não era novidade na época, mas remetia a um outro modernismo, o dos Lumières, que já brincavam de ficcionalizar o documentário e documentarizar as ficções que filmavam no final do século 19. Em *Maria do Mar*, a forma como se dá a costura entre uma instância e outra é que nos informa da modernidade de Leitão de Barros nesse momento. Sanduichado entre *Nazaré – Praia de Pescadores e Lisboa, Crónica Anedótica*, mas estreado em circuito comercial após este último, *Maria do Mar* é um poético interlúdio entre o registro contemplativo dos trabalhadores do mar e o da vida urbana da capital. E as Marias do mar (o barco assim chamado e a filha do arrais Falacha) continuam nos arrebatando. Talvez, por ser um dos últimos extertores do cinema silencioso, ele permaneça como algo novo, inimitável, como um florescimento derradeiro de uma modernidade muito bem situada na linha do tempo cinematográfica, por mais que uma divisão estanque entre modernidade e classicismo seja sempre combatida neste trabalho.

A Severa (1931), por exemplo, é do tipo híbrido, que pode ser considerado moderno ou clássico dependendo do ângulo que se olhe para ele. A trama é um quarteto amoroso como tantos que o cinema já mostrou. Quando o filme se desenrola com diálogos, adquire subitamente uma feição clássica - a despeito da introdução do som ser por si só uma intervenção moderna - como se fosse necessário disfarçar cortes e movimentos de câmera dentro do princípio da continuidade de olhar e de movimentos do corpo, aliado a uma frontalidade teatral que, no mudo, se escondia pela inevitabilidade de se ver o rosto dos atores, uma vez que o rosto "dizia" as coisas. Quando se abre a interlúdios musicais ou poéticos, geralmente digressivos, o filme atinge picos de modernidade do nível das obras anteriores de Leitão de Barros. Por isso ele serve como exemplo didático daquilo que Rohmer falava sobre uma modernidade associada ao

cinema mudo, que daria lugar ao classicismo do sonoro nos anos 1930 e 40. Claro que esse classicismo é tingido em parte por uma certa experimentação que complexifica as coisas. Mesmo dentro dos cortes "invisíveis" da primeira metade, percebemos algumas tentativas de se fazer algo novo. Ainda assim, é sensível, sobretudo na segunda metade, quando o filme se torna definitivamente uma comédia musical, o modo como *A Severa* aponta para um cinema português de um futuro muito breve, um cinema mais sintonizado com os ideais do Estado Novo, comédia e música para valorizar a cultura e os costumes portugueses, sem preocupações ou críticas sociais.

Tomemos como exemplo desse cinema mais convencional do Estado Novo, ainda que numa vertente de maior prestígio, pois trata-se de uma adaptação literária de cunho nobre, o longa seguinte de Leitão de Barros, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), definido, muito apropriadamente, desta maneira por José de Matos-Cruz, organizador literário do catálogo da Cinemateca Portuguesa:

Um dos filmes mais apreciados de Leitão de Barros, aquando da estreia, *As Pupilas do Senhor Reitor* é, talvez, o que agora seguimos com agastamento ou maior indiferença. O equilíbrio elogiado pela crítica redundaria afinal num convencionalismo ou assumida neutralidade do cineasta, ante o espartilho ou peso duma obra literária cuja popularidade, justificando uma segunda adaptação – lembrar a versão silenciosa de Maurice Mariaud (1922) – não encontra na sonoridade do diálogo, graças ao progresso da técnica, uma contrapartida dinâmica ao adensar do enredo, enquanto os protagonistas parecem comportar-se como mero [sic] títeres... (Idem, p. 117)²⁰

No espaço de quatro anos, a ambição de modernidade deu lugar a um desejo de fazer jus à obra original em uma adaptação que beira a "convencionalidade", a "neutralidade", o equilíbrio e uma transparência perseguida a tanto custo que esbarra já num academicismo. Quatro anos para que a modernidade deixasse de estar na superfície da maioria das obras para enriquecer as correntes mais profundas de algumas das melhores entre as supostamente clássicas.

Falei aqui de um modernismo português específico, situado entre meados dos anos 1920 e o estabelecimento do cinema sonoro em Portugal, no início dos anos 1930. É sobre o fortalecimento do cinema moderno português nos anos 1960, incluindo as manifestações da década anterior, que procuravam resgatar a modernidade dos anos 20 e

²⁰ O texto não está assinado. Presumi que é de José Matos-Cruz porque a introdução foi escrita por ele, e é o único texto, além dessa e de outras intervenções não assinadas espalhadas pelo catálogo, impressas em uma fonte diferente, que incomoda um pouco, aliás, e é estranha ao restante do catálogo.

30 com a roupagem atualizada pelo cinema do pós-guerra, sobretudo o neorrealismo, mas também, mais adiante, a nouvelle vague francesa e o free cinema inglês, que tratará o próximo capítulo.

1.2. As escolas europeias e o Novo Cinema Português

Na década de 1960, o mundo cinematográfico viu o florescimento de inúmeros movimentos de cinema moderno: o free cinema inglês, as nouvelle vagues francesa, tcheca, polonesa, húngara, indiana, japonesa, chinesa e iugoslava, os cinemas novos brasileiro, argentino e alemão, a Nova Hollywood, entre outras manifestações menos celebradas, mas igualmente de inovação e experimentação. Em Portugal não seria diferente. O neorrealismo italiano (anterior aos anos 1960), a nouvelle vague francesa e o free cinema inglês foram de especial importância na formação de jovens cinéfilos e aspirantes a cineastas. O neorrealismo introduziu a possibilidade do uso de uma faceta mais documental também em filmes de ficção, além de adotar uma duração mais real no tempo narrativo e de trabalhar com mais frequência com não atores e com a filmagem em locações. A revista *Cahiers du Cinéma*, capitaneada por André Bazin, e a *Nouvelle Vague* francesa representam a maior parte da formação cinematográfica de João César Monteiro e de vários outros realizadores do cinema moderno português. O *Free Cinema* foi fundamental como influência para Fernando Lopes, sobretudo em *Belarmino* e em seus primeiros curtas, e não estava distante do radar de outros realizadores, até mesmo de João César Monteiro (mais francófono e avesso à anglofilia).

1.2.1. O neorrealismo italiano

É difícil precisar em que momento surge o neorrealismo. De certo modo, o realismo é uma busca do cinema desde seu nascedouro, de modo que é complicado identificar o momento exato em que essa busca sofre uma intensificação marcante a ponto de provocar o prefixo "neo". Isso posto, diversos filmes surgiram como antecedentes do neorrealismo, em retrospecto. Alguns exemplos: *Our Daily Bread* (King Vidor, 1932), *Toni* (Jean Renoir, 1934) e até mesmo o português *Aniki-Bobó* (Manoel de Oliveira, 1942), como veremos mais adiante neste trabalho. O crítico italiano Adriano Aprá aponta outros filmes em seu texto para o catálogo *Olhares Neo-Realistas*, editado no Brasil, com maiores ou menores pontos de contato, estéticos ou temáticos, com o neorrealismo:

L'Occhio di Vetro (Leo Longanesi, 1933), *La Tavola dei Poveri* (Alessandro Blasetti, 1932), *Vecchia Guardia* (Blasetti, 1934) ou, já com "uma certa crise crítica do fascismo e a guerra", *Uomini Sul Fondo* (Francesco De Robertis, 1941), *Alfa Tau!* (De Robertis, 1942), *La Nave Bianca* (Rossellini, 1941) e *Un Pilota Ritorna* (Rossellini, 1942) (APRÁ. In: FABRIS, 2007, p. 15-16).

Quanto ao surgimento do termo, talvez seja bom atentarmos para as palavras de Mariarosaria Fabris, que em texto do mesmo catálogo *Olhares Neo-Realistas*, escreve:

A produção cinematográfica surgida na Itália no segundo pós-guerra, ou antes, a vertente que se impôs à atenção mundial depois da aclamação de *Roma, Cidade Aberta* (1944-1945), de Roberto Rossellini, em Cannes e Nova Iorque, recebeu várias denominações: neo-realismo, neo-expressionismo, neo-populismo, naturalismo ou humanismo do cinema italiano.

O termo que se consagrou – neo-realismo – teria surgido antes do fenômeno que designava. Já a 5 de junho de 1943, na revista *Film*, o crítico Umberto Barbaro o empregava ao resenhar *Cais de Sombras* (1938), de Marcel Carné. O diretor de *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, o atribuía a Mario Serandrei, que o teria cunhado para referir-se ao filme que estava montando. O que importa aqui não é discutir a paternidade do termo, mas tentar entender seu significado. (FABRIS, 2007, p. 8)

E continua, comentando a ideia do prefixo "neo" e entendendo uma relação de continuidade e renovação presente em tal fenômeno:

Segundo Pietro Pintus, o acréscimo do prefixo *neo* a um termo já existente, em vez da criação de uma nova palavra, indica continuidade, busca de ascendência, uma forma de inserir-se na tradição. Então, o neo-realismo seria novo em relação a quê? Ao realismo clássico, ao realismo poético francês, ao realismo socialista soviético, à corrente realista napolitana da década de 1910, nos diz o autor. E, acrescentaríamos, às experiências realistas do cinema italiano dos anos 1930 (1929-1943). (Ibidem)²¹

Mariarosaria Fabris entende que, ao acrescentar as experiências realistas dos anos 1930 no cinema italiano, experiências que Aprá considera em graus menores de antecedência, é necessário lidar com o cinema sob a égide do fascismo, com seus filmes escapistas ("os dos 'telefones brancos'"), os "evasivos (os dos 'calígrafos')", como também as "obras de propaganda de cunho realista" (Ibidem). Ela detem-se mais nesta terceira

²¹ A historiadora nos informa a referência em nota de rodapé: Cf. PINTUS, Pietro. *Storia e film: trent'anni di cinema italiano (1945-1975)*, Roma: Bulzoni, 1980.

vertente, mas é certo que muito dos melodramas dos telefones brancos, sobretudo os filmes de Mario Camerini e Alessandro Blasetti, importaram algumas de suas características para alguns filmes notadamente neo-realistas, como *Roma Cidade Aberta* e *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948). O lado melodramático desses dois filmes e de alguns outros representa uma certa continuidade, atenuada ou combatida pelas características que possibilitam o prefixo "neo".

A historiadora invoca Pier Paolo Pasolini para conceituar esse importante movimento que sacudiu o cinema italiano e o mundial a partir dos anos 1940:

O neo-realismo, com sua ânsia de verdade, levou a uma nova concepção da relação homem-realidade em todas as manifestações artísticas. Nos dizeres de Pier Paolo Pasolini: "O neo-realismo é produto de uma reação cultural democrática à estagnação do espírito no período fascista: do ponto de vista literário, ele consistiu na substituição do classicismo decadentista, hipotático, que instituía de cima e implicava uma nítida 'distinção estilística voltada para um estilo *sublimis* (...), por um gosto pela realidade paratático, que, como num documentário, operava no nível da realidade representada por meio de um processo de mimese, do qual nascia a descoberta do monólogo interior, do discurso vivido e de uma mistura estilística, com o predomínio do estilo *humilis* (ou dialetal). (...) Primeiro efeito dessa renovação foi o ressurgimento daquela Itália desaparecida por vinte anos: a Itália cotidiana e miúda, dialetal e pequeno-burguesa. O cinema foi o primeiro a representá-la, possuindo todos os requisitos necessários para o gosto pela realidade acima citado: não há nada mais paratático, mimético, imediato, concreto e evidente do que um enquadramento. *Roma Cidade Aberta* já era tudo aquilo que os ensaístas e os estetas aos poucos iriam descobrir, testemunhar e almejar em dez anos de pesquisa." (FABRIS, 2007, p. 8-9)²²

Ao trazer Pasolini para o jogo, tenho consciência (e Fabris certamente o tinha igualmente) de que sua luta por um cinema combativo e engajado social e politicamente, sem abrir mão da poesia, supõe ideias como a de um classicismo decadentista, que para ele não era um tipo de classicismo, mas praticamente todo e qualquer classicismo. Essa noção já foi combatida neste trabalho. Mesmo assim, considero importante entender as palavras de Pasolini como partes de um percurso para se entender o que significa neorealismo.

Em seu livro *A History of Italian Cinema*, o historiador Peter Bondanella argumenta que são problemáticas as definições de neorealismo (como o próprio termo é problemático) porque elas variam muito, tornando diferentes as categorizações do que

²² Mariarosaria Fabris tirou a citação de Pasolini de: RENZI, Renzo. "Da De Martino a Fellini, dal Meridione all'Emilia. Cinema e demologia nelle fotografie di Franco Pinna". In PINNA, Franco et alli. *Franco Pinna: fotografie 1944-1977*. Milano: Federico Motta Editore, 1996, p. 219.

seria um filme neorrealista. Ele entende que alguns críticos consideram como características principais aquelas mais ligadas a um certo realismo social: "conteúdo social, realidade histórica, comprometimento político, tratamento realista, ambientações populares" (BONDANELLA, 2009, p. 61), todas, de certo modo, ligadas ao conteúdo dos filmes, não à estética, embora por vezes esse conteúdo determine a estética. Bondanella lembra que, contrariamente à ideia de um conteúdo neorrealista como definidor desse cinema, André Bazin definiu o neorrealismo por sua estética, chamando-o de cinema do "fato", da "reportagem reconstituída", ou seja, com um forte lado documental incidindo na atmosfera ficcional dos filmes, com uma "mensagem de solidariedade humana fundamental fomentada pela resistência anti-fascista" (Ibidem). Ainda seguindo o caminho de André Bazin, Bondanella continua:

Bazin definiu a estética do neorrealismo como uma evolução com diferente motivação das técnicas de mise en scène de Orson Welles ou Jean Renoir com suas inclinações à profundidade de campo, a qual Bazin contrasta nítida e aprovadamente com a montagem dramática de Eisenstein e sua justaposição de inspiração ideológica de imagens e planos. Portanto, para Bazin, neorrealistas tendem a "respeitar" a inteireza ontológica da realidade que eles filmam, assim como o ritmo de seus tempos narrativos na tela frequentemente respeitavam a duração de tempo real dentro de suas narrativas. A estética neorrealista, então, era oposta à manipulação da realidade na mesa de montagem. (BONDANELLA, 2009, p. 61-62)

Bondanella ainda aponta que entre as muito citadas ideias de Cesare Zavattini, o maior conceituador do neorrealismo na época e também o roteirista preferido de Vittorio De Sica, além de um diretor de segundo ou terceiro escalão do período, está também a ideia da duração. De fato, Zavattini falava em "pedaços da vida" para dar conta dessa realidade não adulterada pela montagem, como na cena de *Umberto D* (direção de Vittorio de Sica com roteiro de Zavattini) em que a dona da pensão prepara o café da manhã e acompanhamos seu trabalho do início ao fim, sem cortes. Mas suas ideias são colocadas em perspectiva por historiadores mais recentes, pois nem sempre elas foram levadas a ferro e fogo, mesmo por aqueles que, como nos lembra Bondanella, eram simpáticos às ideias de Zavattini: Rossellini, De Sica e Fellini (o historiador lembra que este é um roteirista tão importante no neorrealismo quanto Zavattini, e, acrescento, muito melhor).

O grande crítico italiano Adriano Aprá, por exemplo, entende a amplitude e a imprecisão da definição em texto presente no catálogo *Olhares Neo-Realistas*:

Se é difícil, tarefa inglória, tentar reduzir o neo-realismo a uma única definição crítica, tanta é a imprecisão em toda parte, sem nenhuma dificuldade podemos considerá-lo uma categoria geral e aberta que indica, sem fechá-lo, um rio cinematográfico no qual desembocam os mais diversos afluentes; um caminho que parece "novo" talvez porque mais vizinho de uma sensibilidade moderna, tão vizinho quanto possível a um cinema realista, sim, mas ainda dependente do romântico e do teatral do século XIX e de suas técnicas. No final de 1949, Zavattini sugeria a dicotomia Lumière-Méliès como ideal para situar, na vertente do primeiro, o neo-realismo. Nesta acepção, como resultado natural da ontologia do cinema, intencionalmente se aceita a diversidade dos muitos realismos como fermento indispensável e, reforçado por um compromisso moral, defendendo-se uma ideia de cinema em oposição à outra, tendemos a restituir a vizinhança entre a câmera de filmar e a experiência cotidiana, a recusar a filmagem em estúdios, a insistir num "algo mais" da realidade que termina por influenciar e modificar o equilíbrio e a imobilidade da indústria, de seus aparatos e de seus ritos. (APRÁ. In: FABRIS, 2007, p. 14)

Quando fala do surgimento do termo, passa por eventos que Mariarosaria Fabris irá resumir em seu texto (já citado acima), e identifica vertentes opostas, em que Roberto Rossellini e Giuseppe De Santis "serão os que mais irão sofrer".

Talvez exatamente porque o neo-realismo seja uma mistura de elementos contraditórios, ele vem de longe e vai longe. Permanecendo na Itália, as suas raízes, por mais ou menos declaradas que sejam, se encontram ali pelo começo dos anos 1930. (...) Existe uma declaração de princípios de 1933 (*L'occhio di Vetro* de Leo Longanesi) que bem antes de Zavattini propõe "levar a câmera de filmar para as ruas, para os quintais, para as casernas, para as estações", fazendo-o em nome de um fascismo anti-monumental e como que paisano. (Idem, p. 15-16)

Peter Bondanella lembra que a noção de realismo das pessoas muda com o tempo. Nos anos 1940, uma representação realista das coisas, da guerra, por exemplo, poderia ser em preto e branco, porque as pessoas costumavam ver cinejornais em preto e branco e associavam o realismo a essa condição mais naturalmente. Conforme a televisão passou a ser colorida e as notícias passaram a ser em cores, as pessoas só aceitam como realista uma representação em cores, e os mesmos documentários sobre a II Guerra Mundial que as pessoas viam como realistas no passado, agora soam artificiais, pela ausência de cor (BONDANELLA, 2009, p. 62-63). A evolução técnica sempre alterou a noção de realismo, que primeiro passou a exigir o som, depois as cores. O neorealismo, e seu alcance (historiadores situam seu término em algum momento da segunda metade dos

anos 1950), está sujeito também a essas alterações, após as quais algumas de suas manifestações tornam-se datadas.

Com suas vertentes opostas e tremenda variedade de princípios e estilos, poucos filmes são tão neorrealistas como *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), filmado em preto e branco, e o extemporâneo *A Árvore dos Tamancos* (Ermanno Olmi, 1978), filmado em cores. São provavelmente os melhores exemplos de neorrealismo italiano em sua época e em sua herança. No primeiro, a "duração real" é respeitada em diversas sequências. No segundo, impõe-se a maneira como os camponeses da região do norte da Itália viviam na virada do século XIX para o XX, em que camponeses de verdade representam o drama dos moradores da região em que o avô de Olmi viveu.

Encerro com Aprá, que procurou identificar o fim do momento chave da escola neorrealista e os principais filmes que fizeram eco nos anos seguintes, apontando também as filiações mais radicais ao ideário neorrealista:

(...) Defende-se que o neo-realismo venha até 1957 (*O Teto*, de Vittorio De Sica), defende-se ainda que ele seja o antecedente da onda neo-resistência que se inaugura com *Il Generale della Rovere* (1959), de Roberto Rossellini, ou que sobreviva como ideologia em muitos dos documentários dos anos 1960. Mas sobre filmes feitos no espírito característico do grupo, talvez tenhamos de nos limitar a falar de neo-realismo só até *Umberto D*, identificando o famoso Congresso sobre neo-realismo realizado em Parma, em 1953, como a conclusão de um período e não o relançamento do neo-realismo (de acordo com as intenções do encontro). Mas as sementes, apesar de não adubadas, não se extinguíram, tingindo-se do rosa da comédia ou aburguesando-se, como já se disse muitas vezes. Profundamente neo-realistas – e entre os filmes mais belos do período entre 1954 e 1957 – encontram-se ainda *O Ferroviário* (1956), de Pietro Germi, *La Finestra Sul Luna Park* (1956), de Luigi Comencini, e *O Grito* (1957), de Michelangelo Antonioni. Já Giuseppe De Santis prossegue obstinado e solitário em seu caminho. Fellini vai fundo em sua veia neo-realista em *Noites de Cabíria* (1957), que André Bazin define como "uma viagem ao extremo do neo-realismo", Rossellini, fiel como sempre só a si mesmo, em *Viagem à Itália* (1954) e no semi-documentário *India Mathi Bhumi* (1959), é um radical neo-realista. (APRÁ. In: FABRIS, 2007, p. 16)

Se as características do neorrealismo poucas vezes foram levadas ao extremo, não é difícil perceber que os frutos foram gerados em todo o mundo, incluindo aí Brasil (Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, José Carlos Burle, entre outros) e Portugal, alterando a concepção e a produção dos filmes e preparando o terreno para a soberania do cinema moderno no final dos anos 1950 e nos anos 1960.

1.2.2. A Nouvelle Vague francesa

Em abril de 1951 era lançado o primeiro número de uma revista essencial para a crítica e a cinefilia: a *Cahiers du Cinéma* (referida assim, com o artigo feminino, se pensarmos na revista, ou com o artigo no plural e no masculino, se pensarmos em cadernos). Sob o comando de André Bazin (esquecido nos créditos dessa primeira edição), mais Lo Duca e Jacques Doniol-Valcroze, a *Cahiers du Cinéma* (doravante chamada apenas de "a" ou "os" Cahiers), surgia com capa para o cinema americano. *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, era o filme escolhido. Está dado então o recado: o melhor do cinema mundial não estava então na França, mas nos EUA. A revista era uma continuação da *La Revue de Cinéma*, com a qual André Bazin e Alexandre Astruc lançaram textos importantíssimos para a deflagração de novos cinéfilos, novos críticos e a Nouvelle Vague anos depois. No editorial de estreia da Cahiers, a chamada para uma guerra na condenação da neutralidade da crítica francesa, do cinema medíocre que se fazia no país à época e do público mal acostumado que aceitava qualquer coisa como cinema.

Os críticos mais influentes dos *Cahiers*, notadamente os jovens turcos Jean-Luc Godard, François Truffaut e Jacques Rivette, sob a proteção do mestre Bazin, passaram os anos 1950 atacando o cinema de roteiristas, com adaptações de best-sellers e grandes vedetes no elenco, em críticas escritas com paixão e rigor invejáveis. Popularizaram a política dos autores, tese polêmica em que, para resumir, o pior filme de um autor é melhor que um filme bem sucedido de um diretor tido como artesão, ou não autor. Na base de suas argumentações, o cinema que eles consideravam ideal residia, como forma de afronta, na dupla subestimada do cinema americano, Howard Hawks e Alfred Hitchcock (este, claro, era inglês, mas é sua produção americana que vai chamar a atenção desses críticos), o que lhes valeu o apelido de hitchcocko-hawksianos, mas também em diretores como Jean Vigo, Jacques Becker, Max Ophuls, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman e Jean Renoir. O texto norteador do pensamento desses jovens foi "O Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Câmera-Caneta", escrito por Alexandre Astruc e publicado em 1948 na *L'Écran français*. Nesse texto seminal, Astruc defende que

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de boulevard, ou um

meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. Esta arte, dotada de todas as possibilidades, porém prisioneira de todos os preconceitos, cessará de permanecer cavando eternamente o pequeno domínio do realismo e do fantástico social que lhe é acordada nos confins do romance popular quando deixarmos de fazer dela o domínio de eleição dos fotógrafos. Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as idéias, as paixões são muito precisamente de seu interesse. Ou melhor, diremos que essas idéias e visões de mundo são tais que hoje somente o cinema pode dar conta delas; Maurice Nadeau dizia num artigo da *Combat*: “Se Descartes vivesse hoje, ele escreveria romances.” Eu peço desculpas a Nadeau, mas hoje já um Descartes se trancaria no seu quarto e com uma câmara 16 mm. e película escreveria o discurso do método em filme, pois seu *Discurso do Método* seria tal hoje em dia que somente o cinema poderia convenientemente o exprimir. (ASTRUC, 1948)²³

Astruc prossegue com a ideia de que o realizador escreva o roteiro de seus filmes (ou que o roteirista seja também o realizador) e destacando a importância da *mise en scène*, o que será defendido por toda a *Cahiers* na década seguinte:

O cinema atual é capaz de dar conta de qualquer tipo de realidade. O que nos interessa no cinema hoje é a criação dessa linguagem. Não pretendemos refazer documentários poéticos ou filmes surrealistas toda vez que possamos escapar das necessidades comerciais. Entre o cinema puro dos anos 1920 e o teatro filmado, existe lugar para o cinema que se liberta.

O que implica, entenda-se bem, que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Ou melhor, que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmara como o escritor escreve com a caneta. (Idem)

E finalmente esclarece qualquer confusão que porventura pudesse surgir pelo uso da palavra vanguarda (ver Aumont, cap. 1.1.2 deste trabalho), já no título de seu ensaio, e

²³ In: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm> (acessado pela última vez em 28 de fevereiro de 2019).

encerra de modo triunfal, como se estivesse escrevendo um manifesto, o que de fato aconteceu:

Eu sei bem que o termo “vanguarda” ainda fará pensar nos filmes surrealistas e nos filmes ditos abstratos do primeiro pós-Guerra. Mas essa vanguarda já é uma retaguarda. Ela procurava criar um domínio próprio para o cinema; nós procuramos, ao contrário, entendê-lo e fazer dele a linguagem mais vasta e mais transparente possível. Problemas como a tradução dos tempos dos verbos, como as ligações lógicas, interessam-nos muito mais do que a criação de uma arte visual e estática sonhada pelo surrealismo, que, aliás, não fazia mais do que adaptar para o cinema as pesquisas da pintura e da poesia.

Voilà. Não se trata de uma escola, nem mesmo de um movimento, talvez se trate simplesmente de uma tendência. De uma tomada de consciência, de uma certa transformação do cinema, de um futuro possível, e do desejo que nós temos de apressar esse futuro. Certamente nenhuma tendência pode se manifestar sem obras. Essas obras virão, elas verão o dia. As dificuldades econômicas e materiais do cinema criam esse paradoxo espantoso de poder falar do que ainda não existe, pois se nós sabemos o que nós queremos, nós não sabemos se, quando e como nós poderíamos fazê-lo. Contudo é impossível que o cinema não se desenvolva. Essa arte não pode viver com os olhos voltados para o passado, remoendo lembranças, nostalgias de uma época encerrada. Seu rosto já está voltado para o futuro e, tanto no cinema como fora dele, não há outra preocupação possível exceto o futuro. (Idem)

Nem escola, nem movimento, diz Astruc, mas a Nouvelle Vague tinha as características de uma escola, conforme nos mostra Michel Marie em seu livro chamado *La Nouvelle Vague* (2009), traduzido aqui e lançado em companhia da primeira parte de seu *Comprendre Godard* (2006). Quando procura elaborar um conceito crítico para a Nouvelle Vague, o historiador se pergunta se a NV seria uma escola e começa a responder com uma lista de fatores enunciados com "uma escola supõe":

UM CORPO DE DOUTRINA CRÍTICA mínimo, comum a um grupo de jornalistas ou cineastas;

UM PROGRAMA ESTÉTICO que suponha uma estratégia;

A PUBLICAÇÃO DE UM MANIFESTO explicitando publicamente essa doutrina;

UM CONJUNTO DE OBRAS que responda a esses critérios;

UM GRUPO DE ARTISTAS (realizadores, mas também colaboradores da criação, argumentistas, técnicos, atores);

UM SUPORTE EDITORIAL que permita das a conhecer as posições do grupo (revista, livro, filme de caráter teórico);

UMA ESTRATÉGIA PROMOCIONAL, logo veículos dessa estratégia – imprensa, meios radiofônicos ou televisivos;

UM LÍDER (a personalidade forte do grupo) e/ou um teórico (o "papa" do movimento);

POR FIM, ADVERSÁRIOS, uma vez que qualquer escola se afirma contra o que a precedeu ou lhe coexiste. (MARIE, 2011, p. 31)

Marie conclui que

a reunião de todos esses parâmetros raramente se verificou na prática. A sua presença simultânea determina a solidez e a coerência da escola em questão. Desse ponto de vista, pretendemos demonstrar que, contrariamente ao discurso de alguns dos seus protagonistas, *a Nouvelle Vague é uma das escolas mais afirmadas e coerentes da história do cinema*. (Ibidem – itálicos do autor)

Michel Marie também resumiu apropriadamente a estética da Nouvelle Vague francesa. Para o historiador

A estética da Nouvelle Vague repousa sobre outra maneira de produzir filmes, (...) privilegiando o baixo orçamento, a fim de salvaguardar a liberdade de criação do autor realizador. Mas ela subverteu também os vários hábitos que governavam, naquela época, os procedimentos técnicos desde a concepção do filme até a montagem e mixagem final). Com isso, trouxe toda uma nova geração de técnicos, colaboradores de criação, câmeras e roteiristas para uma profissão que era muito fechada e compartimentada. A estética da Nouvelle Vague repousa sobre uma série de escolhas que vão do roteiro à finalização do filme. (Idem, p. 65)

Logo em seguida, o historiador enumera o que supõe, a Nouvelle Vague, em princípio, numa lista que vale pelo didadismo e pela síntese, e que pode ser aplicada às outras manifestações de cinema moderno, com maiores ou menores semelhanças (é o que veremos, também, com relação ao cinema português):

1. o autor realizador é também o roteirista do filme;
2. ele não faz decupagem estrita preestabelecida, um grande espaço é deixado à *improvisação* na concepção das sequências, dos diálogos e da atuação dos atores;
3. são privilegiados os *cenários naturais* e se exclui o recurso aos cenários reconstituídos em estúdio;]
4. utilização de uma equipe "leve", de poucas pessoas;
5. opção pelo "som direto", gravado no momento da filmagem, em vez de pós-sincronização;
6. tentativa de não empregar iluminação adicional muito pesada, com a escolha, junto com o câmara, de uma película bem sensível;
7. utilização de não profissionais para interpretar os personagens;
8. quando se recorre a profissionais, opção por novos atores, dirigidos de maneira mais livre. (Idem, p. 65-66 – itálicos do autor)

Marie ainda lembra que a "eliminação da fronteira entre ficção e documentário é um dos polos estéticos da Nouvelle Vague", que teria influência em diretores como Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Rozier, Jean Eustache, alguns filmes de Godard, e, num período posterior, Maurice Pialat, Philippe Garrel e Jacques Doillon. Escreve também sobre o outro polo, com "uma dominante mais narrativa", representada por autores de uma "concepção mais romanesca da criação": Claude Chabrol, François Truffaut, Agnès Varda, Jacques Demy, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze (p. 66).

Marie sabe que essas divisões não são estanques, e alguns cineastas do primeiro grupo transitavam pelo segundo, e vice-versa. Sabe também que nesse período em que prevalecia artisticamente um cinema moderno, havia, na maior parte dos filmes, procedimentos mais ligados a uma estética clássica, num pêndulo entre o clássico e o moderno que se tornará moeda corrente no cinema a partir desse momento, sobretudo nos filmes mais bem sucedidos artisticamente.

Numa escola tão coesa como a Nouvelle Vague francesa, houve espaço para muitos cineastas de propostas distintas entre si. Assim será em todos os outros movimentos de cinema moderno do mundo, incluindo o português. Por esse motivo é possível encaixar no mesmo Novo Cinema, um franco atirador como João Cesar Monteiro e seu oposto, o totalmente comprometido com a ideia de cinema como espetáculo e com a necessidade de se conquistar o público como António de Macedo. Assim como é possível associar, como principais líderes estéticos do Novo Cinema português, tanto um diretor quase vanguardista como Fernando Lopes, continuador de Alain Resnais, dos documentaristas britânicos e dos jovens do *Free Cinema* e, mais tarde, dos primeiros filmes de Jean-Marie Straub, como um realizador mais romanesco como Paulo Rocha, herdeiro de Manoel de Oliveira e Claude Chabrol.

Como vimos, com a cinefilia francesa do pós guerra e a ferocidade de uma crítica mais voltada à mise en scène, criou-se a escola Cahiers, abrindo espaço para a Nouvelle Vague francesa, a partir dos primeiros longas de Claude Chabrol (*Le Beau Sèrge*, 1958, *Les Cousins*, 1959), François Truffaut (*Les 400 Coups*, 1959), Alain Resnais (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) e Jean-Luc Godard (*Á Bout de Souffle*, 1960), sem esquecer o sopro de novidade apresentado por Agnès Varda na obra-prima *La Pointe Courte* (1955).²⁴ O fato é que entre os anos de 1959 e 1963, a Nouvelle Vague produziu filmes de uma

²⁴ *La Pointe Courte* teria seu merecido status de pioneirismo menos contestado caso fosse recebido com maior entusiasmo pelos críticos da *Cahiers* na época ou se, junto a ele, outros longas de peso confirmassem a eclosão de uma nova onda, ou se, é inevitável pensar, fosse assinado por um homem.

modernidade até então inalcançável, que retomava certos preceitos da modernidade anterior, da virada das décadas de 20 e 30 (o falso *raccord*, por exemplo), e os unia à faceta documental e amadorística do neorrealismo italiano, temperado pela ousadia formal de Jean Renoir. Estava preparado o terreno para a década em que o moderno foi predominante, de um ponto de vista de prestígio, do público jovem e da crítica: a década de 1960.

1.2.3. O Free Cinema inglês

Merecedor de muito menos espaço nas histórias de cinema do que a *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* tem, contudo, força o suficiente para se erguer além das notas de rodapé. O lado documental, sobretudo, vai influenciar alguns diretores do Novo Cinema Português, e é evidente em filmes como *Belarmino*, assim como se ramifica, junto com Jean Rouch e o cinema verdade, pelo tipo de cinema etnográfico feito imediatamente após o 25 de abril.

Nos anos 1950, o cinema inglês parecia passar pelos mesmos problemas, segundo os críticos mais jovens, que contaminavam o cinema francês. Mark Cousins escreve sobre o desconforto desses jovens críticos, colocando na mesma conta baixa o cinema muitas vezes sublime que os estúdios Ealing ainda realizavam na década e as produções de Michael Powell e Emeric Pressburger, que se não repetiam a excelência de seus melhores filmes da década anterior, dificilmente poderiam ser considerados menos do que bem sucedidos cinematograficamente. David Lean, sobretudo, era desprezado pelos críticos jovens, assim como representava o tipo de cinema que os jovens turcos queriam ver morto.

Entre os críticos que atacavam o conformismo do revival comercial do cinema britânico por Lean estava o quarteto que fundara a revista de cinema britânica *Sequence* (1947-52), quatro anos antes dos *Cahiers*. compunham o quarteto Lindsay Anderson, Gavin Lambert, Karel Reisz e Tony Richardson, que estudaram, ao contrário de Truffaut, nas mais famosas universidades do país. Eles rejeitavam filmes que refletiam a cultura média, ou *middlebrow*, como *Brief Encounter* (1945), de Lean, ao modo de Truffaut e dos críticos franceses, e encontravam mais valor em cineastas americanos anteriormente subvalorizados. Enquanto Bazin, Truffaut e seus colegas críticos de cinema Eric Rohmer e Jacques Rivette celebravam Wyler, Welles, Hawks e Hitchcock, o cáustico Anderson focava o diretor de westerns John Ford. (COUSINS, 2013, p. 257)

Em seguida, Cousins lembra que o *Free Cinema* é um movimento que também começou na crítica, depois no documentário, fortaleceu-se esteticamente antes da *Nouvelle Vague* e promoveu o trânsito para a ficção no final dos anos 1950, tendo como cabeças três dos quatro críticos fundadores da revista *Sequence*: Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson.

Truffaut, como Rivette e Rohmer, tornou-se um dos diretores mais significantes da década de 1960. Anderson, no Reino Unido, chegou antes deles, fazendo documentários intensos e socialmente penetrantes, como *O Dreamland* (1953), ambientado em um espaço de diversões eletrônicas da classe operária inglesa, e reinventando *Zéro de Conduite* (1933), de Jean Vigo como um ataque contundente ao sistema de escolas públicas inglês em *If...* (1968). Lambert também obscureceu as fronteiras entre comentador e cineasta ao ajudar e depois tornar-se amante de Nicholas Ray. (Idem, p. 258)

A entrada na ficção é o passo seguinte para os jovens diretores ingleses. Tony Richardson saiu na frente com *Look Back in Anger* (1959), seguido três anos depois por *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962). Karel Reisz fez barulho com seu *Saturday Night and Sunday Morning* (1962), e Lindsay Anderson foi o último do trio da *Sequence* a estreiar na ficção, com *This Sporting Life* (1963)²⁵. Cousins aponta, contudo, que suas ideias não eram as mesmas dos diretores da *Nouvelle Vague* francesa, ou mesmo de Nagisa Oshima e Shohei Imamura, associados ao movimento japonês da *Nuberu Bagu*. "Para começar, os diretores britânicos estavam mais interessados em personagens masculinos do que femininos" (Cousins, p. 298).

Em segundo lugar, apesar de eles próprios virem de famílias de classe média, Richardson, Reisz e Anderson fizeram filmes sobre a vida da classe operária, em sua maior parte fora de Londres, no norte da Inglaterra. Não queriam a capital Paris de Godard, ou a autobiografia defendida por Truffaut. (...). Terceiro, a maioria desses trabalhos "kitchen sink" derivava de peças teatrais ou de romances dos autores que ficaram conhecidos como "Angry Young Men", como Alan Sillitoe, John Osborne, John Braine e David Storey, e a narrativa continuou sendo um elemento central. Quarto, esses cineastas apoiavam-se mais no gênero documentário do que seus colegas europeus, especialmente as tradições de John Grierson na década de 1930. Todos os filmes acima foram feitos em preto e branco, e a maioria tinha filmagens em locações e um estilo natural de iluminação, no entanto, poucos usavam cortes descontínuos, diafragmas de íris, enquadramentos em widescreen ou

²⁵ Esses quatro filmes são destacados por Cousins como os principais do movimento.

referências a outros filmes [características da maior parte dos filmes da Nouvelle Vague]. (Idem, p. 298-299)

No texto não assinado sobre o cinema britânico, dentro do capítulo *New Directions*, do importante compêndio *The Illustrated History of the Cinema*, organizado por David Robinson e Ann Lloyd com a ajuda de inúmeros colaboradores, o autor desconhecido destaca o filme *Room at the Top* (1959), de Jack Clayton, como importante indicativo de que as coisas estavam mudando no cinema mainstream britânico. E nos informa também da forte ligação dos cineastas do *Free Cinema* com a celebrada escola documentarista britânica dos anos 1930, ligação esta que se deu mesmo que o objetivo dessa nova geração fosse pela renovação.

O declarado objetivo do grupo era, pela adoção de estilos muito mais pessoais, romper com a aproximação documental estabelecida por John Grierson nos anos 30. A maioria dos filmes do grupo eram livres observações sobre pessoas jovens da classe operária; e em retrospecto esses filmes são mais marcantes pela continuidade com a tradição de Grierson do que por uma rejeição a ela. (...)

Crucialmente, Reisz (junto de Richardson e os outros cineastas do Free Cinema, compartilhavam com Grierson, Paul Rotha, Arthur Elton e Edgar Anstey a procura pelo realismo. O *Free Cinema* tende a se diferenciar dos documentaristas dos anos 30 pelos assuntos dos filmes. Os documentaristas da década de 1930 estavam preocupados com o mundo do trabalho, especialmente em sua transformação pelas inovações técnicas. Tirante Anderson, os documentaristas dos anos 50 lidavam com o mundo da diversão e do lazer, especialmente aquele dos jovens. (ROBINSON & LLOYD, 1986, p. 305)

Houve, portanto, tanto na França como na Inglaterra e em outros movimentos de cinema moderno pelo mundo, essa procura pelas pontes com movimentos modernistas anteriores. E é também o que aconteceu em Portugal.

1.2.4. Retorno a Portugal

Após um breve panorama da *Nouvelle Vague* francesa e do *Free Cinema* inglês, voltemos a Portugal. Mas proponho uma volta ao imediato pós-guerra, para entendermos a terrível década de 1950, o discutível ano zero de 1955 e o contexto em que surgiu o Novo Cinema português, em meio a uma sensação de que era quase impossível fazer cinema em Portugal. É também o período de formação de João Cesar Monteiro, estudante

nos anos 1950, poeta já no final dessa década e crítico respeitado a partir de meados dos anos 1960.

Paulo Cunha passou com gosto por esse assunto em sua tese de doutorado *O Novo Cinema Português: Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*. Como o próprio título indica, o pesquisador percorre caminhos que pesquisadores mais interessados em estética (meu caso) costumam evitar por sua conta e risco, caindo assim em alguns equívocos de julgamento típicos de quem só analisa a arte pela arte, esquecendo-se do entorno que permitiu a essa arte existir. Claro que há um exagero em alguns pesquisadores, avessos a qualquer tipo de análise formal, em achar que a arte é toda determinada por seu contexto e que tudo é determinado pelas condições sociais e históricas. Para evitar tanto esse exagero, como o isolamento estético de minha análise, passarei aqui por alguns pontos do trabalho de Cunha, entre outros autores que possam iluminar nosso caminho na direção da análise estética das obras do cinema moderno português.

Em primeiro lugar, talvez seja necessário explicar quem foi António Ferro (1895-1956), jornalista, escritor e político, editor da revista *Orpheu* e participante do modernismo português do início do século 20. No verbete dedicado a ele pelo *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, da autoria do historiador António Moreira (p. 248), temos:

(...) Foi eleito presidente (1932) da Federação Internacional da Crítica. Em finais de 1932 realiza cinco grandes entrevistas a Salazar, que seriam publicadas em volume em 1933. Neste ano é nomeado diretor do recém-criado Secretariado da Propaganda Nacional (SPN). Fundador e primeiro presidente do Sindicato Nacional dos Jornalistas, seria, como representante deste, delegado à Câmara Corporativa. A sua actividade mais profícua foi desenvolvida no SPN, onde realizou vasto trabalho em prol do regime e conseguiu granjear o apoio de parte significativa da intelectualidade portuguesa. (...) Com a criação do Secretariado Nacional de Informação e Cultura, organismo que substitui o SPN, em 1944, é nomeado director, ocupando o cargo até 1950.(...)

Paulo Cunha, num capítulo intitulado "A falência do projecto cultural de António Ferro", escreve que

Simbolicamente, o princípio do fim do consulado de António Ferro à frente do SPN/SNI terá sido assinalado pela mudança de designação do organismo público. Em 1944, pelo decreto nº 33.545, de 23 de fevereiro, o termo "Propaganda" caía da designação oficial do organismo guardião

da política cultural do regime para dar lugar ao termo "Informação". Mais do que uma mera alteração simultaneamente lexical e semântica, esta mudança marca uma significativa alteração de estratégia e dos objectivos na execução pública cultural do regime. (...).

A redefinição das funções de António Ferro anunciava a falência do seu projecto cultural. O forte investimento ideológico no sector cultural não produzira resultados práticos significativos para a tão desejada "regeneração" da cultura portuguesa. O caso específico do cinema é bem demonstrativo das ambições e dos limites com que se deparou a *Política do Espírito*. A perda de influência e a fragmentação do núcleo de cineastas próximos ao poder é também significativa do estado de crise que afectava a política cinematográfica do regime. (CUNHA, 2014, p. 61-62 – itálico do autor)

Em seguida, Cunha informa que a partir de 1946 António Ferro "inicia um conjunto de comunicações públicas que se pautam sobretudo por um tom auto-crítico em relação ao panorama cultural português". E fala dos três discursos que "marcaram a resignação" de Ferro "perante o assumido fracasso de seu projecto cultural" (CUNHA, 2014: 62): "Grandeza e miséria do cinema português", "O estado e o cinema" e "O cinema e o teatro".

No primeiro, António Ferro lançava severas críticas ao panorama cinematográfico nacional, reconhecendo que os problemas do cinema português eram conjunturais – manifesta falta de qualificação dos diversos profissionais envolvidos na indústria cinematográfica, desde os produtores e argumentistas, aos actores e técnicos – e estruturais – na má interpretação e má aplicação do fenómeno cinematográfico no panorama cultural português – mas ambos poderiam ser ultrapassados com uma forte intervenção estatal na cultura portuguesa.

No segundo, o mais célebre, António Ferro proferiu, provavelmente, o mais desconcertante e demolidos dos seus discursos. Ao longo de uma espécie de "via sacra", em que percorre todos os géneros cinematográficos produzidos em Portugal durante a sua regência na tutela da propaganda e informação, Ferro denuncia ferozmente a falta de vitalidade criativa e capacidade profícua do sector cinematográfico nacional. Repartindo acusações, o próprio dirigente não se iliba das suas responsabilidades enquanto "timoneiro" do fracassado projecto de regeneração da cultura cinematográfica portuguesa. (Idem, p. 62)

Em seguida, Cunha passa pelos principais pontos levantados por Ferro, e aqui arrisco um resumo do resumo:

Na sua opinião, o cinema abstraiu-se de qualquer missão civilizadora, servindo sobretudo de veículo de reprodução aos decadentes valores vigentes, e escusando-se de contribuir com o esforço colectivo de regeneração da nação exigido pelo Estado Novo e por António Ferro em particular.

A *Política do Espírito*, que tanto havia prometido, fracassara nos seus intentos. No entanto, Ferro continuava a acreditar que o mau gosto geral do público era "educável", desde que houvesse vontade e empenhamento das pessoas responsáveis pela criação e divulgação artística, nomeadamente produtores e realizadores.

(...)

Na opinião de Ferro, o cinema português não estava, de todo, condenado ao insucesso. Dotado de razoáveis recursos materiais e humanos, passíveis de uma valorização, o cinema nacional necessitava sobretudo de "uma orientação, um caminho a seguir e, ainda o mais difícil, a obediência, sem excessos de individualismo, a essa orientação". Esta frase parece encerrar, afinal, a maior das críticas de Ferro: denuncia a inoperacionalidade manifestada por alguns sectores do regime; denuncia a ociosidade e falta de iniciativa dos agentes privados da indústria cinematográfica; e, finalmente, denuncia também os inimigos da primeira hora, aqueles que nunca permitiram o êxito da *Política do Espírito* ao intoxicarem a opinião pública com um discurso "reaccionário". (Idem, p. 63-64)

Ao comentar sobre as razões da saída de António Ferro do SNI, Cunha escreve sua impressão:

Acredito que a demissão de Ferro esteja directamente relacionada com o fracasso de seu projecto de política cultural e de educação do povo, a célebre Política do Espírito. Sabendo que os conceitos de política e de propaganda sofreram uma clara alteração provocada pela falência dos regimes fascista e nazi, e que Salazar pretendeu acompanhar essa transformação, não é de estranhar a vontade do ditador de se afastar definitivamente desse projecto cultural da Política do Espírito. Para agravar, a frágil concretização do projecto - perante tão altas expectativas - parece não ter favorecido a sua continuidade. (p. 64)

Paulo Cunha lembra que, antes de se afastar, António Ferro conseguiu aprovar a "primeira lei geral de cinema em Portugal, a Lei 2.027, de 18 de fevereiro de 1948" (p. 65). Para o historiador,

Do ponto de vista meramente teórico, a polémica legislação parecia beneficiar sobretudo o sector da produção, nomeadamente com a criação do Fundo do Cinema Nacional (FCN). (...) Na prática, de todas as finalidades do FCN, sobressaia a "concessão às entidades produtoras de filmes portugueses de subsídios destinados a cobrir parte do custo desses filmes" (Art. 7º, 1º). Para além de eventuais dotações extraordinárias por parte do Estado, a principal forma de financiamento do FCN seriam as receitas resultantes das taxas de licença de exibição, que incidia, acima de tudo, sobre os filmes estrangeiros. (Idem, p. 66)

Cunha menciona o desagrado causado pela lei nos setores de distribuição e exibição, sobretudo no que diz respeito à criação de um "contingente de filmes portugueses". Segundo o historiador,

Como filme português, de acordo com o artigo 11º, considerava-se os filmes que cumprissem três condições: "ser falado em língua portuguesa", ser produzido em estúdios e laboratórios portugueses e "ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais".

Inequivocamente, a terceira das condições considerada na nova legislação para definir – e, conseqüentemente, financiar – o filme português ia ao encontro dos "caminhos seguros" sugeridos pelo próprio Ferro no discurso "O Estado e o Cinema" acima referido, para a afirmação do cinema português: os filmes históricos, os documentários e os "filmes de natureza poética". (Ibidem)

Antes de sua saída, portanto, António Ferro trataria de deixar plantada a semente para o que acreditava ser um futuro para o cinema português, ficando fora das possibilidades de subsídios as comédias (que tanto fizeram a cara do cinema português na década de 1940), os "filmes regionais ou folclóricos", os policiais e os "filmes extraídos de romances ou peças teatrais". Cunha lembra que apesar da criação do FCN os efeitos práticos demorariam a surgir. E cita o exemplo da Cinemateca Nacional, que tinha sido criada em 1948, mas cujos depósitos de filmes seriam construídos apenas em 1954 e a abertura de sua biblioteca e "início das actividades de programação só aconteceriam em 1958" (CUNHA, 2014, p. 67). No texto, o historiador informa que o FCN "apenas serviu para angariar dinheiro vindo do próprio mercado, através das licenças e taxas de exibição sobretudo, para continuar a produzir e a financiar filmes de propaganda (...)" (p. 71).

Chegamos então ao famoso "ano zero" de 1955, em que nenhum longa-metragem português estreou comercialmente. Para Cunha, "não podemos ignorar" que segundo o *Prontuário do Cinema Português* de José de Matos-Cruz, em 1955 "estream nas salas 99 filmes de produção portuguesa com metragem inferior a 1.800 metros de película ou com menos de 60 minutos de duração" (CUNHA, 2014, p. 71-72).

Esses 99 filmes não são considerados como significativos para quem defende a teoria do "ano zero" porque, para a generalidade dos autores, a produção cinematográfica parece limitar-se aos filmes de longa-metragem ou, como na época era mais popular chamar-lhes, filmes de fundo. Em termos de metragem, esses 99 filmes de curta-metragem equivalem, aproximadamente, a cerca de 30 mil metros, ou seja, a cerca de 10 longas-metragens. (p. 72)

Cunha argumenta, então, a meu ver com imensa razão, que essa produção, bem como a de documentários, também negligenciada por historiadores, mereceria mais atenção. Para ele

A historiografia clássica produzida sobre o fenómeno cinematográfico constrói uma interpretação da realidade que parte de uma visão selectiva da produção elaborada em torno de paradigmas que condicionam a priori os próprios limites do objecto cinematográfico. Por isso, exceptuando alguns casos excepcionais – o clássico *Douro Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira ou o recentemente premiado *Arena* (2009) de João Salaviza, a produção de filmes de curta-metragem é frequentemente menorizada ou secundarizada nos estudos historiográficos e estéticos elaborados em torno do objecto cinema português. O mesmo se passa em géneros cinematográficos considerados "menores" para a generalidade dos autores com abordagens mais estéticas, como o filme documentário. (Ibidem)

Se pensarmos que o curta-metragem é o principal veículo de renovação dos cinemas modernos no mundo, não temos como discordar da colocação de Paulo Cunha. Desse modo, como ele mesmo pergunta no título do capítulo: "1955: ano zero de quê?" (p. 71). Nos anos seguintes, a produção de longas voltaria, e a de curtas cresceria ainda mais, ficando acima dos 100 entre 1956 e 1960. E, afinal, Cunha esclarece as coisas a respeito dessa década tida como extremamente difícil do cinema português:

Parece evidente que os anos 50 foram um período de mudança de paradigma na produção cinematográfica portuguesa. A falência do projecto cultural de António Ferro implicou também o desmoronar de um núcleo de realizadores que monopolizara a produção fílmica de longa-metragem ficcional. Desses filmes, produzidos e estreados entre 1933-44, cerca de 75 por cento do total são de: António Lopes Ribeiro (5), José Leitão de Barros (5), Jorge Brum do Canto (5), Chianca de Garcia (3) e Arthur Duarte (3). Após a saída de Ferro, estes realizadores foram abandonando a realização ao longo dos anos seguintes e deixando lugar à designada "geração dos assistentes", que se limitaram, na generalidade, a reproduzir os métodos de trabalho anteriores e lutar pela sobrevivência numa lógica de comodismo e mínimo risco, sem grandes preocupações estéticas ou artísticas. (p. 74)

Para entender o contexto em que a geração dos anos 1960 vai mudar o cinema ainda sob o fascismo salazarista, vale pensar nas palavras de Paulo Filipe Monteiro, que, a respeito dos cineastas dessa geração, escreveu um artigo intitulado "Uma Margem no Centro: A Arte e o Poder do Novo Cinema".

Casos como o de Balzac, Ezra Pound, Céline ou mesmo Eliot e Pessoa têm sido usados para mostrar que, por paradoxal que pareça, há por vezes ligações entre práticas artísticas das mais revolucionárias e posições políticas das mais conservadoras, ou vice-versa. O estudo do cinema português das últimas décadas pode, indirectamente, ajudar a lançar alguma luz sobre esse paradoxo, mostrando como se podem criar desfasamentos entre estética e política. (TORGAL, 2000, p. 306)

Em seguida, Monteiro entra na particularidade do cinema português dos anos 60, sublinhando que este

não foi politicamente conservador: o paradoxo foi muito menos dos cineastas do que do regime, que desde muito cedo, com António Ferro, incorporou um programa estético vanguardista. Dizemos apenas que, ao contrário do movimento cineclubista, que o Estado Novo, mesmo na sua fase marcelista, não hesitou em extinguir, o chamado "novo cinema" pôde, ainda antes do 25 de abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição "cinema", tendo assim nas mãos o poder de produzir, ensinar e criticar, apesar do seu alinhamento político à esquerda. (Ibidem)

Ao falar da morte do velho cinema e do triunfo da nova geração, Monteiro afirma que esse triunfo "foi conseguido sobre as cinzas dos movimentos mais politicamente perigosos para o Estado Novo, como o cineclubismo e o neo-realismo" (p. 307), e que não se pode esquecer que se o Estado Novo proporcionou meios para esse triunfo, também promoveu "contratendências e contrariedades", representadas por escapismos e comédias como *O Miúdo da Bica* (Constantino Esteves, 1963), *Uma Hora de Amor* (Augusto Fraga, 1964), *Sarilho de Fraldas* (Constantino Esteves, 1967) ou *O Diabo era Outro* (Constantino Esteves, 1969), que retornavam a um tipo de cinema criticado por António Ferro e por muitos outros (Idem, p. 315).

Há então uma óbvia mudança dos agentes criadores do cinema português. E futuros agentes ainda estavam se preparando para o trabalho que viria na década seguinte. Esses agentes encontrariam na Fundação Calouste Gulbenkian, uma tábua da salvação.

1.2.5. Antes dos anos Gulbenkian

No final dos anos 1950, com a popularização das escolas de cinema, os jovens portugueses iam para Londres ou Paris em busca de aperfeiçoamento e bagagem histórico-cultural. Em 1955, António da Cunha Telles vai estudar no *Institut des Hautes*

Études Cinématographiques (IDHEC), em Paris, onde se diplomaria em realização e produção, voltando a Portugal em 1960. Paulo Rocha cursou realização no mesmo instituto, entre 1959 e 1961. Ambos obtiveram bolsa de estudos do Fundo do Cinema Nacional. Em 1959, Fernando Lopes ganha bolsa do mesmo fundo para estudar em Londres. Esses foram os principais nomes que, entre 1963 e 1964, fizeram o cinema novo com seus primeiros filmes, *Os Verdes Anos* (de Rocha) e *Belarmino* (de Lopes), ambos produzidos por Cunha Telles que, em 1965, entra na produção do terceiro vértice do Novo Cinema português, *Domingo à Tarde*, de António de Macedo, diretor que, como José Fonseca e Costa, havia ficado em Portugal. Ainda não havia entrado o apoio da Calouste Gulbenkian, inicialmente com bolsas de estudo, para depois ter uma importância decisiva para toda uma nova geração de cineastas, conforme conta João Bénard da Costa, desde 1956, ano em que a Gulbenkian abre suas portas, mencionando também a geração dos críticos dos anos 20 que saudavam o cinema como uma grande arte.

Calouste Gulbenkian fixara as Artes como uma das quatro grandes finalidades da Fundação. Mas, à época, em Portugal, poucos tomariam ainda a sério a expressão Sétima Arte, com que Riccioto Canudo baptizara o cinema em 1920 ou o defendera na *Gazette des Sept Arts* em 1923. É certo que o tinham apelidado como tal a geração de críticos e cineastas que, na transição do mudo para o sonoro (28-31, mais coisa, menos coisa), por ela propugnara com denodo. É certo que o movimento cineclubista, em Portugal iniciado a sério a partir do fim da segunda guerra mundial, sempre brandira esse estandarte. Mas, se a ideia ia fazendo caminho e sobretudo ia achando adeptos fervorosos entre a "rapaziada dos cineclubes" como lhe chamava Leitão de Barros, estava longe de ter aceitação entre homens de barba feita, com meia dúzia de relevantes excepções que se ouviam pelos cantos mas que ainda não tinham chegado aos centros. (COSTA, 2007, p. 9)

Bénard da Costa, que curiosamente situa o fundo do poço no ano de 1956, e não em 1955, o habitual "ano zero", faz uma síntese dos momentos que antecederam o apoio da Gulbenkian, passando por fatos que esclarecem algumas coisas a respeito do momento cinematográfico que Portugal atravessava, prosseguindo no mesmo tom, no parágrafo seguinte:

Além disso, o cinema português, que conseguira grande popularidade nos anos 40 mas que nunca fora tomado muito a sério, estava pelas ruas da amargura nos meados dos anos 50, a década mais negra da acidentada história dele. *O Noivo das Caldas* de Arthur Duarte, *Perdeu-se um Marido* de Henrique Campos e *Vidas Sem Rumo* de Manuel Guimarães foram as três longas-metragens portuguesas estreadas em 56.

Não se está bem a ver a Gulbenkian misturada com esse género de filmes, mesmo que *Vidas Sem Rumo*, com diálogos de Alves Redol, já tivesse obviamente ambições não logradas. Nem a Gulbenkian olhava para esses lados, nem ninguém lhe pedia que olhasse e nem ninguém achava que devesse olhar. (Ibidem)

Como já nos alertava Paulo Cunha, Bénard da Costa ignora a produção de curtas, que cresceu durante os anos 1950, em favor de um olhar atencioso apenas para os longas-metragens. Isso faz com que ele constate que os Anos Gulbenkian significaram o nascimento do cinema português sob o aspecto estético e com relação a uma continuidade de esforços, e que antes disso tínhamos esparsos rebentos de grande valor, mas sem uma promessa de sequência.

Iria demorar ainda uns 13 anos para que finalmente avançassem as discussões de um real subsídio para o cinema português. Por enquanto, a Gulbenkian entraria com bolsas de estudo, a partir de 1961. E foram vários os contemplados para estudar cinema no exterior. Bénard da Costa aponta os seguintes nomes, entre outros menos importantes dentro deste estudo: António Campos (bolsa concedida em 1961), António Pedro Vasconcelos (1961), Alberto Seixas Santos (1963), Alfredo Tropa (1963), António Escudeiro (1963), João Cesar Monteiro (1963), José de Sá Caetano (1963), Manuel Guimarães (1963), Manuel Costa e Silva (1966), Elso Roque (1966), António da Cunha Telles (1967), João de Matos Silva (1968), Jorge Silva Melo (1969), Noémia Delgado (1970), Acácio de Almeida (1970), Maria Cabral (1971), Solveig Nordlund (1971), Eduardo Geadá (1976), Jorge Silva Melo (1978), José Álvaro de Morais (1979).²⁶

Como Fernando Lopes, na virada dos anos 1950 para os 60, João Cesar Monteiro iria para Londres em 1963. Mas ao contrário de Lopes, de personalidade mais aglutinadora e generosa, Monteiro não soube se adaptar às amarras do ensinamento britânico, assim como não via nada de especial nos diretores do chamado *Free Cinema*, escapando para a França com o intuito de se aproveitar da pulsante cinefilia que havia lá. Estão em sua certidão (famoso texto de 1973) os traços de sua personalidade, já clara nesse período, nos encontros com futuros parceiros e no aprendizado tumultuado de cinema:

²⁶ Extraídos do anexo de *Os Anos Gulbenkian*. Op.cit, p. 57-58. Nota-se que alguns nomes se repetem, caso de António da Cunha Telles, que já havia ganhado bolsa por cinco anos do Fundo do Cinema Nacional, e de Jorge Silva Melo, que ganhou duas vezes, em 1969 e em 1978, já com carreira estabelecida como dramaturgo na Cornucópia, com Luís Miguel Cintra. As bolsas, percebemos, eram dadas também a quem já tinha filmado longas, caso de Eduardo Geadá (*Sofia e a Educação Sexual*, 1974) e José Álvaro de Morais (*Ma Femme Chamada Bicho*, 1978).

Em 1960, encontrei o sr. Seixas Santos, que teve a bondade de me ensinar um pouco do muito que sabe de cinema. O sr. Vasconcelos andava ao mesmo, e parecia fazer progressos que, infelizmente (para ele), o futuro ainda não comprovou.

No ano seguinte, trabalhei como assistente de realização do sr. Perdigão Queiroga e admito que poderia ter aprendido mais qualquer coisinha se não tivesse sido tão presunçoso.

Em 1963, na injusta qualidade de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, parti para Londres a fim de frequentar a London School of Film Technique. Suponho que nunca por aquela escola passou aluno tão mau, mas nesse passo não tive grandes culpas no cartório: é que de facto os ingleses não nasceram para o cinema. Aliás, ainda não percebi muito bem para que é que os ingleses nasceram. Deve com certeza ser pela mesma razão que nasceram os percevejos, as baratas e o pão integral, vulgo pão que o Diabo amassou. A estadia em Londres, essa foi extremamente divertida, sobretudo no salutar plano das doces amizades; contudo, no regresso à Pátria, o meu pavoroso aproveitamento escolar foi muito sentido, como vergonhosa acção, por provincianas carpideiras a quem nunca passará pelas cabeças, tão chorosas dos mal gastos dinheirinhos da Gulbenkian, que a estupidez e a incompetência assentam arraiais em qualquer parte do mundo, incluíse no coração de Londres, sob o pomposo nome de London School of Film Technique. (NICOLAU, 2005, p. 57-58)

A entrada de Monteiro na crítica se dá em 1965. Isso para valer, em *O Tempo e o Modo*, sem contar esparsas contribuições anteriores de juventude. No cinema, sua estreia data de 1969. Portanto, é um pouco cedo para estudarmos sua obra escrita ou cinematográfica. Permanecerei, desse modo, na formação do Novo Cinema Português, começando pelos antecedentes de que mais se fala. A parte 2 deste trabalho trará João Cesar Monteiro, como crítico e cineasta, então prefiro poupá-los, por enquanto, também com o intuito de identificar melhor o contexto em que ele se moveu, desde a cinefilia de juventude até o estabelecimento de sua autoria com *Veredas* (1978) e *Silvestre* (1981).

Por hora, é necessário falar de Manuel Guimarães, um diretor, a meu ver, injustiçado.

1.2.6. No caminho de um novo modernismo: Manuel Guimarães

Os Verdes Anos (1963), de Paulo Rocha, é considerado o marco do Novo Cinema Português, a despeito de obras anteriores que poderiam reivindicar esse estatuto. Seria o primeiro filme em sintonia com os objetivos da nova geração de cineastas que, retornados a Portugal após bolsas no exterior, passavam aos curtas suas ideias de cinema,

influenciados pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo *Free Cinema* (outros movimentos modernos iriam entrar no caldeirão futuramente, como o Cinema Novo brasileiro).

Há, contudo, um importante questionamento com relação a esse marco. Michelle Sales, por exemplo, argumenta que a mudança é gradual e ocorria desde *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, filme de 1951 (SALES, 2010, p. 152), sendo que João Mário Grilo lembra também de *Nazaré*, realizado no ano seguinte pelo mesmo diretor, argumentando que ambos são filmes de atmosferas "despreocupadas, por tradição, patrióticas. por obrigação" (GRILO, 2006, p. 17), pois estávamos ainda no longo regime salazarista. E, de fato, foi assim em todos os movimentos do cinema moderno. Elege-se um marco, mas os sinais de mudança podem ser vistos em filmes anteriores. As mudanças são sempre graduais, mas empenha-se em reproduzir a ideia de ruptura. Voltaremos a esse problema da periodização no próximo sub-capítulo.

No caso de *Saltimbancos*, temos o cotidiano de um circo conforme lembrado pelo narrador. Cotidianos de circos costumam dar em representações mais realistas, e ainda na primeira metade dos anos 1950, tivemos outros exemplos de filmes em torno do circo que têm praticamente os mesmos sinais de modernidade, ainda mais acentuados: *Gycklarnas Afton* (Ingmar Bergman, 1953), *Man on a Tightrope* (Elia Kazan, 1953) e *La Strada* (Federico Fellini, 1954)²⁷ são bons exemplos dessa representação mais realista que quebrava um pouco o sistema de estrelas e de estúdios. Por outro lado, os quatro primeiros longas de Manuel Guimarães, a despeito de suas qualidades, estão mais próximos do cinema contra o qual os diretores do Novo Cinema Português irão se levantar do que de filmes como *Acto da Primavera* ou *Os Verdes Anos*. Daí a possibilidade de se falar em ruptura, mesmo se pequena, no caso específico do cinema português, identificando, nesse processo, a busca de uma continuidade com a geração modernista dos anos 1920 e 30.

E o que dizer do neorrealismo português? Jorge Leitão Ramos diz que não existiu (RAMOS, 1989, p. 389). Mas neorrealismo de fato, segundo o conceito de Cesare Zavattini, quase não existiu mesmo na Itália. Paulo Cunha lembra que neorrealismo (ou no modo como encontrei em diversos textos, com a grafia anterior ao Acordo: neorealismo - grafia que será mantida nas citações) foi um "eufemismo inventado para ocultar a expressão 'realismo socialista', tão adversa ao Estado Novo" (CUNHA, 2014, p. 212). E que foi movimento artístico "e ideológico que exerceu uma importante

²⁷ Respectivamente, no Brasil, chamados de *Noites de Circo*, *Os Saltimbancos* e *A Estrada da Vida*.

contestação ao regime a partir de revistas culturais que abordavam problemas de cariz ideológico e estético".

Cunha destaca portanto as revistas que, segundo ele, tinham "inspiração progressista" e eram "filiadas em movimentos de pendor democrático": *Seara Nova* (fundada em 1921, Lisboa), *Vértice* (1942, Coimbra), *O Diabo* (1934-40, Lisboa) e *Sol Nascente* (1937-1940, Porto). Mais tarde veremos que essas revistas, sobretudo a *Seara Nova* e a *Vértice*, fariam grandes senões ao Novo Cinema Português, enquanto *O Tempo e o Modo* (1963, Lisboa - onde João Cesar Monteiro escreveu) faria a defesa desse mesmo cinema, ao mesmo tempo em que reservava sérios senões a quase tudo que exalava neorrealismo (num dos quadros de cotações da revista, impressiona a péssima recepção a *Vidas Secas*, por exemplo, um dos maiores filmes brasileiros de todos os tempos). Por enquanto, fiquemos com os títulos dessas publicações, e com o fato de que o neorrealismo pretendido por Manuel Guimarães, se não correspondia ao que os jovens cineastas queriam fazer, encontrava-se de certo modo blindado pela intelectualidade no panorama cultural português na década de 1950, e era combatido pelo governo salazarista.

Para Paulo Cunha, no capítulo em que ele analisa a existência de um neorrealismo português,

O caso Manuel Guimarães é, no contexto português, exemplar desse debate sobre a existência ou não de um cinema neo-realista português e sobre a eventual influência deste ideário, literário e cinematográfico, sobre a geração de cineastas que surgiriam na transição e no decorrer dos anos 60. Para além disso, mesmo durante os anos 60, o debate sobre a presença ou ausência da estética neo-realista no cinema português esteve presente na recepção crítica a vários filmes: *Os Verdes Anos*, *Belarmino*, *Mudar de Vida* e *Uma Abelha na Chuva*, entre outros. (CUNHA, 2014, p. 220-221)

E o autor conclui, antes de se aprofundar na obra de Manuel Guimarães, que "a influência do cinema e dos escritos neo-realistas numa geração de intelectuais portugueses foi uma realidade", e que com isso o neo-realismo se afirmaria em Portugal "como um importante projecto de oposição cultural ao regime instalado" (p. 221).

Roberto Nobre, um dos mais importantes críticos de cinema nas décadas de 1940 e 1950, publicou, em 1964, o importante livro *Singularidades do Cinema Português*, no qual intitulou alguns capítulos de maneira curiosa: "Começamos cedo e bem", "Sob o signo do reinaldismo", "Desorientação", e, dentro de uma parte intitulada *Equívocos bem*

intencionados, os capítulos "Equívocos de intenção moralizante" e principalmente "Equívocos neo-realistas", que nos interessa por motivos óbvios. Para o historiador,

Quando, nestes últimos vinte anos, o cinema português, prevendo adesão de simpatias no público e facilidades de embaratecimento na execução, tentou a estética neo-realista segundo o modelo verista italiano, não obteve êxito. A verdade é que os filmes feitos não estiveram à altura de o merecer. Isso não quer significar, no entanto, que o caminho não fosse oportuno ou estivesse errado, mas apenas que foi desacertada a interpretação do modo de se caminhar nele, mesmo quanto à noção da sua base, isto é, quanto à interpretação do próprio conceito neo-realista. (NOBRE, 1964, p. 158-159)

Após apontar alguns filmes (*Os Lobos, Maria do Mar, Ala-Arriba*, entre outros), que "pareciam predispor-nos para uma escola em que não era necessária uma apurada aparelhagem de estúdio, nem custosa encenação", o historiador completa, categoricamente:

Refiro-me, evidentemente, aos aspectos estéticos da escola, e não, por enquanto, às implicações humanas e sociais que muitos buscam nela, o que leva, prosélitos e antagonistas, a amá-la ou detestá-la por motivos alheios à arte, ao seu poder de expressão estética, ética e intelectual. Quando falo em implicações sociais, não me refiro mesmo, aqui, a estas ou aquelas determinadas doutrinas. Cada homem, só porque existe, é um "ser social" e um "factor social". (...)

Não é forçosamente necessário fazer neo-realismo para uma obra de arte ter valor social. Criar beleza é, de per si, uma valorização social. Desde que uma arte seja bela é, desde logo, duma utilidade social, independentemente de sua ética. O mesmo já não acontece quando uma obra é proselitista e falha de valores de arte. Se não nociva é, pelo menos, inútil. A boa arte é sempre um valor social. A sua oportunidade é que é de ordem política. (Idem, p. 159-160)

Roberto Nobre percorre caminhos semelhantes aos de Antonio Cândido, que pregava a insubmissão dos aspectos formais de cada arte às disciplinas que são externas a ela. Se a ideia de beleza, de arte bela, pode nos parecer antiquada, é preciso admitir que sua fala a respeito das obras proselitistas e falhas de valores artísticos cai perfeitamente na atualidade da crítica, quando a forma volta a ser questionada com força (mais no Brasil que em Portugal) em favor de uma maior liberdade para falar dos problemas sociais.

Explicando como nasceu o equívoco, Nobre escreve que

ao alvorecer duma noção de arte (na que surgia, como vimos, era a sua coesão, a sua consciência intencional, isto é, a sua ética, e não a sua

estética e a sua técnica) acontece que o adversário, aqui mais assustado da ética que do resto, logo grita, rouco, uma série de acusações, fictícias e improvisadas. Aqui isso foi que a nova corrente de cinema era uma pseudo-arte despenteada, sem estilo, sem construção, inimiga do bom desempenho, tudo sujo, trivial e feito ao acaso nos improvisos de reportagem. Nisto, como sempre, tendeu-se, então, para o tal duplo equívoco: os acusadores, à força de afirmar, auto-sugestionaram-se, passaram até a ser sinceros – enquanto os defensores, a evoluir também, começaram a amar tudo aquilo que os outros estavam a condenar, apenas porque o condenavam, e a aceitar como legítimos, fundamentais na escola, todos os aspectos apontados que, inicialmente, o não eram e nada obrigava a que o fossem. (p. 61)

A argumentação de Nobre é curiosa demais para ignorarmos. Para além de uma visão arcaica do que podia ser o cinema ("tudo sujo, trivial") e de uma rigorosa concepção do fazer cinematográfico no seu aspecto formal ("sem estilo, sem construção"), existe em seu entendimento do que é a crítica uma consciência de que esta, por ser apaixonada, pode produzir equívocos, tanto quando defende como quando ataca uma obra. Ataque, aqui, significa que se ama demais aquela arte para tolerar o que se entende por desvios. Mas também um alerta, pois ataques e defesas, quando movidos unicamente pela ideologia, desprezando as questões cinematográficas, tendem a ser equivocados e a não resistir à passagem do tempo. Nisso estamos totalmente de acordo.

* * * * *

Nascido em 19 de agosto de 1915, na aldeia de Valmaior, em Albergaria-a-velha, Manuel Guimarães era jovem demais para participar do primeiro modernismo (1927-1932), e velho demais para ser considerado como igual pelos jovens do Novo Cinema português. Estes, contudo, respeitavam sua busca neorrealista²⁸ naqueles anos terríveis de censura. E essa inaptidão temporal talvez seja a razão pela qual seu nome tenha demorado tanto para motivar investigações e análises de peso sobre suas obras. Ainda assim, nas histórias do cinema português, Guimarães não recebe grande destaque. Conforme nos conta Paulo Cunha,

As súmulas históricas do cinema português mais divulgadas – da responsabilidade de João Bénard da Costa ou Luís de Pina – fazem

²⁸ Para ler mais sobre os questionamentos ao neorrealismo em Portugal e sobre Manuel Guimarães, além do livro de Roberto Nobre e dos importantes estudos de Leonor Areal e Michelle Sales, recomendo o capítulo 3.1 do trabalho de Paulo Cunha, *O Novo Cinema Português*, p. 212-240.

referências breves e pouco abonatórias à obra de Manuel Guimarães, não hesitando em aproximá-lo dos "meios de esquerda" e dos "intelectuais de esquerda", desvalorizando a originalidade da sua cinematografia (Costa, 1991: 108). Outros autores, menos divulgados, como Henrique Alves Costa (1978: 104), lembram Manuel Guimarães como "um homem simples, modesto, sincero, honesto, que não ignorava nem escondia as suas limitações, que aguentava com estoicismo os seus desaires, na esperança sempre adiada de um dia poder dar a medida total das suas capacidades". (...) Jorge Leitão Ramos (1989: 191-192) ressalva que Manuel Guimarães foi "o único que emergiu" da sua geração e, "não podendo receber franco aplauso merece, pelo menos, simpatia". (CUNHA, 2014, p. 228)²⁹

Curioso esse preconceito que parece ter caído em cima de Manuel Guimarães. Por servir a uma esquerda combatente, que via no cinema uma maneira de lutar contra o regime, o realizador terminou sendo menosprezado pelos críticos mais atentos às questões formais, o que nos parece ter a ver com aquele duplo equívoco de que falava Roberto Nobre.³⁰

Sua estreia no cinema se dá em 1942, quando foi assistente de realização de *Aniki-Bobó*, de Manoel de Oliveira. Como assistente de realização, trabalhou ainda em dois filmes de António Lopes Ribeiro (*Amor de Perdição*, 1943, e *Frei Luís de Sousa*, 1950), Jorge Brum do Canto (*Ladrão, Precisa-se*, 1946), Arthur Duarte (*O Leão da Estrela*, 1947, *O Grande Elias*, 1950) e Armando de Miranda (*A Volta do José do Telhado*, 1948). Após um primeiro curta, *O Desterrado* (1949), Guimarães parte para a direção de longas (e faz quatro ao longo da próxima década). *Saltimbancos* (1951) é o primeiro. Apesar de seus contornos realistas, o filme sofre com uma narração cantada e um tanto ingênua, que o joga diretamente nos anos 1940.

Jorge Leitão Ramos, um dos mais duros críticos da obra de Manuel Guimarães, em seu *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*, começa assim o verbete dedicado a *Saltimbancos*, com direito a um resumo bem resumido da história do país e do neorrealismo nas artes portuguesas:

É sabido que o neorrealismo nunca aconteceu no cinema português. Pujante na literatura e nas artes plásticas nesse pós-guerra que viu o MUD erguer-se, a candidatura de Norton de Matos à Presidência da República, a partida de António Ferro do SNI, vencido pelas contradições da sua própria "política do espírito", e o salazarismo perder

²⁹ Optei por deixar as referências do texto de Cunha tais como ele as colocou.

³⁰ Para uma resumida, mas criteriosa, análise da recepção crítica aos filmes de Manuel Guimarães, ver AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado – Vol. 1 – Antes de 1974*. Edições 70, 2011, p. 329 a 341.

as suas derradeiras hipóteses de encenar unanimidades, pelo público surgimento de fraturas políticas, sociais e culturais relevantes, o neorealismo ainda tentou o caminho das telas de cinema; mas em vão. (RAMOS, 2002, p. 358)³¹

Ao comentar o apoio apaixonado que escritores surrealistas, entrincheirados principalmente na revista *Imagem*, deram ao filme, Ramos pergunta: "Havia motivos para tanto entusiasmo, ou tratava-se apenas de tática de grupo?", para em seguida levantar a bandeira do critério estético contra a cegueira ideológica de críticos:

Havia sobretudo uma indignação extrema face aos abismos de indigência que o cinema português vivia (e o pior ainda estava para vir...), esse cinema onde, como escrevia Baptista Rosa, se misturavam "o capitalista ludibriado a contemplar o fracasso da 'sua' vedeta (...), o mau gosto e a fraca mentalidade das graças soezes, (...) a ostentação deprimente da baixa burguesia refletida no cenário pífilo e próprio de fortunas conquistadas com cal e areia". De facto, *Saltimbancos* não tinha nada disso, era um objecto honestamente devotado à história das desgraças da vida de um pequeno circo ambulante, onde Artur Semedo fazia um protagonista/narrador recém-chegado de um périplo de violência por onde passara a Guerra de Espanha. Mas a honestidade, essa categoria eminentemente moral que uma parte da crítica haveria de longamente brandir para defesa deste realizador não é critério estético. (Ibidem)

E continua, evocando cenas do filme e questionando até mesmo a pertinência político-social do longa, para no fim dos achincalhos dizer que, apesar de tudo, *Saltimbancos* "foi o melhor da trilogia" neorealista:

E qualquer cidadão com olhos para ver e ouvidos para ouvir constata que *Saltimbancos* é um filme pomposamente retórico, onde os personagens, por serem desgraçados, se dotam de uma verticalidade mítica, róseo choradinho nas fraldas de uma gente condenada por tristes destinos a ser pobre e vagabundeante. E tudo sublinhado com música de Beethoven a trovejar, com os relâmpagos, na cena do temporal e a acelerar emoções quando o mais não basta. Análise social ou sequer contestação de uma sociedade dividida em classes, nada de nada de coisa nenhuma. Alguns momentos plasticamente interessantes (mérito, em particular, da fotografia de Salazar Dinis que o SNI premiaria como a melhor do ano) fazem o filme flutuar minimamente, sem contudo

³¹ MUD (Movimento de Unidade Democrática), fundado em 1945 e banido em 1948, "foi uma organização política de oposição ao regime salazarista", com viés nitidamente de esquerda, e por isso logo banido (Wikipedia). SNI (Secretariado Nacional de Informação) era o "organismo público responsável pela propagação política, informação pública, comunicação social, turismo e acção cultural, durante o regime do Estado Novo, em Portugal" (Wikipedia).

fazerem esquecer uma interpretação inflada e declamatória, que em Helga Liné atinge os confins da inaptidão para tais andanças. Neorrealismo? Fado corrido, isso sim, chorado e requebrado em acordes de dramalhão serôdio. (Ibidem)

Não concordo com a dureza da crítica de Leitão Ramos. Mas crítica não é para se concordar ou não, mas para nos fazer pensar. Se fiz questão de reproduzir o verbete quase na íntegra foi porque, a meu ver, concordando ou não, é o melhor texto que o crítico fez a respeito de um filme de Manuel Guimarães.

Leonor Areal, mais afeita aos anseios de Manuel Guimarães, como veremos ao longo deste capítulo, destaca que o filme

recebe grandes elogios junto dos meios intelectuais, sobretudo da parte de escritores neo-realistas, que neste filme adivinham um novo rumo para o cinema e se revêem já como parte envolvida. *Saltimbancos*, afinal, são todos os artistas daquela época que para comer enfrentam duras condições de existência. A revista *Imagem* dedica-lhe um número especial, embora as críticas não sejam unânimes e assinalem judiciosamente as falhas técnicas encontradas. Manuel Guimarães declara, em entrevista, que lhe interessa mais o "recorte psicológico das figuras" do que a "história". Todavia, é evidente no filme uma atenção a personagens marginais na sociedade que traz implícita uma visão social crítica. A censura não lho perdoou, mas desconhecemos qual a extensão do dano. (AREAL, 2015, p. 14)³²

O historiador Roberto Nobre aponta que *Saltimbancos* foi "muito intencionalmente adaptada e filmada por Manuel Guimarães com o sentido de atingir o neo-realismo". Nobre afirma que é "ainda aquela que ficou mais perto da escola intentada". Que "o meio em que se passa é de nítida raiz neo-realista". E que "daria um bom filme de poesia trágica se no grotesco e na miséria se sentisse o valor da ternura humana", e o compara a *La Strada*, de Fellini, muito melhor conseguido segundo o historiador. (NOBRE, 1964, p. 172)

Ainda sobre *Saltimbancos*, é bom atentar para o compêndio feito por Paulo Cunha do conjunto de quadros que "pretendiam valorizar o filme pela sua singularidade e originalidade no contexto cinematográfico português" (CUNHA, 2014, p. 223). Vale reproduzir aqui as frases presentes no material publicitário com a ideia de "demarcar *Saltimbancos* de toda a produção nacional recente" (Ibidem).

³² Para o especial dedicado ao filme pela revista *Imagem*, escreveram os seguintes autores: Fernando Namora, Alves Redol, Piteira Santos, Roberto Nobre, Luiz Francisco Rebello e José Cardoso Pires (CUNHA, 2004, p. 224).

"Um filme edificado com o esforço e sacrifício de todos os seus artistas e técnicos!"

"Um caminho novo para o cinema português. Um filme que fala à alma do povo mas não especula com o sentimento popular."

"Um filme sério, honesto, diferente!"

"O primeiro filme português de categoria internacional. Uma história humana escrita por Leão Penedo. Um filme trágico e risonho como a própria Vida."

"Apesar da tragédia há lugar para o amor. Uma paixão nasceu e triunfou quando tudo parecia perdido."

"Uma farsa? Um drama? Uma comédia? Um filme diferente! Um filme que abre novos horizontes ao cinema nacional."

"Um filme trágico e risonho como a própria vida! A vagabundagem forçada dum punhado de gente que diverte os outros sem cuidar de si. Um filme feito com a verdade das horas amargas." (Ibidem)³³

Finalmente, é necessário lembrar que o filme obteve apoio dos escritores neorrealistas. O escritor Fernando Namora, de quem Guimarães adaptaria *O Trigo e o Joio* anos depois, dedicou-lhe um artigo, no especial da *Imagem*, nº 13, de janeiro de 1952, chamado "Bravo, Manuel Guimarães", com palavras que "denunciam uma exaltação muito longe da serenidade crítica", segundo palavras do próprio Namora, naquele que deve ser o texto mais valioso lido por Guimarães à altura:

No entanto, nessa noite em que , numa salazinha gelada do Lumiar, fui assistir com uma boa dose de cepticismo a uma sessão privada de *Saltimbancos*, desconhecia inteiramente as pessoas que o tinham concebido e corporizado, a odisseia espantosa, a roçar pelo inacreditável, que a obra representa e muitas outras coisas que fazem deste empreendimento um caso romanesco do nosso cinema; apesar disso, contudo, apesar de ir ali como um "estranho" e estranho desconfiado, o poder emotivo do filme e a sua dignidade, tão inesperada no nosso meio cinematográfico, anularam desde logo todas as minhas intenções de imparcialidade.

Nazaré, segundo longa de Manuel Guimarães, é um olhar documental e ficcional sobre a vida de pescadores da pequena aldeia, bem como das agruras dos parentes que esperavam em terra a volta dos corajosos pescadores que enfrentavam as terríveis ondas locais. Impressiona pelas belas imagens da pequena cidade - conhecida hoje pelas maiores ondas do mundo - e pela relação, mais evidente que no filme anterior, com obras do neorrealismo italiano. Graças a essa relação, *Nazaré*, mais do que qualquer outro longa, pode servir como uma ponte entre o primeiro modernismo do cinema português

³³ É curiosa, e muito proveitosa, a atenção do pesquisador para o que dizia o material publicitário dos filmes em suas épocas.

(1927-1932) e o segundo (dos anos 1960 e 70), e por isso também o nome de Manuel Guimarães tem sua importância na história do cinema português.

Para Paulo Cunha, a história de *Nazaré*, uma adaptação de um romance de Alves Redol,

não apresentava contornos muito complexos ou originais. Apesar do conteúdo não ser inédito, a abordagem proposta por Guimarães era claramente diferente das ensaiadas por Leitão de Barros. Ao contrário do que sucedia em *Maria do Mar* ou *Ala-Arriba*, onde predomina a exposição dos usos e costumes locais sob uma perspectiva folclórica contemplativa, *Nazaré* dava maior destaque aos aspectos sociais segundo uma óptica neo-realista. O filme está repleto de figuras e de situações que revelam as condutas sócio culturais e ético-morais do pescador nazareno, nomeadamente a valorização do conflito de classes e a desigualdade social. (CUNHA, 2014, p. 225)

Cunha ainda destaca que,

Tal como no filme anterior, a recepção crítica a *Nazaré* variou conforme o posicionamento ideológico de seus autores: enquanto os defensores salientavam as "boas intenções" do realizador e da obra e todas as contrariedades como atenuantes (*Diário Popular*, 14-XII-1952: 2-4; *Diário de Lisboa*, 13-XII-1952: 5), os detractores desconfiavam mais uma vez dos objectivos políticos da colaboração dos "profetas da desgraça" em filmes portugueses (*Diário da Manhã*, 14-XII-1952: 4).(...)

Os nomes mais próximos dos círculos neo-realistas e das reivindicações renovadoras para o cinema português ressalvavam o carácter alternativo da obra em relação à produção dominante e a tentativa de consolidar um cinema neo-realista. Contudo, a imprensa mais conservadora e afectada ao regime, nomeadamente o *Diário da Manhã*, não dava tréguas ao avanço neo-realista. Apesar de reconhecer as características alternativas do autor e do próprio filme, o crítico Manuel Moutinho não se deixou convencer pelas "boas intenções" anunciadas e denunciava os objectivos ideológicos que norteavam e estavam presentes na obra. (Idem, p. 225, 228)

Esse embate ideológico em torno da crítica cinematográfica acompanha o cenário francês. Georges Sadoul capitaneava, informalmente, os críticos de esquerda, que olhavam torto para os delírios formalistas dos jovens turcos dos *Cahiers du Cinéma*, rapidamente associados à direita. A crítica classicista de cunho religioso, representada sobretudo por Rohmer, um conservador convicto, encontrava certos ecos em Portugal, ainda que, por estar o país no contexto autoritário do Estado Novo, esses católicos eram também associados a uma crítica de esquerda. Isso se tornará mais evidente nas páginas

de *O Tempo e o Modo*, mas já se refletia no pós-guerra, como podemos observar pelo comentário acima de Paulo Cunha. Demorou um tempo para que a crítica se livrasse das cercas ideológicas e analisassem os filmes por seus aspectos formais, e essa liberdade não durou muito, estando circunscrita ao ambiente de cinefilia proposto pelos *Cahiers du Cinéma*, ao menos enquanto a própria revista sobrevivia ao ímpeto capitalista de seus diretores. A decadência da revista francesa, que se acentuou nos anos 1990, tendo ou não relação com a crítica internacional, praticamente representou um retrocesso da crítica cinematográfica em geral, voltando esta a se contaminar por disciplinas exteriores ao cinema, como sociologia, história e ciência política.

As palavras de Guimarães, reproduzidas por Leonor Areal, são nobres; para ele, é "necessário que seja o público a vir ao nosso encontro e não nós ao encontro dele" (AREAL, 2015, p. 15). O diretor também reconheceu, em entrevistas, que filmar no mar é difícil, por causa dos caprichos do tempo e da falta de dinheiro. "E também porque se correm riscos reais, como o do pequeno naufrágio que realmente aconteceu diante da câmera", nas palavras da pesquisadora (Ibidem).

Mas o maior risco seria o da censura, que aplicou cortes em 20% do filme, como relatará Guimarães numa sessão televisiva após a revolução de 1974. A cena final, por exemplo, foi toda cortada, fazendo o filme terminar num clichê de significado heróico mas dúbio. O filme estrearia em dezembro de 1952, em Lisboa, ficando em cartaz três semanas no Éden. a recepção foi boa, apesar de alguns críticos parecerem ignorar a razão das incoerências sentidas. (Ibidem)

Fernando Duarte, em catálogo dedicado ao realizador na ocasião do V Festival Internacional de Cinema de Santarém, em 1975, faz uma releitura crítica do filme, à luz de uma revisão feita vinte anos depois da estreia. Segundo o crítico,

Pareceu-nos, na sua época, um filme simpático, mas não totalmente conseguido. Reestudado, com a participação do próprio realizador, na Semana do Cinema Português, em Tomar, em 1972, descobrimos-lhe qualidades e virtudes que nos haviam escapado a quando da estreia, vinte anos antes. É que se há filmes que perdem com o tempo, outros, as obras artísticas, efectivamente, vanguardistas, permanecem válidas e conquistam significado que, na época, por vezes passa contestado e, tantas vezes, despercebido. (DUARTE, 1975, p. 17)

A noção de vanguarda trabalhada aqui por Duarte é menos rigorosa do que a expressão realmente significa no âmbito artístico. Duarte quer apenas identificá-la como

uma obra que se mostra maior com o passar dos anos, que se mostra com mais integridade e valor artístico com o distanciamento temporal e principalmente que se mostra a frente de seu próprio tempo. O crítico destaca sobretudo a qualidade visual, digna dos melhores clássicos do cinema português, e o conflito sentimental, que antes parecera frágil. Diz também que "a imagem final da criança erguida, frente ao mar, em contra-luz, tem um simbolismo plenamente justificado e melhor entendido hoje do que ontem". (DUARTE, 1975, p. 17-18).

Outra revisão crítica faz Jorge Leitão Ramos em seu *Dicionário*. Para ele, *Nazaré* é o filme de Guimarães que mais se aproxima do neorealismo, por ter parceria estreita, no argumento e nos diálogos, de Alves Redol, "escritor central do neorealismo". Os senões, como sempre, se apresentam, e Leitão Ramos ainda passa pela discussão da responsabilidade da crítica e das dificuldades de se fazer cinema em Portugal àquela época:

Mas não terá cuidado Guimarães da fusão entre atores e autóctones, atrito que logo se revela na beleza maquilhada de Maria José ou no andar meneante e nas sobrancelhas depiladas de Helga Liné, nem Redol conseguiu evitar os tipicismos dialogais e moldar o seu verbo a uma coloquialidade que não quisesse fazer de conta que era popular. No cômputo global, afunda-se o herói e o filme num mesmo turbilhão, onde apenas se salvaram alguns planos de mulheres na praia, em gritos de desespero por iminência de naufrágios, os únicos momentos onde algum dramatismo passa por Nazaré. Mas mesmo esses planos não evitaram deslizar para a vinheta, para a moldura do lugar-comum da dor e do povo. Ao mar, a esse viraram-lhe as costas. E o plano final, com Manuel erguendo nos braços o sobrinho parido na praia no exato momento em que António morria, ritual de oferenda e sacrifício a uma espécie de deus pagão e cruel, poderia ser belo se não viesse no termo de algo que mesmo os mais incondicionais sustentadores de Guimarães não ocultavam ser um descalabro, concluindo ser "praticamente impossível fazer bom cinema em Portugal". Na *Vértice*, ainda se tentou separar o cineasta da obra, sustentando que Guimarães "seria um notável diretor se em Portugal houvesse uma escola teórica, uma crítica competente e exigente, um público mais esclarecido e sobretudo uma indústria cinematográfica funcionando a pleno vapor" – deste modo remetendo para a conjuntura o manifesto falhanço do filme. (RAMOS, 2002, p. 257)

A questão levantada por Leitão Ramos é pertinente. Joga-se para a conjuntura o que num filme pode ter saído errado. Mas a conjuntura inevitavelmente entra no jogo. Uma cinematografia que não se encontra fortalecida por teóricos e, principalmente, críticos rigorosos, que exercem sobre as obras a pressão para que elas sejam melhores,

está fadada ao insignificante, como foi, de certa forma, a cinematografia portuguesa nas décadas de 1930, 40 e 50, salvo exceções que, suspeito, seriam melhores e mais numerosas caso houvesse uma crítica forte no mesmo período. Não adianta uma voz minoritária, como a de Roberto Nobre, falar rigorosamente sobre os filmes dos anos 1940 e 50. Nem romancistas escreverem esporadicamente suas loas a filmes que porventura tivessem gostado. É necessária uma geração de críticos que provoquem, que amem o cinema e não aceitem de um filme algo menos que o comprometimento total dos envolvidos. A crítica, sendo fraca, dificilmente o cinema se torna forte. Como dizia Oscar Wilde, "Em uma época que não possui crítica de arte, a arte não existe, ou então é hierática, confinada à reprodução de tipos antigos" (WILDE, 1992, p. 109). Discutiremos amplamente a questão da crítica na próxima parte deste trabalho, embora seja inevitável entrar no assunto em alguns momentos, como fiz agora e anteriormente. Por enquanto, voltemos a Manuel Guimarães.

Finalmente, para Roberto Nobre, que falou de *Nazaré* em seu capítulo "Equívocos neo-realistas", houve, no filme,

a mesma dificuldade de adaptação de um screenplay à linguagem dramática, ao espetáculo. Ficou desconexo, aquém da potencialidade lírica do tema, não atingindo a força trágica e convincente que se pretendia. A linguagem cinematográfica não foi encontrada. Aqui, havia mais defesa plástica, o recurso do pitoresco, embora, sensatamente, se evitasse um demasiado folclore, que roubaria verdade humana para nos dar o decorativo, mais ou menos estilizado. O trecho máximo, o enterro do pescador, tinha um patético implícito. Mas em tudo se notou o mesmo "descosido", o mesmo insuficiente domínio sobre o desempenho, a mesma falta de intensidade dramática, de convencimento da verdade, a humanização, que é a base essencial do neo-realismo. (NOBRE, 1964, p. 176-177)

Por tais palavras, fica claro que Roberto Nobre, apesar do rigor e da inteligência na argumentação, estava na contramão da crítica jovem portuguesa da época em que o livro foi publicado, 1964 - crítica atuante em *O Tempo e o Modo* - e na contramão do que queriam os jovens cineastas do Novo Cinema português. As ideias de nobre são as de um crítico diante de um cinema já "ameaçado pelos malefícios" da modernidade, e por isso seu anacronismo pode ser entendido, afinal, obras importantíssimas na história do cinema ainda seriam feitas com seus parâmetros. É interessante notar, contudo, que a recepção crítica aos filmes de Guimarães, nos anos 1960, não melhoraram em relação à década anterior. Talvez tenha sido necessário mesmo uma maior distância do tempo, como

Fernando Duarte fez parecer, ou termos consciência dos descaminhos tanto do cinema clássico quanto do moderno, para percebermos, em *Nazaré*, por exemplo, as qualidades evidentes da *mise en scène* de Guimarães, qualidades estas que seriam melhor exploradas em seus filmes sessentistas, *O Crime de Aldeia Velha* (1964) e *O Trigo e o Joio* (1965), suas obras mais conseguidas, a meu ver.

Após *Nazaré*, Manuel Guimarães realizou *Vidas Sem Rumo* (1956), longa que era para ser um marco do modernismo português, maior que os dois filmes anteriores, se não fosse cruelmente prejudicado pelos censores. Leonor Areal escreve sobre os percalços atravessados pelo realizador.

Este terá sido o filme mais amado de Guimarães e o mais estropeado deles todos. Era um projecto dos seus 16 anos, baseado em experiências vividas, tendo passado por várias fases de reelaboração; primeiro com o título de *Pardal & C.^a*, num esboço de planificação gráfica, depois escrito com Gustavo de Mendonça no início dos anos 40; mais tarde com argumento de Alves Redol e diálogos de Manuel da Fonseca, segundo os jornais, e com variações no título para *É Pecado Sonhar*, na versão cuja rodagem foi iniciada no Porto, em 1949, mas não pôde ser concluída. No guião enviado ao Fundo do Cinema em 1949, o filme apresentava-se com argumento de Guimarães, "sequência" de Fernando Fragoso e diálogos de Alves Redol, omitindo Manuel da Fonseca que talvez já fosse oficialmente proscrito das benesses estatais. Nem mesmo o pedido pessoal de António Lopes Ribeiro, junto do Conselho do Cinema, em 1950, conseguiria arranjar dinheiro suplementar. (AREAL, 2015, p. 17)

O projeto foi retomado em 1952, logo depois de *Nazaré*, filmando agora em Lisboa.

Em 1953 temos notícia nos jornais de que a estreia estará para breve, mas a expectativa arrasta-se até 1954 e o próprio realizador revela que, por razões comerciais, a sua exibição pública está suspensa. Nem o distribuidor nem o exibidor acreditam ou querem apostar no filme. Guimarães e Redol vêem-se na contingência de reescrever e refilmar quase metade do filme, criando um narrador que ligue as partes soltas da história. Alves Redol enjeita o argumento e apenas assina os diálogos. A densidade poética que Guimarães queria imprimir neste filme tão pessoal é atravessada pelas observações triviais de um jornalista "que já viu de tudo".

Finalmente, em setembro de 1956, após os vaivéns da censura e mais alguns cortes, o filme estreia no Teatro da Trindade, onde resiste as habituais três semanas, com grande sucesso de público e chegando a compensar o investimento na bilheteira, apesar de um fim de carreira inesperadamente anunciado por cancelamento oficial... (Idem, p. 16)

Eis provavelmente uma obra-prima sabotada do cinema português. A obra-prima que não aconteceu, prejudicada pela difícil situação do cinema local na época. O que sobrou após os inúmeros cortes da censura, aos olhos de hoje, parece-me forte, um passo adiante na carreira desse realizador sempre injustiçado. A narração é postíca, mas não incomoda como a de *Saltimbancos*. A trama dá sobressaltos, mas poucos anos depois uma trama assim já seria bem aceita pelo establishment cinematográfico, e não são sobressaltos por erros de roteiro, mas por cortes da censura, que Guimarães deu um jeito de remendar. Areal dá conta da recepção crítica da época:

Com tudo a desfavor, a crítica também não iria perdoar: "enredo ousado em demasia para a mentalidade lusitana", porque "foca com a maior crueza um lado da vida que deve ser dado ao público com certa dose e cuidado"; apesar do reconhecimento do "inegável mérito" como cineasta e das "dificuldades de ordem material e os 'golpes' a deturpar a ideia original". (Ibidem)

No primeiro volume de *Um País Imaginado*, Areal lembra a novidade por trás das intenções do realizador e defende o filme como uma ode aos desvalidos:

Vidas Sem Rumo intenta um retrato aprofundado de uma população urbana até então quase ausente do cinema – pela escolha das personagens mais marginais de entre os marginais: vadios, pedintes, estivadores, aleijados, velhos, negros, contrabandistas, prostitutas, varinas, etc. A história de um crime involuntário e uma morte acidental conta-se aqui na forma de *film noir* sentimental e triste, pois essa é a sua marca étnica. E isso bastava já para fazer dela uma obra máxima do período negro do cinema português (de que ressurgiu em 1956, após o ano zero de 1955), não fora o heroísmo de ter sido proibido e refilmado uma prova de resistência artística única em toda a história do cinema. (AREAL, 2011, p. 307-308)

A defesa de Guimarães como um resistente é pertinente, e talvez tenha chegado tarde demais. Ele já era respeitado um pouco por isso, mas sempre em detrimento das qualidades cinematográficas visíveis em suas obras, mesmo aquelas em que essas qualidades estão soterradas por problemas técnicos, de construção ou mesmo de ambição, caso de *Saltimbancos* e de *A Costureirinha da Sé*. Essas qualidades raramente eram percebidas pelos críticos, e até mesmo Luís de Pina deu de ombros para elas, chamando mais a atenção para o miserabilismo do filme, para a "aceitável interpretação de Jacinto Ramos" e para o modo como mostrava uma Lisboa "de certo modo insólita" (PINA, 1978, p. 42).

O crítico Mário Alves, em sua coluna na *Revista Flama*, faz associação com o neo-realismo e destaca os problemas do filme e da carreira do realizador até então:

se ajustarmos a concepção de *Vidas Sem Rumo* à de *Saltimbancos* e *Nazaré*, forma-se uma trilogia já suficiente para definir a personalidade artística de Manuel Guimarães. Em qualquer dos três filmes, ele intenta reatar a linha traçada pela dupla Sica-Zavattini em *Ladrão de Bicicleta* e elevada às culminâncias da irrealidade em *Milagre em Milão*. Todavia, por falta de experiência, recursos materiais e de parceiro mais compenetrado para romancear as ideias, o cineasta português tem-se limitado ao esboço de teorias que, a concretizarem-se, são precisamente as mais susceptíveis de propocionar o almejado prestígio artístico do nosso cinema no estrangeiro.³⁴

Como sempre, Jorge Leitão Ramos levanta seus senões, quase sempre pertinentes, embora alguns sejam exagerados:

No filme, tal como foi estreado e subsiste até aos nossos dias, Guimarães indecide-se aqui entre personagens de raiz poética (com Milú e Eugenio Salvador compondo os melhores momentos do filme) e um drama de sangue, de vida e de morte de um danado marginal do cais (que Artur Semedo fazia mais em força que em jeito...). Mas é tudo frágil, caindo Guimarães – outra vez – nos piores vícios de retórica (veja-se a empolada narração de Jacinto Ramos), o fio do argumento aparece irremediavelmente descosido, há uma sensação de falsidade a impregnar *Vidas Sem Rumo*, sensação que o devora, e nos deprime. (RAMOS, 2011, p. 424)

Voltando a Leonor Areal, vemos a continuidade de sua apaixonada defesa, que contrasta com o julgamento duro de Leitão Ramos:

Na escolha de personagens marginais revela-se um *parti-pris*, um interesse declarado pelo mundo dos miseráveis, os "injustiçados" da vida, poderia dizer-se, com a ressalva de que neste olhar não há qualquer visão justiceira nem sequer uma acusação implícita à injustiça social. O filme – através do olhar compassivo do narrador, *alter-ego* do olhar do realizador – constata, observa, compreende, mas não tira conclusões. O narrador putativo, e com ele o espectador, é levado a identificar-se com os sofrimentos das personagens e com a inevitabilidade da sua condição existencial. Nesse momento de compreensão e aproximação às personagens, o realizador, o jornalista, e igualmente o espectador, suspendem juízos de moralidade. Esta colocação muito nítida do ponto de vista do enunciador distingue inequivocamente este filme de outros seus

³⁴ ALVES, Mário. In: *Revista Flama* (sem data), extraído do catálogo organizado por Leonor Areal para a exposição Manuel Guimarães.

contemporâneos – *O Dinheiro dos Pobres* (Artur Semedo, 1954), por exemplo – que mostrando os bas-fonds e os dramas sociais dos seus actantes, os apresentam sob a forma de uma dualidade moral, cuja bitola é significativamente representada pela figura de um padre. (AREAL, 2011, p. 308)

Não é de meu conhecimento se a autora sabia de uma das balizas norteadoras de parte da crítica cinematográfica brasileira na década de 2000 (com resquícios nesta década): o elogio de filmes que não julgavam seus personagens, que os tratavam com "carinho", como se isso fosse uma condição de qualidade artística. Ciente ou não, ela sabe evitar muito bem as armadilhas dessa noção ao associar esse não julgamento a uma necessidade desse filme em particular, do tipo de olhar do realizador aos personagens, do tipo de entendimento que o realizador tem da vida e de seu país, então com 30 anos de salazarismo. O próprio título do filme, *Vidas Sem Rumo*, pressupõe esse olhar que não julga, que pede a suspensão dos juízos de moralidade. A ligação, ou a ambição neorrealista de Guimarães praticamente levam o filme para essa direção da observação, do olhar atento, não paternalista, mas afetivo, que procura a compreensão daquelas condições de vida, sem daí tirar conclusões apressadas ou mesmo criteriosas – conclusões podem implicar em certezas, e Guimarães era avesso às certezas, como todos que procuram o entendimento das coisas, o aprendizado e a compreensão, nunca definitiva, sempre parcial, do mundo e da sociedade.

Esses três primeiros longas de Guimarães, como vimos, foram atacados e defendidos à sua época muito mais por razões ideológicas do que por suas qualidades cinematográficas, que à época pareciam inexistentes. Foram também censurados, sobretudo *Vidas Sem Rumo*, pelo conteúdo considerado subversivo. Não se podia, àquela altura, mostrar o lado ruim do país sob o governo de Salazar. Como escreveu Michelle Sales no texto "1950-1959: Anos de cinefilia e formação",

a censura a esses filmes de Manuel Guimarães foi movida por razões puramente ideológicas. A declarada influência da literatura neorrealista neles foi vista pelo regime como uma ameaça à sua organização e ordem política. O tratamento da crítica mais conservadora e os próprios relatórios de visionamento dos filmes pelos censores não deixam margem para dúvidas, tratou-se claramente de uma censura ideológica. (CUNHA, SALES, 2013, p. 167)

Em fevereiro de 1959 surge o quarto longa, *A Costureirinha da Sé*. Realizado em cores e em scope (o primeiro filme português no formato, dizia o cartaz), esse filme-

homenagem à cidade do Porto foi tido como um terrível retrocesso de Guimarães na direção de um cinema mais comercial, na linha *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro, 1942), com romance, comédia e músicas à serviço da valorização da alma portuguesa.

Jorge Leitão Ramos considerou-o

o ponto mais baixo da carreira do cineasta, cedendo em toda a linha ao tom popularucho e, por ironia do destino, nem sequer colhendo nas bilheteiras o fruto dessa cedência. O filme é, na verdade, patético de inconsistência dramática, de insanidade plástica (um exemplo desmesurado: o cenário do ateliê de costura, multicolor) e de pieguismo cantarolante. Nem mesmo alguns "entremezes" cómicos (a cargo, sobretudo, da dupla Costinha/Luisa Durão) conseguem levantar o moral... No final da negra década de 50, mesmo as esperanças postas num cineasta de boa-vontade como Manuel Guimarães se desfazem. Desse ponto de vista, *A Costureirinha da Sé* é um excelente exemplo do estado de coisas a que a cinematografia portuguesa tinha chegado. (RAMOS, 2011, p. 113)

Segundo Leonor Areal, "foi este o filme que lhe destruiu a reputação, penalizando-o com a desvalorização da sua obra por todo" (AREAL, 2011, p. 310).

À época, o discurso crítico execrava o "popularucho" do nosso cinema e Guimarães cometeu o pecado de executar esta pirueta inesperada, contrariando todas as expectativas depositadas nele, como autor "sério, honesto e sincero".

Como se se tivesse vendido ao inimigo – o cinema comercial – Guimarães faz o filme mais comercial de que há memória em todo o cinema português. Não por ser apenas concebido para cativar os públicos, mas porque antes de ser feito já estava vendido, o que salta à vista nos inúmeros patrocínios de comerciantes e industriais do Porto – desde as máquinas de costura Oliva, passando pelas tricotateiras eléctricas, os ferros eléctricos, o café Sical, sem esquecer os pequenos patrocinadores de meias, malas, até ao Jornal de Notícias – todos diegeticamente integrados nesta história que decorre nesta cidade conhecida pelo seu dinamismo comercial. (Ibidem)

O filme, contudo, é muito bem realizado. Dentro desse tipo de comédia musical totalmente antiquada para 1959, ele contém cenas melhor dirigidas do que o habitual, utilizando com maestria o scope e mostrando mais uma vez que as qualidades estéticas de Guimarães não deviam ser tão subestimadas. Se totalmente vendido para os comerciantes e industriais do Porto, o que é sem dúvida terrível para uma arte, Guimarães tem a desculpa de uma carreira toda sabotada por censores, distribuidores e exibidores, e precisava de algo que o reerguesse. Escolheu mal, certamente. Mas isso não pode

prejudicar nosso julgamento a respeito de seus outros filmes, tampouco nos cegar para as qualidades existentes em *A Costureirinha da Sé*.

Na revista *Platéia*, nº 30, de março de 1959, Armando Servais Tiago aponta, em sua crítica, que esse filme é resultado dos ataques que Guimarães sofreu pelos filmes anteriores, por tentar ser verdadeiro em meio a tanta falsidade, e chega mesmo a dizer que se o realizador "mentiu foi porque constatou que hoje, para trabalhar no cinema, em Portugal, é mister aprender a mentir". Seu texto, por isso, começa contundente: "Não é só a Manuel Guimarães que devemos pedir contas de mais um revés do cinema nacional".

Fernando Duarte registra que Manuel Guimarães estava totalmente "fora da sua linha e das suas preocupações", e era "dotado para outros voos, mas salienta que "não é que a fita seja melhor ou pior do que tantas outras que se rodavam" nos anos 1930 e 40, mas porque o realizador "aparecia noutra época, já animado por outras preocupações sociais e políticas, e inserido num tipo de cinema que nada justificava esta volta ao passado". Duarte termina considerando, retrospectivamente, *A Costureirinha* como "uma obra menor, de transigência comercial, deliberadamente voltada e comprometida com o chamado grande público, as massas passivas e estupidificadas". (DUARTE, 1975, p. 20)

Mais uma vez, é necessário atentar para a defesa que Leonor Areal faz desse filme tão subestimado. Para a historiadora,

o que na época parecia um desvio incompreensível, hoje será mais fácil avaliar e reconhecer nele qualidades de renovação. e de elevação de um gênero músico-teatral popular na época. Visto à distância de 50 anos e sem os preconceitos moralistas daquela época, *A Costureirinha* apresenta características originais e é portador de uma ironia perspicaz e sem complexos ideológicos sobre a sua actualidade, faceta desconhecida do temperamento de Manuel Guimarães. (AREAL, 2011, p. 310)³⁵

Na década de 1950, foram muitos os projetos não realizados por Manuel Guimarães, mas nada pode ser comparado ao desânimo que o abateu após o massacre sofrido por *A Costureirinha da Sé*. Somente cinco anos e vários curtas documentais depois, Manuel Guimarães volta a filmar um longa, desta vez produzido por Antonio Cunha Telles, o produtor dos *Verdes Anos*, num claro reconhecimento da geração do cinema novo (ou melhor, de parte dela) a um sobrevivente de geração anterior, mesmo

³⁵ A autora faz, nesse trecho, uma observação relativa à palavra "renovação", colocada em nota, que reproduzo aqui: "Antecipando, por exemplo, o ludismo de *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964). A utilização do papel de parede igual ao dos fatos, tão notada em Demy, aqui surge no uso do papel do cortinado para fazer um vestido... (como depois em *The Sound of Music*, 1965, de Robert Wise".

que tenha realizado filmes que não estavam perfeitamente coadunados com o que esta nova geração queria fazer. A despeito dessas diferenças e de ter sido realizado no mesmo ano de *Belarmino*, longa mais sintonizado com os desejos dos cineastas jovens e também produzido por Cunha Telles, *O Crime de Aldeia Velha* (1964) tornou-se o filme mais conhecido de Guimarães, e para muitos o melhor que realizou.

Lauro António, convidado para escrever a crítica que seria publicada em *O Tempo e o Modo* (mais sobre esse convite no capítulo sobre António da Cunha Telles, 3.1.5), nº 23, de janeiro de 1965, não deixa de dizer que considera este o melhor filme de seu realizador até então. E completa, ainda numa forma um tanto tímida de análise:

é um filme profissionalmente bem acabado, que consegue, em muitas cenas e nalgumas sequências, ultrapassar o simples artesanato e guindar-se a uma posição estética e social válida e significativa. Não será uma obra dita prima, mas não deixa de ter importância o facto de se ter realizado no nosso país, dentro de condicionalismos de toda a espécie.

Não sendo um filme moderno – no sentido em que *Belarmino* o era, isto é, como linguagem, *O Crime* situa-se a um nível, diremos académico, com o qual é preciso contar, em qualquer cinematografia, e que convém intensificar entre nós, pois as obras experimentais e modernas, como *Belarmino*, só surgem depois de um aprendizado e de uma endurance que películas como *O Crime de Aldeia Velha* possibilitam.

João César Monteiro, em texto não publicado no *Tempo e o Modo* cujo manuscrito pode ser encontrado nos arquivos de João Bénard da Costa, menciona a crítica de Lauro António publicada no que seria o número anterior (pensando que seu texto fosse sair), e se posiciona absolutamente contrário ao filme de Guimarães, chegando a começar seu pequeno texto desta maneira: "O autor chama-se Manuel Guimarães. Cinema, o nome da vítima".³⁶ Entende-se a recusa de Monteiro. Na época, ele e seus companheiros (Fernando Lopes, Paulo Rocha, António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos) lutavam por uma modernização do cinema em Portugal. A modernização de Guimarães havia falhado em *Nazaré* e *Vidas Sem Rumo*. Seria ele agora um representante da geração que eles queriam ver derrubada (com a exceção de Manoel de Oliveira).

Recorro mais uma vez a Leonor Areal, que primeiramente nos informa da história e de suas implicações (2011):

³⁶ (s.d.), "P.S. - Ainda sobre o Crime da Aldeia Velha", CasaComum.org, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_78015 (2019-2-24)

O filme narra o processo de uma caça-à-bruxa, numa aldeia atrasada onde as mulheres fazem exorcismo e os homens se degladiam com os machados de lenhadores. Nesta aldeia remota, a igreja é estábulo e não há padre há 20 anos, quando recebem a notícia que o seu novo pároco será Júlio, um filho da terra. "Esta história decorre no século passado", diz a advertência inscrita inicialmente, mas o filme baseia-se numa pela de Bernardo Santareno por sua vez inspirada num caso ocorrido em 1933. As próprias roupas usadas, com as saias encurtadas abaixo do joelho, lançam a dúvida sobre a época da sua diegese, que podemos considerar acrónica ou intemporal. De certo modo, essa remissão a um outro tempo sugere um subterfúgio para evitar uma leitura óbvia e actualizada dos mecanismos de repressão social – aqui tema central – mas tomados como primitivismo arcaico, que pode ser lido alegoricamente. (AREAL, 2011, p. 313-314)

E depois, em 2015, nos fornece a base para o entendimento do que significou *O Crime de Aldeia Velha* na carreira do diretor e recupera uma entrevista um tanto desesperançada e apontamentos do diário de Guimarães:

Realizado com bastantes meios técnicos e grandes cenários na Tobis, o filme seria bem recebido pelo público e pela crítica. Será o início do segundo fôlego na carreira de Guimarães. Mas aos jornais declara: "Creio que o meu cinema não surgiu ainda. Nem sei se algum dia surgirá. Evidentemente que penso ter alguma coisa para dizer, mas por qualquer razão, que cada um interpretará a seu modo, ainda não foi possível realizar-me".

Em apontamentos de diário escreve Guimarães: "Cá estou no Paraíso, velha pastelaria onde sofri a adaptação do *Crime de Aldeia Velha*. Foram meses e meses, creio que mais de um ano, de incertezas e dúvidas em fazer o filme. Miséria, fome que passamos. Esmolei a amigos algum sustento diário. Quando chegou a ordem para iniciar o filme, eu estava mais precisado de umas férias do que de me meter ao trabalho! Fazer o filme já era um tormento e obrigação, já o detestava na sua forma e no seu conteúdo. Por isso alguma coisa transparece, sobretudo o final." (AREAL, 2015, p. 19-20)

De certo modo, situar a história, inspirada num caso real acontecido em 1933 (ou 1943, segundo outra fonte)³⁷, no século XIX, é uma maneira de evitar problemas com a censura, que tanto prejudicaram os primeiros longas do realizador. Por outro lado, fica evidente que ele está falando do país de seus dias, um país atrasado pelo salazarismo, onde ainda se queimavam "bruxas" (opponentes ao regime, numa possível relação com a caça às bruxas do macartismo americano). O tom desolado de Guimarães na entrevista e

³⁷ A pesquisadora aponta, em nota de rodapé: "Caso verídico em Soalhães, Serra do Marão, em 1933", segundo *O Cais do Olhar*. Porém, outra fonte situa-o em 1943: "trata-se de um caso verídico, que teve seu desfecho trágico em Marco de Canavezes, no ano de 1943, da era de Nosso Senhor Jesus Cristo" (Lauro António in *O Tempo e o Modo*, op.cit.).

no diário não pode ser confundido com falsa modéstia. Se um crítico deve julgar um filme pelo que esse filme mostra, sem levar em conta percalços de produção ou intenções do autor, é verdade que muitas produções, por serem atribuladas, ou mesmo por não andarem de acordo com o esperado, provocam frustrações nos realizadores. Não era falsidade a de Mizoguchi quando ele dizia que a maioria dos filmes que fez não prestava. Trata-se apenas de auto-crítica, da consciência de que se podia fazer melhor. É a essa consciência e à estafa física e mental que credito o desânimo profundo de Guimarães, que, entretanto, fez mesmo um belo filme que, segundo Areal,

é portanto uma análise de comportamentos primitivos de irracionalidade colectiva; uma demonstração da psicologia de massas na sua violência crescente e incontrolável. O argumento – construído, coeso e articulado – coloca desde início o problema central e desenvolve-o até ao final, passo por passo – desde o paganismo primitivo misturado com culpabilidade católica, até a ostracização e à loucura colectiva, passando pelas advertências reiteradas pelos personagens sensatos (os padres e o regedor da aldeia); até ao auto-de-fé onde esta Joana morrerá à vista de toda população, à revelia do padre temporariamente ausente, de quem todos fogem como o diabo foge da cruz.

A progressão do filme constrói-se por meio de sequências longas e concentradas, e pelo controlo orgânico do ritmo e do tempo dramático, tanto das sequências climáticas como nas sequências *durativas*, que Manuel Guimarães coordena com mestria clássica. O jogo de planos, a montagem rítmica e expressionista (...), associada ao uso maximal do formato *scope*, sugere um olhar neo-expressionista, mais do que neo-realista. (AREAL, 2011, p. 314-315)

"Mestria clássica", "ritmo expressionista", Areal tem a noção de como as escolas se misturam no cinema (ver capítulo 1.1), e este filme de Manuel Guimarães não deixa de ser um exemplo dessa possibilidade de misturas, não sendo exatamente a obra acadêmica de que falava Lauro António, mesmo se comparada aos filmes do Novo Cinema. O realizador parece romper com o neorrealismo temporariamente, percorrendo terrenos próximos do gênero terror e afastando-se do olhar para os necessitados que dirigia nos primeiros longas. Não é por esse motivo que *O Crime de Aldeia Velha* é seu melhor filme (possivelmente, com *O Trigo e o Joio*, do ano seguinte), mas o certo é que o temporário abandono das ambições neorrealistas fez bem ao seu cinema, que aqui "toca uma temática quase buñueliana – a sexualidade demonizada – tentando descrever, com uma crueldade inusitada no cinema português, um fundo de cultura católica, aqui paganizada" (AREAL, 2011, p. 315). Mesmo assim, não foi o suficiente para que Guimarães fosse visto como um igual pelos diretores do Novo Cinema português.

Jorge Leitão Ramos, em seu dicionário, pensa diferente. O crítico considera que

Da fase inicial do Cinema Novo português produzido por Cunha Telles, este é sem dúvida o filme menos conseguido. Manuel Guimarães, que uns anos antes dera esperanças com *Saltimbancos*, não conseguiu furar uma retórica imagética, entre o realismo e o expressionismo, condensada nas interpretações quase sempre desesperantes dos actores (veja-se, por exemplo, Rui Gomes, que fora excelente em *Os Verdes Anos*, assinar aqui uma amaneirada interpretação de um padre). (...) Apesar disso, o filme é um nítido esforço de produção. Os cenários são funcionais, a fotografia é o melhor do filme (embora a iluminação muito artificialista seja com frequência mais para o bonito que para o certo), a música carrega bem a história de intensidades que a imagem raro tem. (RAMOS, 1989, p. 111)

Leitão Ramos é um crítico surgido na geração do Novo Cinema, nasceu em 1952, e portanto era jovem no 25 de abril. Sua crítica é geralmente sintonizada com o espírito da modernidade daquele período, e por isso suas graves ressalvas ao filme de Guimarães devem ser entendidas dentro desse contexto - como as de Areal devem ser entendidas dentro de um contexto de revitalização e redescoberta de um cinema que, sentia-se, precisava ser resgatado. O julgamento de Ramos, contudo, não era minoritário, e por isso Manuel Guimarães talvez tenha tido a carreira que mais enfrentou obstáculos de toda a sorte no cinema português pré-1974.

Cunha Telles não pensava como Leitão Ramos, e por isso produziu o longa seguinte de Guimarães, *O Trigo e o Joio* (1965), baseado em romance de Fernando Namora. É sem dúvida a mais bem sucedida das aproximações neorrealistas de Guimarães, talvez porque aqui o neorrealismo já chega filtrado por sua própria radicalização (ou exacerbação, ou mesmo aperfeiçoamento) na Itália de fins dos anos 1950, início dos 60, nas obras de Michelangelo Antonioni, Ermanno Olmi, Pier Paolo Pasolini e outros. Novamente, o olhar para os marginais, para aqueles a quem raramente a câmera apontava sua lente. E para o Baixo Alentejo, região portuguesa que começará a ser mais olhada pelo cinema depois do 25 de abril de 1974. A estreia foi em novembro de 1965, no Monumental, cinema lisboeta recém-fechado por falta de público.

Temos uma família de lavradores em decadência e a necessidade de uma burra, "para que a coureia se transforme num mar de trigo", segundo José de Matos-Cruz em *O Cais do Olhar* (MATOS-CRUZ, 1999, p. 131). Leitão Ramos, um dos maiores críticos à obra de Manuel Guimarães, não poupa palavras no verbete relativo ao filme, dando uma impressão de senões automáticos a qualquer filme com a assinatura do realizador:

O neo-realismo não existiu no cinema português, mas teve um praticante pouco afortunado, Manuel Guimarães. *O Trigo e o Joio* é a sua derradeira incursão nesse terreno, tardia e desajeitada, tolhida nas suas boas intenções por evidentes problemas de articulação narrativa, de credibilidade dos actores, de mão para erguer ficcionalmente o Alentejo atormentado. Ficam alguns planos da paisagem, um ou outro apontamento, escassa herança. (RAMOS, 1989, p. 389)

Leonor Areal faz uma análise interessante do filme, e o compara com *Retalhos da Vida de um Médico* (1962), de Jorge Brum do Canto, filme que estava indisponível no ANIM e em qualquer outro lugar que pesquisei, e por isso não consegui ver.

O que há de peculiar neste filme é não haver nele personagens boas ou más; são todos boas pessoas. apesar dos defeitos, insuficiências e maldades. Nem o vagabundo que pilha galinhas, nem o aldrabão do Vieirinha que não consegue resistir às mulheres, nem o Loas que não é capaz de concretizar os seus sonhos, nem o lavrador autoritário, nenhum deles é caracterizado como tipo social. E esse desacerto em relação aos estereótipos, evitando propositadamente qualquer maniqueísmo melodramático, tem uma intenção e assinala um humanismo particular, quase difícil de explicar, na medida em que todos são melhores personagens do que lhes pediríamos para serem. O idealismo dessa visão é difícil de conciliar com a lógica sobrevivencial que marca as suas existências. (AREAL, 2011, p. 318)

Lamento apenas o uso do adjetivo "melodramático" de modo pejorativo. Os críticos portugueses não destoam dos críticos brasileiros e internacionais ao usar tanto o "melodrama" quanto o "maneirismo" quase sempre de forma pejorativa, como se não pudesse haver bons melodramas ou bons filmes maneiristas, ou que seriam bons apesar das características melodramáticas ou maneiristas. É verdade que numa intenção neorrealista, o melodrama por vezes pode jogar contra. Um bom exemplo disso está em *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1945), filme de extrema importância pelo momento em que é lançado e pelas inovações nas filmagens (câmeras mais leves nas locações originais, não atores, etc.), mas enfraquecido pelo seu aspecto melodramático, que em comparação faz com que seja o mais fraco da chamada *Trilogia da Guerra* (completada por *Paisà*, 1946, e *Germania Anno Zero*, 1948). Por outro lado, o próprio Rossellini faria excelentes melodramas com Ingrid Bergman, o que lhe valeu a tola acusação de traição ao neorealismo. Outro exemplo está em *Ladri di Biciclette* (Vittorio de Sica, 1948), que conjuga neorealismo e melodrama em voltagens altas. Quando, a meu ver, o registro melodramático é nobre, e muito difícil se ser alcançado. Um erro no

tom pode passar para a chantagem sentimental, ou fica abaixo da faixa de leitura do melodrama e se enterra pela falta de emoção.

Areal continua, situando o filme em comparação com os três primeiros longas do realizador:

Todas as situações deixam na ambiguidade uma moralidade liberta de critérios convencionados ou expectáveis. E essa ausência de juízos indicia sobretudo uma colocação moral que, além da perplexidade, poderia igualmente suscitar dúvidas acerca das suas intenções. Todavia, há neste filme uma mensagem evidente de redenção humana que a frase do lavrador exprime: "sei o que pode um vadio quando quer ser um homem"; mensagem que se pretendia talvez universalista e capaz de suplantar, pela sua bondade ecuménica e pela "lição de regeneração e de fraternidade"*; uma ideologia de resistência sociopolítica (latente e quase omissa). Essa resistência, presente já em *Saltimbancos*, *Nazaré* e *Vidas Sem Rumo*, que eram filmes muito pessimistas, tem aqui as cores mais pitorescas e alegres, ao invés do clima patético dos anteriores filmes. (Ibidem)³⁸

Areal ainda destaca o aspecto formal e nos dá alguma ideia de como funcionava a censura do Estado Novo:

E se Manuel Guimarães se mantém numa linha ideológica coerente com os anteriores filmes, no aspecto formal aparenta uma maior liberdade de movimentos, uma câmara mais improvisada, uma montagem mais fluida (mais rosselliniana, diria). Até a narrativa parece eivada de elipses, um pouco como era característico do então contemporâneo cinema novo. Porém, é difícil avaliar correctamente essa evolução, que poderá ser apenas aparente ou fruto das imperfeições que os muitos cortes lhes impuseram.

A censura não se iludia facilmente e – ciente de que um autor de esquerda teria sempre um ou outro fito que não a "pura arte" – cortava tudo o que parecesse imoral, e neste filme particularmente – incompreensivelmente até – os censores apuraram-se em cortar o mais possível. Acontece que entre a versão primeira do filme, com 110 minutos, e aquela que se conhece hoje, de 96 minutos, faltam pelo menos 14 minutos cortados pela censura, que, mais uma vez em prejuízo do seu autor, não nos permitem ter uma percepção da obra na inteireza das suas intenções. (Idem, p. 319)³⁹

A historiadora está correta em dizer que não podemos saber o tamanho da evolução formal de Manuel Guimarães, ou mesmo se houve essa evolução, por conta de

³⁸ *Como se justifica no recurso apresentado à censura da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos.

³⁹ Areal escreve ainda quatro páginas (do final da 319 até a 323) sobre o processo de censura a *O Trigo e o Joio*, fornecendo algumas pistas a respeito das elipses, mas não nos esclarece sobre os ajustes e a ciência do realizador do quanto as partes censuradas prejudicariam a fruição narrativa.

não sabermos como se deu a adaptação aos cortes feitos pela censura e de que maneira esses cortes influenciaram na maneira como acompanhamos a história. Mas não podemos negar que as elipses, forçadas pela censura ou por uma suposta habilidade narrativa do realizador ou da adaptação feita pelo próprio Namora, fortalecem o filme. Em que medida o feito é involuntário não temos como precisar. Mas podemos dar o crédito ao realizador (extensivo ao roteirista e ao montador), que de certo modo arranjou um sentido para a narrativa, como Buñuel havia feito em *Viridiana* (1961), criando um final ainda mais provocativo que o imaginado anteriormente (pela sugestão de um *ménage a trois*), e este novo final passou pelos censores da Espanha de Franco.

Leonor Areal conta: "O indómito Manuel Guimarães nunca mediu bem as consequências do seu atrevimento perante a Censura oficial. Todos os seus filmes foram brutalmente cortados, à exceção da comédia *A Costureirinha da Sé* (segundo cremos)" (2015, p. 21). Depois, repercute o desabafo do realizador em seu diário:

"Mas o filme [*O Trigo e o Joio*] tinha aquele final arrebatador que – não há dúvida – perturbava. Todo esse final como todas as coisas boas que o filme possuía, aqui, a censura cortou. O filme ficou uma vergonha! Já no *Crime de Aldeia Velha* essa censura me havia roubado os melhores apontamentos. Se os filmes já são deficientes por razões que – também eu – um dia revelarei, o que são depois de sofrerem os abusos e crimes dessa abominável entidade que se permite julgar e decidir sobre a obra de outros!..." (AREAL, 2015, p. 22)

Refugiado nos curtas sobre artistas, ensino de artes ou turismo, dos quais podemos destacar *Resende* (1970) e *Carta a Mestre Dórdio Gomes* (1971), Guimarães só voltou aos longas em 1972, com *Lotação Esgotada*, uma história de Artur Semedo, muito semelhante a de *O Bem Amado*, de Dias Gomes (Jorge Leitão Ramos também percebeu), realizada num tom cômico que se revela mais próximo de *A Costureirinha da Sé* do que dos longas produzidos por Antonio Cunha Telles. Guimarães o realizou como forma de se manter trabalhando e para voltar aos longas de alguma maneira. É, portanto, um longa de sobrevivência.

Mais uma vez, é Leonor Areal que nos entrega as chaves de compreensão de *Lotação Esgotada* por meio de uma análise precisa e concisa, que nos situa em relação às outras obras do realizador e a seus enfrentamentos com a censura:

Na caricatura suave que faz da vida provinciana, das suas intrigas e jogos de poder, o filme oferece inequivocamente uma visão metonímica

do poder político e patriarcal mais vasto e do seu confronto com as liberdades da nova geração que, sendo representadas por duas personagens bastante planas e tipológicas, se sustentam sobretudo nas referências à universidade enquanto foco de instabilidade das famílias, na leitura comum de *O Fim da Utopia de Marcuse*, e pelos costumes livres – que os mais velhos perversamente espiam, controlam e usam como denúncia com objectivos políticos. A alusão ao sistema político e ao sistema de delação é suficientemente claro, mas não foi, desta vez, alvo de censura, talvez porque o motivo central – o cemitério – é suficientemente caricato para desviar a tónica do filme de outras subtilezas ideológicas.

(...)

Manuel Guimarães era um realizador mais com tendência para temas dramáticos, mas, neste desvio à sua vocação principal, pôde exercitar com alguma habilidade uma crítica implícita ao regime, fio ideológico condutor que subjaz a todos os seus filmes e mesmo àqueloutro, *A Costureirinha da Sé*, que, desviando a rota para a comédia musical, pareceu, na época, uma traição aos seus ideais, não o sendo. Assim, também este desvio pelo campo da sátira se pode ver como uma oportunidade certa para caracterizar a sociedade da época sem se arriscar a ser mais uma vez censurado. (AREAL, 2011, p. 325-326)

Jorge Leitão Ramos mais uma vez arrasa um filme do realizador com sua pertinente acidez (concorde-se ou não com o julgamento). Após apontar a semelhança de pretexto com *O Bem Amado*, o crítico nos diz, num de seus verbetes mais breves, que *Lotação Esgotada* é um filme "demasiado brando e falho de engenho para ser uma sátira, sequer uma comédia divertida" (RAMOS, 1989, p. 230).

Em 1974, Guimarães realiza, já debilitado, *Cântico Final*, filme invernal e crepuscular impregnado da melancolia lusitana, lançado no ano seguinte. É uma adaptação de Virgílio Ferreira sobre as lembranças de um moribundo, de suas paixões. Para continuarmos com Jorge Leitão Ramos, desta vez seu texto é menos ácido e mais compreensivo, até sensível, pelas condições que levaram o filme a ficar pronto, embora não deixe de observar o que entende por falta de talento do realizador.

É doloroso falar deste filme. Em primeiro lugar porque o não chega a ser: a versão que se pode ver é o resultado de uma montagem/sonorização de Dórdio Guimarães sobre o material deixado por Manuel Guimarães; trabalho mais que deficiente. Em segundo lugar, sabe-se, Guimarães apostava muito neste seu primeiro filme em liberdade e não parece ter tido talento que bastasse e saúde suficiente para o erguer. Por último, falar desta ficção, em que um artista morre de cancro sem poder dar à luz a sua obra final, é falar, também, do trágico destino do homem que, ao realizar este filme, punha nele as suas derradeiras esperanças e não viveu o bastante para o acabar.

Dói, por isso, dizer que *Cântico Final* é um filme falhado e inapto, incapaz de agarrar as profundezas do romance de Vergílio Ferreira, de

onde parte, um filme onde os actores representam como no pior "cinema velho", naufrágio de que só escapa, à tangente, Rui de Carvalho [o ator principal]. (RAMOS, 1989, p. 75)

Surpreendentemente, Areal não poupou o filme que, para ela, é "imperfeito pela machadada da morte, revela essa consciência da precaridade da vida e do esforço inglório que foi o do seu autor, lutador sempre e sempre vencido pelas circunstâncias" (Areal, 2011, p. 327). Por fim, faz um delicado balanço de como o filme é visto por nós, quando cientes da luta do realizador. O filme está lá, ele não se modifica. Mas suas imperfeições são melhores aceitas pelas circunstâncias que as determinaram.

A única maneira de olhar este filme é tentar vê-lo para além da sua imperfeição, com a consciência de que se trata de um filme inacabado: um filme que fala de um homem que vai morrer de cancro e quer deixar uma obra acabada e não consegue. E o que acontecia nessa história repetiu-se na vida real. Afinal, o filme acabou sendo autobiográfico, mas ao contrário do que é habitual, porque aqui foi a vida que imitou a ficção. Este não é apenas um filme sobre um homem que morreu precocemente, é o filme feito por um outro homem que morreu precocemente. São dois filmes paralelos – e tragicamente belos. Esta consciência poderá colmatar a imperfeição da obra e dar-nos a noção de como o filme se pode transformar, aos olhos do seu espectador, numa obra de comoção única. (AREAL, 2011, p. 328)

Discordo de que seja a única maneira de ver o filme, mas é verdade que é uma maneira interessante. Pessoalmente, acredito que a biografia do artista não deve entrar em nossa análise ou julgamento de sua obra. Mas mesmo sabendo que o filme está ali e deve ser julgado pelo que é e não pelo que poderia ser, acredito que há raras exceções em que o tom desse julgamento deve ser atenuado, e esta pode ser uma delas. Um caso extremo, pela luta do realizador em toda sua carreira, e pela fatalidade de um câncer o consumir justamente quando ele se encontrava livre pela primeira vez para realizar o filme que quisesse, e por isso filmou este, o mais pessoal de seus filmes. Não ter podido terminá-lo, sendo alijado da montagem num estágio ainda muito inicial, nos diz ao mesmo tempo da terrível tragédia de sua vida como cineasta e de uma inexperiência, que é a da grande maioria dos cineastas que não se chamam John Ford, Alfred Hitchcock ou mesmo Manoel de Oliveira, para filmar já com olhos de montador, o que não livraria seu filho de uma série de dilemas surgidos na moviola, mas diminuiria consideravelmente a ausência do realizador no corte final (vide a excelência de *O Inocente*, que Visconti filmou, mas morreu antes de montar). Ou seja, muitas das deficiências apontadas no filme já deviam

existir no momento da filmagem. Ainda assim, penso ser um belo e subestimado canto de cisne de um diretor sempre pouco valorizado.

Um pouco nessa linha, Areal defende o filme como "filosófico, ou melhor, existencial", e aponta:

As ideias de reflexão são apontadas, mas não desenvolvidas. Está dado o mote que o espectador entenderá ou não. Não sendo um filme-ensaio, essas reflexões surgem como pensamentos integrados num quotidiano vivido com o desejo de apego à vida e de reavaliar um percurso. Como diz Mário: "Não tenho medo de morrer, nem pena de morrer". A convicção de que a arte vive pelo homem e deve ir de encontro ao povo – discussão que estava na ordem do dia após a revolução – surge brevemente sobrepondo-se em voz off ao espanto de estar diante dos homens do campo reunidos na taberna. (Ibidem)

Este capítulo sobre Manuel Guimarães só pode ser encerrado pelas belas palavras escritas por Leonor Areal no catálogo da exposição sobre o realizador. Reproduzo-as aqui com a convicção de que me seria impossível encerrar de melhor maneira:

Em setembro, interrompe a montagem, que fica apenas alinhada. Em 29 de janeiro de 1975 morre, sem conseguir concluir o seu cântico final. Mais uma vez a vida o impede de sonhar, deixando na gaveta vários projectos. Quem termina o filme é seu filho Dórdio Guimarães. Mas perdeu-se o grande filme que Manuel Guimarães prometera finalmente ser o seu.

Pouco tempo antes pudera ter a felicidade de ver os seus filmes aclamados no Festival de Tomar, em março de 1973. Após a revolução, a televisão passara *Nazaré* e convidara-o a ir falar sobre cinema e sobre censura. Avizinhava-se o reconhecimento de que não chegou a beneficiar. Espaçaram-se as homenagens até ao olvido geral. Até hoje. (AREAL, 2015, p. 24)⁴⁰

1.2.7. O problema da periodização

Como em todo movimento de qualquer cinematografia, há uma variedade de periodizações possíveis também a respeito do Novo Cinema português. Para deixar mais evidente o largo período proposto neste trabalho, bem como a relação entre esse período e a figura de João Cesar Monteiro, pretendo aqui passar pelas possibilidades de periodizações identificando nelas os estabelecimentos de marcos iniciais e finais e as manifestações do espírito do tempo.

⁴⁰ Hoje, naquela ocasião, era a exposição dedicada ao realizador, nos cem anos de seu nascimento, em Vila Franca de Xira, 2015.

A mais restrita das periodizações possível é 1963-1974, com *Os Verdes Anos* como marco zero e o 25 de abril encerrando um processo de renovação que passava então a gerar frutos mais dispersos, levando a uma outra identidade estética do cinema português, identidade esta comandada por Manoel de Oliveira, sendo perseguido de perto, sobretudo a partir dos anos 1980, por João César Monteiro. Há outra, que engloba também o ano de 1962, e encontra-se implicitamente em textos esparsos, com o estabelecimento de *Dom Roberto* como marco inicial.

Existe também a possibilidade de se considerar apenas o período em que houve um sistema de subsídios, ou seja, uma continuidade na produção. E aí podemos considerar o ano de 1972 como inicial, pois foi o ano em que saíram as primeiras produções bancadas pela Gulbenkian, como recuar um pouco para pegar *O Cerco* (1970), filme amplamente bem recebido no exterior, o que comandou uma reviravolta do público português, que passou a aceitar melhor, pelo menos por um período, obras caseiras. Por essa perspectiva, o final do Novo Cinema português poderia ser tanto o 25 de abril de 1974, que obrigou a ações coletivas que, por um lado, enfraqueceram as buscas estéticas, como qualquer ano da década de 1980, pois foi durante essa década que os diretores desse Novo Cinema foram aos poucos se adequando ao fazer cinematográfico dentro de fórmulas aceitas – a comercial e a autoral ("filmes para Bragança" ou "filmes para Paris")⁴¹.

Um pouco mais ampla é a periodização do ciclo promovido pela Cinemateca Portuguesa, que estabelece o período entre 1960 e 1974 como o de intensos movimentos no sentido de uma mudança estética no cinema português, marcado também pela realização dos primeiros curtas da turma que seria o núcleo central do Novo Cinema português. A se destacar que 1960 é o ano em que António de Macedo, um prodígio, lançou seu ambicioso livro *A Evolução Estética do Cinema*, escrito aos 28 anos.

Eduardo Prado Coelho não faz uma periodização explícita, mas o período estudado em seu livro *Vinte anos de cinema português* marca 1962-1982. Como o livro foi publicado em 1983, é certo que 1982 como marco final responde apenas à necessidade

⁴¹ Diz Paulo Cunha que em inícios dos anos 1980, "passado o fulgor revolucionário, a política cinematográfica do Estado português foi-se definindo a partir de dois momentos simbólicos: a chegada de João Bénard da Costa à Cinemateca Portuguesa e a declaração de Lucas Pires, infeliz e célebre expressão fortemente estigmatizada, que reduzia a produção cinematográfica aos 'filmes para Bragança' e aos 'filmes para Paris', sendo que a primeira expressão referia-se às obras com uma preocupação mais comercial e popular, destinadas a agradar ao grande público nacional, enquanto os 'filmes para Paris' seriam as obras com preocupações estéticas e artísticas mais elaboradas, usando-se a capital francesa como referência cultural e artística de um patrimônio cinematográfico supranacional." (CUNHA, 2018, p. 13-14)

de se analisar o cinema contemporâneo ao escritor. De todo modo, escolho essa mesma periodicidade porque, apesar da ausência de marcos fortes (*Dom Roberto* não tem a força de *Os Verdes Anos*, nesse sentido), 1962 representa uma mudança de espírito e um clima de que algo estava prestes a mudar, e 1982 é o ano em que *Silvestre* estreia no circuito comercial português, estabelecendo, senão no modo industrial contra o qual seu realizador João César Monteiro estava, ao menos no sentido de se reconhecer nele uma grande força autoral na cinematografia portuguesa, após as promessas animadoras de *Que Farei Eu Com Esta Espada?* (1975) e *Veredas* (1978).

Outras periodizações ainda são possíveis. O pesquisador Paulo Cunha prefere trabalhar com a amplitude para entender todos os processos que levaram à eclosão do Novo Cinema português, incorporando antecedentes e marcos que remetem a 1949 como um ano chave, seguindo até 1980. 1949 porque para o pesquisador

a reivindicação de um novo cinema tornou-se considerável desde a contestação bastante precoce à legislação proteccionista de 1948, desenvolvendo-se posteriormente sobretudo na recepção crítica aos filmes produzidos por uma estrutura viciada e criativamente estagnada. (CUNHA, 2014, p. 24)⁴²

1949, portanto, marca o fim da Política do Espírito de António Ferro, o que "abre frente para um novo momento histórico do cinema português" (SALES, 2010, p. 161). Ou seja, "com o 'cessar' das diretrizes orientadoras do cinema nacional após a saída de Ferro" (Ibidem) e a criação da Lei de Proteção ao Cinema Nacional, temos um marco a não ser ignorado. 1949 é também o ano do primeiro curta-metragem de Manuel Guimarães, *Desterrado*. Há ainda um outro dado, lembrado por Cunha. A revista *Celulóide*, em janeiro de 1964, fez um especial dedicado ao cinema português que continha uma cronologia básica, encontros com realizadores de todos os tempos e uma preciosa "introdução histórica ao Cinema Novo Português". Ali eles situavam o nascimento do novo cinema português em 1945, com a fundação do Cineclube do Porto.⁴³ Portanto,

⁴² Trata-se da chamada "Lei de Protecção ao Cinema Nacional", que, conforme explica Paulo Cunha, "pretendia iniciar uma reforma estrutural na produção do cinema português, apresentando o Fundo de Cinema Nacional e o Conselho de Cinema como principais instrumentos reguladores da actividade cinematográfica em Portugal. No entanto, devido a pressões de vários interesses corporativos, a legislação nunca foi regulamentada na íntegra, impedindo a concretização de alguns aspectos fundamentais como a questão do contingente (obrigação de exibição de filmes nacionais em proporção aos filmes estrangeiros exibidos)."

⁴³ Para mais informações sobre a origem do termo Novo Cinema Português e seu reconhecimento pela crítica nacional e internacional, ver: CUNHA, Paulo. *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento na Universidade de Coimbra, 2014.

1945-x também é uma periodização possível, desde que x seja substituído por algum ano inferior ao de 1990 (porque aí já quase não há vestígios das lutas que animavam a geração dos cinemanovistas dos anos 60).

Na mostra *Cinema Novo – Os verdes anos do cinema português*, realizada no Brasil em 2008, a periodização informal vai de 1962 a 1978 (o filme mais antigo na programação é *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa, e o mais recente é *Veredas*, de João Cesar Monteiro). Por outro lado, no texto de abertura Carolin Overhoff Ferreira escreve que o final do CPC (Centro Português de Cinema) coincidiu com o final do Novo Cinema, e ambos se deram com o 25 de abril de 1974 (FERREIRA, 2008, p. 13).

Em *Um País Imaginado*, Leonor Areal não explicita sua periodização, mas a escolha de filmes que compõem a cronologia para análise mais aprofundada indica os anos entre 1962 (*Dom Roberto*) e 1975 (*India*) (AREAL, 2011, p. 382). No trabalho de catalogação e análise da historiadora, cada filme ganha, na parte da análise, "um subtítulo que sintetiza um aspecto de renovação que cada um traz ao cinema português" (Ibidem). Os filmes listados por Areal como "novos", na ordem cronológica de suas estreias em Lisboa, e seus respectivos subtítulos são:

Dom Roberto (30 de maio de 1962), de Ernesto de Sousa – **Anti-melodrama**

Pássaros de Asas Cortadas (3 de maio de 1963), de Artur Ramos – **O ponto de vista feminino**

Acto de Primavera (2 de outubro de 1963), de Manoel de Oliveira – **Cinema indirecto**

Os Verdes Anos (29 de novembro de 1963), de Paulo Rocha - **A revolução do olhar**

Belarmino (19 de novembro de 1964), de Fernando Lopes – **Cinema directo**

O Crime de Aldeia Velha (20 de novembro de 1964), de Manuel Guimarães

As Ilhas Encantadas (15 de março de 1965), de Carlos Vilardebó – **Cinema do gesto**

O Trigo e o Joio (9 de novembro de 1965), de Manuel Guimarães

Domingo à Tarde (13 de abril de 1966), de António de Macedo – **O experimentalismo**

Mudar de Vida (20 de abril de 1967), de Paulo Rocha – **O beco sem saída**

Sete Balas para Selma (3 de novembro de 1967), de António de Macedo

O Salto (1 de maio de 1969), Christian de Chalonge – **Um dedo na ferida**

O Cerco (14 de outubro de 1970), de António da Cunha Telles – **A emancipação da mulher**

O Passado e o Presente (26 de fevereiro de 1972), de Manoel de Oliveira – **A comédia da hipocrisia**

O Recado (24 de março de 1972), de José Fonseca e Costa – **A revolta burguesa**
Uma Abelha na Chuva (13 de abril de 1972), de Fernando Lopes – **A narrativa onírica**
Lotação Esgotada (11 de maio de 1972), de Manuel Guimarães
Pedro Só (8 de junho de 1972), de Alfredo Tropa – **A liberdade do marginal**
Perdido por Cem (9 de abril de 1973), de António Pedro Vasconcelos – **A errância subjectiva**
A Promessa (21 de janeiro de 1974), de António de Macedo – **O realismo fantástico**
Meus Amigos (11 de março de 1974), de António da Cunha Telles – **A geração desiludida**
Malteses, Burgueses e às Vezes (13 de abril de 1974), de Artur Semedo – **A nova sátira**
 (AREAL, 2011, p. 382 a 450)

Numa série intitulada "Os filmes proibidos", com filmes que não chegaram a estrear ou tiveram sua estreia engavetada por alguns anos, encontramos:

Nem Amantes Nem Amigos (1968-70-83), de Orlando Vitorino *
Nojo aos Cães (1970), de António de Macedo – **O grito iconoclasta**
Grande, Grande era a Cidade (1971-72), de Rogério Ceitil *
A Sagrada Família (1972-73-75), de João Cesar Monteiro – **O fim da família**
O Mal-Amado (3 de maio de 1974), de Fernando Matos Silva – **O trauma da guerra**
Sofia e a Educação Sexual (1 de outubro de 1974), de Eduardo Geadá – **A ordem patriarcal**
Cartas na Mesa (6 de janeiro de 1975), de Rogério Ceitil – **O cinema verdade**
Índia (14 de fevereiro de 1975), de António Faria – **Uma história da repressão**
 (Ibidem)⁴⁴

Podemos questionar a presença dos filmes de Manuel Guimarães, sobretudo *Lotação Esgotada* (e se esse entrou, por que não *Cântico Final?*), e estranhar a ausência de *Catembe* (1965), de Faria de Almeida; de *Bestiaire* (1970), filme franco-português de Luis Galvão Teles e Bernard Jaculewicz (se tem um filme francês, *O Salto*, que fala de

⁴⁴ Ibidem. * Folgo em saber que se nem Leonor Areal, que pesquisa o cinema português há muitos anos, não conseguiu ver *Nem Amantes Nem Amigos* e *Grande, Grande era a Cidade*, é porque os filmes são mesmo invisíveis, e não estavam assim momentaneamente (durante minha estadia em Portugal). Por outro lado, quão triste é não podermos ver esses filmes.

portugueses na França, por que não um franco-português?); de *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Falamos do Rio de Onor* (1974), dois dos filmes mais importantes de António Campos; do documentário *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (1972), de Joaquim Lopes Barbosa; de *Brandos Costumes* (1972-73-75), de Alberto Seixas Santos (uma vez que *India* entrou e este filme importante, de produção quase simultânea à de *India* estrearia poucos meses depois, em junho de 1975), além de alguns curtas de importância indiscutível como *A Caça*, *Verão Coincidente* ou *A Pousada das Chagas*. O trabalho de enumeração e análise desenvolvido por Areal nesse capítulo, contudo, é essencial para nossa pesquisa, e suas análises aparecerão ao longo de todo o trabalho.

Finalmente, deixo a periodização escolhida (1962-1982) o mais livre possível, para que neste trabalho eu possa me mover para trás, voltando até o primeiro modernismo cinematográfico português (1927-1932). No trabalho, irei analisar diversos filmes desse período do cinema português, tendo em vista, mesmo implicitamente, um ideal individual e libertário, ainda que consciente da necessidade de união com seus pares, que João César Monteiro carregava consigo.

1.2.8. Biênio-chave: 1962-1963

Pensando numa cronologia de eventos com base nas datas de estreia dos filmes levantados por Areal no subcapítulo anterior, temos o mês de maio como importante para o Novo Cinema português. Em maio de 1962 estreia *Dom Roberto*, de Ernesto Sousa, não exatamente um marco inicial, mas sem dúvida um filme importante pela forma como foi produzido e pelo retorno de um olhar para os excluídos praticado por Manuel Guimarães nos seus primeiros filmes. Em maio de 1963, estreia *Passaros de Asas Cortadas*, de Artur Ramos, filme que reivindicava também um ar de novidade, embora seja uma reivindicação controversa. Dois filmes de maio, cada qual abrindo um caminho para ser pavimentado. O que viria a seguir concluiria, portanto, o caminho para um novo cinema. Em outubro de 1963, a estreia de *Acto da Primavera*, de Manoel de Oliveira, coloca um terceiro ponto importante no processo de renovação do cinema português. Finalmente, em novembro de 1963, estreia aquele que seria ampla e indiscutivelmente considerado "o" marco do Novo Cinema: *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha.

Com esses quatro filmes, veio a certeza de que algo estava mudando, as engrenagens passaram a girar para outro lado e os ventos cinematográficos sopravam na direção da novidade. Esta pode ser tímida, caso dos dois primeiros filmes acima, estranha,

que desafiava categorizações, caso do *Acto da Primavera*, ou mesmo assertiva, caso de *Os Verdes Anos*. O filme de Paulo Rocha mostrava o caminho, e não demoraria para gerar frutos. Mas os ventos não mudaram com este filme sozinho. Por isso os três anteriores são também importantes, em maior ou menor grau, no balanço das estruturas que, enfraquecidas, permitiram a porta aberta pelo último.

Aqui pode ser interessante voltar a Eduardo Prado Coelho, que em *Vinte anos de cinema português* (1962-1982), chama a atenção para a periodização feita no livro anterior da mesma coleção, *Breve história do cinema português* (1896-1962), de Alves Costa, como um reconhecimento de ruptura no ano de 1962. Para Coelho,

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. (COELHO, 1983, p. 7)

Claro que, num período de vinte anos, muitas mudanças ocorreriam em qualquer cinematografia, gerando assim um período complexo. Mas se o período ocorre em décadas de mudanças profundas de costumes e estética, como foram as décadas de 1960 e 70, a complexidade se torna ainda maior. De todo modo, 1962 é um ano chave. E *Dom Roberto*, um filme chave. Recuperemos as palavras de Jorge Leitão Ramos:

Na sua fragilidade, no seu isolacionismo, nas suas condições de produção, nas vagas heranças de que se reclama, na ruptura que pratica em relação ao estado das coisas no cinema português desse início dos anos 60, por tudo isto se não pode negar a *Dom Roberto* o carácter de augure do que viria a seguir, de João Baptista do Cinema Novo, que iria irromper com as dimensões de movimento cultural de uma geração. Quando este filme chega, o cinema português acabara de atravessar essa década de vileza que havia sido os anos 50. Aparece em pleno pântano, graças ao movimento cineclubista (de onde sai o essencial da organização da Cooperativa do Espectador que produz o filme) que era, recorde-se e sublinhe-se, o grande bastião da resistência cultural cinematográfica desses anos. *Dom Roberto* fez-se com a emanação dos cineclubes, como cinema pobre de meios, como atitude. Não admira

nem o tom negro (tocado por um poético que os anos tornaram irremediavelmente bafiento - deixando o negro como coloração essencial), nem as cruzadas reminiscências neo-realistas, chaplinianas ou de um certo populismo do cinema português dos anos 40 (o pátio como comunidade boa e feliz), ainda menos espanta a mensagem de esperança (sem raiz, nem motivo, porque sim) que o encerra. Porque se há coisa que este filme queira é acreditar que o negro há-de gerar luz - mesmo que não saiba o processo de viragem. (RAMOS, 1989, p. 128)

Segundo o pesquisador Paulo Cunha, a produção iniciou-se em abril de 1959 num processo inédito até então: a tal Cooperativa do Espectador. Lançada pela revista de cinema *Imagem*, era "um novo modelo de financiamento que previa a venda prévia de bilhetes de cinema aos futuros espectadores" (CUNHA, 2014, p. 281). Quase dois anos depois, "reunidos os 600 contos necessários para a produção, o filme começou a ser rodado à margem de qualquer apoio oficial do Estado Novo" (Ibidem). Esse método gerou um otimismo naquela geração, que sentia-se pela primeira vez com poder de fazer cinema sem depender das benesses do estado. Contudo, "as expectativas elevadas fizeram com que a desilusão fosse proporcionalmente maior" (Ibidem).

A atitude de mudar não encontra um saber fazer técnico e estilístico que a transforme em cinema eficaz. Há pobreza de conteúdo, estereótipo nos personagens, a carpintaria fílmica é tosca e creio que os anos que passaram erodiram em larga escala *Dom Roberto*. Quase nada sobra senão Raúl Solnado, desarmado e tocante (o personagem de Glicínia Quartin deixou de ter qualquer ossatura), e essa estranha crença de que é possível construir um automóvel (um filme) à força de vontade. O Cinema Novo português anuncia-se como aquilo que tomo (arbitrariamente?) como metáfora: uma traquitana que é impossível funcionar e, porém, move-se. (RAMOS, 1989, p. 128)

O filme realmente ainda se mostra preso a certas convenções do cinema do passado, sobretudo na amarração melodramática. Os personagens secundários carecem de maior cuidado, sobretudo Maria, com passado enigmático, que muda de repente como se fosse acionado um botão. A escrita cinematográfica tem momentos amadores, o que espanta, visto que Ernesto de Sousa era crítico de cinema, entre outras coisas, com reputação de acentuado rigor. Mas não se pode fechar os olhos para alguns trunfos que o filme apresenta, normalmente esquecidos pelo pesquisador que estiver voltado apenas à identificação da modernidade mais latente. Para começar, há algumas tentativas de renovar o olhar por meio de efeitos ou angulações diferentes, como aquele em que o protagonista João, por um buraco na madeira com a qual se esconde para fazer os números de marionete, enxerga Maria no alto de uma praça, a observar seu show. Num

outro momento, João escreve uma mensagem para Maria, mas ao tomar conhecimento de que ela não sabe ler, perde o controle de sua marionete fálca, que cai no chão, amolecida e frágil, a mesma que antes estava portentosa aos afagos de Maria, numa das insinuações eróticas mais ousadas do cinema naquela época, sobretudo o português. Há, ainda, a figura cândida do personagem de Raul Solnado, um desses atores capazes de criar pessoas, na verdade, e não personagens, conforme um dos clamores dos críticos entusiastas das renovações trazidas pelo neorealismo italiano.

Nesse sentido, *Acto da Primavera*, de Manoel de Oliveira, se encaixa de maneira forte e tortuosa, porque nele a teatralização é a força motriz, mas trata-se da teatralização feita pelo povo de uma aldeia de Chaves, no norte de Portugal, da paixão de Cristo. Neste filme, parece não vermos pessoas, mas representações. A questão é que as representações são feitas por pessoas, não atores. É a representação elevada à última instância, cinema que se assume como artificialismo, apesar do caráter realista da premissa. Porém, na narrativa ousada e na cinematografia exemplar, é esse o exemplo de grande cinema que, já se percebia, devia ser seguido do ponto de vista formal (e é, de certo modo, o que encontramos em *Os Verdes Anos* e em *Uma Abelha na Chuva*). *Acto da Primavera* antecipa o trabalho do casal Straub-Huillet na procura por uma poesia profunda, nunca a priori, sempre derivada de uma oratória popular e forçadamente anti-naturalista, como acontece quando não-atores atuam e não se procura o disfarce de suas prosódias. Pelo contrário, elas são reforçadas. No próximo capítulo pensaremos mais sobre este filme e sobre a carreira de Manoel de Oliveira, o maior cineasta português. Pensaremos também na carreira de Paulo Rocha, nome fundamental do Novo cinema português. Faltou, aqui, falar do filme de Artur Ramos, o mais controverso dos quatro mencionados acima.

Na análise de *Pássaros de Asas Cortadas* feita por Leonor Areal, o filme mereceu o seguinte subtítulo: "O ponto de vista feminino". Areal fala em violência desusada da sequência de abertura, espécie de ligação entre *La Règle du Jeu* (Jean Renoir, 1939) e *La Caza* (Carlos Saura, 1966), com pombos no lugar de coelhos:

O filme introduz-se por uma sequência de violência desusada: uma sessão desportiva de tiro aos pombos por onde circulam as personagens que se tornarão centrais e que aqui nos são apresentadas nos seus respectivos papéis sociais: os homens da alta sociedade que se dedicam a este desporto armado; as mulheres que avaliam com os olhares as rivais; os motoristas, fora do recinto, aguardando seus patrões. Esta primeira cena define a violência latente neste desporto de ricos, dando correspondência literal ao próprio título anunciado e – no contraponto com a disposição entediada das assistentes femininas – fazendo ressaltar

a futilidade cruel do jogo social. Elsa (Lúcia Amram), a protagonista, atenta aos movimentos de um homem acompanhado da esposa, num jogo de olhares onde pressentimos um embrião de esquema dramático. (AREAL, 2011, p. 387)

Areal entende que, no filme, "só o ponto de vista de Elsa conta; e está voltado para a objectividade dos actos monstruosos dos outros personagens" (AREAL, 2011, p. 389). Em seguida, a historiadora entra de fato na crítica ao filme:

Elsa observa tudo; o seu mutismo chega a preocupar o pai que lhe pergunta como se sente – e ela sente, como nós, espectadores, estupefacção, horror, perante o cinismo e a ausência de sentido de culpa dos culpados. Não o diz, mas o seu olhar dirige-se aos gestos (e à falsidade revelada na linguagem dos gestos), território por excelência do cinema, desenvolvido aqui com habilidade, sobretudo por exprimir o que as palavras não poderiam dizer. Mas nem assim esses gestos passaram incólumes ou conseguiram enganar a Censura, que cortou o filme cirurgicamente (num total de 11 minutos). (Idem, p. 389-390)

Como muitos filmes importantes dos anos 1950 e 60, *Pássaros de Asas Cortadas* também sofreria mutilações da censura, o que prejudica nosso entendimento dos valores da direção de Artur Ramos. Mesmo assim, Areal aponta a subjetividade como um fator de modernidade no filme, embora diminuído, e apesar de reconhecer que "a crítica do filme incide também sobre alicerces sociais que são referentes do cinema anterior e da sua estrutura simbólica e funcional assente nas categorias de origem de classe" (p. 390). Mas ela fala ainda do cometimento do realizador: "Tomando partido pela classe baixa contra a alta – mesmo se o faz com esquematismo um tanto óbvio – Artur Ramos revela um cometimento político-social" (AREAL, 2011, p. 391)

Por fim, a historiadora aponta o que seria a maior novidade do filme, situando-o na antessala do Novo Cinema português:

A sua maior novidade – no âmbito do cinema português – é esta protagonista feminina antonioniana e o seu processo de deriva psicológica que é um processo de tomada de consciência da iniquidade. Elsa é a única personagem forte no filme; ao recusar a determinação social, afirma a liberdade íntima onde a liberdade social não é possível. Este é o filme possível sobre a denúncia impossível, sintoma de mal-estar nunca antes desvelado no cinema português. O mal-estar a que virá o novo cinema reagir. (Ibidem)

Mais uma vez chamo Jorge Leitão Ramos, o franco atirador do dicionarismo de cinema português, para o debate. Em seu dicionário, ele coloca o filme como ponto de

partida, ao lado de *Dom Roberto*, do Novo Cinema, mas logo adverte que, por ele, "gostaria de o situar mais na charneira que no princípio de qualquer coisa". E continua:

Até porque o que dele resta é sobretudo uma intenção, uma vontade de diferença que, porém, se fica pelo gesto e não chega, verdadeiramente a pô-lo em acto. Mas há filmes que, pelos defeitos, são exemplares. O que *Pássaros de Asas Cortadas* testemunha é o estado de uma cinematografia sem vigor bastante para se impor.

Sem argumentistas nem dialoguistas (e os nomes literariamente privilegiados que aqui intervêm demonstram bem a ausência de uma capacidade de escrita para cinema), sem actores (...), com um trabalho de câmara preocupado com algumas evidências maneiristas mas sem um real controlo sobre o espaço, sobre o campo, este filme é uma desilusão mas, ao contrário da maioria dos falhanços, é uma desilusão produtiva.

Traça com exemplaridade o estado de uma cinematografia nos alvares de uma enorme vontade de mudança. (RAMOS, 1989, p. 296-297)

Em agosto de 1963, o filme de Artur Ramos era recebido na *Seara Nova* (nº 1414, agosto de 1963) com uma crítica de José Fonseca e Costa intitulada "A propósito de 'Pássaros de Asas Cortadas'" (p. 214). Fonseca e Costa é um dos mais importantes diretores do Novo Cinema português, e terá sua obra parcialmente analisada no próximo capítulo⁴⁵. E o crítico que depois se tornaria cineasta começa com uma necessária palavra de ordem crítica, que nos remete aos erros da crítica ideológica da década anterior e à crítica francesa pré-*Cahiers du Cinéma*. Com razão, Fonseca e Costa argumenta:

A tecla das "dificuldades de toda a ordem" que, entre nós, rodeiam a criação cinematográfica não deve servir aos nossos realizadores para justificarem os maus filmes que vão fazendo nem a certos críticos para estabelecer duas bitolas de apreciação: uma aplicável ao produto nacional, outra vigorando quando se trata de filmes estrangeiros. Um filme é uma obra de arte e, como tal, deve ser analisado, isto é, independentemente das circunstâncias de momento e de lugar que envolveram a sua feitura. A aceitação deste ponto de vista, já defendido nestas colunas, parece-me ter uma importância capital para a tão desejada renovação cinematográfica portuguesa e é por isso mesmo que á sua volta interessa tecer algumas considerações que me parecem pertinentes.

Bom lembrar que três meses depois estrearia em Lisboa *Os Verdes Anos*, filme que iria consagrar a "tão desejada renovação cinematográfica portuguesa" de que fala Fonseca e Costa, o que rebate com ironia a citação seguinte. Porque o crítico prossegue mencionando *Dom Roberto* e falando de *Pássaros* como uma segunda tentativa, o que

⁴⁵ Podemos adiantar que César Monteiro já não o tinha em alta conta nesse momento, e nunca terá.

mostra, mais uma vez, que à época já se tinha consciência da tentativa de um novo caminho:

Pássaros de Asas Cortadas fornece-nos justamente larga matéria para reflexão. Após o falhanço artístico de *D. Roberto* – filme apresentado desde a primeira hora como representativo dum cinema novo – as atenções concentraram-se na segunda experiência, tendo algumas pessoas encarado o filme como uma espécie de teste definitivo a todo esse possível cinema novo. Acontece que a obra está muito longe de ser aceitável, de tal modo que em muitos espíritos se radicou a ideia de que nisto de cinema português nada há a fazer: pesa sobre nós a maldição dos deuses estamos condenados a fazer mau cinema pelos tempos fora.

Finalmente, o julgamento vem com a força da crítica que não recua diante do fato de estar analisando um produto de seu país, nem à obrigação questionável da época de empurrar filmes medíocres para o público:

Pássaros de Asas Cortadas não é o retrato de burguesia nenhuma nem a análise de uma personagem em estado de crise: o filme falha redondamente em qualquer desses aspectos. O que nos fica então? Um melodrama feito com mão pesada e fria, onde impera o mau gosto, um filme dogmático, petulante, convencional, sem sentido nem originalidade. *Pássaros de Asas Cortadas* não é rigorosamente uma obra cinematográfica em que " a forma fílmica esteja plenamente conseguida no que tem de absoluto no que tem de absoluto e não reproduzível pelas outras formas de expressão" [Luigi Chiarini, in *Arte e Tecnica del Film*], mas um texto literário repartido em planos, onde se fala muitíssimo para, afinal, quase nada se dizer. Uma má elaboração cinematográfica (e por isto entendo todas as fases da criação fílmica) atirou por terra as intenções dos autores. (p. 216)

Minha posição com relação ao filme de Artur Ramos é mais próxima da de Leonor Areal, que, em sua reavaliação do filme, percebe-lhe qualidades e problemas, sem ignorar o que ele tinha de representante do antigo cinema e de sinal para um novo cinema. A crítica de Fonseca e Costa me interessa aqui porque nove anos depois ele finalmente realizaria um longa, *O Recado*, que seria, a despeito de uma recepção dividida por seus pares, um filme importante na consolidação do Novo Cinema após o aporte da Gulbenkian. Seria mais um cineasta moderno português que havia iniciado na crítica, um percurso bem comum no cinema moderno mundial, a exemplo de João Cesar Monteiro, que terá sua carreira de crítico analisada na segunda parte deste trabalho. O uso, por Fonseca e Costa, da palavra "melodrama" de modo negativo, em 1963, era compreensível, pois era contra o melodrama que os cineastas do Novo Cinema iriam

filmar, ainda que certa noção de continuidade persistisse. Se tomarmos melodrama como gênero, é interessante notar que não era ele o dominador do cinema português até então, mas a comédia musical. Porém, a ideia de que melodrama é qualquer história com princípio, meio e fim narrada com o auxílio de música (melos + drama), sugere que eles acertavam no alvo, embora hoje essa posição me pareça anacrônica.

1.2.9. Formação do Novo Cinema português

Um marco serve apenas para estabelecer um início oficial, que muitas vezes dá a impressão de que se rompeu com tudo o que vinha antes e que nada foi gestado, preparado, costurado. *Os Verdes Anos* é o primeiro longa, certo. Mas a história não começa assim. Nem como vimos anteriormente, que é a pré-história do Novo Cinema português. É Fernando Lopes, um dos principais do grupo do Novo Cinema, que conta como se deu o movimento entre 1961 e 1966, num balanço instigado por José Manuel Costa para o catálogo *Cinema Novo Português 1960/1974*, editado pela Cinemateca Portuguesa:

Por via do movimento cineclubista, cuja grande expansão se verificara nos anos 50, aparecera o que podemos chamar a apetência de fazer cinema. O Antonio da Cunha Telles e o Paulo Rocha, por exemplo, foram para Paris e eu para Londres, à procura de uma preparação técnica e teórica que nos tornasse aptos para a realização. Para me referir só ao que iria ser o grupo inicial, acrescento que em Portugal ficaram, mas igualmente buscando essa aptidão, o José Fonseca e Costa e o António de Macedo. Significa isto que, nessa altura, e sem prévio conhecimento das intenções uns dos outros, havia um grupo de jovens que aqui ou lá fora procuravam formar-se com a ideia de vir a realizar filmes. É um aspecto a não descurar, porque é a primeira vez na história do cinema português que um grupo, que à partida não se conhece, parte para o cinema com uma ideia comum. (COSTA, 1985, p. 58)

Oscar Wilde dizia que para compreendermos o século XIX era necessário compreender todos os séculos que vieram antes dele. Não irei tão longe porque, afinal, falamos aqui de cinema. Mas continuarei com Fernando Lopes, que, em seu recuo, fornece dados importantes para entendermos a situação do cinema português nos anos anteriores.

A indústria cinematográfica portuguesa, tão florescente nos "anos dourados" de 30 e 40, chegara a uma profunda debilidade nos anos 50. É

a ressaca da Grande Guerra, durante a qual o cinema português tivera o privilégio de ser praticamente autárquico. Depois da guerra o mercado abre-se à exploração estrangeira com o consequente domínio do cinema americano que abate a nossa cinematografia. Isso foi fatal para o velho cinema. Para nós, teve muita importância o aparecimento do cinema italiano do neo-realismo, que se vinha conjugar ao que já havíamos bebido na literatura neo-realista, que era tida como a expressão artística da resistência política ao regime. O cinema italiano deu-nos a ideia de que, numa primeira fase, era possível com pouco dinheiro, com algumas ideias, fazer um cinema nacional e de intervenção, substituindo assim um cinema que não existia como indústria, porque em franca decadência, com a agravante de ser estética e socialmente nulo. (Ibidem)

Um grupo de jovens inquietos está disposto a fazer algo pelo cinema, bastava um catalizador para que começassem a "fazer estrago" na cinematografia portuguesa, virando-a de pernas para o ar. Tiveram dois catalizadores. O primeiro é um café e restaurante localizado na Avenida Estados Unidos da América, perto da Avenida Roma. Chama-se Vavá, e era o ponto de encontro, o local onde se batalhava pelos cineastas preferidos, pelos filmes amados, pelas estratégias de revolução cinematográfica que seriam empreendidas, e onde Lopes era figura constante e fundamental. Assim nos conta Jorge Leitão Ramos:

Mais perto de casa, mas do outro lado da cidade em relação ao Ribadouro [o ponto de encontro de Lopes e de seus colegas da RTP, onde trabalhou ao voltar de Londres](...), um outro poiso e uma outra tertúlia acontecem. Era o Vá-Vá, café, restaurante, pastelaria – precisamente no nº 100C da Avenida dos Estados Unidos da América onde ainda hoje está, "um café muito especial, muito bonito, desenhado pelo Eduardo Anahory, com lindíssimos azulejos da Menez. (RAMOS, 2012, p. 21)⁴⁶

Paulo Rocha, testemunha das principais reuniões no Vavá, nos conta mais, com envolvimento afetivo e tudo:

Nas mesas do café, de dia e de noite, discutiam-se artes e políticas, cruzavam-se os jornalistas de oposição, os universitários inquietos, as beldades namoradeiras, os futuros cineastas. Toda uma juventude cosmopolita parecia morar ali do lado, vivia de novo numa aldeia, dentro de uma gaiola dourada. (ANDRADE, 1996, p. 24)

⁴⁶ Ramos acrescenta em nota que o entre aspas é de Lopes em entrevista ao Expresso, 2004.

E completa, já nos informando do ambiente que reinou nas filmagens de *Os Verdes Anos*:

As filmagens dos *Verdes Anos*, no próprio Vá-Vá, atraíram durante anos aos bancos do café uma multidão de peregrinos. O Fernando Lopes reunia ali, à sua volta, uma corte de amigos e de admiradores. Numa época de ferozes cumplicidades, o jovem Fernando era o deus tutelar de um culto doméstico a que todos de livre vontade sacrificávamos o nosso tempo e os nossos afectos. Havia nele qualquer coisa de misterioso, aos vinte e poucos anos ele já era um *genius loci* das Avenidas Novas, uma mistura andrógena de Santo António e Beatriz Costa empoleirado de chávena na mão nos altares do Vá-Vá. (Ibidem)

Em seguida, Paulo Rocha introduz os kimonistas, trio que fará diferença no cinema português num segundo estágio do Novo Cinema:

Entre os oficiantes deste novo culto, cedo se destacaram APV [António-Pedro Vasconcelos], o César [João Cesar Monteiro] e o Seixas Santos, um trio temível e inspirado, autointitulado os *Kimonistas*, em homenagem a Mizoguchi. De volta de Paris e de Londres, críticos terroristas e futuros realizadores, o trio em poucos anos tomou conta das páginas do Diário de Lisboa, fundou o [Jornal de] Letras e Artes (com o Pernes), e o Cinéfilo (com o Fernando), aliou-se aos católicos personalistas de O Tempo e o Modo (Bénard e Bragança). A crítica marxista e luckaksciana dos tardios anos 50 (B. Bastos e M. da Luz) recuava, as novas verdades e os novos autores levantavam a cabeça. Nos bancos do Vá-Vá criava-se uma nova ortodoxia cinéfila, que dura até hoje na vulgata profissional das "publicações de qualidade", nos corredores da Escola de Cinema, e nas folhas da cinemateca. (Ibidem)

No início dos anos 1960, o grupo estava formado. Fernando Lopes, Paulo Rocha, José Fonseca e Costa, António da Cunha Telles e Antonio de Macedo iriam fazer seus filmes apoiando-se mutualmente, com pouco dinheiro e muita vontade de fazer cinema. Quis o destino que Cunha Telles se tornasse o segundo catalizador, produzindo os três primeiros longas desse grupo, conforme explica Fernando Lopes:

Durante um certo período somos tomados pela euforia de ter um produtor que arrisca – e aqui faça-se justiça ao Cunha Telles – e arrisca muito de seu dinheiro pessoal. A prova disso é que, quer *Os Verdes Anos*, quer o *Belarmino*, quer o *Domingo à Tarde* são feitos quase sem subsídios, salvo um subsídio final de 200 contos para este último. A euforia, de resto, justifica-se pelo facto de os filmes terem sido produzidos com a regularidade que se sabe, dando a ideia de um movimento concentrado. O que é realçado pelo interesse internacional que recebem: *Verdes Anos* tem um prémio em Locarno, o *Belarmino* é seleccionado para o 1º Festival de Cinema Novo de Pesaro e o *Domingo*

também participa em festivais. A Nouvelle Vague e a renovação geral das cinematografias europeias funciona como uma mancha de óleo que se espalha e que, face aos nossos três filmes, faz as pessoas pensar que também em Portugal há um "Cinema Novo". (COSTA, 1985, p. 59)

Apresentados os contextos, passemos a examinar, no próximo capítulo, cada um desses diretores do grupo, acrescentando alguns que vieram a seguir e o caso particular que é Manoel de Oliveira, na tentativa de estabelecer conexões de alguma ordem com o cinema e as ideias de João Cesar Monteiro, mesmo que essas conexões venham com o sinal negativo. É uma forma de entender o Novo Cinema Português tendo ao centro um membro da "segunda vaga", Monteiro, que pode, mais que Paulo Rocha ou Fernando Lopes, e muito mais que Jorge Brum do Canto, Manuel Guimarães ou Leitão de Barros, disputar com Manoel de Oliveira o título desnecessário de maior cineasta português de todos os tempos. Membro esse que, conforme ficará aos poucos demonstrado, era afinal uma figura central do Novo Cinema português.

1.3. Os realizadores do Novo Cinema português

- Como é que são as suas relações com os outros cineastas portugueses?

Tive relações de amizade com os cineastas da minha geração, mas passou-se um fenómeno muito parecido com o que sucedeu em França com a Nouvelle Vague. Zangámo-nos, mas não por razões de ordem cinematográfica; foi antes por razões políticas. Fiquei incomodado com alguns deles, pelo oportunismo, pela ambição, pela avidez política deles. Posso admití-lo, mas é algo que nao pratico.

- É essa a razão pela qual o João César só fez filmes relativamente tarde?

Durante o fascismo – e insisto no termo fascismo – era completamente impossível, para mim, filmar. Fomos vários a tomar a decisão de não aceitar dinheiro das instituições do regime. Mas, para dizer a verdade, a maioria acabou por aceitar. Durante o fascismo, eu próprio fiz, apesar de tudo, dois filmes. Um documentário encomendado sobre uma poetisa portuguesa e uma média metragem sem dinheiro, com os restos de película de um filme do Paulo Rocha.

Entrevista de João César Monteiro a Emmanuel Burdeau, nos *Cahiers du Cinéma*, nº 541, dezembro de 1999. (NICOLAU, 2005, p. 445)

O estudo da conexão entre João César Monteiro e os principais diretores do momento cinematográfico português em que se estabeleceu o Novo Cinema, entre os anos 1960 e 1970, será iniciado neste capítulo, após uma necessária passagem pelos momentos que antecederam essa bem sucedida busca por uma nova modernidade da

cinematografia portuguesa, e preparando o terreno para que observemos o percurso único e individual do cineasta dentro do contexto do cinema português, sem significar, porém, que esse percurso seja desde cedo descolado dos outros percursos. Com alguns colegas de geração, a relação é mais estreita ou atribulada, seja por admiração (Manoel de Oliveira, Fernando Lopes e António Reis e Margarida Cordeiro), seja por incompatibilidade (José Fonseca e Costa e António de Macedo), por indiferença (António da Cunha Telles) ou mesmo por cumplicidade nos anos de crítico (António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos).

A entrevista destacada acima é feita e publicada em um momento da carreira de João César Monteiro em que já não faz mais sentido discutir sua posição na história do cinema de autor. Monteiro tinha acabado de concluir sua *Trilogia de Deus*, parte mais famosa de sua obra, com *As Bodas de Deus*, e ninguém ousaria, nesse momento, discutir sua posição como o segundo maior cineasta português, atrás apenas de Manoel de Oliveira. Se a entrevista mostra o caráter individualista e solitário do artista, parece-me importante agora identificar de que modo se deu sua relação com os demais diretores atuantes naquele momento. Na impossibilidade de falar de todos, o que provocaria um gigantismo incômodo e desnecessário neste trabalho, escolhi nove diretores (dez, se considerarmos que um item é dedicado a um casal), deixando que outros se aproximem conforme suas histórias se cruzam com Monteiro (Lauro António, Alfredo Tropa ou Eduardo Geda, por exemplo).

Num texto intitulado "A Sagrada Família", publicado em *& etc.* em fevereiro de 1973 e republicado em *Morituri te Salutant* em 1974, João César Monteiro dá a noção de como ele via sua relação com os demais colegas à altura, após comentar que ia sair do Centro Português de Cinema por não ter nada "a ver com aquela gente":

Eu ao Lopes (que remédio!) perdoou todas as ofensas, bem assim como ao senhor Rocha, ao Seixas e ao Velho, mas aos outros que não só fazem filmes medonhos (a propósito: já não sou sócio do Sindicato) como tentam estrangular todas as tentativas para arrancar este desgraçado cinema à sua "apagada e vil tristeza" que fazer a não ser sugerir que mudem de ramo por causa de tipos mais novos que estão estupidamente à espera? (NICOLAU, 2005, p. 268)

Neste capítulo também estudaremos com algum aprofundamento (maior ou menor conforme a importância, a produtividade dentro do período estudado e o que mais as pesquisas apontarem) as obras dos principais cineastas do Novo Cinema português

realizadas entre 1962 e 1982. Filmes como *Os Verdes Anos*, *Belarmino*, *Domingo à Tarde*, *O Cerco*, *Uma Abelha na Chuva* e *O Passado e o Presente*, *Benilde*, *Amor de Perdição* e *Francisca* merecerão maior espaço, por representarem momentos de incrível força estética, por serem marcos históricos de algum momento de virada, por representarem obras de resistência quando a ressaca se aproximava (caso de *Domingo à Tarde* e *O Cerco*), ou ainda por serem assinadas por um realizador, Manoel de Oliveira, com quem Monteiro travaria uma batalha informal (com admiração mútua).

Antes, uma introdução que julgo necessária. O texto "Uma Margem no Centro: A Arte e o Poder do 'Novo Cinema'", escrito por Paulo Filipe Monteiro, nos traz considerações históricas importantes a respeito de um valor de oposição dessa nova geração de cineastas. O historiador identifica, com razão, nesse espírito do tempo uma conjunção que movimentou todos os cinemas modernos pelo mundo, e os motivos para isso são diversos, alguns dos quais defendi no capítulo anterior (as escolas de cinema, crescimento do cineclubismo, a crítica dos Cahiers e a política dos autores...); e resume com precisão as principais questões que rodeavam o modernismo no cinema internacional e no cinema português nos anos 1960:

Não podendo nem porventura querendo negar coisas concretas, os nossos cineastas assentam baterias num combate contra um certo tipo de cinema e concentram-se numa defesa da autonomia do seu trabalho enquanto arte, com todas as virtualidades e limitações que este acantonamento vanguardista contém, como Theodor Adorno (1970) tão bem mostrou. De facto, há um princípio genérico, a partir do qual se articulam os outros: a recusa do cinema enquanto indústria alienante, ao qual se contrapõe o cinema enquanto "Sétima Arte". (...) O novo equipamento dava as condições técnicas, o Estado e a Gulbenkian davam as condições financeiras, era possível, em Portugal, entronizar o cinema enquanto arte. Mas, repare-se, isto passava-se justamente em contramaré à evolução, geral e de longa duração, do fenómeno "cinema"; se as novas vagas e o free cinema puderam por momentos dar a impressão contrária, depressa se veria que, na segunda metade do século, o cinema estava claramente cindido em duas vertentes, e era a industrial que dominava. O nosso cinema era, assim, um núcleo de resistência à tendência dominante: núcleo que, curiosamente, ao contrário dos outros países, com a sua combatividade conseguiu ter nas mãos quase todas as rédeas do poder no que ao cinema diz respeito. (TORGAL, 2000, p. 331-332)⁴⁷

⁴⁷ A referência a Adorno diz respeito ao famoso livro *Teoria Estética*, publicado originalmente em 1970.

O autor ainda explica o título de seu texto e também a condição desse cinema que estudaremos. E será importante ver como se move o nosso *enfant terrible* João Cesar Monteiro dentro desse contexto específico:

Uma margem no centro, é como pode definir-se este movimento; na margem combativa contra o cinema industrial, mas no centro em termos dos lugares de produzir, ensinar e criticar cinema. E nem por, em Portugal, estar nos lugares centrais ele deixou de viver como resistência, e talvez nem pudesse deixar de o fazer sem perder grande parte da sua identidade, afirmada nessa negação. Um cinema, pois, contra a instituição "cinema", tal como maioritária e crescentemente ela se definiu, ainda que defendendo o que considerou ser a essência do "verdadeiro" cinema enquanto arte - essência porventura em crise, mas muitas vezes glosando precisamente o tema dessa crise e de uma tão anunciada "morte do cinema". (Idem, p. 332)

A noção de afirmação na negação talvez seja o cerne não só do Novo Cinema de Rocha, Lopes e Cunha Telles, mas principalmente do cinema de João Cesar Monteiro. Por esse modo nos interessa explorar a ideia de um cinema contra todas as instituições, incluindo a do próprio cinema. Mais: no caso de Monteiro, contra também a instituição do cinema moderno, e até mesmo do Novo Cinema ao qual ele pertenceu. Esse pertencimento está no centro de minha pesquisa. É mesmo o ponto nodal de minha investigação acerca da posição de Monteiro nesse ambiente e período específico de vinte anos, desde o regime salazarista até os ares democráticos que se firmaram no início dos anos 1980, passando pelo regime marcelista e pela incerteza que se seguiu imediatamente ao 25 de abril de 1974.

Por fim, para não esquecermos que João César Monteiro é a espinha dorsal deste trabalho, é prudente reproduzirmos trecho de sua demolidora crítica ao *7 Balas para Selma* (que analisaremos mais detalhadamente, no que diz respeito ao filme, no capítulo 2.1.4), escrita no final de 1967 e publicada, sem alterações, somente em janeiro de 1969, em que ele recapitula "alguns pontos que constituem óbices maiores para a existência de um Cinema Novo em Portugal":

1- Nunca se conseguiu criar no cinema nacional uma estrutura industrial suficientemente sólida.

Assim, os escassos produtos que se fabricam, não obedecem a qualquer planificação económica e estão sujeitos aos caprichos de iniciativas mais ou menos aventureiras que, tarde ou cedo, se têm revelado deficitárias.

2- Nunca se fez um estudo satisfatório do mercado, mas é de admitir que internamente não há condições (tese produtores-distribuidores-

exibidores) para que o consumidor garanta a sobrevivência de quem lhe forneça produtos com exigências inabituais.

Podemos contudo aventar muito por alto que em cada 10 *Sarilhos de Fraldas* há 1 rentável e que filmes como *Verdes Anos* e *Belarmino* têm sensivelmente amortizado o custo da produção. Ressalta, e isso é que importa, que o facto de determinado filme de qualidade não ter perdido dinheiro, não significa dizer que ganhou e, por isso, torna-se quase indispensável o recurso a subvenções oficiais. (NICOLAU, 2005, p. 110)⁴⁸

Essa postura combativa, por um bem comum, o Novo Cinema português, desde seus tempos de crítico, é que faz com que João César Monteiro, por vezes contra suas próprias atitudes, esteja no núcleo de tal mudança, senão desde o começo, ao menos quando ela já estava em estágio avançado e começava a ser bombardeada por inimigos de ocasião e medíocres de sempre.

1.3.1. Manoel de Oliveira

Diferentemente dos outros diretores destacados aqui, a carreira de Manoel de Oliveira começou nos anos 1930, com *Douro, Faina Fluvial*. Está muito distante, portanto, da geração do Novo Cinema Português, apesar de possibilitar uma ponte direta entre um modernismo (o do período 1927-1932) e outro, dos anos 1960. Os eventos que nortearam o financiamento e a distribuição do cinema português nos anos 1950, 60 e 70 é que o colocam como uma espécie de veterano a guardar o caminho iniciado pelos mais jovens. Curiosamente, é visto como antecedente o Manuel Guimarães, mais novo que Oliveira, com uma estreia mais recente (1951) com relação aos cineastas do Novo Cinema, mas com obras que, por suas características neorrealistas (*Nazaré, Vidas Sem Rumo*) e populares (*A Costureirinha da Sé*), encaixam-se menos no programa estético dos novos cineastas do que longas como *Acto de Primavera* (1963) ou *O Passado e o Presente* (1972), assinados por Oliveira. De todo modo, a simples menção de Manoel de Oliveira como um dos diretores do chamado Novo Cinema Português pode ser vista com inúmeras reservas por pesquisadores do período, e só o coloco aqui pela relação de admiração e provocações que desenvolveu com João Cesar Monteiro (relação

⁴⁸ *Sarilho de Fraldas* (1967), com o primeiro termo colocado por JCM no plural para concordar com o numeral 10, é uma comédia popular de Constantino Esteves, um dos filmes que Paulo Filipe Monteiro classificou entre as "contratendências e contrariedades" (TORGAL, 2000, p. 315) promovidas pelo Estado Novo nos anos 1960 (ver cap. 1.2.3 deste trabalho).

praticamente unilateral e da parte de Monteiro) e pela qualidade inquestionável de seus filmes e da modernidade contida neles.

Aniki-Bobó foi sua estreia em longa-metragem e na ficção. Em retrospecto, o filme foi considerado um antecedente do neorealismo italiano, conforme nos conta Tiago Baptista:

À dificuldade de enquadrar este filme no cinema de seu tempo, juntou-se mais tarde a dificuldade de o contextualizar na obra subsequente de Manoel de Oliveira. Torna-se por isso difícil falar da primeira longa-metragem de ficção de Oliveira sem falar da sua recepção, processo não isento de algumas caracterizações problemáticas como foi, acima de todas, a que o relacionou retrospectivamente, já na década de cinquenta, com o cinema neo-realista italiano dos anos quarenta.

Pouco aceito na época da estreia em dezembro 1942, *Aniki-Bobó* foi reabilitado na década de cinquenta, em grande medida na sequência da estreia e relativo bom acolhimento dos dois filmes seguintes de Oliveira, *O Pintor e a Cidade* (1956) e *O Pão* (1959). *Aniki-Bobó* passou então em sessões de cine-clubes, foi selecionado para festivais no estrangeiro (São Paulo; Cannes, 1961) e recebeu as primeiras referências nos *Cahiers du Cinéma* (em 1952, por José Augusto França; em 1957, por André Bazin). Foi no curto texto de Bazin que surgiu, aliás, a primeira referência directa ao neo-realismo italiano. (...) Não tendo visto o filme, Bazin talvez se apoiasse na *Histoire du cinéma mondial* de Georges Sadoul, publicada em Paris em 1949, onde se estabelecia idêntica relação (embora menos directa) entre o filme de Oliveira e o cinema neo-realista italiano. (FRANCO, 2007, p. 72)

Entre *Douro*, *Faina Fluvial* e *Aniki-Bobó*, Oliveira havia realizado seis curtas, com destaque absoluto para o último, *Famalicão* (1941), com um senso de humor característico da obra posterior do cineasta. Mas foi com os dois médias-metragens que vieram após *Aniki-Bobó* que Oliveira ganhou a adesão de boa parte da geração do Novo Cinema. *O Pintor e a Cidade* (1956) e *O Pão* (1959) mostram um diretor sintonizado com a modernidade que se quer refundar em Portugal, o que iria facilitar seu caminho nos subsídios. Num tópico intitulado "Da inactividade às obras-primas dos anos 60", Mário Jorge Torres escreve:

Segue-se [após *Aniki-Bobó*] um longo interregno criativo, marcado por inúmeros projectos recusados ou censurados, que desafiavam o pudor hipócrita do regime: um filme sobre a prostituição ou histórias de amores fantasmáticos e funestos não eram de molde a agradar à moral salazarenta. Sobretudo *Angélica*, história de sombras e fantasmas parece tê-lo obcecado a vida toda, deixando rastros expressionistas em filmes

tão diversos como *O Passado e o Presente, Os Canibais* ou *O Convento*. (TORRES, 2008, p. 13-14)⁴⁹

Sobre *O Pão*, disse Jorge Leitão Ramos:

Financiado pela Federação Nacional dos Industriais de Moagem, *O Pão* é um curioso exercício onde a descrição vai, constantemente, irradiando múltiplos significados. Da produção do trigo à fabricação e comercialização do pão, da simplicidade expositiva da terra que se lava ou se semeia aos aspectos simbólicos – sagrados – que ao pão culturalmente associamos, Manoel de Oliveira segue um caminho. E experimenta. (RAMOS, 2011, p. 280)

Nas palavras de Leitão Ramos, a chave para entender um caminho: um filme de encomenda que é usado pelo realizador para a experimentação. Assim também são os primeiros curtas de António de Macedo, Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos, José Fonseca e Costa e outros. Parte-se de uma encomenda, para o que seria um curta institucional, ou mesmo publicitário, e se brinca com a linguagem cinematográfica rumo a um novo entendimento do que ela pode significar. O caminho para a nova modernidade começava a ser desenhado. E continuaria a sê-lo pelo mesmo Oliveira, num longa e num curta, ambos de 1963: *Acto da Primavera* e *A Caça*.

Mas antes pensemos nas palavras de Fernando Lopes, em que ele deixa claro que Manoel de Oliveira, "desde sempre", não era saudado unanimemente por sua geração. Reproduzo a resposta na íntegra para termos uma ideia das preferências de cada diretor mencionado por Lopes (todos contemplados aqui nos capítulos seguintes):

Repare-se, aliás, que as discussões sobre os autores eram, então, apaixonadas. O António-Pedro sempre foi um rosselliniano e um premingeriano. O Seixas batia-se pelo Fritz Lang. O João César era doido, com cineastas muito especiais na cabeça, mas também muito rosselliniano e dreyeriano. O ponto comum era, de facto, a defesa de um cinema português com existência estética e social. Ao que se juntava a questão da defesa táctica de Manoel de Oliveira. Esclareço que, desde sempre o Oliveira provocou paixões e posições divididas. Para o António-Pedro as dúvidas eram muitas, mesmo se mais tarde veio a ser capital na ajuda que prestou na produção do *Amor de Perdição* e da *Francisca*, embora oportunisticamente fosse o Paulo Branco a recolher os louros, o que muito me irrita. Também para o Seixas Santos, obviamente, o Manoel de Oliveira estava longe de ser o cineasta de seus amores. O João Cesar Monteiro, esse sim, é o primeiro dos cineastas

⁴⁹ Vale lembrar que esse projeto *Angélica*, alimentado desde os anos 1950, irá se concretizar finalmente em 2010, como *O Estranho Caso de Angélica*.

novos a defender o Manoel de Oliveira, talvez por um espírito de contradição... Havia, claro, o Paulo Rocha, que se queria um discípulo, mesmo um herdeiro... (COSTA, 1985, p. 61-62)

É bom lembrar que Manoel de Oliveira só se tornará um cineasta novamente respeitado em Portugal após a recepção francesa ao *Amor de Perdição*. Antes ele era considerado mesmo uma dúvida, e até mesmo ultrapassado. Oliveira nunca foi uma unanimidade em seu país, apesar de ser considerado, pela crítica da França e alhures, um dos maiores da história. António Pedro Vasconcelos, em entrevista para Anabela Mota Ribeiro, declarou que Oliveira "é conhecido em três jornais de Paris e em dois festivais; não tem público" (*Diário de Notícias*, 1999)⁵⁰.

A meu ver, Oliveira, apesar de grandes filmes anteriores, só se torna um cineasta maior com *Benilde* (1975), confirmando essa posição nos dois longas seguintes, *Amor de Perdição* (1979) e *Francisca* (1981), e daí em diante, numa carreira repleta de obras-primas. O que não impede que *Acto da Primavera*, o curta *A Caça* e, principalmente, *O Passado e o Presente* sejam grandes filmes. Voltemos a eles.

Acto da Primavera foi a terceira estreia, após *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962) e *Pássaros de Asas Cortadas* (Artur Ramos, 1963) a prenunciar um novo modernismo, que será concretizado com a quarta estreia, *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), amplamente considerado o marco do Novo Cinema português. Sobre *Acto da Primavera*, escreveu José Manuel Costa:

É, na verdade, um filme cuja surpreendente modernidade não cessa de se revelar: hoje percebe-se que a sua tão referida ponte "documentário-ficção" era muito mais do que isso, e é hoje, à luz do mais moderno cinema, que muitas das suas propostas podem ser, finalmente, enquadradas.

O *Acto da Primavera* surgiu em continuidade dos temas básicos do *Pão*. Mas a descoberta do Auto representado pelo povo da Curalha forneceu a materialização possível do fundo e da essência desses temas. A gênese dos dois filmes foi, de resto, quase paralelas, provocando influências mútuas. (COSTA, 1985, p. 116)

Na mítica entrevista de João César Monteiro com António Reis a respeito de *Jaime*, e outras coisas mais, Reis falou sobre *Acto da Primavera*, no qual trabalhou como assistente de realização. Pretendo apoiar-me bastante nessa entrevista, nas duas partes

⁵⁰ Entrevista disponível aqui: <https://anabelamotaribeiro.pt/antonio-pedro-vasconcelos-192145> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

deste trabalho. Mas vale colocar aqui as palavras de Reis, que entendia de cinema como poucos no mundo e, na época, também da região transmontana onde Oliveira filmou.

J.C.M. - O que é que pensas do português que se fala no *Acto da Primavera*?

A.R. - Penso que não é o português de Trás-os-Montes. (...) a impressão que tenho é que, embora representado pelo povo - o que não quer dizer nada - é uma representação de coisas que não são populares. Possui uma carga erudita ou pseudo-erudita, uma carga paroquiana e literária que, na dicção, sofre uma transposição em tudo semelhante à que sofre um quadro erudito tratado por um pintor popular, mas aqueles homens não falam o transmontano que, a mim, me interessa. Nem o arcaico, nem o actual. Claro que está lá o mesmo "que", o mesmo "se", estão lá tiradas que o povo dirá hoje quotidianamente, mas... De resto, basta fazer um contraponto entre o que o texto tem e a maneira como eles falam, e a grande tradição da poesia oral ou escrita da Idade Média, por exemplo, para saber onde está a contrafacção evidente. Terá algumas coisas autênticas, mas não é um castanheiro, nem Terra Alta, nem Terra Baixa. (...) O Manuel de Oliveira foi profundamente honesto no que fez e lutou muito para poder fazer o filme, como todos nós lutamos por qualquer coisa a sério, mas o texto talvez nos não mereça um respeito por aí além. Nem pelo facto de ser representado pelo povo nem por se integrar numa tradição que se vai mantendo, mais ou menos pseudomisticamente, como uma espécie de quisto cravado na província. (*Cinéfilo*, 20 de abril de 1974)

A questão é que Reis estava muito preocupado com a tradição cultural transmontana que estava se perdendo, e por isso sua atenção ao português que se fala em *Acto da Primavera* tenha ido nesse sentido. O filme de Oliveira, contudo, é uma representação possível de um auto religioso. Reis sabe que o filme não deve ser julgado por sua inverossimilhança com o dialeto transmontano, e sim por parâmetros cinematográficos. Mais adiante, João César Monteiro destaca um plano do filme, e António Reis concorda, com um senão:

J.C.M. - Todavia, o plano em que a mãe do Cristo canta, com todo o peso litúrgico da ladainha, aquele canto espantoso "ai dolor", disse-me mais de Trás-os-Montes, deste País inteiro, que a mais eloquente reportagem tomada "sobre o vivo".

A.R. - Isso é muito bonito. E aquele travelling dos dois Apóstolos, o Pedro e o João, também. Mas repara: já vais buscar um "ai dolor, ai dolor" que nos leva para muito de autêntico, na nossa poesia, e na nossa tradição. Aí com uma carga mística, etc. mas, na realidade, quando a gente fala em "ai dolor", talvez não esteja longe de uma raiz de linguagem autêntica e das cantigas de amigo. Mas quanto à outra carga retórica e essa espécie de paramentos verbais... Claro pode ser

aproveitado como um factor de retórica e de eloquência que a arte, noutros tempos, também soube utilizar magnificamente, mas é falível... depende do realizador, e do aproveitamento que ele faz.

(...) O texto foi respeitado porque isso lhe interessava para a expressão patética e, até, literária e mística. O filme - que é essencialmente românico - passa de românico a gótico, precisamente nessas fases mais de trombeta e mais eloquentes. Há, no *Acto da Primavera*, um hibridismo que é jogado nesse sentido. Aliás, falámos uma vez acerca disso e o Oliveira concordou plenamente. (Ibidem)

Em entrevista para João Bénard da Costa, no catálogo *Manoel de Oliveira Cem Anos*, Manoel de Oliveira observou:

Eu queria também mostrar o seguinte: mostrar que se estava a representar um acontecimento passado há dois mil anos, reescrito no século XVI, refeito no século XX. Refeito no século XX, com magnetofones, máquinas, etc., de maneira que eu fiz questão de filmar as próprias máquinas que filmavam, o próprio gravador que gravava, etc. Portanto temos o tempo de Cristo, o Século XVI e o Século XX. Tudo dado ao mesmo tempo, tudo visto simultaneamente. Só o cinema pode dar esse artifício. É por isso que o cinema é realmente sedutor. Essa magia que o cinema consegue, seduziu-me. (...) (COSTA e OLIVEIRA, 2008, p. 61-62)

Nenhum outro curta de Manoel de Oliveira foi tão elogiado e discutido quanto *A Caça*, que deixou João César Monteiro "perplexo" (NICOLAU, 2005, p. 137). Exibido publicamente pela primeira vez em 20 de janeiro de 1964, *A Caça* é, segundo Jorge Leitão Ramos, "a mais forte cristalização artística do 'desespero português' dos anos 60" (RAMOS, 1989, p. 69). Sobre esse curta, e também sobre *Acto da Primavera*, Manuel S. Fonseca faz observações interessantes, que reproduzo parcialmente:

Presos sem disfarce a uma obra que do *Douro à Francisca* evidencia uma unidade profunda, capaz de se esquivar e sobrepor a todas as "revoluções" teóricas de circunstância, aqueles dois títulos [*Acto* e *A Caça*] não se deixam cobrir pacificamente por essa vaga renovadora que, após o panorama desolador dos anos 50, propõe novas estratégias de produção e, porventura, assimila ecos da renovação estética sensível noutras cinematografias europeias. *A Caça* e o *Acto* não são a passagem, nem o meio caminho, para o bem ou mal chamado Cinema Novo. Nem são, tão pouco, o diferencial temático e formal da nova geração de cineastas: na primeira metade dos anos 60, mesmo os mais lúcidos e criativos dos cineastas debutantes não terão visto em Oliveira e na *Caça* e no *Acto* senão a referência moral indispensável, nunca o paradigma de uma prática a seguir (Paulo Rocha é a exceção que confirma a regra). Oliveira foi, portanto, uma incontornável referência moral, que de algum modo a nova geração pagou, criando as condições de produção que permitiram ao autor de *Aniki-Bobó* prosseguir a sua

obra. Mas, se *A Caça* e o *Acto* não tivessem sido encarados como filmes terminais de uma carreira louvável, se tivessem sido encarados como exemplos de uma modernidade acima da espuma europeia – que então como agora continua a confundir mesmo os mais clarividentes – que caminhos se teriam aberto para o cinema português? (COSTA, 1985, p. 114)

Fonseca prossegue contestando José Manuel Costa e dizendo que o paralelismo é maior entre *A Caça* e *Acto* do que entre este e *O Pão*, afirmação com a qual concordo plenamente. *Acto* e *Caça* foram filmados simultaneamente porque, como disse Oliveira aos *Cahiers du Cinéma*, "quando o tempo não estava bom para a longa-metragem, estava bom para a curta, e vice-versa" (Idem, p. 115). E, sobre *A Caça*, escreve que

é um filme sobre um dos mais portugueses dos temas, o purgatório. Falar de purgatório é falar das ressonâncias fantásticas de influência buñueliana dessa cena em que o caçador aponta a espingarda aos rapazes, ou daquela em que o homem oferece o seu coto à "cadeia de solidariedade", e é ainda falar desse cenário pantanoso que evoca irresistivelmente o clima de proibições de *Wind Across the Everglades*, de Nicholas Ray. (Ibidem)

Fonseca encerra com palavras que, a meu ver, fazem toda a justiça a esse digno continuador de Buñuel que é o Oliveira de *A Caça* (associação Buñuel-Oliveira ficará evidente em outros filmes do realizador português, como *Meu Caso*, *Os Canibais*, *O Convento*, *Party*, *Vou Para Casa* e no óbvio *Belle Toujours*, entre outros):

Quando se pensa no *Acto* pensa-se em fidelidade: aos costumes, ao texto. Na *Caça* essa fidelidade passa pelas cores, pelos sons, pelo sentimento estranhamente telúrico que a paisagem, mesmo se hostil, convoca. E, no entanto, tudo se distorce também: como na sequência da estátua, parente tardio da que Buñuel usara em *L'Âge d'Or*, ou na cena dos carris. Só que essa distorção é ainda fidelidade, quanto mais não fosse à visão subjectiva dos rapazes. Como é por fidelidade que o filme começa com uma matança e é depois pontuado pelo abjeccionismo da cena do matadouro, a conversa dos rapazes sobre as carnes, até ao plano não-natural do homem que estende o coto. Realismo e fantástico, fidelidade e distorção: como se fosse pela unidade de contrários que Oliveira transcende o seu material inicial (documentário de uma região do país e anedota da caça sem espingarda) para nos propor um trágico para além do sociológico, chamando por um desespero e uma solidão que não são deste mundo. (Ibidem)

Fernando Lopes explicou que os cinemanovistas apoiaram e se apoiaram em Manoel de Oliveira como forma de reconhecimento e salvaguarda de seus intentos. Nesse

processo, o primeiro longa a ficar pronto com subsídios da Gulbenkian foi justamente *O Passado e o Presente*, o primeiro de uma tetralogia dos amores frustrados que se completaria com *Benilde*, *Amor de Perdição* e *Francisca*. Antes, em 1965, Oliveira realiza um curta insólito e inventivo chamado *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*, "jamais mostrando um quadro na sua globalidade" (RAMOS, 1989, p. 308), sobre a arte do irmão de José Régio. Era evidente que Oliveira merecia terminar sua carreira, como se supunha, com um último filme de fundo, a ser financiado pela Fundação Gulbenkian para o Centro Português de Cinema.

Sobre *O Passado e o Presente*, João César Monteiro escreveu o seu melhor texto, segundo Fernando Lopes (COSTA, 1985, p. 65). Analisaremos esse texto com atenção na segunda parte deste trabalho. Ele foi importante para defender Oliveira dos ataques dos rivais, "porque em revistas como a *Seara Nova* e a *Vértice*, ou nos meios intelectuais, pessoas como o José Gomes Ferreira e o Carlos de Oliveira, levantaram sérias reservas", nos diz Fernando Lopes (Idem, p. 65).

Mário Jorge Torres destaca os travellings que percorrem o casarão e que são a "figura estilística de todo o filme" (TORRES, 2008, p. 17), e afirma que o filme é uma "tragicomédia, resvalando para a farsa" (Ibidem). E acrescenta:

Não faltam os clichês de género: a criadinha que tem um caso com o motorista, cobiçada por quase todos, o playboy de província, que repete os mesmos estafados métodos de engate, sobretudo o extraordinário jardineiro que passa a vida a abrir o portão (...). Há um lado quase pornográfico no tratamento desses jogos de desejo, destacando a estranheza das situações apresentadas. (Ibidem)⁵¹

Manuel S. Fonseca remete também ao texto de JCM como o melhor que se escreveu sobre *O Passado e o Presente*, e encerra seu modesto texto remetendo também ao seu outro texto, já mencionado acima, sobre *A Caça*, presente no mesmo catálogo *Cinema Novo Português 1960-1974*:

Cinema Novo Português? Oliveira nao cabe nessa como noutras classificações, mas que os cineastas portugueses encontraram neste filme uma definitiva "divisão das águas" entre um cinema de modernidade e uma prática de entretenimento com indisfarçável tendência para o seródio, eis o que parece inegável. Quem e porquê

⁵¹ João Cesar Monteiro irá considerar este o filme mais erótico que já viu, depois de *Gertrud*, de Carl Dreyer, como veremos na segunda parte deste trabalho.

escolhe que caminhos, já é pergunta a que não nos cumpre responder. (COSTA, 1985, p. 130).

No *Diário de Lisboa* de 3 de março de 1972, exatamente uma semana após a estreia do filme, Lauro António saúda *O Passado e o Presente* com um texto maior do que o espaço que normalmente lhe cabia no veículo, e nomeia esse texto com um título assertivo: "Manuel de Oliveira – o nosso maior cineasta". No topo da página, a inscrição: "Acreditem no novo cinema português". No texto, uma observação curiosa a partir dos atores e do uso que Oliveira faz deles (em consonância, aliás, com Mário Jorge Torres e Manuel S. Fonseca, que escreveram coisas semelhantes, ainda que os três ressaltem qualidades novas no elenco):

Digamos desde já que este cartão de visita do C.P.C. ultrapassa as nossas mais entusiásticas expectativas. E isto porque Manuel de Oliveira optara pela comédia e escolhera para base da mesma peça teatral de Vicente Sanches cuja leitura nos deixara uma desagradável sensação. Pois Manuel de Oliveira, homem inteligente e arguto, não contorna as dificuldades. Realmente o que acontece é bem diferente. Sabendo como são inexperientes e medíocres a quase totalidade dos actores nacionais (normalmente viciados pelo pior teatro) vai aproveitá-los tal como eles se lhe apresentam. (p. 6)

No mesmo dia, o "Suplemento Literário" do *Diário de Lisboa*, em sua capa, coloca uma crítica de José Vaz Pereira, em que o crítico afirma ser *O Passado e o Presente* o "primeiro duma série de obras que prefaciam a ofensiva de renovação do cinema português durante os anos 70" (p. 25). Ou seja, o longa de Oliveira foi recebido como parte de uma segunda fase, a fase dos anos Gulbenkian, do Novo Cinema português. Espera-se que esta fase renda mais frutos do que a primeira, paralisada pela falência de Cunha Telles e pela ausência de subsídios ou de um novo aventureiro que produza os filmes. Em seu texto, Vaz Pereira defende uma ideia interessante:

Não arrisco nada a dizer que as personagens de *O Passado e o Presente* são ridículas (até mesmo, pelo seu ar digno, Noémia e o amante ex-marido, sempre silencioso). O pior é que o filme é também ridículo. O pior? Ou o melhor? Sejamos lógicos. Qualquer realizador banal trataria o ridículo de determinadas personagens com um filme sério. Não Manuel de Oliveira. Ele leva a lógica até às últimas consequências. Ele faz sobre gente ridícula – um filme mais ridículo ainda, tratado com laivos de farsa e apontamentos de humor negro – já que não há nada mais negro do que o negro. (p. 30)

O crítico entende, a meu ver acertadamente, que só há uma maneira de se adaptar o texto teatral que dá origem ao filme: não o levando a sério. Tal como Buñuel, como lembraram nove entre dez críticos na época, Oliveira tem consciência desse ridículo, e envolve todo o filme com o formato farsesco. Em seguida, defende o filme dos ataques, atacando por sua vez os que atacaram o filme e por fim se encontrando com alguns deles:

Mas os opositores, virtude nacional, não desistem facilmente. E, com sorridente benevolência, alvitram: "Desculpa, mas o filme é mesmo uma pessegada. O resto é imaginação, é ver o que lá não está...".

Ou outra técnica:

"E se isto fosse um gozo aos maus filmes portugueses? Então seria admirável."

Muito bem. Encontrámo-nos. Precisamente isso. *O Passado e o Presente*, que tem coisas duma provocação magnífica, é um gozo ao "mau filme" duma certa sociedade provinciana que teima em ser cosmopolita por saber marcas de carros e a um certo tipo de vida que se julga sofisticada só porque o acefalismo das suas gazelas se veste bem. (Ibidem)

Leonor Areal defende que o jogo do filme "atinge o humorístico não pela palavra – que é solene – mas pela invenção cinematográfica" (AREAL, 2011, p. 414).

A visão de Oliveira não é moral e verbal. O que predomina é o olhar que a imagem propriamente fílmica vem contrapor às convenções sociais, que aqui se assumem enquanto teatro da vida. Esta visão transporta um humor delicado e deliciado acerca da futilidade humana – ou de como as acções raramente coincidem com as palavras; e de como estas mascaram aquelas – e isso só as imagens o revelam, não as palavras. Há o texto e o contratexto, que raramente se sobrepõem ou são redundantes – essa é a sua mestria. (Ibidem)

Iniciada a informal tetralogia dos amores frustrados, espera-se o segundo opus. Este começa a ser realizado em 1974, para lançamento no ano seguinte. *Benilde ou A Virgem Mãe* (1975), adaptado de peça de José Régio, é o primeiro filme que mostra Oliveira em sua quintessência, aprofundando o estilo apresentado em *O Passado e o Presente* e que será reprisado e burilado em todos os seus filmes futuros (com a exceção de *Visita ou Memórias e Confissões*, 1982, e *Porto da Minha Infância*, 2000): teatralidade assumida (não mais como farsa), frontalidade ostensiva, atores olhando para a câmara, planos cujo enquadramento oculta personagens (o padre oculto por minutos no começo de *Benilde* é de uma invenção sublime), aspecto lúgubre acentuado pelo *chiaroscuro*, personagens transformados em fantasmas pelo jogo de luz e sombra, personagens

escondidos pela sombra ou fora de quadro (e por vezes suas aparições repentinas ou fantasmagóricas, indicando que estavam sempre ali), preferência pelo antinaturalismo, jogo narrativo explicitado pela metalinguagem, forte atenção ao texto, humor buñueliano e lusitano ao mesmo tempo (o que dá um tempero especial), mise en scène impecável com enquadramentos de um rigor poucas vezes visto no cinema. O próprio Manoel de Oliveira, em longa entrevista para João Bénard da Costa, entende dessa forma o papel essencial de *Benilde* em sua formação:

A *Benilde* é uma obra a que eu dou, hoje, uma importância muito grande na minha evolução, na minha reflexão. Conscientemente, foi quando me dei conta de uma série de coisas. Porque estava confrontado com uma unidade de tempo, de acção. E me dei conta que a tinha de conservar, que fixar, para que essa unidade se não perdesse. O cinema só podia fixar. Se houvesse outro ponto de vista, a unidade perdia-se. Por mais brilhante, tecnicamente, que o filme fosse, nada podia acrescentar àquilo, ao que é matéria do teatro, ao que está na peça. O cinema sobrepôr-se-ia ao texto, à peça, mas não iria para além deles. O cinema não pode ir além do teatro, só pode ir sobre o teatro. Eu podia multiplicar os planos, multiplicar os pontos de vista, mas se o fizesse só distraía. Mais nada. Distraía o espectador do essencial. O meu problema foi: como pode o cinema entrar no teatro? (OLIVEIRA & COSTA, 2008, p. 97)

É curiosa a ideia de Oliveira de que o cinema não pode ir além do teatro. Podemos discordar do carácter definitivo que a sentença implica, mas é difícil argumentar contra um cineasta que construiu obra de tamanha força. Sua ideia do que seja "entrar no teatro" está no cerne de sua filmografia, é praticamente o segredo por trás da força de sua encenação, e é inevitável pensar o quanto não tem de pintura na composição das imagens de seus filmes, justamente a partir de *Benilde*. Se levarmos ao pé da letra a ideia de entrar no teatro, talvez o filme que melhor alcance esse objetivo, ou que mais didaticamente o defina, seja *O Sapato de Cetim* (1985), que reproduz o poema de Paul Claudel em mais de 7 horas de filme. Ali, vemos literalmente uma câmara que entra num teatro para filmar a tela, onde passa o filme que iremos ver. Talvez por isso esse filme gigantesco encerre uma fase em sua carreira, permitindo-o exercer um outro lado, mais histórico retrospectivo, alimentado sobretudo por obras como *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Palavra e Utopia* (2000), *Um Filme Falado* (2003) e *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004). Seja como for, mais adiante, na mesma entrevista, Oliveira esclarece as divisões entre os atos em *Benilde* como "qualquer coisa de irónico. Para sublinhar que

não é teatro, que não é romance. É cinema. Só o cinema representa o teatro e representa o romance" (Idem, p. 110).

Jorge Leitão Ramos lembra que *Benilde*, de todos os longas de Oliveira (pelo menos até 1989, data de seu livro), é "o mais ignorado e o menos amado" (RAMOS, 1989, p. 51). O motivo, lembrado pelo crítico, é sua data de estreia, 21 de novembro de 1975. Um mês difícil para o país, com atentados terroristas e um iminente conflito entre as forças que disputavam o poder, nomeadamente a dos militares de centro-esquerda e de direita e os militares de extrema esquerda. Um filme estreado nesse mês já teria dificuldades comerciais, ainda mais estreado quatro dias antes do estouro do conflito, em 25 de novembro, o dia mais tenso após o fim do regime marcelista.⁵² Contudo, sabemos que o filme permaneceu em cartaz em Lisboa até pelo menos fevereiro de 1976, conforme uma conversa entre Oliveira e António Pedro Vasconcelos para a RTP⁵³. Nessa mesma conversa, aliás, Vasconcelos fala por três vezes que *Benilde* é a segunda parte de um tríptico sobre amores frustrados, e Oliveira não o corrigiu, o que nos leva a entender que a tetralogia só iria se formar depois.

Benilde se inicia com os bastidores de um cenário da Tobis, o cenário principal que será usado pelo filme. Um choro de bebê (o filho da virgem mãe?) disputa a trilha com a música experimental de João Paes, que está para Oliveira (de 1972 a 1988) como Mario Nascimbene está para o Rossellini histórico. Uma porta se abre e entramos finalmente na trama da moça que engravida sem que houvesse um motivo para tal. Todos à sua volta desconfiam de que algo está errado, incluindo um padre, mas ela insiste que não teve relaxões sexuais com ninguém e que mesmo assim está grávida, como uma nova Virgem Maria. É de antologia a cena em que Eduardo, um jovem pretendente, confronta Benilde e esta fica fora de quadro por vários minutos, e só ouvimos sua voz, e depois percebemos, inicialmente também pela voz, que a tia de Benilde (mãe de Eduardo) estava no mesmo cômodo. Só Oliveira consegue fazer esse tipo de coisa sem soar forçado ou truqueiro. Essa cena diz muito sobre a presença opressora da tia/mãe e do tipo de casamento arranjado entre primos que se fazia então em Portugal (estamos nos anos 1930). Mais adiante, Eduardo confessa que encontrou Benilde numa noite de sonambulismo dela, e insinua que o filho poderia ter sido concebido nessa noite, para escândalo de sua mãe e do pai de Benilde.

⁵² Mais informações neste sítio da RTP: <http://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acontecimento/25-de-novembro/> (acessado pela última vez em 28 de janeiro de 2019)

⁵³ Ver a introdução desta conversa: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/encontro-com-manoel-de-oliveira/>

Após *Acto da Primavera*, todo filmado em exteriores, *O Passado e o Presente* é todo filmado dentro de um casarão. *Benilde*, por sua vez, se passa num casarão criado em estúdio, ou seja, um interior dentro de outro interior. É um encaixotamento do drama que condiz com um fechamento maior do próprio filme, pelo estatismo da câmara (que se move, mas muito pouco se comparado ao longa anterior), e ao hieratismo dos atores, como destacou António-Pedro Vasconcelos na conversa para a RTP.

Uma ideia da recepção a *Benilde* está numa matéria realizada pelo *Expresso* com o realizador Manoel de Oliveira. Afirmar aqui a data da entrevista é um tanto perigoso. No final dela está "Porto, 6 de novembro de 1975". Mas o filme só iria estrear no dia 21 desse mesmo mês. No entanto, as perguntas elaboradas pelo jornal são já de uma reação a um filme amplamente visto. Na ficha existente na Cinemateca Portuguesa a matéria consta com a data de 20 de dezembro de 1975 (escrito à mão, em letra cursiva, abaixo da entrevista). Apesar da data anterior parecer mais verdadeira, pois está impressa, ela não faz tanto sentido quanto essa outra, escrita à caneta, que indica praticamente um mês após a estreia do filme. O próprio realizador, em sua resposta, menciona o 25 de novembro como motivo para a ausência de matérias sobre o filme nos jornais. Utilizarei trechos dela porque me parecem significativos para esta pesquisa, sobretudo pelas respostas de Oliveira, obviamente. Diz o jornal:

- O filme *Benilde ou A Virgem Mãe* teve um acolhimento controverso. Houve quem dissesse ou o acusasse de:

1 - Não estar ligado com a realidade actual.

2 - Ser antiquado quer no tema quer na forma do tratamento cinematográfico.

O que tem a dizer a isto?

3 - Por que escolheu este filme, o que pretendia com ele e se o espanta a reacção ao mesmo?

4 - Depois de conhecer estes dados e de ter visto essas reacções, tornaria a fazer este filme? (*Expresso*, 20 de dezembro de 1975)

Oliveira responde:

1 - A acção desenrola-se nos anos trinta, não hoje. Os valores eram outros, os preconceitos outros também, a educação outra, outros os hábitos, etc. (...) isto torna a obra, apesar de seu ar sereno e pacato, verdadeiramente polémica, diria ainda, internamente dialéctica, e dialéctica na oposição ou contradição com o nosso tempo.

2 - O tema é um tema de amor. Um tema de amor, parece-me, nunca é antiquado. (...) (*Ibidem*)

Oliveira prossegue, fazendo um paralelo entre seu filme e *Teorema* (Pasolini, 1968)⁵⁴. Em seguida, o trecho mais forte de toda a resposta do realizador, ainda no segundo tópico:

(...) Não tenho grandes preocupações em ser moderno. Isso, só por si, pouco significado tem para mim. Não queria ser pretencioso, mas o conceito de modernidade anda muitas vezes acompanhado de superficialidade. Corresponde a certos efeitos exteriores e meramente formais. A construção do filme *Benilde ou A Virgem Mãe* resulta de uma depuração dos meios cinematográficos que o original me pedia. Essa foi a forma mais simples a que pude chegar. Outras maneiras mais complicadas, ou barrocas, apareceram-me primeiro, mas tudo se foi limpando e aclarando até ao limite possível. De resto, o cinema estafou já todos os processos, todos os "álbis" cinematográficos. Hoje pouco resta aos realizadores para além da sua sinceridade ou espontaneidade, que é a originalidade ou a modernidade sua possível.

A resposta ao quarto tópico é simples. Nela Oliveira diz apenas que não está arrependido de ter feito o filme e que correria de novo os mesmos riscos. A resposta ao terceiro tópico pode ser resumida desta maneira:

3 – (...) Não posso responder à questão de espanto meu à reacção ao filme, porque não conheço exactamente essa reacção em toda a sua extensão, seja em relação à frequência ou à crítica. Como se sabe, a projecção no Apolo 70 [sala de cinema que não existe mais] decorreu justamente durante o período mais agudo do golpe de 25 de novembro, portanto sem publicação de jornais, com recolher obrigatório, etc. Enfim, um tempo perturbado em que as pessoas não saíam de casa ou receavam, ou não estavam senão motivadas para factos decorrentes da situação anormalizada. Não posso assim fazer uma avaliação correcta. A minha convicção, porém, é que em condições normais o filme teria sido recebido com outra afluência. (Ibidem)

Para Leonor Areal,

É um filme carregado de alusões eróticas; exclusivamente dedicado a falar do tabu que é a sexualidade e dos espartilhos da igreja e da família sobre esse tópico; do profundo desajuste e desacerto da igreja em relação aos factos da vida, que aqui se manifestam na candura da menina educada exclusivamente segundo o idealismo católico. Mais do que um filme erótico, é um filme extremamente incómodo, pois nos obriga a imaginar a "baixeza" (expressão da tia), a animalidade terrível das sugestões feitas acerca do homem-bicho, o louco que uiva lá fora e que, todos supõem, poderá ter violado a menina, sem ela perceber de

⁵⁴ À *Flor do Mar* (1986), de João César Monteiro, também foi comparado ao *Teorema* de Pasolini.

que se tratava. (Como nos obriga ainda a suspeitar de seu pai.) (AREAL, 2011-II, p. 178-179)

Mais adiante, a pesquisadora comenta o tempo em que se passa o filme, pensando em seu anacronismo:

A acção passa-se numa época qualquer indefinida (que tanto pode ser os anos 30 inicialmente assinalados, como outra qualquer), mas, no fundo, a questão que põe é já anacrónica (nos anos 70). Assim, o filme é uma parábola acerca do desajuste entre o dito e o acto; uma espécie de crítica histórica sobre os dogmas religiosos que modelam as convenções relativas à sexualidade e ao casamento – que aqui são descarnadas até ao osso da sua contradição profunda e do paradoxo que nasce quando os preceitos são interpretados à letra (o caso de *Benilde*), mas as palavras proibidas não podem ser ditas, senão por grandes perífrases de evitamento e eufemismo. Enquanto a discussão filosófica é feita entre padre e médico, o místico e o racionalista, obrigados a pôr em causa as suas convicções, a família está mais preocupada com o escândalo e a vergonha. A conclusão é deixada em aberto ao espectador. (Idem, p. 179)

João Bénard da Costa contou, em *Os Anos Gulbenkian*, da recepção a *Benilde* em festivais italianos e corrige um antigo equívoco:

Em Portugal, praticamente ninguém reparou no filme, apresentado quatro dias antes do "estado de sítio" e visto por raríssimos. Mas, dois anos depois, foi esse filme que lançou a carreira internacional de Oliveira, quando foi projectado em Bolonha e em Roma numa Rassegna del Cinema Portoghese, em que Oliveira foi, pela primeira vez, aclamado como um dos maiores. Ao contrário do que muitas vezes se diz, foi a Itália, e não a França o país que descobriu Oliveira e onde, nestes últimos trinta anos, "Il Maestro" obteve grande parte de suas maiores consagrações, recebendo dois Leões de Ouro (Veneza 85 e Veneza 2004), o prestigiadíssimo Prémio Donatello e inúmeras condecorações. (COSTA, 2007, p. 42)

O terceiro capítulo da chamada *Tetralogia dos Amores Frustrados* é um monumento do cinema português. *Amor de Perdição*, adaptação do romance de Camilo Castelo Branco, teve produção complicadíssima. Bénard explica:

Foram acidentadíssimas filmagens, com muita gente a jurar que aquele filme Oliveira não o levava ao fim e sem que o dinheiro (vindo do Plano do IPC de 75) chegasse para um filme de 4 horas e vinte minutos. A RTP entrou a certa altura, sob a condição do filme ser pela primeira vez projectado na televisão e só depois em salas; a Gulbenkian subsidiou-o directamente, a pedido do cineasta, já na fase final. (Ibidem)

É o filme responsável pela consolidação do status de grande cineasta de Manoel de Oliveira no exterior, "o ponto de viragem na carreira do seu realizador" (FERREIRA, 2014, p. 167). De fato, foi a partir da recepção francesa ao filme (sobretudo dos *Cahiers du cinéma*) que a crítica portuguesa reviu suas impressões e passou a respeitar o filme e seu realizador, outrora tido como acabado. Quem nos conta essa história, é ainda João Bénard da Costa, primeiramente falando da recepção na estreia televisiva, o que faz com que relativizemos um pouco a recepção crítica, ainda assim bem equivocada:

Mas quando o filme chegou à televisão, em finais de 78, foi o bom e o bonito. Era a época em que a primeira telenovela brasileira – a *Gabriela* de Jorge Amado – batia records de audiência, chegando a interromper conselhos de ministros. A comparação foi fatal a Oliveira, que não se submeteu a nenhum cânon televisivo nem transigiu com qualquer moda. Ainda por cima, a obra fôra rodada a cores, mas a televisão ainda era a preto e branco. Não me recordo, em vida minha, de uma tal campanha contra um filme português. Aniki-Gagá foi o mais doce nome que lhe chamaram, levando tal "dislate" à conta dos 70 anos do cineasta. (Ibidem)

Em seguida, a redenção, e o trampolim para uma carreira cheia de altos, e com baixos ainda assim altos em comparação com o que se fez durante seus anos em atividade:

Teria sido o fim dele, se o produtor Paulo Branco (n. 1950), à época um exibidor radicado em Paris, não tivesse decidido estreá-lo, em maio de 1979, no cinema Action-République, que ele programava. O *Le Monde* dedicou-lhe a primeira página, o Festival de Roterdão seleccionou-o. Em Portugal, foi a incredibilidade total. Sugeriu-se que se tratava de uma campanha paga (...). Só que em 78, Portugal é Portugal. (...) *Amor de Perdição*, quando chegou às telas no Quarteto a 25 de novembro de 1979, fez a mais da gente virar de bordo e descobrir no filme os méritos que lhe havia negado no ano anterior. (Idem, p. 42-43)

É parcialmente compreensível que os críticos não tenham percebido a mestria de *Amor de Perdição* quando exibido na TV. Sem as cores, o trabalho de composição de Oliveira é enfraquecido, ainda mais porque esse trabalho foi pensado em acordo com a direção de fotografia (de Manuel Costa e Silva). O que não é possível compreender é a consideração de que ele estaria acabado, e tinha feito um filme antiquado, de gagá. É um dos erros mais terríveis da crítica em qualquer tempo.

Se *Benilde* mostrava que o estilo de Oliveira já estava plenamente construído, e que esse estilo servia muito bem às intenções do realizador com o texto e com o trabalho dos atores, *Amor de Perdição* mostra onde se pode chegar quando esse estilo é dominado e burilado. Para adaptar uma obra-prima da literatura portuguesa sendo fiel a ela, o único caminho é o da fidelidade ao cinema, acima de qualquer outra coisa, e aí temos a lição de Orson Welles na adaptação de *O Processo*, de Kafka: ser infiel para ser ainda mais fiel. Oliveira jogou todas as suas fichas nessa adaptação. Fez questão de respeitar o texto tal como no livro, como forma de criar com imagens em cima do texto. Apostou, e ganhou. Fez uma das maiores obras-primas do cinema, não só o cinema português. Felizmente, os franceses e italianos logo reconheceram sua mestria.

Amor de Perdição é o mais rosselliniano dos filmes de Manoel de Oliveira (penso aqui no Rossellini histórico, dos anos 1960 e 1970). O uso do zoom atinge um nível inédito até então na obra do realizador, e nunca equiparado depois. O zoom in e out, e os movimentos lentos da câmera, são fatores que ajudam a quebrar o hieratismo por vezes, conseguindo um respiro para o filme, respiro fundamental para as 4h20m de duração. Fundamental também para admirarmos cada composição de quadro criada pelo olhar de Oliveira, um olhar cinematográfico como raros, apesar de até hoje acharem-no um literato em arte errada. O uso de portas e janelas, com a intenção de criar sobreenquadramentos que destacam personagens ou situações e favorecer a profundidade de campo encontra neste filme sua mais rica expressão. Um exemplo está ainda na primeira meia hora, quando o flerte entre janelas de Simão Botelho com Teresa de Albuquerque é interrompido pelo pai dela, e após a interrupção Simão deita em sua cama em desespero, mas o enquadramento permite vermos, na outra casa e após algum tempo dentro do mesmo plano, o pai voltando ao quarto e ordenando à criada que feche a janela. Um primor de uso da profundidade de campo, do sobreenquadramento e da luz, desses momentos que provocam o aparecimento de superlativos nas críticas mais apaixonadas. Não perceber o valor disso, mesmo em preto e branco e na TV, diz muito da falência da crítica portuguesa na época, uma espécie de hiato entre os jovens que fizeram o Novo Cinema e uma nova geração ainda por surgir nos catálogos da Cinemateca Portuguesa. Menos mal que alguns se retrataram. Antes tarde do que nunca, ainda que essa retratação tenha sido motivada por agentes externos.⁵⁵

⁵⁵ Em *História do Cinema Português*, livro concluído por Luís de Pina em 1986, não há menção a *Amor de Perdição*, e *Benilde* já havia sido pouco destacado.

Mas *Amor de Perdição* não é rosselliniano apenas no uso do zoom. Tampouco na música de João Paes, em tudo semelhante à de Mario Nascimbene, até mesmo na maneira como é colocada em contraponto com as imagens (vanguarda em contraponto ao solene). É rosselliniano, sobretudo, na maneira como respeita a história com o auxílio do artifício (nos cenários, como Rossellini, que utilizava o efeito Schuftan, com espelhos e pinturas), como promove uma viagem ao século 19 com rigor e fidelidade migozuchianas, para evocar outro realizador rosselliniano, sem se preocupar com acontecimentos marcantes da época (tirando, no começo, uma menção aos revolucionários franceses). É o "quanto mais poético, mais verdadeiro", fórmula do poeta Novalis que retornará no capítulo sobre António Reis e Margarida Cordeiro. O drama é introduzido aos poucos, após o detido panorama histórico, como em *A Nova Saga do Clã Taira* (Kenji Mizoguchi, 1955). Por outro lado, o respeito à narração de Camilo Castelo Branco faz com que a voz off (do próprio Manoel de Oliveira) tenha papel fundamental, e também por isso o filme atinja por vezes um ar etéreo e fantasioso que é extremamente português, com anjos, demônios e fantasmas à espreita do arcaísmo dos costumes e da hipocrisia da sociedade. Ou, como escreveu Maria do Rosário Leitão Lupi Bello a respeito do romance, "é simultaneamente a representação crítica de uma época, dominada por convenções sociais que Camilo pretende denunciar, e um dramático libelo a favor de um ideal amoroso que parece não encontrar, na vida 'real', possibilidade de consumação plena" (FERREIRA, 2014, p. 167)

Rosselliniano, mas também viscontiano. No uso de espelhos, sobretudo, no que poderia ser tomado como artificialismo, mas é tão somente uma ideia da manipulação da vida dos jovens pelos arautos dos bons costumes. Por duas vezes sentimos isso. Quando o pai de Teresa a comunica sua primeira decisão de interná-la em um convento, e vê-mo-lo desfocado num espelho que reflete e destaca Teresa, que, aliás, não o ouve atentamente, e quando Simão é tratado de seus ferimentos pelo ferreiro, e o vemos num pequeno espelho pendurado na parede branca de uma casa simples. A imagem de Simão apequenada e colocada na parede é como se dissesse que ele pertence ao lugar, à casa do ferreiro, que, por sinal, tem uma bela filha que não passa despercebida por Simão. Como *Uma Abelha na Chuva*, em que Adriano Reis é visto num pequeno espelho fazendo a barba antes de ser assassinado, Simão também terá seu destino selado pelo amor proibido. Como em Fassbinder, que também gostava de brincar com imagens refletidas em espelhos, Simão é vítima de uma paixão e não recua diante dos obstáculos, pagando o preço por essa audácia.

Mas Manoel de Oliveira não tem o apreço pelo realismo de Rossellini, Visconti ou Mizoguchi. Simão, febril, vomita ar. Não é necessário que vejamos uma gosma saindo de sua boca para entendermos seu mal-estar. O tiro que mata o ferreiro não foi em sua direção (no que lembra os tiros dos faroestes de Glauber Rocha), e o ferreiro cai sem que o sangue escorra por sua roupa. Do mesmo modo, o tiro fatal de Simão na cabeça de Baltazar, primo de Tereza, não espalha seus miolos como vimos no assassinato de J.F. Kennedy. Sem contar a ausência de naturalismo em praticamente todas as falas, com algumas se afastando mais do que outras do naturalismo habitual buscado pelo cinema de cunho realista. Oliveira é exuberantemente teatral, mas de um jeito cinematográfico, uma vez que a câmara é muito bem pensada e só em cinema teríamos o efeito pretendido pela cena em que Simão é atirado ao mar e atrás dele pula Mariana, a filha do ferreiro que se tornou seu anjo da guarda, um dos momentos mais belos da história do cinema. Lupi Bello argumenta, com razão, que a personagem Mariana representa "o ponto existencialmente mais trágico, por nela tornar carne a angústia camiliana enquanto desejo nunca totalmente cumprido" (FERREIRA, 2014, p. 167).

Um dos textos que repercutiram a exibição televisiva de *Amor de Perdição* foi o de Rogério de Freitas, no *Expresso*, em 3 de fevereiro de 1979 (antes, portanto, da estreia do filme em Paris):

A posição e leitura da obra assumida por Manoel de Oliveira – tratando-se, como é o caso, de uma produção televisiva – parece-nos totalmente errada, já que o dramatismo que o romance encerra e a emocionalidade quase mítica que lhe é própria, surgem num arrastamento sem brilho, numa fastidiosa e incómoda chateza que o realizador teimou em dar-lhe.(...)

(...)

E não vamos aqui alongar-nos falando da interpretação das figuras do famoso romance. Nem os actores profissionaise muito menos aqueles amadores que Manoel de Oliveira foi desencantar não sabemos onde, cuja dicção deficiente, monocórdica e fastidiosa, são um verdadeiro calvário para o ouvinte, conseguem alguma vez dar uma pálida ideia do que seja interpretação televisiva. (...) é um verdadeiro malogro, tanto na concepção, onde apenas nos enquadramentos se avalia do talento do autor, como nas qualidades de adaptador de uma obra literária que, como *Amor de Perdição*, merecia um tratamento em profundidade que ficou tão longe do que se esperava, que apenas resta esquecer o que vimos.

No seu *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Jorge Leitão Ramos situa-se num meio caminho entre a recusa e o maravilhamento:

Não sendo nem a quinta-essência do cinema que alguns proclamaram, nem a vergonha nacional que a asneira portuguesa nele viu, *Amor de Perdição* é um filme que apaixona e frustra. Apaixona lá onde Oliveira pressente que uma estética não emocional e contemplativa é a única forma de reler e encerrar (uma última vez) o genial texto de Camilo. Frustra onde as incertezas de Oliveira se tornam nítidas (e o trabalho com os actores é um desses pontos: não se discute a aposta numa representação zelosamente fechada, é discutível a disparidade insignificante de registos). (RAMOS, 1989, p. 34)

Leitão Ramos não explica onde e como se dá essa disparidade de registos, mas penso que seu equívoco vem mesmo da inexperiência dos atores jovens, usados propositadamente com esse fim por Oliveira. São eles, Simão e Tereza, mais a irmã de Simão e, talvez, a filha do ferreiro, Mariana, "terceira personagem de um impossível triângulo amoroso", como escreveu Lupi Bello (FERREIRA, 2014, p. 167), que respondem pela confusão espiritual da juventude livre da hipocrisia dos adultos já estabelecidos, e do mundo de aparências que se descontinua aos olhos deles. Ainda assim, a interpretação de Cristina Hauser como Tereza, moça mais forte que Simão (interpretado por António Sequeira Lopes), está mais próxima, no tom, dos adultos do filme, refletindo também a sua personalidade mais confrontadora e menos desesperada que a de Simão. No mais, a busca por um antinaturalismo começava a encontrar sólidos resultados aqui, o que pode confundir mesmo os críticos que já viram obras posteriores como *Francisca* (1981) e *Meu Caso* (1986).

Mário Jorge Torres defende como "seminal" a obra de Oliveira, passa pelo mesmo ruído de recepção de que falava Bénard da Costa e entende, numa mudança de paradigma com as quais se alinham também *India Song* (Marguerite Duras, 1975) e *Fortini/Cani* (Jean Marie Straub e Danielle Huillet, 1976), que *Amor de Perdição* é um

esforço para tornar literário o cinematográfico, numa espécie de palimpsesto que deixa entrever várias camadas de texto simultâneas, em leituras de múltiplas instâncias. Dessa ruptura com o cânone industrial, reduzindo uma linguagem a outra, data o lugar-comum de que o cinema de Oliveira é chato e lento, constituído, em exclusivo, por longos planos fixos, o que é falso. No entanto, a indignação dos antepassados dos defensores modernos do audiovisual, contra o cinema, sofreu um duro revés: a versão compacta de cerca de quatro horas e meia de *Amor e Perdição* estreava em Paris com inesperado sucesso, incensado por quase toda a crítica francesa com destaque para os Cahiers du Cinéma, que o haviam lançado. Na esteira do filme, traduzia-se para o francês o romance de Camilo, que chegou às listas dos dez livros mais vendidos da semana. Aos lusitanos, facilmente deslumbráveis por tudo o que venha do estrangeiro, restava um dilema a resolver. Disse-se então que o

filme era melhor do que a série e arrumou-se esta na gaveta incômoda dos esquecidos. (TORRES, 2007, p. 26-27)

Também Leonor Areal segue uma linha interessante de análise, que de certo modo encontra a de Mário Jorge Torres em alguns aspectos, ainda que a pesquisadora destaque mais o papel da imagem e da palavra no cinema de Oliveira:

Oliveira conserva no filme a voz do narrador, bem como os diálogos do romance, e mantém-se fiel ao texto, tal como fizera com os textos dramáticos adaptados. Colado às qualidades da narrativa, faz portanto uma adaptação literal. Mas, ao contrário do que se possa dizer (e muitos o têm pensado), Oliveira não se contenta em debitar texto literário, nem muito menos em ilustrá-lo por imagens. A sua adaptação literária, se não foge ao texto original, acrescenta-lhe uma inesperada dimensão visual, plástica e cinemática. O que vemos em cena – a *mise-en-scène* – são imagens que não existem no romance, o *verso da moeda* da narrativa oralizada. As imagens complementam o texto, introduzindo-lhe uma interpretação pessoal. Podemos mesmo dizer que o texto conta uma história e as imagens contam outra. Esta outra é que aqui mais nos interessa. (AREAL, 2011-II, p. 181)

Texto e imagens contam histórias diferentes, eis a inteligência de Oliveira. Enquanto os detratores se preocupam apenas com a palavra, um outro nível de entendimento se estabelece pela sucessão de imagens, ou mesmo pela duração de uma imagem. Areal continua nessa linha perspicaz no parágrafo seguinte de seu texto, apoiando-se nas palavras do crítico francês Jacques Parsi:

Ao criar esta espécie de complementaridade ou oposição entre o dito e o visto, Oliveira prossegue – numa linha que já vem dos anteriores filmes – a sua pesquisa de uma linguagem cinematográfica que se apropria da imagem como código de expressão autónomo – ao mesmo tempo que concede à palavra igual autonomia expressiva. Oliveira foge à "tradição ilustrativa do cinema", fazendo uma "reflexão sobre o sentido da obra e sobre as relações entre literatura e cinema", como nota Jacques Parsi. (Ibidem)⁵⁶

A maneira como Areal e Parsi enxergam o cinema de Oliveira é totalmente oposta da ideia de literatice e ilustração de texto com imagens em movimento. Se Oliveira dá extrema atenção à palavra, é também para valorizar as imagens que compõem como um

⁵⁶ Reproduzo aqui a mesma nota feita pela pesquisadora: "Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira – Cinéaste portugais*. Paris: Gulbenkian, 2002: 113." (AREAL, 2011-II, p. 181)

pintor maneirista. À ideia de que se trata de pouco cinema e muita literatura, é possível rebater simplesmente com um severo "de jeito nenhum! É muito cinema, isso sim".

A investigadora Maria do Rosário Leitão Lupi Bello destaca a ostensiva modernidade do filme:

De facto, Manoel de Oliveira assumiu ostensivamente a posição estética moderna de quem não pretende ocultar a mediação do acto de narrativa ficcional, mas, pelo contrário, torná-lo visível – nomeadamente através do recurso do *regard caméra*, entre muitas outras opções declaradamente contra a comum "ética" cinematográfica (como, por exemplo, o desempenho assumidamente teatral dos actores e a sobreposição constante do texto à imagem). Para além de um eventual experimentalismo, tal facto nasceu de uma particular concepção de arte, sem dúvida *avant-la-lettre*, num Portugal desejoso de novidade, mas nem sempre capaz de a assimilar. Para Oliveira, representar a realidade não é simulá-la, mas representá-la apenas. O cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação, e só esta é capaz de penetrar na essência do real. (FERREIRA, 2014, p. 170)⁵⁷

Por fim, Carlos Melo Ferreira segue a linha de Lupi Bello no que diz respeito à incrível modernidade de *Amor e Perdição*, destacando as vozes exteriores e a posição da câmara:

Duas questões estão inextricavelmente ligadas neste filme: a adaptação muito desenvolvida do romance de Camilo Castelo Branco, feita pelo próprio cineasta, com recurso a duas vozes exteriores, a de um *delator* e a da *providência*, e a adopção do quarto lado da cena como lugar a partir do qual estabelecer o ponto de vista, dado pela câmara, preservando a teatralidade do quadro e o assumido artifício dos cenários. (...) esta segunda questão pode ser, por sua vez, dividida em duas: o artifício da cenografia e a radicalidade do ponto de vista, o que vai justamente caracterizar a definição espacial do filme. (ARAÚJO, 2014, p. 85)

Em 1981, é lançado *Francisca*, parte final da *Tetralogia dos Amores Frustrados*. Desta vez, a estratégia de lançar uma semana antes em Paris foi intencional. O filme estreou na capital francesa em 25 de novembro e na portuguesa em 3 de dezembro de 1981. É considerado também uma continuação do universo de Camilo Castelo Branco, romancista adaptado em *Amor e Perdição*. Mas *Francisca* é baseado em *Fanny Owens*,

⁵⁷ *Regard caméra* é quando o olhar do ator se dirige à câmara, rompendo a chamada quarta parede. O recurso é muito usado por diretores como o japonês Yasujiro Ozu, o francês Jean-Luc Godard e, mais recentemente, Wes Anderson e Eugène Green. Manoel de Oliveira é um dos realizadores que mais e melhor adotou tal procedimento.

de Agustina Bessa Luís, um romance em que o próprio Camilo Castelo Branco disputa o amor de Fanny Owens com um amigo e rival, José Augusto.

Trata-se da dramatização de uma história verídica. No papel de José Augusto, um ator que fará parte do universo manoeliano daí em diante, Diogo Dória. No papel de Camilo, Mário Barroso, que mais tarde assinaria a direção de fotografia de alguns filmes de Oliveira e de João Cesar Monteiro⁵⁸. E no papel de Francisca/Fanny, a jovem não atriz Teresa Manezes, que depois vai atuar em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), e em mais nenhum filme. Na direção de fotografia está Elso Roque (o mesmo de *Benilde*). É a primeira vez que Oliveira repete um diretor de fotografia em um de seus longas.

Em *Francisca*, Manoel de Oliveira trabalha ainda mais com o efeito da repetição, a tal ponto que por vezes parece querer arrancar um efeito humorístico, como na cena do baile em que Camilo diz a Fanny que José Augusto é funesto. A repetição parece reforçar o artificialismo de Fanny (e para isso, penso, que Oliveira quis uma não atriz), colocando a personagem como uma marionete da sociedade do século XIX, um joguete nas mãos de homens realmente funestos, como José Augusto, ou atormentados, como Camilo. No lugar do narrador, intertítulos preenchem a trama, tornando-a mais didática. Parte da repetição está também no fato de a imagem repetir o que diz os intertítulos. E, por vezes, a imagem nos mostra algo que vem depois, ou antes, o narrado nos intertítulos. Mas a mais inventiva das repetições de Francisca está no final, quando José Augusto observa o coração de Fanny, arrancado e colocado num vidro, quando entra a criada Franzina (Teresa Madruga), a mais próxima de Fanny. Vemos primeiro o diálogo com José Augusto em cena, num único plano. Depois corta para Franzina e ouvimos o diálogo inteiro novamente, desta vez com ela em quadro. O recipiente com o coração cai, assim como o balde com água que Franzina trazia. Porque José Augusto é um homem funesto, e sua descida ao inferno estava prestes a se completar. Esse mesmo padrão de repetição, ora com o ponto de vista do homem, ora com o da mulher, pode ser visto no início de *É o Amor*, de Paul Vecchiali, com resultado quase tão bem sucedido quanto em Oliveira.

Em especial feito pelo *Expresso* quando o filme estreou, Eduardo Prado Coelho segue Manuel S. Fonseca em um alerta que, hoje, pode parecer tolo, mas na época era

⁵⁸ Mário Barroso estreou como diretor de fotografia em *Oxalá*, de António-Pedro Vasconcelos, e depois fará, com Oliveira, *O Meu Caso* (1986), *Os Canibais* (1988), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994) e *O Convento* (1995). Depois, fará direção de fotografia para os seguintes filmes de João Cesar Monteiro: *A Comédia de Deus* (1995), *Le Bassin de J.W.* (1997), *As Bodas de Deus* (1999), *Branca de Neve* (2000) e *Vai e Vem* (2003), ou seja, os cinco últimos longas de Monteiro. Como diretor, realizará alguns filmes, incluindo sua própria versão de *Um Amor de Perdição*, em 2008, uma atualização do romance de Camilo Castelo Branco.

essencial para evitar a adoração a falsos deuses, tão ou mais nefasta que o menosprezo a cineastas talentosos:

Em texto recente no *Expresso*, Manuel S. Fonseca prevenia-nos de um risco: o de construirmos em relação a Manoel de Oliveira uma grelha de leitura "que tudo sintetizando a si mesma se esterilizasse pela ilusão de uma pura e total inteligibilidade". A advertência é útil, em particular no momento em que é feita: porque o filme *Francisca*, surgindo-nos como um ponto de aparente coincidência plena de Manoel de Oliveira consigo próprio, poderá levar-nos a procurar uma chave global que permita a captura do que de essencial nesta obra se configura. E isso é um risco – sobretudo se avançarmos para ele com a ideia predadora de que se trata de fixar uma verdade, apreender um enigma. Mas todo o cinema de Manoel de Oliveira desmente esse empreendimento: ele parte sempre de uma dúvida que a imagem diz e suspende. (*Expresso*, 17 de outubro de 1981)

Talvez em nenhum outro filme de Oliveira essa "imagem que diz e suspende" seja tão forte quanto em *Francisca*. E esse suspense, penso, é o responsável por fazer do filme um dos mais austeros de seu realizador. Primeiro porque trata-se de um acontecimento real que é ficcionalizado e posto em permanente dúvida. O tratamento dado às imagens e, principalmente, às interpretações dos atores, que aqui estão ainda mais robóticos que em *Amor de Perdição*, fazem com que fiquemos o tempo todo em suspensão, sem saber ao certo o que está acontecendo, ou se trata-se de uma peça pregada por Oliveira, ou Agustina, ou Agustina com cumplicidade de Oliveira. Exemplo disso está nas duas cenas em que José Augusto entra na sala de Camilo em cima de um cavalo. Na primeira, não percebemos ao certo como ele entrou ali. Na segunda, intuimos por uma insistência da criada, que ele passou por ela e não lhe atendeu. Talvez seja o primeiro sinal claro da índole doentia e infernizada de José Augusto, uma vez que os sinais anteriores estavam cobertos por uma interpretação sensacionalmente robótica de Diogo Dória, nos planos em que ele observa Fanny com olhar libidinoso, ou quando olha para a câmera, num plano médio ou geral, em composição que reforça as pre-configurações da sociedade do século XIX.

Mais adiante, Eduardo Prado Coelho passa por uma interessante ideia com relação às entrevistas de Oliveira e à participação do realizador numa mesa redonda promovida pela Cinemateca Portuguesa, que à altura fez uma retrospectiva de sua obra:

Quando fala da sua obra, Manoel de Oliveira utiliza uma curiosa técnica de defesa: trata-se de escamotear o mais possível os factores do seu

desejo e de se refugiar em elementos supostos incontrovertidos. E por isso nos diz, com uma maliciosa candura, que o que aparece nos seus filmes é assim porque está nos livros (embora admita que não escolhe os livros por acaso...), que o seu cinema é apenas a fixação audiovisual do teatro (e o teatro é um lugar respeitável de condensação de cultura...), etc. Há um positivismo nas declarações de Manoel de Oliveira que constitui um estimulante desafio. Ele repete: "eu falo do concreto (o cinema é muito concreto)...". Ou ainda: "Não falo de coisas abstractas, falo de coisas concretas".

Digamos que Manoel de Oliveira se refugia numa fala sobre o visível porque parece ter medo de falar do resto. Mas é esse medo de falar que o faz filmar: cada um dos seus filmes é o filme do que se conta e é o filme desse medo. (Ibidem)

Muitas vezes os críticos se sentem intimidados a contestar as palavras de grandes realizadores, tomando-as como referências para suas próprias críticas. É preciso atentar, contudo, para o constante despistar que reside nessas declarações de cineastas que, temerosos de que suas obras se tornem codificadas, fornecem pistas falsas, por vezes incoscientemente falsas, no intuito de driblar interpretações que fechem, e portanto reduzam, suas obras. O que Eduardo Prado Coelho faz nesse texto do *Expresso* é a atitude crítica exemplar: desconfiar do criador quando sua criação pode desmentí-lo, ou quando entrega algumas coisas que não são conscientes para seu criador. Isso é respeito (com o leitor, com a arte e a obra criticadas, e com o autor também), e é exatamente o que norteou a crítica de João César Monteiro, que, por sinal, não gostava de Eduardo Prado Coelho, a quem referiu-se em várias ocasiões como um crítico fraco.

Jorge Leitão Ramos, em seu dicionário, fala em "um sistema ficcional, pessoal e coerente", que estaria apoiado em "textos máximos e encenações mínimas, criando um universo depurado e rigoroso, uma frieza que oculta inominados vulcões, espasmos, paixão e morte" (RAMOS, 1989, p. 164). Ramos ainda destaca a "fotografia sumptuosa" de Elso Roque, a cenografia atenta de António Casimiro e a genialidade da atriz Manuela de Freitas - no papel de Raquel, amante de José Augusto (Ibidem).

No *Diário de Lisboa*, um texto não assinado, que julgo interessante reproduzir aqui, destaca uma crítica de Patrick Thevenon no semanário francês *L'Express*:

Diz Patrick Thevenon que o filme de Oliveira suscita duas reacções distintas: a princípio, "fica-se naturalmente irritado perante um projecto tão rebuscado: personagens que não se exprimem senão por máximas, metáforas e abundantemente; uma encenação que retira o cinema da literatura e do teatro, um pouco à maneira dum Éric Rohmer barroco e desfasado do seu tempo".

Todavia acrescenta o crítico "Manoel de Oliveira joga com o tempo, e o tempo acaba por jogar a seu favor. A médio e longo prazo, um universo estranho, um tema poético, e uma visão singular subjugam, e acabamos por resignar-nos perante uma obra-prima". (*Diário de Lisboa*, 4 de dezembro de 1981, p. 22)

É curiosa essa mania portuguesa (frequente nas páginas da revista *Celulóide*, por exemplo) de repercutir críticas francesas, sobretudo dos grandes veículos ou dos *Cahiers du Cinéma*. Impossível não lembrar das reclamações de João Bénard da Costa e Mário Jorge Torres contra a crítica portuguesa, tida por eles como provinciana. Curiosa também a maneira como o crítico francês explicitou algo que todos nós sentimos, mas muitas vezes tememos escrever, a respeito de um estranhamento que porventura as grandes obras possam inicialmente nos causar. *Francisca* é o tipo de filme que causa esse estranhamento, e quando o estranhamento se vai, e o espectador não desistiu do filme, ele provavelmente será fisgado. Os outubros paulistanos dos anos 1980, 1990 e anos 2000 costumavam ser acariciados com obras de Manoel de Oliveira, que chegavam até nos pela Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Em todas as exposições a taxa de desistência era grande, e o número de espectadores no final era bem menor que o número no início das exposições. Mas quem ficava, geralmente, saía maravilhado, um maravilhamento que era visível no rosto de cada espectador.

Na revista *Cinema*, publicada no Porto durante as décadas de 1980 e 1990, André de Oliveira e Sousa reclama da escolha do elenco, da dicção inadequada e da direção de atores de Manoel de Oliveira:

Era "adequada" a dicção (balofa) do Simão de *Amor de Perdição* e a da Fanny de *Francisca*? Terão sido puramente malévolos ou simplesmente imbecis alguns dos risos que a entoação desta última suscitou entre o público escolhido da estreia na Figueira (que aliás aplaudiu o filme no final)? Não creio. Fisionomicamente a rapariga que desempenha o papel de Fanny Owen (Teresa Meneses) parece belissimamente escolhida, o seu ar travesso, azougado, coaduna-se bem com a personagem, mas aquela "voz" de menina razoável e bem comportada com que fala no filme é uma desgraça. E essa dicção parece inspirada pelo realizador, porque é igualzinha à de Teresa (do *Amor de Perdição*) e à da Benilde. (SOUSA, 1982, p. 37)

Sobre as atuações, Oliveira e Sousa é ainda mais reticente, embora revele uma certa predisposição contrária ao não naturalismo buscado por Manoel de Oliveira, apesar do aviso no final (que não elimina essa possibilidade):

A qualidade de um actor (...) está relacionada com a sua capacidade de exteriorização, com aquilo que nos consegue comunicar ao ser dirigido pelo realizador. Que me perdoem pois os admiradores incondicionais de Manoel de Oliveira estas reservas, que, aliás, torno extensíveis à direcção de actores de quase todos os filmes portugueses.

Cito só um exemplo: a cena do monólogo de José Augusto com o coração de Fanny poderia ter sido um momento ainda mais sublime dita doutra maneira. E, por favor, não me acusem de a querer com a entoação enfática que Lawrence Olivier deu ao monólogo do seu Hamlet com a caveira. (Idem, p. 38)

Em seu livro, Mário Jorge Torres prossegue a crítica aos críticos portugueses iniciada no trecho em que escreve sobre *Amor de Perdição*.

A recepção entusiástica a uma obra difícil como *Francisca* (1981), depois de uma presença prestigiosa na Quinzena dos Realizadores de Cannes, tem de ser lida nesse contexto: a França *descobrirá* uma glória nacional, que o provincianismo lusíada não podia doravante ignorar. *Francisca* obteria o grande prémio do Instituto Português de Cinema, pela conjugação de dois fatores: o número de entradas e os favores da crítica, quase unanimemente rendida às evidências do génio de Oliveira. (TORRES, 2007, p. 27)

O crítico ainda aponta *Francisca* como uma obra de antecipação:

O espantoso plano inserido da mão sobre a mesa faz figura de apogeu de uma forma de abstracção insidiosa que invade regularmente o mundo conceptual oliveiriano. Hoje, *Francisca* avulta não só como uma das obras-primas de Oliveira, mas também como um segundo seminal da sua projecção para o futuro, uma espécie de plataforma distribuidora de quase tudo que o cineasta fez depois. (Ibidem)

Mas o crítico também defende o aspecto irrepitível do filme, e o entendimento que Oliveira tinha da obra de Agustina Bessa Luís:

Contudo, *Francisca* deve também ser lido como objecto único e irrepitível, desde logo, a partir da fabulosa carnavalada do baile, que abre as hostilidades, confundindo o espectador com a pobreza de meios humanos e trazendo a festa para o olho da câmara. Os actores dizem virados para nós o seu duplo estatuto e nem a inexpressividade da protagonista, Teresa Meneses, põe em risco o projecto. Como marca indelével de Agustina, fica o mais célebre diálogo do filme, objecto simultâneo de ironias e de admiração, com o doce sotaque nortenho da protagonista – "A (i) alma é um vício", um dos exemplos máximos do aforismo agustiniano. (Idem, p. 27-28)

E Leonor Areal faz uma observação interessante sobre a representação do século XIX por Manoel de Oliveira. Representação, penso, que deve muito à fórmula estética que Oliveira herdou e modificou de Rossellini em seus filmes televisivos.

Em *Francisca*, Oliveira consegue criar uma imagem visual do século XIX – como se o cinema tivesse sido descoberto antes de 1896. Como se fosse possível criar um cinema pré-modernista, um cinema ultraromântico, contido e extático. Se o cinema tivesse existido antes do seu nascimento, poderia ter sido assim, como Oliveira o reinventou: na procura da máxima expressão com a maior economia de meios técnicos; na potenciação de cada recurso expressivo isolado. Aliás, a remissão ao cinema mudo é feita através do uso dos intertítulos que contam e antecipam a acção, criando também separações no tempo e no lugar, que situam as personagens em casas e povoações diferentes, ao longo dos anos. (AREAL, 2011-II, p. 186)

Finalmente, a investigadora destaca a música de João Paes, a qual já nos referimos como o equivalente à de Mario Nascimbene para o cinema histórico de Rossellini:

Por outro lado, a música, extremamente contemporânea e desfasada da ilustração epocal, estabelece uma distância de valores, uma estranheza quase surreal, uma abstracção em relação às emoções, um desenho sucinto das relações sociais e sentimentais naquela sociedade reconstruída de oitocentos. Pelo desajuste referencial da música ao contexto epocal, Oliveira escapa ao historicismo, ao convencionalismo, à genrificação do cinema histórico. Nesse desajuste das emoções literárias com as emoções musicais, consegue tornar a vivência de um mundo extemporâneo ainda mais extemporânea. Assim Oliveira cria uma forma moderna de cinema – um cinema que não quer reproduzir ou criar a ilusão do real (histórico, nesse caso) mas representá-lo artisticamente com artifício assumido. (Ibidem)

Na relação Oliveira-Rossellini, parece-me justo recuperar o que disse o crítico italiano Adriano Aprà, em seu livro *Roberto Rossellini – La télévision comme utopie*, que defendia que o Rossellini televisivo buscava, por meio do uso incessante do zoom, uma bidimensionalidade. Numa interessante alusão a seu passado de “pai do cinema moderno”, Aprà escreveu que o caminho percorrido por Rossellini na televisão sugere, pela teatralidade e frontalidade, um retorno ao primeiro cinema. Segundo o crítico, nos filmes para a televisão Rossellini

pretende se endereçar a um público cujo olhar ainda não foi poluído pelo esteticismo do cinema, ou que ao menos conserva, diante da tela pequena da TV, um desapego que lhe permite aceitar naturalmente a

procura de uma linguagem simples e essencial, que podemos chamar de "primitivismo" (APRÀ, 2006, p. 17)

Segundo Aprà, "no momento em que, com os filmes para a televisão, Rossellini se afasta da modernidade para se identificar com o classicismo, a música pode ser moderna, e funcionar mais uma vez como um contraponto a suas imagens" (Idem, p. 22). A tese de Aprà é interessante. Assim como no Rossellini televisivo, há um certo primitivismo existente também na encenação oliveiriana, sobretudo em *Francisca*, que inconscientemente parece ignorar a evolução da linguagem cinematográfica retornando a uma posição estática e teatral da câmera, como no primeiro cinema. Com isso, a música vanguardista de João Paes funciona como um contraponto a essa postura teatral da câmera de Oliveira.

Manoel de Oliveira e João César Monteiro

São quase contemporâneas as consolidações dos dois maiores realizadores portugueses de um ponto de vista da crítica, ainda que João César Monteiro demore mais para ser reconhecido tanto na França quanto internacionalmente. Guardadas as proporções, se *Benilde* (1975) foi o início do reconhecimento de Oliveira como grande cineasta pela crítica italiana, e com *Amor de Perdição* (1979) esse reconhecimento alcançaria a França e logo depois o mundo, foi *Veredas* (1978) o filme que mostrou ser João César Monteiro um realizador de primeira grandeza, e foi *Silvestre* (1982) o filme responsável pela consolidação dessa ideia e pelo começo da aceitação internacional do realizador como autor.

No início de 1965 (data estimada), num arquivo da documentação de João Bénard da Costa, que é na verdade o manuscrito de uma crítica de João César Monteiro que não saiu no *Tempo e o Modo*, a respeito do filme *O Crime da Aldeia Velha*, de Manuel Guimarães, o qual Monteiro destrói sem piedade, lê-se num trecho o seguinte desabafo sobre quem estava fazendo cinema à época:

Um único reparo que, também, serve de convite à toda a confraria com direito a asilo e 100 gramas diários de rebuçados pra tosse, exceção feita, clara e insofismavelmente, ao Manuel de Oliveira, ao Paulo Rocha e ao Fernando Lopes: depois do Rossellini (Roberto, sem Dom, por dom próprio) quem brinca com o fogo queima-se e a quem não gosta do Rossellini... " mon cul!", como diria a Zazie de Queneau no metrô do Malle e mais vale um pássaro de Hitch do que uma data deles sem

conseguir voar, e... o leitor que continue para se entreter quando as horas mortas forem bater à sua porta. É um exercício bem mais fácil e salutar do que tentar à mão dar em tudo isto uma demão.⁵⁹

Percebemos então, e teremos a confirmação anos depois, na entrevista feita com António Reis em que ele defende o filme de Oliveira, que Monteiro havia gostado de *Acto da Primavera* e, principalmente, do curta *A Caça*. A ponto de poupar Oliveira, como Rocha e Lopes, companheiros das tertúlias do Vavá e já com filmes no currículo, de sua fúria eliminadora nesse manuscrito não publicado.

Monteiro defende o cinema de Oliveira publicamente com afincos desde, pelo menos, *O Passado e o Presente*, em um texto que será analisado no capítulo 2.1 deste trabalho. Paralelamente, faz sempre questão de explicitar as diferenças pessoais que tinha com o realizador do Porto. Em entrevista para Emmanuel Burdeau, publicada na *Cahiers du Cinéma* nº 541, de dezembro de 1999, e traduzida para o catálogo da Cinemateca Portuguesa, Monteiro é perguntado sobre alguma possível relação entre o cinema dele e o de Oliveira:

O único ponto em comum será, talvez, o da duração dos planos, mas esse é um aspecto que comecei a trabalhar muito antes de Oliveira. Para além disso, acho que há um cinema voluntariamente muito rígido, muito hierático e outro no qual os planos estão sempre a mexer e são animados por outros movimentos: ousaria dizer que por movimentos do coração. O Manoel de Oliveira é mais cerebral.

- Há, no entanto, em ambos os casos, uma combinação de sofisticação e de desenvoltura, de erudição e de ironia.

Sim, mas as idiossincrasias são muito diferentes. Oliveira é um cineasta muito perverso. Eu não o sou de todo. Essa perversidade manifesta-se de uma maneira muito jesuítica, na crença de que as coisas carnis não são naturais e de que o sexo só pode ser assumido através de uma noção de pecado. (NICOLAU, 2005, p. 444)

Na sequência, Burdeau continua com as comparações, e Monteiro se torna mais pessoal e franco a respeito de Oliveira:

- O seu cinema é muito mais tranquilo.

⁵⁹ In: (s.d.), "P.S. - Ainda sobre o Crime da Aldeia Velha", CasaComum.org, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_78015 (2019-2-24). Não há assinatura de João César Monteiro na foto do manuscrito, mas tudo indica, pelo estilo empregado e pelos nomes poupados, que só pode ser dele mesmo o P.S. Sobram farpas para os filmes *Dom Roberto* (Ernesto Sousa, 1962), na brincadeira com o Dom de Rossellini, e *Pássaros de Asas Cortadas* (Artur Ramos, 1963), quando menciona o filme de Hitchcock. Fora algo que possa ter me escapado. Presumo que a data seja fevereiro (março, no máximo) de 1965 porque Monteiro menciona a crítica de Lauro Antonio publicada em janeiro de 1965.

Sim, e muito menos dramático. Não há, no meu caso, nenhuma valorização do sexual. Em Oliveira, tudo se passa dentro da cabeça, como em Buñuel. Existem muitas afinidades entre os dois.

- Buñuel também era mais tranquilo que Oliveira, sobretudo nos seus últimos filmes.

Era mais liberto do que Oliveira, que é um homem da sociedade que pertence à alta burguesia do norte, muito católica, muito conservadora, muito reaccionária. Sejam os claros, é preciso recolocar o Manoel de Oliveira num contexto cultural muito preciso. Ele pertence a uma geração que constituiu um movimento filosófico, literário, cinematográfico dirigido contra o modernismo português. Daí saíram algumas obras interessantes, ainda que um pouco retrógradas. Felizmente, Oliveira não é um cineasta ortodoxo no interior desse contexto. Eu, cinematograficamente, pertencço à geração da Nouvelle Vague. Segui o mesmo itinerário: a crítica, André Bazin, os Cahiers. Conheci alguns cineastas da Nouvelle Vague: Truffaut e Godard, por exemplo. Mas, sobretudo, acompanhei os filmes que eles faziam. Vi o *À Bout de Souffle* em 1960, em Paris, e para mim foi um choque. O Oliveira não era conhecido de todo nessa altura, excepto para o Paulo Rocha, que nos falava de um grande cineasta do Porto. Só descobri o Oliveira nos anos 70, com *O Passado e o Presente*. (Ibidem)

Um pouco antes, em entrevista realizada por Pierre Da Silva em fevereiro de 1998, Monteiro diz que Oliveira só começou a ser falado em Lisboa a partir de *O Passado e o Presente* (1972), primeiro longa produzido pelo CPC a ser exibido (com o curta *A Pousada das Chagas*, de Paulo Rocha), num auditório lotado da Fundação Gulbenkian. Mas ao ser perguntado de *Aniki Bobo* (1941), responde:

É mais complicado. Esse filme foi subestimado e superestimado ao mesmo tempo. Eu o revi recentemente, e ele contém coisas surpreendentes. Notadamente algo que poucas pessoas perceberam: o lado extremamente perverso, tortuoso, que ele tem das crianças e da maneira de as filmar. Um lado pedófilo. Há um plano da garotinha de cabelos encaracolados, se segurando na janela, que denota um certo voyeurismo e que hoje, com a suspeição que se introduz na sociedade, pode causar confusão. Na época, não pensamos nisso. A pedofilia tinha um outro sentido: um pedófilo era (segundo a etimologia) um amigo das crianças. (ALLONES, 2004, p. 44)

E no depoimento de Margarida Gil para o mesmo livro organizado por Fabrice Revault d'Allones, ela entrega, assim como em outros depoimentos sobre o antigo companheiro de tantos anos, o quanto ele admirava Manoel de Oliveira.

Ele estava sempre curioso com o que Oliveira fazia, ficava sempre a par. Ele sabia que em Oliveira havia sempre qualquer coisa de muito bom, um pequeno trecho de filme que valeria a pena. Foi assim com *Vale Abraão*, que João César amou muito. Gostou também de *Vou Para*

Casa. Oliveira lhe propôs que interpretasse em *A Divina Comédia*, mas João César preparava *A Comédia de Deus*, e recusou (ALLONES, 2004, p. 105)

Do lado de Oliveira, os elogios são mais comedidos, exceto com relação a *Branca de Neve*, como veremos na segunda parte deste trabalho. Em 1978, em entrevista (que ainda aparecerá bastante em nosso trabalho) para António-Pedro Vasconcelos republicada no catálogo da Cinemateca Portuguesa, lemos o seguinte comentário de Monteiro, a respeito de *Veredas*: "Aliás, aqui há tempos, o Manuel de Oliveira perguntou-me o que era o filme e eu respondi-lhe que era um filme de amor, não de perdição, mas de salvação" (NICOLAU, 2005, p. 315). Isto denota ao menos o interesse de Oliveira com o que Monteiro estava filmando. No mesmo ano, Oliveira convidou Monteiro para uma pequena ponta em *Amor de Perdição*, na sequência final no embarque do navio. Em 1982, em entrevista arquivada para Paulo Cunha e Silva (que não é o pesquisador Paulo Cunha a quem recorri inúmeras vezes neste trabalho), e ao ser perguntado que realizadores poderiam responder ao desafio de fazer cinema em Portugal, Oliveira destaca, além de Paulo Rocha, e dos então iniciantes João Botelho e Lauro António, o filme *Silvestre*, de Monteiro⁶⁰.

Sete anos depois, na revista *A Grande Ilusão* nº 7, de março de 1989, Manoel de Oliveira afirma, para os entrevistadores A.Roma Torres, Saguenail e Regina Guimarães, que não gosta de falar dos outros e dos filmes dos outros. Com a insistência para que ele aponte cineastas de que goste em Portugal, ele simplesmente diz: "Já toda a gente sabe. São sempre os mesmos, não é?", o que indica que a pergunta é sempre feita, talvez para que ele entregue algo desagradável sobre seu rival. E ele completa com os nomes: "É o António Reis, que é um cineasta muito particular. É o João Botelho, que é um homem que procura uma certa pureza cinematográfica. É o Paulo Rocha, que também é um homem duma finura muito particular. E essencialmente são estes nomes que eu estimo" (p. 34). Com relação à entrevista de 1982, saíram Lauro António e JCM e entrou o António Reis. Por mais que se goste do cinema de João Botelho, é estranho ele estar nessa seleta lista e não Monteiro. Mas talvez seja para evitar questionamentos deste tipo que Oliveira não goste de falar dos outros cineastas.

⁶⁰ A entrevista pode ser lida aqui: <https://ionline.sapo.pt/387020> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

A questão voltará anos depois, na *Grande Ilusão* nº 13, de outubro de 1991 a maio de 1992, dentro da periodicidade irregular da revista do Porto, quando Manoel de Oliveira estava lançando *A Divina Comédia* (1991) e estava aprontando já o filme seguinte, *O Dia do Desespero* (1992). Em entrevista para os membros da revista, Oliveira reclama que os críticos não tinham consciência das dificuldades de se fazer cinema em Portugal. Ao que A. Roma Torres responde: "alguns", porque obviamente Torres sentia que na *Grande Ilusão* eles tinham essa consciência. E Manoel de Oliveira então responde: "Alguns até se comprazem em arrasar o cinema português duma vez para sempre. Não se lembram de que se estão a arrasar a eles próprios. Mas as nossas condições são limitadíssimas, paupérrimas". Parece haver, na fala de Oliveira, um sentimento anti-crítica, como se os críticos tivessem a obrigação de poupar um filme de julgamento simplesmente porque as condições de fazê-lo foram terríveis. Não é bem o que Oliveira entende, e isso percebemos em outros momentos de entrevistas suas. Mas ele se queixa de um tipo de crítico que se apóia no expediente de arrasar o cinema português como modo de se vangloriar do rigor e de uma certa implacabilidade suspeita, talvez ainda pouco refeito das críticas feitas a ele mesmo, sobretudo na época de *Amor e Perdição*. O arrasar sistemático de uma dada filmografia ou conjunto de filmes faz tanto mal à crítica e à história do cinema quanto o elogiar impensável a qualquer filme feito dentro desse mesmo contexto. Mas Oliveira continua. "E o que se faz é rico pela liberdade e pela autenticidade; é o caso do António Reis, do Paulo Rocha, do João Botelho, do César Monteiro e de outros...", afirma, reconhecendo o valor do *enfant terrible* que já soltara farpas em sua direção, e completa: "São cineastas marcantes. Este desapego a formas e o facto de não ter pressões políticas nem de ordem social que perturbam e infestam a cultura, é raro. Porque o cinema é uma arte, não é uma mercadoria. E querer fazer do cinema uma mercadoria é poluir a cultura" (p. 48).

Mais tarde, em depoimento para o catálogo João César Monteiro, Manoel de Oliveira diz que seu filme preferido do realizador/rival é *Branca de Neve* (NICOLAU, 2005, p. 583). Oliveira é sempre considerado um cineasta da palavra, no que é um tanto injusto, porque além da palavra ele é um cineasta da imagem, do plano, do quadro, um exímio encenador, no que rivaliza também com Monteiro, no rigor, na distância, na simetria. Ainda que seja um diretor da imagem, Oliveira entende a importância da palavra, o que faz sua preferência fazer todo o sentido.

A verdade, a meu ver, é que os dois cineastas têm semelhanças estéticas que os incomodam demais, e diferenças pessoais, no modo de ver o mundo e nos costumes, que

parecem irreversíveis. As diferenças estéticas me parecem grandes também, e para realizadores tão rigorosos qualquer mínima diferença adquire um estatuto que os separa em lados opostos do ringue do cinema português. Mas as similaridades existem e deviam fazer com que eles não estivessem em extremos opostos, como por vezes parecem ficar. Que não se entenda as diferenças pessoais como ressentimento, da parte de João César Monteiro, por Oliveira ter sempre muito mais dinheiro para fazer seus filmes do que ele. Enquanto João César Monteiro fazia, a duras penas, um filme a cada três anos, Oliveira fazia sua média de um filme por ano, e realizava, na passagem dos anos 1980 para os 90, o filme mais caro feito em Portugal até então: *Non ou a Vã Glória de Mandar* (que, aliás, tem alguns pontos de ligação com *Silvestre*).

Para continuarmos numa revista do Porto, na *Grande Ilusão* nº 9, de dezembro de 1989, A. Roma Torres estabelece uma nova comparação em seu texto intitulado "A Grande Purificação". A ideia é demasiadamente interessante para que Pasolini entre, também aqui, na dança entre Monteiro e Oliveira:

Durante muitos anos sustentei que o cinema de João César Monteiro não acaba de resolver o conflito de uma filiação contraditória. O tratamento distanciado e cerebral parecia evocar Manoel de Oliveira, em todo o caso pelo seu lado mais Straub ou Godard, ou a nível teórico na linha dos Cahiers, enquanto os temas tinham a força interior e radical de um Pasolini, por momentos alcançando um semelhante sentido poético. E embora Pasolini não pareça ser dos cineastas de cabeceira de João César Monteiro (...) não é difícil ver em *Veredas* qualquer coisa do sentido primitivo de *Evangelho Segundo S. Mateus*, ou em *Silvestre*, uma magia próxima da trilogia de *Decameron*, *Contos da Cantuária* e *Mil e uma Noites*, ou afinidades entre *À Flor do Mar* e *Teorema*. Mesmo *Recordações da Casa Amarela*, mais do que *Feios*, *Porcos* e *Maus*, com o qual alguma crítica apressadamente o comparou, poderia reenviar para *A Terra Vista da Lua*. Mas agora acontece que João César Monteiro se aproxima de Manoel de Oliveira principalmente no plano temático, enquanto formalmente se prolonga o caminho aberto com *À Flor do Mar*, de um cinema mais próximo dos padrões com que o espectador comum está familiarizado, particularmente os da comédia popular portuguesa dos anos 40 (aí seguindo eventualmente o Fonseca e Costa de *Kilas* e *A Mulher do Próximo* ou o Fernando Lopes de *Crónica dos Bons Malandros*). (...) (p. 38)

Penso que o mais oliveiriano dos filmes de Monteiro é *Silvestre*, tanto pelo quanto ele absorve de Oliveira (não muito evidente, concedo) como o quanto Oliveira absorverá dele⁶¹. Nesse sentido, *À Flor do Mar* distancia-se de Oliveira e se aproxima de um tipo de

⁶¹ João Bénard da Costa escreve, em "Diadorim ou Scarlett" (Diário de Notícias, 10 de junho de 1982), texto sobre *Silvestre*, que reconhecer nele a escola Oliveira "nem seria de todo injusto, embora de todo

cinema de autor que nos anos 1980 já estava bem codificado pelos festivais internacionais, malgrado suas evidentes qualidades, e *Recordações* subverte a linha da comédia à portuguesa dos anos 40, e sua atualização com *Kilas*, de 1981 (para mim, o filme de Lopes é uma outra coisa). Em *Recordações*, há mesmo alguma semelhança com o universo de Oliveira, mas não me parece arranhar o quanto *Silvestre* apresentava uma sintonia mais forte com o grande realizador portuense (nada fossilizado). Da *Trilogia de Deus*, o filme que mais conexões guarda com Manoel de Oliveira me parece ser *As Bodas de Deus* (1999), mas em 1989 A. Roma Torres não tinha como saber disso. Quanto à comparação com Pasolini, estou de completo acordo, a não ser que *Veredas* me remete mais à *Trilogia da Vida* pasoliniana do que *Silvestre*, e a conexão entre *À Flor do Mar* e *Teorema* é mesmo clara, tanto pelo que informa da genialidade de Monteiro, muito próxima a de Buñuel e Pasolini em uma série de coisas, quanto pelo que *À Flor do Mar* tem de concessão com o tipo de filme comumente aceito nos festivais europeus de prestígio.

A. Roma Torres continua, explicando rapidamente o que *Recordações* tem de Manoel de Oliveira e argumentando que

o tema central de *Recordações da Casa Amarela* tem surpreendentes pontos de contato com *O Meu Caso* de Manoel de Oliveira. Independentemente de o protagonista se chamar João de Deus (e de não ser eventualmente neste caso anedótica ou superficial a referência ao conflito de Deus e de César que na sua origem bíblica remete para o dinheiro que é ainda evidente "leit motif" do filme) ou de uma das primeiras cenas o mostrar solitário numa igreja, *Recordações da Casa Amarela* é ainda, como *O Meu Caso*, um discurso de Job, mesmo nas suas características apocalípticas, enquanto ao mesmo tempo é ainda uma afirmação sobre o indizível. (p. 39)

O Meu Caso (1986), a meu ver, tem mesmo essa ligação com *Recordações* se tomarmos o discurso de João de Deus como o discurso de Jó, explicitado na terceira das três partes do filme de Oliveira. Mas formalmente, que é onde a ligação me parece mais forte entre os dois cineastas, tanto *O Meu Caso* quanto o filme anterior de Oliveira, *O Sapato de Cetim* (1985), herdam muito do estilo pictórico e teatral de *Silvestre*, ao mesmo tempo em que aprofundam as pesquisas das relações intertextuais de Oliveira iniciadas com a *Tetralogia dos Amores Frustrados*. E nesse caso me parece haver, entre 1972 e

falso", o que, respeitosamente, discordarei por minha conta e risco, porque em 1982 talvez eu mesmo concordasse com Bénard da Costa.

1988, uma curiosa troca de influências não assumida entre Monteiro e Oliveira, uma troca em mão dupla, que depois seria atenuada com o caminho mais renoiriano que Monteiro tomará a partir de *Recordações da Casa Amarela*, de mise en scène menos rigorosa e mais essencialmente integrada aos percursos do personagem/autor. Essa opção de se colocar na frente da câmera o tempo todo é que obrigou Monteiro a se afastar discreta mas decisivamente de Oliveira.

Numa entrevista para o jornal intitulado *O Jornal*, publicada em 13 de maio de 1982 (época do lançamento de *Silvestre*), Monteiro e o entrevistador, Jorge Barata Preto, rejeitam, em termos, a associação com Oliveira. Embora reconheçam, nas entrelinhas, similaridades formais óbvias. Monteiro começa por ajustar sua declaração de que nunca existiu cinema português acrescentando: "Eu sinto que para trás não há nada. E quando digo isso devo esclarecer que há apenas o Manoel de Oliveira". Na segunda pergunta após esse esclarecimento, Barata Preto afirma:

De qualquer modo, esse carácter artesanal de *Silvestre* não é uma característica do cinema de Oliveira. Na verdade, dentro daquilo a que alguns chamam de modernidade, o cinema de Manoel de Oliveira é um cinema que em termos de *décors*, ambiente, figurinos, etc., vive não de uma estilização mas de um naturalismo. O antinaturalismo vem depois, da maneira como ele constrói as imagens. No seu caso, a estilização e portanto a artificialidade, existe a todos os níveis: os trajos, os *décors* que umas vezes são telas pintadas, outras vezes projecções, etc. Você ainda vai mais longe no processo de desnudar os materiais de que parte.

Monteiro rapidamente responde: "Não sei se vou mais longe. Não sei sequer onde vou". E logo adiante, argumenta que *Silvestre*

É uma indagação sobre a modernidade completamente diferente da de Manoel de Oliveira. Se calhar até não vou mais longe. Estas coisas são muito subjectivas. Tenho a sensação, isso sim, de estar a fazer uma coisa que nunca foi feita. Mas isso também se deve ao espaço privilegiado em que me movo. À inexistência de uma estrutura industrial de produção de cinema que condiciona muito mais as opções e a liberdade de fabricar um filme. Isso aliás também acontece com os filmes do Manoel de Oliveira, que seriam impensáveis se a sua produção tivesse sido feita num complexo industrial. Não há nenhum produtor do mundo que deixasse filmar um jantar como na *Francisca*. A obrigatoriedade narrativa condicionada por apetites mercantis teria levado qualquer produtor a reduzir o jantar a meia dúzia de planos. Acho que a indústria devia acabar em todo o lado.

A questão aqui me parece ser temporal. *Silvestre* não tem tantas ligações com os filmes que Manoel de Oliveira tinha feito até então. Ele tem ligações com o que Manoel de Oliveira ainda fará, sobretudo, a meu ver, *Os Sapatos de Cetim* (1985) e *Os Canibais* (1988). Nessa luta por um cinema artesanal, como fica claro na citação acima, João César Monteiro e Manoel de Oliveira estavam muito próximos. Penso, ainda, que as diferenças apontadas por ambos não invalidam o que eles têm de semelhantes, sobretudo no desnudamento do artifício. Nessa mesma entrevista Monteiro parece lamentar que Manoel de Oliveira passou 30 anos "a receber o escárnio deste país", para também dizer que no "choque de um filme com o público há sempre mal-entendidos que o factor tempo normalmente desfaz. A Justiça é reposta".

Ainda no campo das similaridades e diferenças estéticas, vale atentar para o estudo feito por Pedro Ruas, intitulado "Metacinema e Relações Interartísticas: Manoel de Oliveira e João César Monteiro", publicado na revista *Estrema*, em que o investigador pretende caracterizar as obras dos dois cineastas como metacinematográficas⁶². Ainda que Monteiro seja mais explicitamente metacinematográfico e interartístico, não se pode negar esses atributos a Manoel de Oliveira, que sempre considerou o cinema como uma síntese de todas as artes. Desde a equipe de filmagem sendo mostrada em *Acto da Primavera*, até as repetições e variações em *Meu Caso*, ou até o filme-ópera *Os Canibais*, passando pelos bastidores da Tobis vistos no início de *Benilde* e pela entrada trinfual da câmara no teatro e seguindo até o palco para ali iniciar *O Sapato de Cetim*, Manoel de Oliveira dedicou muitos planos e cenas a desvendar o mistério do cinema quando encontra as outras artes ou a si mesmo. No último capítulo de seu texto, Ruas desenvolve uma análise comparativa entre *A Divina Comédia* (Manoel de Oliveira, 1991) e *Recordações da Casa Amarela* (1989). E na conclusão, que é o que mais me interessa aqui⁶³, escreve:

Apesar de bastante distintas, as obras de Monteiro e de Oliveira apresentam várias características em comum. Procurando uma via contrária à do cinema comercial, os dois realizadores criam um tipo de cinema que reflecte profundamente sobre si próprio e que dá significado concreto ao termo "sétima arte". Cineastas autor, ambos trabalham as artes do tempo e as artes do espaço, reconhecendo-as como parte integrante da linguagem cinematográfica. Nos seus filmes, os dois

⁶² Ver MANSO, Angélica García. *João César Monteiro: El Cine Frente ao Espelho*. Universidad de Extremadura, 2010. (livro que será retomado no capítulo 2.2 deste trabalho).

⁶³ Como Pedro Ruas trabalha praticamente o texto todo, até a presente conclusão, a partir de outros autores, tendo a cada parágrafo no mínimo uma referência, a maioria dos quais presentes neste trabalho, limito-me a trabalhar aqui com sua conclusão, ou seja, com suas próprias palavras.

realizadores expõem as potencialidades do cinema, interrogam-se a propósito das mesmas e colocam o espectador em processo de reflexão sobre o seu papel diante do filme.

Pelo entendimento do cinema como teatro, as obras de Manoel de Oliveira resultam num palco de todas as artes, em que o próprio cinema se torna objecto do seu olhar. É, também aí, que se impõe a força da palavra e da pintura, em planos fixos e demorados como *tableaux vivants*. Também a música e a dança são parte integrante do seu universo cinematográfico, contribuindo, igualmente, para indagações sobre a natureza da sétima arte.

Já o cinema de João César Monteiro caracteriza-se pela sua componente interartística, concebida a partir de abismos de citações, e convertida em obra de arte total, num complexo registo metacinematográfico, no qual cineasta e actor se confundem. (RUAS, 2015, p. 120-121)

Penso, contudo, que a ordem das proposições iniciais do trecho citado aqui deve ser invertida, ou ter o sinal invertido, e a palavra bastante deve ser suprimida. Seria mais fiel com a relação entre as poéticas de cada cineasta. Ficaria algo assim: "Apesar de apresentarem várias características em comum, as obras de Monteiro e Oliveira ainda são distintas". Essa simples inversão faria a balança pender um pouco para o lado das similaridades, minorizando levemente as diferenças. Se o palco de todas as artes de Oliveira conjuga termos estéticos semelhantes aos abismos de citações de Monteiro, ainda assim ambos perseguem caminhos autorais plenamente identificáveis, fazendo, cada qual, mesmo com tantas sintonias improváveis e preocupações em comum, um cinema inconfundível e inimitável, sob o risco do pastiche (algo que João Botelho e, principalmente, Paulo Rocha entenderam muito bem, no caso de suas heranças com Oliveira, e ao menos até certo ponto de suas carreiras). Talvez se possa colocar Monteiro também junto a Botelho e Rocha, uma vez que, senão Botelho, ao menos Rocha tem uma carreira quase toda brilhante, e que Monteiro, pelo entusiasmo inicial demonstrado por *A Caça* e *O Passado e o Presente*, de certo modo não deixa de ser um herdeiro inconfesso de Oliveira. Como os filmes desses envolvidos, e principalmente dos dois principais neste capítulo, são ricos o suficiente para possibilitarem diferentes entendimentos a cada revisão, convém avisar que essa última relação que defendi é mais ou menos sensível conforme os filmes que se destacarem para a comparação, e conforme o período em que cada cineasta se encontrava em suas carreiras, o que é diferente do período em que foram produzidos seus filmes⁶⁴.

⁶⁴ A própria comparação levantada por Pedro Ruas, apesar de pertinente e instigante, sofre desse desequilíbrio, uma vez que entre *Recordações* e *A Divina Comédia* existem abismos na relação de cada um com a obra integral de cada cineasta, apesar de terem sido realizados num espaço de aproximadamente dois anos.

Voltando à comparação de Pedro Ruas, o investigador afinal conclui, a meu ver acertadamente:

Os filmes dos dois realizadores assumem-se enquanto filmes, exibindo os artifícios cinematográficos com que são concebidos e convidando o espectador a ter consciência de que é espectador. Comparando *Recordações da Casa Amarela* e *A Divina Comédia*, verificámos, mais pormenorizadamente, como os dois cineastas trabalham as diferentes artes no interior dos filmes produzindo objectos interartísticos e afirmando o cinema enquanto obra de arte total. Dessa forma, os dois cineastas concebem um metacinema interartístico, onde música e literatura, por exemplo, são elementos tornados tão importantes como a imagem. Onde cada arte é protagonista, dentro da arte sintetizadora que é o cinema. Executando um cinema onde todas as artes estão presentes, Oliveira e Monteiro convidam o espectador a participar num profundo exercício de reflexão a propósito do cinema enquanto arte, das suas potencialidades, dos seus significados. É, por isso tudo, que afirmamos que João César Monteiro e Manoel de Oliveira são criadores de metacinema interartístico. (RUAS, 2015, p. 121-122)

Em texto que apresenta o capítulo sobre *Os Contos Populares e as Tradições Perdidas*, publicado no catálogo *João César Monteiro* da Cinemateca Portuguesa e que cobre o período que vai de *Veredas* a *Silvestre*, Fernando Cabral Martins identifica uma forte semelhança entre alguns filmes de Monteiro e Oliveira estabelecendo de maneira perspicaz uma escola portuguesa de cinema. Para o historiador,

Além da figura da androginia, o processo da dissonância, que já referi, torna-se violento em *Quem Espera por Sapatos de Defunto*, que começa com pedaços soltos de um filme em 16mm, antes do filme em 35mm, ou na trilogia de João de Deus, onde a música de Quim Barreiros pode seguir-se à de Richard Wagner. Em *Silvestre*, essa dissonância consiste num "erro de casting". Assim, a escolha do actor amador Xosé Maria Straviz, o alferes, na parte final, provoca um choque permanente com a representação de Maria de Medeiros, que é de uma extraordinária nitidez e segurança. E nesse "erro" reside parte da eficácia da própria representação do "não-actor", retirando um lucro de intensidade da inabilidade e dureza expressivas, segura de posições e atropelos de dicção. A sua própria inverosimilhança o torna verosímil.

Este mesmo procedimento da dissonância é usado no mesmo ano por Manoel de Oliveira em *Francisca* (1981), onde o registo de representação de Teresa Menezes (Francisca) choca de forma brutal com os de Mário Barroso (Camilo) ou Diogo Dória (José Augusto). Marco do que talvez se possa chamar uma escola portuguesa de cinema. (NICOLAU, 2005, p. 299)

Cabral Martins observa bem como a dissonância trabalhada de maneiras parecidas na escalação dos elencos de *Silvestre* e *Francisca* aproximam Oliveira e Monteiro a tal

ponto e na mesma época que é possível falar de uma escola portuguesa de cinema, ao menos de um ponto de vista autoral (para não sermos obrigados a considerar uma outra escola, comercial, com os filmes herdeiros das telenovelas brasileiras). Essa escola autoral seria seguida, com maior ou menor desenvoltura e aproximação, por diretores diversos como João Botelho, João Mário Grilo, José Álvaro Morais, João Canijo, Pedro Costa, Teresa Villaverde, Manuel Mozos ou Rita Azevedo Gomes.

O ator Luis Miguel Cintra também reservou algumas palavras para falar da diferença entre interpretar em filmes de Monteiro e em filmes de Oliveira. Para ele,

Filmar com Oliveira é um ato público, como se tudo se passasse diante de um público, ou mesmo diante do mundo inteiro. Com João César era bem mais íntimo. Considero Oliveira mais cruel com os atores: ele tem um olhar frio em relação às coisas que não são elas mesmas. Enquanto Monteiro tem um olhar apaixonado e terno, ele é mais solidário com aqueles que filma: há nele uma relação de intimidade com os atores. Contudo, se Monteiro é alguém muito pudico, no momento de filmar, na intimidade há um despudor, uma certa violência. (ALLONES, 2004, p. 127)

1.3.2. Paulo Rocha

Não é á toa que *Os Verdes Anos* (1963), produção de Antonio Cunha Teles, o mais importante produtor desse início do cinema moderno português, seja amplamente considerado o marco inicial do Novo Cinema português, a despeito de outros filmes que poderiam invocar tal distinção, notadamente *Acto de Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira, e dos antecedentes apontados no capítulo 1.2. No filme de estreia de Paulo Rocha, um camponês do norte, Júlio (Rui Gomes), chega a Lisboa para morar com o tio, e se apaixona perdidamente por uma empregada, Ilda (Isabel Ruth). Lisboa é uma cidade que o enlouquece, a ponto de ele não saber mais quem ou o que o ameaça e de não suportar mais que o tio, preocupado, intrometa-se demais em sua vida. Os primeiros planos do filme são emblemáticos como afiliação a um cinema moderno: vemos o que parece ser uma ampla área rural, com pequenas colinas e algumas árvores, até que um movimento da câmera para a direita revela a cidade grande à distância, a capital portuguesa, que dois planos depois já ameaça tomar o lugar do verde e varrer a calma do local. Portugal deixava aos poucos de ser um país rural e começava a conhecer uma intensa urbanidade. E, por isto também, os jovens diretores preferiam um cinema que

estivesse sintonizado com a *Nouvelle Vague* francesa, ou o *Free Cinema*, do que com o neorrealismo, que, dizem, raramente ou nunca existiu no cinema português.

Mas *Os Verdes Anos*, revisto hoje, revela-se não tão avesso ao neorrealismo. Antes, está sintonizado com a exacerbação do movimento promovida por Antonioni e Ermanno Olmi, entre outros. O filme lembra, no tom, *I Fidanzati* (1963), de Olmi, filme estreado seis meses antes (e que provavelmente Paulo Rocha não tinha visto ainda), e principalmente *Il Posto* (1961), também de Olmi. Sintonizado também, como fica evidente já nos primeiros minutos, com o cinema de François Truffaut, que, no final da década de 1950, era o líder criativo da *Nouvelle Vague* - sua força criativa pode ser notada até em filmes não realizados por ele, como em *À Bout de Souffle* (1960), de Jean-Luc Godard, que Truffaut roteirizou e concebeu e que, por sinal, tem algumas coisas em comum com *Os Verdes Anos*, sobretudo na forma como o protagonista vivido por Rui Gomes cai na marginalidade, na forma como ele é enredado por uma mulher irresistível, culpada sem querer dos infortúnios do moço, e nas deambulações de ambos pela cidade, que "são como descobertas também para o espectador, a quem se oferece uma nova visão da cidade" (AREAL, 2011, p. 392). No aspecto formal, contudo, o filme de Godard, apesar de inferior artisticamente (Godard faria filmes muito melhores na sequência) é mais liberto das amarras narrativas, mais moderno, o que dá uma ideia das diferenças entre os dois marcos no aspecto vanguardista.

A cena em que Rui e Ilda, "que – pela primeira vez desde *Maria Papoila* (1937), de Leitão de Barros – são serviçais vindos da província" (Ibidem) se encontram pela primeira vez tem simbolicamente os elementos que permitirão a consciência de mudança no cinema português. Júlio entra num prédio e vai ao jardim, onde avista alguns pássaros, livres por entre as plantas, e começa a brincar com eles. Ilda abre a porta de um elevador, de onde sai, e encontra com ele, envergonhado e quase escondido atrás das plantas. Ela se assusta. Acha que é um ladrão. Mas logo depois percebe o engano e ri dos modos caipiras dele, que está momentaneamente incapaz de abrir uma porta. Curiosamente, estão dados nessa singela cena tanto o estranhamento com a grande cidade que faz com que ele vá buscar o campo dentro dela, como uma antecipação do que irá acontecer com Júlio em sua relação destrutiva tanto com Lisboa como com Ilda. Em Lisboa, Júlio procura os parques, onde se sente bem. As proximidades do aeroporto, então, estavam livres, sem urbanidade ameaçadora. Nesses espaços silvestres, ou no meio das plantas que insistem em crescer na cidade, ele se sente bem. No meio da burguesia, por outro lado, sente-se

muito mal. Após o crime, quando se defronta com os clientes de um restaurante e não sabe o que fazer, só lhe resta fugir dali. Mas é encurralado pelos carros.

Essa dualidade campo/cidade como elemento central do filme será violentamente contestada, sobretudo por Manuel S. Fonseca (COSTA, 1985, p. 117). É perceptível sua preocupação. Em 1985, data de seu texto, depois ligeiramente modificado para publicação nas recentes *Folhas da Cinemateca* sobre o Paulo Rocha, ele ainda se preocupava com resquícios da crítica ideológica que via, por exemplo, no livro de Eduardo Prado Coelho publicado em 1983, *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. É compreensível e admirável a argumentação no texto de Fonseca, e entendo que essa dualidade não é o único meio de compreensão do filme. Mas a dualidade está lá, é marcante no filme, quer Paulo Rocha tenha pensado nela ou lutado contra.

Tem ainda a bela música de Carlos Paredes, uma música reincidente, poética, portuguesa e suavemente melancólica, que nos convida a penetrar a alma dos jovens portugueses, seus anseios, suas incertezas. E o vento, e a chuva rápida e inesperada, e os miradouros da cidade, que apresentam um horizonte belo que Júlio não percebe, ou não quer perceber de perto. E depois tem o modo como Paulo Rocha filma Isabel Ruth, emoldurada pela janela dos sapateiros, num caminhar digno de Jeanne Moreau. Em um momento, ela oferece pipoca para Júlio. Este recusa e desdenha. Ela dá de ombros, como se não desse a mínima para ele (depois veremos que não dá muito mesmo). Joga as pipocas para cima e não abocanha nenhuma delas. Seu sorriso sem graça indica que o plano não deu muito certo, mas é mantido na montagem final. Momento que escancara a representação. Sintonia total com a modernidade. Nascia um grande cineasta. E nascia uma estrela.

Manuel Machado da Luz (*Seara Nova* nº 1419, janeiro de 1964, p. 27) faz uma comparação com *Rocco e Seus Irmãos* (Luchino Visconti, 1960), que me parece exclusivamente temática, uma vez que o filme de Rocha não se abre nem ao melodrama (ou pouco se abre a ele) nem ao formato painel histórico com que Visconti pinta sua família sulista em desintegração no norte. O crítico, no entanto, reconhece que "os métodos dos dois filmes divergem cada vez mais" (LUZ, 1964: 27).

O crítico reconhece o domínio da linguagem do estreante, e considera desculpáveis as "deficiências de linguagem" por ser um primeiro trabalho. Era comum, desde os anos 1950, os filmes modernos serem criticados por supostas "deficiências de linguagem". Registra também que Rocha aprendeu a lição de Manoel de Oliveira no que diz respeito à visão de uma cidade. Para Machado da Luz, Lisboa é muito bem registrada

por Rocha. Mas faz também um disfarçado senão, que correspondia a um risco que o realizador soube evitar:

Por outro lado, o jovem realizador foi fortemente influenciado, como não podia deixar de acontecer, pelas cinematografias francesa e italiana e, muitas vezes, de um modo extremamente directo: são patentes os "empréstimos", plásticos ou estruturais, de Visconti, e, também, de Antonioni, Zurlini ou Louis Malle. E esta mistura, da qual se poderiam esperar os piores resultados, é admissível na medida em que tais "empréstimos" nunca são pretextos para um floreado mas, pelo contrário, são, geralmente, funcionais: a construção, em tom impressionista, adequa-se, por exemplo, à apresentação dos breves apontamentos que descrevem como Júlio e Ilda, prisioneiros de um horário de trabalho mesquinho, passam toda a semana; a "durée" antonioniana é, por seu turno, utilizável nos longos passeios de domingo pelos campos da periferia. (Ibidem)

No jornal *República*, ligado à maçonaria portuguesa e oposta ao Estado Novo, o crítico Baptista Bastos, dos muitos a diminuir os problemas que viu no filme em favor das inéditas virtudes, diz que *Os Verdes Anos* não é bom, mas é belo (COSTA, 1996, p. 147). A crítica, reproduzida no catálogo *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*, editado pela Cinemateca Portuguesa, aponta "a beleza plástica de quase todos os enquadramentos", e fala em "tom de desencanto" e da coragem de "um moço de menos de trinta anos, que decide apresentar a uma plateia altamente desconfiada uma obra que está a dois milímetros de se transformar num clamoroso malogro e também a dois milímetros de receber o entusiasmado beneplácito público". Na régua de Bastos, por uma opção poética de análise, há pouco espaço entre o fracasso e o sucesso, mas o filme de Rocha deu exatamente essa impressão em sua estreia. Perto demais do fiasco e da glória, formando uma linha em que as duas pontas, embora muito próximas, conseguem abarcar uma série de nuances de prazer e desprazer.

No *Diário Popular*, o escritor modernista Almada Negreiros (1893-1970), com sua prosa poética, exaltava a novidade que era Isabel Ruth:

Dir-se ia o caso do povo arcaico acabar de franquear o lumiar da nossa actualidade com a sua presença agora. A humilde protagonista anda, sabe andar, não sabe que sabe andar, a assim soubesse também viver. A fotogenia inédita de Isabel Ruth e o espetáculo irredigível da sua actuação na humilde personagem, merecem ambas o título mais difícil entre os portugueses, o título de "A Portuguesa": Isabel Ruth deve-o a Paulo Rocha. (COSTA, 1996, p. 148)

Nada, contudo, se compara à carta aberta escrita por António-Pedro Vasconcelos no *Jornal de Letras e Artes* em 11 de dezembro de 1963. Entusiasmado, o então crítico e futuro realizador do Novo Cinema assume que não escreve como crítico, mas como admirador, e com isso escreve uma crítica livre e ensaísta como parece ter saído de moda (ao menos em língua portuguesa). Ele avisa, ainda no começo:

Vou ser parcial na minha admiração, mas não quero dar ocasião a que se diga que a admiração me cegou. Por isso começarei por lhe dizer quais me parecem ser os dois maiores defeitos do seu filme e o prejudicam: o primeiro é a interpretação de Rui Gomes, que parece mais saído dum filme de Cocteau, do que chegado da província, com boina, cesto e guarda-chuva. O segundo, que talvez V. possa resolver em futuras cópias, é a de sincronização. Mas nem um nem outro lhe roubam os encantos que, esses, são para mim inestimáveis.

Acima de qualquer outro pudor, há no tom da crítica de Vasconcelos a consciência de que ambos lutam na mesma trincheira, defendem mais ou menos as mesmas coisas e por isso o entusiasmo do crítico, legítimo, encontra-se livre para também apontar as falhas que tiver visto, como obrigação de companheiro de batalha. Essa mesma atitude veremos em diversos escritos dessa turma, como também, em alguns casos nos quais a amizade anda estremecida, sobretudo em anos futuros, após a luta ter sido temporariamente vencida por eles, o recuo do não dizer, do não comentar, ou do elogio protocolar, que tudo diz sem nada dizer. No mais, uma carta aberta ao diretor é o que toda crítica, de certo modo, almeja ser. No caso, discordo de que a interpretação de Rui Gomes seja fraca. Pelo contrário: considero-a ideal. Se está num outro diapásão com relação ao restante do elenco, é porque assim precisava ser, como forma de reforçar o sentimento de deslocamento do protagonista (com relação à cidade grande, a seu tio, mas também consigo mesmo)

A crítica internacional é majoritariamente positiva. Desde Pierre Kast, que viu "uma história simples, tocante, em que [Rocha] fala de coisas e pessoas que conhece", e que não viu "nenhum neo-miserabilismo" (*Cahiers du Cinéma*, nº 153, março de 1964), até Manuel Michel, para quem *Os Verdes Anos* é "um filme secreto e lúcido", tem a influência de Truffaut, mas "demonstra um estilo pessoal e uma sensibilidade e inteligência pouco comuns" (*El Dia – Vocero del Publico Mexicano*, novembro de 1964), passando por Claude Poux, que identifica a recusa aos efeitos fáceis, graças às lições de seus mestres "Stroheim, o Lang americano, Renoir, Mizoguchi" (*Journal de Genève*, 9 de agosto de 1964) a Jacques Bontemps que viu no filme "a arte de alternar banal e insólito,

calma e violência, tempos fracos e fortes (estes sublinhando os outros), que ultrapassa o romantismo da história para nos mostrar o que ela tem de melhor: o que ela esconde" (*Cahiers du Cinéma*, nº 160, outubro de 1964).⁶⁵

Para Eduardo Prado Coelho, o título do filme de Paulo Rocha já diz tudo: "este filme é um filme de *ingenuidade*" (COELHO, 1983, p. 15; itálico do autor). Para o crítico, *Os Verdes Anos* carrega essa ideia

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 reação 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. (COELHO, 1983, p. 15)

A ideia de força na fragilidade, ou de fragilidade tocante dos propósitos, é providencial para o tipo de filme de juventude, em que a força dos intentos e a paixão pelo cinema costumam contar mais que a consciência de um estar no mundo e a precisa adequação formal buscada para narrar as histórias. O cinema moderno forçou a valorização de filmes falhos, estes seriam elogiados mais por seus intentos do que por suas realizações, o que dá certa liberdade de voo à crítica, mas também pode significar um sério perigo para a atividade. Não é o caso de Eduardo Prado Coelho, crítico já experiente àquela altura. Mas é fato que esse procedimento crítico fortaleceu-se dos anos 1960 aos anos 80 e mais ainda depois.

Coelho explora aquela que é sua ideia principal, apoiando-se em cenas do filme de maneira a comprovar essa ideia, que será combatida por Manuel S. Fonseca.

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

⁶⁵ Textos presentes em COSTA, 1996, op.cit., p. 149-150.

Julio, 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 acoitado e perdido no labirinto de uma experiência absurda. (Ibidem)

O texto de Manuel S. Fonseca é importante, embora ele pareça dependente demais de uma leitura motivada pelas palavras do próprio realizador, o que é sempre um perigo. Conforme a ideia difundida por Frye, o artista é único, e só ele poderia fazer o filme, mas quando se mete a falar do próprio filme, ele é apenas mais um, não tendo uma autoridade especial (Frye, p. 113 a 115). Algumas ideias contidas no texto, contudo, são lapidares. E a resposta a Coelho, cuja leitura, para Fonseca, é "muito semelhante às leituras temáticas dos anos 60", ainda que não me pareça de toda correta, tem pontos a destacar:

Só isso [a leitura temática e não formal] explica que se fale de "ingenuidade do protagonista" ou que se opte pela classificação simplista de "um filme do campo contra a cidade". Eduardo Prado Coelho deixou-se iludir, creio, pelas falsas pistas que Paulo Rocha espalhou pelo seu filme, a começar pela mais óbvia, a do título. De facto, a última coisa de que aqui se trata é de "verdes anos". Estamos, desde o princípio, perante um personagem (Júlio), que simula "bons sentimentos", mas cuja contenção – e até uma certa *gaucherie* de *comportamento* – silencia o pendor trágico. Que a tragédia seja filmada tão subtilmente – como se de um murmúrio se tratasse – eis o que despistou mesmo os mais avisados, fazendo-os deslizar para a visão meramente lírica, sem perceberem que, em filigrana, todo o filme fala do sentimento do naufrago e que a explosão (...) está sempre prestes a irromper. (MADEIRA, 2018, p. 34-35)⁶⁶

E, no último parágrafo, propositadamente espelhando em estrutura o texto de Eduardo Prado Coelho, Manuel S. Fonseca dá sua versão a respeito do que o filme trata:

é um filme do subterrâneo contra a altura, é um filme sobre a ascensão e o mergulho. Não sou eu quem o diz. É o plano da pedra lançada ao poço, é a cena do elevador da Santa Justa, com a sintomática réplica do tio a propósito "dos tipos que se lançam dali a baixo", quem o diz é a

⁶⁶ Optei por usar, nesta e na próxima citação, a versão mais recente do texto.

sequência do par em casa dos patrões, terminando com o contra-plongée dos tectos e candeeiros, metáfora de um mundo às avessas em que o constrangimento de Júlio nunca é escamoteado. Afinal, todo o filme é a lenta e delicadíssima maturação da sequência final, constituída por dois movimentos tão bruscos como lógicos: em primeiro lugar, a subida rápida de Júlio a casa dos patrões de Ilda, dando-se o caso, mas não o acaso, de ser essa a primeira vez que Júlio se comporta de um modo quase alegre e, dir-se-ia, aliviado; em segundo lugar, após o crime, temos a descida abrupta pelas escadas – e o elevador, e os medos que ele desperta, é, como os sapatos, um dos sinais pontuadores recorrentes, a merecer só por si uma tese – até aos três planos finais, esmagadores, repondo (e a figura que se desenha é a pirâmide) a hierarquia da ordem humana e divina, e impondo um silêncio que fica como o melhor som de *Os Verdes Anos*. Tão sublime como esse silêncio é apenas a eclipse portentosa do crime, humilde homenagem de Paulo Rocha a Jean Renoir, de quem foi assistente em *Le Caporal Epingle*, tão semelhante é o pudor demonstrado, como assinalou, em 1963, em texto publicado no *Jornal de Letras e Artes*, António-Pedro Vasconcelos, para que, depois, Alberto Vaz da Silva, no *Tempo e o Modo*, pudesse, na mais bela síntese do filme, assumir criticamente a importância dos *Verdes Anos*, e cito: "os filmes belos como o seu conhecem-se como o cristal, pelo toque". (Idem, p. 35)

O ponto de Manuel S.Fonseca é interessante, mas por mais que queira, não anula o de Eduardo Prado Coelho sobre as "paredes de vidro". Nem mesmo em sua mais bela constatação: a de que o filme é a "lenta e delicadíssima maturação da sequência final". De fato, em revisões, percebemos melhor a inconstância de Júlio, a bomba relógio que o jovem trazia dentro de si e que ameaçava explodir a qualquer momento (um sinal mais forte é na discussão com o tio, quando ele conhece o inglês). A homenagem a Renoir é mesmo bela, e remete, a meu ver, mais a *La Chienne* (1931) do que a qualquer outro filme, embora essas elipses não sejam incomuns em Renoir, como não eram em Mizoguchi, outro dos cineastas de cabeceira de Paulo Rocha.

Leonor Areal coloca-se entre Coelho e Fonseca quando menciona a interessante noção de continuidade entre campo e cidade que se observa nas longas deambulações do casal. Para ela (p. 393), é nessa "descoberta de contrastes" que "define-se a revolução no olhar":

Paulo Rocha mostra primeiro os arrabaldes campestres de onde se avistam os prédios do Areeiro, depois os largos passeios vistos da pequena janela de cave do sapateiro onde os homens entram curvados (porque o tecto é baixo); as traseiras ou os recantos dos prédios das avenidas; a monumentalidade e os murais da cidade universitária, ou ainda o vasto rio enquadrado de dentro do cacilheiro. Mas o cenário nunca é paisagístico, é um espaço sempre habitado. Sejam os exteriores

ou os interiores dos cafés e das casas, todos eles definem a vivência das personagens que os atravessam. (AREAL, 2011, p. 393)

À formulação de Eduardo Prado Coelho sobre ser "um filme de ingenuidade", Areal contrapõe com um filme "sobre a perda da ingenuidade". E à ideia de "maturação da sequência final", defendida por Manuel S. Fonseca, Areal prefere a noção de que o crime final é inesperado, "como um acidente", que é "ainda hoje um balde de água fria para o espectador da primeira vez, pois não foram semeados indícios dessa acção final" (AREAL, 2011, p. 395).

Por fim, a sempre perspicaz Leonor Areal compartilha conosco suas indagações a respeito da autoria do filme, e de certo modo o coloca em linha com as formulações pretendidas por Alexandre Astruc com relação aos novos realizadores, no clássico texto da câmara-caneta. Ela também passa pelos aspectos melodramáticos e anti-melodramáticos do filme, mais uma vez dialogando com Eduardo Prado Coelho:

Parece-me que esta última acção denuncia a vontade de tomar as rédeas da enunciação e de acordar o espectador, não lhe dando a satisfação que esperava: um final consequente (triste ou feliz).

(...) Este filme mostra a raiz declarada do desejo de ascensão social, o conflito interior que se torna transformador dos seus personagens; no caso de Júlio, a desadaptação (de que já de início nos prevenira o narrador) acabará num comedimento de violência contra si e contra aquela que ele queria amar, num gesto trágico.(...)

Apesar de Prado Coelho considerar que "o final é de um melodramatismo bastante incomodativo", *Os Verdes Anos* contraria a expectativa melodramática da tragédia anunciada, já que ela surge causando a perplexidade e incompreensão nos espectadores. Outra estratégia anti-melodramática é as personagens não revelarem quase sentimentos, que depois irrompem intempestivamente, como uma fatalidade. Mas existe uma outra componente melodramática – a música – que só por si evoca o sentimentalismo das personagens e cria um clima afectivo que preenche o vazio emotivo – através da guitarra de Carlos Paredes que, embora inovadora na época, vem na continuidade da música fadista, aqui retirado o sentimentalismo vocal, mas mantendo o clima emocional e um sentimento sempre triste de desadequação acompanhando a descoberta da cidade. (Idem, p. 395)

Exibido no Festival de Veneza de 1966 e lançado em Portugal em 20 de abril de 1967, *Mudar de Vida* é o mais próximo que Paulo Rocha chegará do neorrealismo e a confirmação do talento do jovem cineasta. Nesse filme, mais do que na estreia, podemos ver os efeitos da acção entre amigos nos créditos. António da Cunha Telles novamente produz, agora com Elso Roque, um de seus alunos, na direcção de fotografia. Nos

diálogos, António Reis, distante ainda de seus seminiais *Jaime* (1974) e *Trás-os-Montes* (com Margarida Cordeiro, 1976), mas já uma figura respeitada na geração do novo cinema. O assistente de realização foi António Campos, a faceta documental do Novo Cinema. No som trabalhou Alfredo Tropa, e como assistente de montagem (esta assinada por Margareta Mangs e pelo próprio Rocha), Noemia Delgado (que iniciaria sua carreira como realizadora na década seguinte).

Na trama, Adelino (Geraldo Del Rey) volta da guerra na África para sua terra, Ovar, mais especificamente a Praia do Furadouro, onde reencontra sua família, os pescadores, Júlia (Maria Barroso), sua antiga noiva que se casou com seu irmão, e uma situação terrível em que não há mais muitos peixes e o mar invade as habitações na areia. Os homens vão para o porto de Matosinhos, as mulheres procuram emprego nas fábricas, e uma tradição, a da pesca em alto mar, está em extinção no local. Para piorar, Adelino voltou com uma dor terrível na coluna, o que o prejudica na pesca e o transforma, aos poucos, em um ser deslocado. Ele, porventura, encontrará outra pessoa deslocada, Albertina (Isabel Ruth), moça revoltada com a exploração capitalista promovida por próprio irmão.

Temos então, a exemplo de *Os Verdes Anos*, duas pessoas deslocadas, ainda que elas não sejam provincianas na cidade, mas pessoas simples em busca de uma vida melhor. Adelino não é perdido como Júlio, e Albertina não é segura de si como Ilda. Há um maior equilíbrio no casal que se forma nas margens. Ele, incapaz de trabalhar como os outros homens; ela, em constante atrito com o irmão empresário. Tudo isso com a mesma desdramatização do filme anterior, como também a mesma estrutura narrativa ainda românica, herdeira de Chabrol e Truffaut, como também de Renoir e Mizoguchi.

Mais uma vez, a *Seara Nova* (nº 1460, junho de 1967, p. 185) é cautelosa na recepção a um filme do Novo Cinema. Manuel Machado da Luz, que já havia feito a crítica aos *Verdes Anos*, começa falando de uma tradição do cinema português que precisa ser estudada para ser devidamente ultrapassada, numa revisão que deve ser entendida "como aspecto particular – mas nunca acessório – da tarefa de enraizamento consciente do novo cinema na nossa cultura tout-court e na realidade do nosso aqui-e-agora", que considera uma tarefa "imprescindível se esse cinema quiser ser plenamente válido artisticamente e encontrar um público fiel".

O crítico destaca a "primeira inserção coerente de um empenho documentário numa ficção", o que é obviamente subjetivo, mas está em congruência com aqueles que apontam uma retomada neorrealista do cinema português, dois anos após *O Trigo e o*

Joio, de Manuel Guimarães, e mais de dez anos depois das primeiras experiências deste último diretor pelos conceitos de Zavattini:

o que M. de Oliveira não conseguiu até agora (se bem que isso esteja latente em toda a sua obra e, nomeadamente, em *A Caça*), o que diversos escritores neo-realistas só imperfeitamente conseguiram, isto é, entrar decisivamente no plano de uma narrativa que contenha o desenho de umas subjectividades imaginadas capazes de amplificar o sentido último do discurso, consegue-o Paulo Rocha quase que sem querer, ou seja, sem aquele "programa" que muitos artistas mais abertamente empenhados *a priori* traçam.

A ideia de Machado da Luz é lapidar. Evoca um programa de crítica social inserida em obras muitas vezes à fórceps enquanto a verdadeira crítica social, ou a verdadeira representação das relações sociais se dá melhor, nas artes, naturalmente, sem que haja uma preocupação *a priori* para alcançá-la. Por isso, para o crítico, Paulo Rocha a alcança sem querer. Porque ele estabelece o drama, e deixa que desse drama se extraia o que se pode extrair sem que haja um direcionamento baseado em questões ideológicas. Estas não estão no drama, uma vez que os personagens estão preocupados com outras coisas. Então também não deveriam estar explícitos no filme. E por esse motivo o realizador as toca pela reverberação de algo interno ao drama, e não imposto ao drama. O que é bem diferente.

Em entrevista do realizador para Luc Perreault, publicada em *La Presse* e reproduzida parcialmente no catálogo *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*, encontrei o seguinte trecho (COSTA, 1996, p. 75), que me parece elucidar suas intenções e de certo modo confirma as palavras de Machado da Luz na *Seara Nova*:

Gosto de apresentar as questões sociais e sentimentais de uma forma indirecta. Gosto muito das elipses. Não podemos encontrar uma solução através da revolta aberta. O estilo do meu filme foi influenciado pela maneira que os portugueses têm de viver as coisas. Poderíamos passar dois anos entre eles sem que se pusessem questões políticas ou de realidades sociais. Tudo o que eles diriam é: "nós somos pobres". O filme é muito interiorizado. (...) Penso que em Portugal tudo se tornou muito interiorizado. Tentamos muito pouco lutar do exterior. Não podemos fazer nossos filmes sem termos em conta essa realidade.

De algum modo, a chegada do personagem de Geraldo Del Rey, seu retorno, lembra o primeiro longa de Claude Chabrol, *Le Beau Serge* (1958 - seria mais evidente se o personagem se chamasse Sérgio). E naquele filme havia também um confronto entre

civilização e barbárie, entre campo e cidade, como em *Os Verdes Anos* (não abandonamos a ideia de Prado Coelho), sendo que este lembra mais *Les Cousins* (1959), o segundo longa de Chabrol, que mostra um primo do campo em visita a um primo da cidade. Sob este prisma, Paulo Rocha refaz os dois primeiros filmes de Chabrol com os sinais invertidos. Mais do que com o neorealismo, os primeiros filmes de Rocha estariam ligados então à Nouvelle Vague, referência entretanto contestada pelo próprio Rocha.

Nouvelle vague filtrada pelo cinema português, com suas especificidades, que podem ser chamadas também de dificuldades. Manuel S. Fonseca dá conta, no catálogo *Cinema Novo Português: 1960-1974*, dessas dificuldades quando pergunta: "em que outro país europeu é que um cineasta, cuja primeira obra recebe o primeiro prêmio em Locarno e cuja fortuna crítica abrange um leque tão diferenciado que vai dos *Cahiers* ao *Variety*, poderia ter tão longos vazios como os que a filmografia de Paulo Rocha exhibe?" (1985: 123). O crítico estende esses vazios aos outros diretores do Novo Cinema, e é necessário explicar que Paulo Rocha, após a revolução de 1974, participou dos filmes coletivos, e enquanto seus pares tentavam retomar uma filmografia, ele se embrenhava no Japão para o projeto de uma vida, *Ilha dos Amores*, que se iniciaria em 1978 (no roteiro, ainda em 1969) e só ficaria pronto em 1982. Esses longos hiatos já haviam prejudicado Manuel Guimarães e até mesmo Manoel de Oliveira. O reestabelecimento de um projeto frequente de cinema no final dos anos 1970 vai interromper essa inconstância.

Mais uma vez, Leonor Areal vem ao auxílio com suas palavras. Para a historiadora, *Mudar de Vida*

vem inserir-se na linhagem dos filmes de pescadores – *Maria do Mar* (Leitão de Barros, 1930) e *Nazaré* (Manuel Guimarães, 1952) – mas desvia-se totalmente do empolamento épico que sempre se associava ao esforço e ao sofrimento dos pescadores. Sente-se em Paulo Rocha uma liberdade de olhar que se inspira em algum neo-realismo italiano, mas se distingue do neo-realista português Manuel Guimarães, cuja matriz narrativa é essencialmente clássica, dramática e "demonstrativa" (como lhe chama Luis de Pina). A descrição da estrutura social, que era fundamental em Guimarães, aqui é fluída e desmarcada. Rocha compõe uma história vivencial, cheia de segredos e silêncios, traços que identificam um olhar diferente e uma *nova narrativa* que não desemboca numa resolução dramaturgica. (AREAL, 2011, p. 403)

Leonor Areal fala do final, a frase de Adelino que parece "encomendada para agradar aos censores" (p. 405). Após ele tentar demover Albertina de fugir com o dinheiro roubado, ele diz "ainda temos dois braços para trabalhar". É fato que *Mudar de Vida* não

termina da melhor maneira possível, estética e dramaturgicamente falando. Há qualquer coisa de pressa, de encerrar por não saber como encerrar, que é um pouco típico da inexperiência, e que vemos rebatida em alguns poucos cortes ao longo do filme (quando Júlia está acamada, por exemplo). Mas não vejo nessa fala de Adelino, de forte cunho moral, algo negativo. Poderia ser na época, quando a desobediência era moeda corrente usada para desestabilizar regimes de direita. Hoje, com o distanciamento, talvez faça mais sentido essa frase na voz de Adelino, que já havia censurado Albertina por esta ter roubado moedas da capela.

Ainda segundo Areal, o filme de Rocha

constrói-se por surpresas sucessivas: a casa de madeira onde Adelino acabado de regressar encontra um bebê a dormir, o consultório onde se sente um ambiente moderno e o exame médico adquire realidade física, os testes psicotécnicos na fábrica seguidos com a atenção que a sua dificuldade exige, a fábrica onde trabalha Albertina (Isabel Ruth), os planos sacudidos dentro da camioneta, os cantos dos pescadores enquanto remam e o contraste com a pesca silenciosa no rio – todas essas situações tiradas do cotidiano social nos dão sobretudo uma informação vivencial, expondo contrastes e desajustes baseados nas sensações e na experiência. (Idem, p. 404)

Por fim, a historiadora reconhece o alto patamar estético em que o filme se coloca e se retira da análise:

O que neste filme é mais interessante e realmente novo e forte é algo que escapa a uma redução a escrito, é algo da ordem da comoção estética, da experiência de uma voz enunciativa que nos emudece diante das imagens; uma escrita tão pessoal e original de Paulo Rocha que só consigo remetê-la para uma dimensão fenomenológica dificilmente traduzível num ensaio deste tipo. É um filme que se vive; e se sublima a cada momento. E chegada aqui, suspendo a minha leitura imanentista, para deixar a outros espaço livre. (Idem, p. 405)

Existe uma dificuldade na crítica e no tipo de análise estética que é a de dar conta de algo que nos comove profundamente, justamente por percebermos algum valor estético muito alto. A melhor coisa a se fazer nesses casos é assumir nossa limitação de análise e convidar o leitor a pensar conosco, pelos caminhos abertos por nossas palavras. É um pouco o que Areal faz aqui, sendo que a historiadora mistura salutarmente as instâncias (de crítica, análise acadêmica com rigor científico e depoimento pessoa na linha da crônica). Na impossibilidade de traduzir em palavras o êxtase sentido pela veia estética,

melhor silenciar-se do que tentar acompanhar o filme extrapolando no texto e desequilibrando a análise.

São três depoimentos apaixonados – de João Paes, Duarte Nuno Simões e João Bénard da Costa - publicados em *O Tempo e o Modo* que ilustram a defesa da revista, a mais sintonizada com o Novo Cinema, ao filme de Paulo Rocha. Por trás deles se lê esperança, mas também comemoração por parte do caminho andado. De certo modo, a escolha por depoimentos explicita o quanto tem de entrincheiramento da revista com essa geração de cineastas, e foi a forma encontrada pelos redatores de fazer jus ao filme sem exercer uma suspeita cabotinagem.

Como Bénard aponta em seu depoimento (*O Tempo e o Modo*, 1967, p. 380), há mesmo um quê de Mizoguchi no segundo longa de Paulo Rocha. Os movimentos de câmera de Elso Roque, seguindo Adelino que anda entre os juncos, a maneira como é filmada Júlia (Maria Barroso) enquanto doente, no que me lembrou o ainda por fazer *Francisca*, do mestre de Rocha, Manoel de Oliveira. E sobretudo as elipses são mizoguchianas, sendo a mais notável aquela em que Adelino (Geraldo Del Rey) busca Albertina (Isabel Ruth, que entra no filme apenas na segunda metade) em um buraco, esta se defende com uma faca, e corta para eles já conversando, nos restos de uma cabana à beira-mar (porque o mar de Ovar transforma as coisas em restos, e é disso também que fala o filme). Ficamos sem saber como se deu a aproximação, como de uma relação de caça e caçador passou-se a uma relação de amizade com flerte e cumplicidade.

Outra força é a maneira como Rocha desassocia som e imagem. No melhor momento de uso desse recurso, Adelino começa a ler, com dificuldade, os escritos gravados em pedra no interior de uma capela. O tempo de sua leitura é respeitado pelo filme, mas enquanto o ouvimos ele passeia pelo interior da capela, sobe no altar, observa as estátuas. O som de um momento invade outro, criando poesia simples e moderna. No início temos também essa brincadeira, mas desta vez com o *raccord* de olhar. Adelino chama por Júlia, entre as árvores. Júlia olha fixamente para um lugar, e o contracampo nos diz que ela olha para ele, que não a vê. Nos planos seguintes, fica evidente que ela também não sabe onde ele está, e só ouve sua voz. São momentos assim que nos dizem da intenção de inovar esteticamente. Se o procedimento em si não é novo, o modo como foi usado, em cenas específicas e em perfeita adequação com o sentimento passado por elas, faz com que haja novidade em sua utilização.

E não esqueçamos a força documental, menos evidente do que era esperado num filme de cunho realista, mas ainda assim presente. Se há um senso de dramaturgia

pairando por todo o filme, há também as pernas cheia de carochos de um pescador, como há também os móveis boiando na água, apanhados pelos moradores que tiveram suas casas invadidas pelo mar.

De fato *Mudar de Vida* merece os louros que recebeu. Os que lhe apontam defeitos, antes de serem do contra ou sabotadores do cinema de seu país, são responsáveis por reforçar o rigor da crítica cinematográfica portuguesa, que de certa forma fortaleceu esses diretores, fez com que ficassem maduros, que pensassem melhor nos procedimentos estéticos. Na parte 2 deste trabalho veremos como a crítica é responsável por exercer uma pressão no artista, e este, quando produz uma arte melhor, exerce por sua vez uma pressão na crítica. Podemos dizer que a partir dos anos 60 foi possível em Portugal nascer um cinema de qualidade que não morrerá tão cedo. Esse nascimento sofreu alguns revezes, o bebê respirou com ajuda de aparelhos em alguns períodos. Mas no final dos anos 1970 o bebê se tornou adulto, o Novo Cinema se estabeleceu a ponto de não ser mais notado e o cinema português atingiu uma altura de elevados mestres, a começar por Manoel de Oliveira e João Cesar Monteiro, mas com a ajuda de Paulo Rocha, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos, João Mário Grilo, José Álvaro Morais, Rita Azevedo Gomes e Pedro Costa.

Mudar de Vida é o quarto longa, após *Os Verdes Anos*, *Belarmino* e *Domingo à Tarde* (os dois últimos serão analisados nos próximos capítulos), a demonstrar que o caminho de um novo cinema está pavimentado. Não sabiam, contudo, as dificuldades que viriam. Ou sabiam, mas não imaginavam que só seriam ultrapassadas na década seguinte.

A 25 de fevereiro de 1972, teve lugar no Grande Auditório da Fundação [Gulbenkian], uma sessão solene com a presença do Presidente da República e de quase todo o governo, em que foram ante-estrejados *A Pousada das Chagas*, de Paulo Rocha, e *O Passado e o Presente*, de Manoel de Oliveira. Essa sessão (...) *era a consagração da vitória do cinema novo português*, no duplo sentido em que o consagrava na Gulbenkian e o consagrava junto às entidades oficiais que não *puderam* deixar de estar presentes. O facto cultural da existência desse cinema era já irrecusável, dez anos depois da escrita de *Dom Roberto*. *Simbolicamente, essa sessão é o lugar histórico de passagem do testamento dum cinema a outro cinema.* (COSTA, 1985, p. 38 – itálicos do autor)

Assim era anunciada por João Bénard da Costa a sessão inaugural dos primeiros filmes feitos com subsídios da Fundação Gulbenkian, num processo que iria mudar o cinema português e a geração dos anos 1960. Foi quando um cinema, o estabelecido, que vinha da modernidade do início dos anos 30, representada por Manoel de Oliveira, se unia

a outro, mais jovem, representado por Paulo Rocha. Talvez o curta de Rocha compusesse um melhor programa com *Acto da Primavera*, ou mesmo com os curtas de Manoel de Oliveira. Mas o discípulo não podia reclamar de abrir uma sessão para o mestre. Era sua maior honra, e essa honra representava a vitória de sua geração, como Bénard da Costa observou.

Contendo 20 minutos de poesia com Luís Miguel Cintra e Clara Joana apresentando o Museu de Arte Sacra em Óbidos, *A Pousada das Chagas* (sem o artigo nos créditos iniciais), apresenta cores espantosamente belas, que compõem um visual de incrível plasticidade. Vale resgatar as palavras do próprio Paulo Rocha, na ocasião de uma exibição do filme na Cinemateca Portuguesa, em 1988. Nas folhas da sessão, ele confessava que *A Pousada das Chagas* "foi uma encomenda caída do céu":

A Gulbenkian tinha feito um museu de arte sacra em Óbidos, e queria um documentário. Estávamos em 1970, e depois do *Mudar de Vida* em 1966, eu tinha deixado de acreditar no cinema narrativo clássico. O Seixas Santos tinha-me feito uma análise devastadora contra o *Mudar*: ele era um radicalíssimo pai severo, leninista, e eu acreditava nele como toda a gente do meu tempo. Fiquei muito abalado. Resultado inesperado: virei-me para as vanguardas. *A Ilha dos Amores* trazia-me desesperado – era um parto interminável e tudo saía a ferros. Andava com a cabeça cheia de teatro japonês: Nô, Kabuki, etc. Lia os Cantos de Pound (um poema multi-línguas) e ouvia Stockhausen e as suas colagens. A encomenda era urgente, não havia tempo para pensar. Enchi os bolsos com papelinhos: citações de Rimbaud, Légende Dorée, Camões, Lao Tzu, etc., e fui para Óbidos filmar com uns jovens de vinte anos, Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, insolentemente talentosos. Faziam tudo bem e depressa. Até os trajés, que cosiam numa maquina de costura, pré-histórica. O Jorge pintava as chagas do São Vicente de um jacto só, projectando a tinta vermelha do pincel sobre o peito do mártir. O Acácio de Almeida começava também, e nunca foi tão bom. Atrevidíssimo, não falhava nunca. Com a ajuda do Peixinho saiu um auto modernista, uma colagem de vozes, textos, objectos, espaços, corpos, pulsações. (COSTA, 1996, p. 80)

Entre 1969 e 1970, Paulo Rocha terminou a primeira versão de *A Ilha dos Amores*, do qual *Pousada das Chagas* é considerado um embrião, e essa versão seria submetida a concursos. Em 1975, Rocha vai morar no Japão, trabalhando lá como adido cultural. Somente em 1978 começam as filmagens, e o filme fica pronto só em 1982, com estreia no Festival de Cannes daquele ano.

A Ilha dos Amores é um monumento de três horas de duração que faz jus aos ensinamentos de Manoel de Oliveira e à toda influência da arte japonesa acumulada por Rocha ao longo dos anos. Com música concretista (e um pouco *déjà vu* àquela altura) de

Paulo Brandão, e trechos cantados que remetem aos experimentos dodecafônicos do brasileiro Arrigo Barnabé, há todo um clima de mistério que envolve os nove cantos que compõem "a época, a obra, os amores, a vida e a morte de Wenceslau de Moraes – grande escritor português do Extremo Oriente", segundo José de Matos-Cruz em *O Cais do Olhar* (p. 206). Os diretores de fotografia Acácio de Almeida e Elso Roque, afinadíssimos com o Novo Cinema, contribuem para o clima com uma luz exuberante, que se apóia no *chiaroscuro* para um efeito de deslumbramento constante. Na maior parte do tempo, temos a influência de diretores como Straub e Carmelo Bene, que, unida ao *chiaroscuro*, praticamente abafam as influências de cinema oriental ainda assim perceptíveis. A metalinguagem e a representação do fazer artístico tanto remetem a *Benilde – A Virgem Mãe* (Manoel de Oliveira, 1975), como antecipam *O Sapato de Cetim* (Manoel de Oliveira, 1985), o que mostra que mestre e discípulo continuavam em plena sintonia, ainda que Paulo Rocha seja mais discreto nesse aspecto. *A Ilha dos Amores* é um filme feito no Japão, e embebido da cultura e do cinema japonês, com influência também do cinema de Sergei Paradjanov. Mas é um filme português, na linhagem anti-naturalista e barroca que Manoel de Oliveira ajudava a firmar com *Amor de Perdição* (1979) e *Francisca* (1981) e que se tornaria uma marca do cinema português, de João Botelho a Pedro Costa.

Sobre o longa, escreveu Sèrge Daney, no *Libération*, em maio de 1982, conforme tradução para o catálogo *Paulo Rocha: O Rio do Ouro*:

Verdadeiro filme sobre a criação literária, soberbo monumento dedicado à Ásia. (...) Cada cena de *A Ilha dos Amores* é como um pequeno filme, com o seu estilo, as suas referências e as suas opções cenográficas. É um filme caleidoscópico, de uma sumptuosidade plástica rara, sempre ousada e que não deve nada a ninguém. Para o fim do filme, uma cena impressionou-me pessoalmente: o poeta à beira da morte, faz ler a uma jovem rapariguinha assustada as notícias contraditórias dos jornais japoneses sobre a sua morte. (...)

Este humor é mórbido e perturbante. Por outro lado na *A Ilha dos Amores* todos os episódios asiáticos são tratados sobre o tema da vida doméstica enquanto tudo o que respeita a Portugal revela uma cultura nobre, alegórica, teatral. É como se o poeta não tivesse mais nada por pátria que a língua portuguesa (a de Camões) e por corpo a sua casa de bambu em Tokushima. Entre os dois ele pode escrever. Entre os dois, Rocha pode filmar.

É perfeita a colocação de Daney no sentido de que nos dá a ver um filme situado entre Japão e Portugal, duas pátrias com rigores de solenidade distintos, dois cinemas que

exibiam, então, qualidades visuais muito bem definidas. A de Portugal, ainda em consolidação, brincava com luz e sombra e com uma teatralidade intensa e palavreada, além de procurar simetrias nas composições de quadro. A do Japão, geométrica, horizontalizada, clara e de composições de quadro cuidadosamente imperfeitos, quase simétricos, mas nunca o sendo de fato. Em comum, sobreenquadramentos que criam *mise en abymes* e uma rigidez de marcação que desafia as noções de naturalismo. Rocha se move nos dois registros, e a meu ver, pende para o português.

Nos *Cahiers du Cinéma* nº 338, de julho/agosto de 1982, Charles Tesson não economiza elogios ao filme. Para o crítico, *A Ilha dos Amores*

é um filme imenso. Imenso pelas perspectivas que abre ao espectador e que o levam numa longa viagem, um lento exílio no interior de um único país: o cinema. A mais bela das viagens: a paixão pela Ásia, pelo Japão, amor passionai e funesto por duas mulheres (O-yone e Ko-Haru), paixão pela escrita de Wenceslau de Moraes, paixão pelo cinema em Paulo Rocha. Há obras limites. *A Ilha dos Amores* é uma delas. Uma experiência total e calma do cinema. Este filme, de uma extrema beleza, é atravessado de uma ponta a outra por uma loucura serena. Loucura, porque custou ao cineasta catorze anos de sua vida. Mas não é preciso iludirmo-nos por esta desmesura. Há duas velocidades na *Ilha dos Amores*. Uma, muito rápida: dezoito dias de rodagem para as duas horas e meia da parte japonesa. A outra, muito lenta, e que responde estranhamente ao que uma personagem do *Passion* (de Godard) não cessa de clamar: é preciso viver as histórias antes de as inventar.

Em Portugal, talvez já receosos de repetir a péssima recepção inicial ao *Amor de Perdição* de Oliveira, que seria revisto após a acolhida espantosa na França, os críticos perceberam a excelência do filme. Em *A Capital*, José Vieira Marques escreveu que *A Ilha dos Amores* é um filme "de sonoridades íntimas que revela os seus segredos no silêncio e na concentração" (MELO, 1996, p. 160). Eduardo Prado Coelho o considera um dos maiores filmes portugueses (COELHO, 1983, p. 174) e também fala da desmesura da obra, "uma dessas experiências apaixonantes em que tudo se suspende subitamente porque tudo parece estar em causa" (p. 175).

Paulo Rocha e João Cesar Monteiro

Entre os 15 anos que separam a estreia de *Mudar de Vida* da estreia de *A Ilha dos Amores*, João César Monteiro iniciou sua carreira de cineasta, com *Sophia de Mello Breyner Andersen* (1969), e realizou quatro longas: *A Sagrada Família/Fragmentos de*

um Filme Esmola (1972-75), *Que Farei Eu Com Esta Espada?* (1975), *Veredas* (1978) e *Silvestre* (1981). O hiato de Rocha foi contemporâneo do início de carreira de Monteiro e de sua conseqüente consolidação como autor.

Na seção de testemunhos do enorme catálogo dedicado a João Cesar Monteiro em 2004 pela Cinemateca Portuguesa, não consta o nome de Paulo Rocha. Em compensação, Rocha dirige-se a Monteiro com respeito e reverência no depoimento dado para o catálogo *Fernando Lopes Por Cá* em 1996, quando menciona César como um dos críticos "talentosos e terroristas" chamados de "kimonistas", ao lado de António-Pedro Vasconcelos e Alberto Seixas Santos.

Na lista de melhores do ano de 1967, escolhida por Monteiro e publicada em *O Tempo e o Modo*, não consta *Mudar de Vida*. O autor da lista ainda menciona alguns filmes que poderiam ter cabido, e nada do filme do Paulo Rocha. Apesar dessa ausência, Monteiro se refere a Rocha com grande respeito na chamada auto-entrevista, que na verdade foi uma entrevista com João César Santos (é como assinou *Sophia de Mello*), em *O Tempo e o Modo* de meados de 1969, republicada com o novo nome em *Morituri te Salutant* (1974). Ali, Monteiro dizia: "O Paulo Rocha e o Fernando Lopes são, de entre os primeiros [realizadores que já tinham passado pela prova do longa], os dois únicos que escapam ao bafo de estupidez que os filmes dos demais exalam (...)" (NICOLAU, 2005, p. 254). Nesse trecho já se antecipa uma adversidade entre ele e António de Macedo, o outro realizador de sua geração que tinha passado pela prova dos longas, como veremos mais atentamente daqui a dois subcapítulos.

Em uma nota de rodapé presente na crítica sobre *Un Soir, Un Train* (André Delvaux, 1968), publicada em *O Tempo e o Modo* em outubro/novembro/dezembro de 1969, ele se dirige elogiosamente tanto a Paulo Rocha quanto a Fernando Lopes. Mas curiosamente, no texto principal, quando nomeia alguns diretores com os quais a lição do cinema moderno começa a ser aprendida, numa lista que parece quase admitir suas preferências contemporâneas, ele coloca Godard, Rivette, Resnais, Bertolucci, Delvaux e Fernando Lopes, o que o leva à nota que reproduzo a seguir:

Não é por acaso que não menciono o Paulo Rocha, apesar de ser mais sensível aos *Verdes Anos* que a *Belarmino*. Uma coisa são, todavia, os meus gostos pessoais e outra, a menor ou maior exemplaridade de cada um dos filmes que se ficará devendo a circunstâncias puramente exteriores, de que nem o Paulo, nem o Fernando são culpados. Escusado será dizer, que tanto um como o outro são os dois únicos cineastas

portugueses de sempre que ousarei reivindicar e os dois únicos que, nos anos 60, provaram merecer melhor sorte. (NICOLAU, 2005, p. 106)

E no livro *Pour João César Monteiro*, organizado por Fabrice Revault d'Allones em 2004, Paulo Rocha faz algumas observações sobre o trabalho de João César Monteiro e suas paixões amorosas que considereei um tanto despropositadas, talvez até injustas, para os dois envolvidos⁶⁷. Não se trata de ofensas ao realizador falecido, mas de memórias que sugerem alguma mágoa mal resolvida da parte de Rocha, e por isso não irei reproduzi-las aqui. Indico a ocorrência para futuros pesquisadores (que, afinal, podem até achar que exagero, afinal, o depoimento de Lopes para o catálogo chega perto disso e eu o reproduzo parcialmente no capítulo seguinte), mas abduco de comentar, por respeito à figura de Paulo Rocha, que também não está mais entre nós.

1.3.3. Fernando Lopes

Nome fundamental do cinema português, "único cineasta da primeira fila do Cinema Novo que não utilizou dinheiros da Gulbenkian para filmar", segundo Jorge Leitão Ramos (RAMOS, 2012, p. 61), Fernando Lopes (1935-2014) foi montador, presidente do CPC, diretor de revista, realizador, diretor da RTP2, entre muitas outras coisas que não constam em currículo, como agregador e batalhador de subsídios para colegas realizadores. Pelo menos dois de seus filmes, *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*, figuram entre os melhores do cinema português, e ele ainda passou pela comédia, pelo musical, pelo thriller, pelo noir e por crossovers entre esses gêneros. Influenciado primeiramente pelo *Free Cinema* inglês, e em seguida pela *Nouvelle Vague* francesa, Lopes é um dos raros cineastas que conseguem transformar derivação em identidade própria, graças a uma personalidade forte e a um talento inegável. Seu caminho para o cinema começa com a bolsa do Fundo Nacional do Cinema. Vai para Londres estudar. Na volta, começa a trabalhar na RTP, onde adquire experiência como montador e diretor de institucionais. Dois curtas colocaram o nome de Fernando Lopes no mapa da cinematografia portuguesa. *As Pedras e o Tempo* (1961) e *As Palavras e os Fios* (1962) chamaram a atenção de críticos e realizadores pelo frescor de suas ideias e o rigor de estruturação. Após uma série de curtas escolares, Fernando Lopes estava pronto para

⁶⁷ Ver ALLONES, 2004, p. 107 a 112.

comandar o cinema moderno português ao lado de Paulo Rocha e sob a benção de Manoel de Oliveira.

Produzido por António da Cunha Telles, *Belarmino* (1964) seria sua consagração estética. E seria o segundo longa, após *Os Verdes Anos*, também produzido por Cunha Telles, sintonizado com um desejo de mudança estética no cinema português. Esse primeiro longa-metragem de Lopes flagra treinamentos e dúvidas de um boxeador com um estilo claramente influenciado pela escola britânica do *Free Cinema*. Assim começava a crítica de António Pedro Vasconcelos em *O Tempo e o Modo* (nº 19, setembro de 1964), que dedicou páginas e vários textos ao filme:

Pela primeira vez na nossa terra, um filme ousa ser feito pelo simples prazer de ver um homem andar e falar durante uma hora e tal, mais concretamente, Belarmino Fragoso, que nos faz pensar num James Cagney descoberto por Castellani nas ruas de Lisboa. Graças à mão firme de Augusto Cabrita [diretor de fotografia], Belarmino deixa de ser um rosto na multidão para se transformar aos nossos olhos na mais apaixonante "personagem" do cinema português, pelo milagre de um cineasta ter sentido que a realidade se encarregaria de lhe fornecer os melhores dos seus temas, quebrando assim um divórcio em que outras gerações, de asas cortadas ou não, haviam adormecido. *Belarmino* é, antes de mais, essa injeção de realidade aplicada in extremis no corpo doente de nosso cinema, e nesse aspecto o filme deverá ser exemplar – espécie de Cavallo de Tróia por onde entrará inevitavelmente o cinema português nos anos 60.

A ideia de corpo doente é forte, mas traduz com precisão o que os jovens cineastas e críticos sentiam a respeito do cinema português da época, mesmo que alguns filmes já tenham desbravado importante caminho para ser seguido. Vasconcelos continua, reafirmando seu amor pelo primeiro longa de Paulo Rocha, ao mesmo tempo em que estabelece o valor do primeiro longa de Lopes naquele contexto:

Ao contrário de *Os Verdes Anos*, mais pessoal, mais secreto, e que eu prefiro, *Belarmino* é um filme virado para o exterior, incipiente, é certo, mas, no entanto, mais promissor – para Fernando Lopes e para todos nós. Que importa, em definitivo, que o filme fique constantemente aquém daquilo que promete, que as cenas não tenham o fôlego para que elas próprias nos preparem, que outras nos pareçam deslocadas? Devemos estar gratos a Fernando Lopes não pelo êxito ou pelo fracasso de sua experiência, mas pelo simples facto de a ter tentado.

O elogio da imperfeição e do não acabado já tinha se tornado um clichê da crítica àquela altura, porque é herança dos jovens turcos dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 e

do tipo de compreensão que se fez do neorrealismo e dos filmes de Roberto Rossellini. Mas esses dois trechos servem para apontar, numa cinematografia que chegaria com um atraso de pelo menos 4 anos (com relação à Nouvelle Vague), ou bem mais se levarmos em conta os filmes revolucionários de Rossellini, o caminho que se desejaria ver seguido dali em diante. O caminho do real, da verdade custe o que custar, em termos formais, da presença do documentário na ficção, até o ponto em que não faz mais sentido falar de um ou de outro.

Na revista rival, a *Seara Nova*, além de um texto balanceado de R.M.⁶⁸, Manuel Machado da Luz resolve também colocar os seus senões, num duelo crítico engraçado em que ambos lutam para ver quem é o mais justo com relação ao filme de Lopes. R.M. começa falando de infância e algodão doce, "iguaria de encher o olho, mas não o estômago, para logo fazer a comparação: "Como o algodão doce, *Belarmino* suscita, de princípio, entusiasmo que logo se derrete num ligeiro travo de frustração. Um travo muito ligeiro apenas, já que as qualidades que presidiram a sua feitura sempre acabam por sobrenadar." (Dezembro de 1964, p. 380). O crítico reclama que Fernando Lopes resolveu fundir dois universos distintos, o seu, da boemia, da Lisboa noturna, e o do boxeur, de quem luta profissionalmente.

É curioso como nesse primeiro momento, os críticos não aceitam a liberdade narrativa com que essa nova geração de modernistas trabalha. Talvez porque essa geração fala mais em matar o velho cinema do que em propagar uma ideia de novo, um programa estético que seja reconhecível. Eles parecem saber muito mais o que não querem do que o que querem, e, movidos pela recusa em comum, constroem suas trincheiras. Nesse sentido, penso que o Cinema Novo brasileiro divirja do Novo Cinema português. Os cinemanovistas brasileiros tinham um programa claro, estético e político-social, dentro do qual um final como o de *Mudar de Vida* não seria muito bem aceito. Por outro lado, talvez seja justamente esse filme de Paulo Rocha, mais do que qualquer filme de Fernando Lopes, Manoel de Oliveira ou João Cesar Monteiro, que apresente alguma ligação com o Cinema Novo brasileiro, e isso não é determinado pela presença de Geraldo Del Rey. Penso bem que é o contrário. Essa aproximação estética e político-social é que determinou a escolha do herói glauberiano para o papel de Adelino.

⁶⁸ Diz o catálogo *Fernando Lopes Por Cá* que R.M. é pseudônimo de Aquilino Ribeiro Machado; Jorge Leitão Ramos, talvez por confiança no catálogo da Cinemateca Portuguesa, confirma essa tese na biografia *Fernando Lopes, Um rapaz de Lisboa*; por outro lado, o arquivo da própria revista *Seara Nova* marca que se trata do escritor José Rodrigues Miguéis (1901-1980).

Especulações à parte, é certo que parte da crítica portuguesa sofreu com essa falta de programa. Dai que os críticos próximos dos cineastas é que tivessem o segredo do melhor entendimento sobre as principais obras do Novo Cinema

Para Machado da Luz (1943-1997), um crítico muito mais jovem que R.M. (se este for mesmo José Rodrigues Miguéis, nascido em 1901), há sempre o grande perigo da recepção acrítica, pelo bem do cinema português, o que remete à crítica de José Fonseca e Costa, na mesma *Seara Nova*, sobre *Pássaros de Asas Cortadas* (ver capítulo 1.2.7). O jovem crítico está certo em se preocupar.

A estratégia editorial de publicar duas críticas sobre o mesmo filme normalmente reserva a uma das críticas a opinião favorável, e à outra, a desfavorável. Em alguns casos, é comum termos mais textos, geralmente quando o filme suscita muitos sentimentos no corpo da redação da revista que o fizer. O que é feito na *Seara Nova* aqui, contudo, é realmente estranho. Os dois críticos tem aquilo que os americanos chamam de *mixed feelings* a respeito de *Belarmino*. Manuel Machado da Luz, apesar de muito jovem (tinha 20 anos na época), já era o principal crítico de cinema da revista. Talvez ele tenha preferido marcar seu território, o que seria uma tremenda audácia considerando que o interlocutor é bem mais velho. Por outro lado, cinema não era uma especialidade de José Rodrigues Miguéis (e muito menos de Aquilino Ribeiro Machado, caso seja ele e não o outro). Normal então que a voz de Machado da Luz precisasse ser ouvida. Para meu trabalho, é fundamental entender principalmente o porquê do texto de Machado da Luz, pois suas jovens palavras, concorde-se ou não com elas, refletem um rigor de pensamento e uma paixão pelo cinema e pela crítica que provoca nosso interesse aqui, tendo em vista que João Cesar Monteiro, como quase todos os diretores do Novo Cinema, foram também críticos rigorosos. O primeiro ponto de discordância com R.M. é:

Os seus juízos francamente positivos estão *expressos abstractamente* ("as qualidades que presidiram à sua feitura sempre acabam por sobrenadar", "imagens formalmente bem construídas", "toque de profissionalismo honesto que se reconhece no à-vontade com que escolhe os enquadramentos", "maneira como movimenta a câmara [sic]", etc.), enquanto que as reservas estão *perfeitamente concretizadas* e possuem uma indubitável lógica interna. Isto levará, porventura, o leitor desprevenido a conclusões que, muito provavelmente o próprio R.M. não compartilha. De facto, à leitura do seu texto, surge a impressão que os elogios se reduzem a um quase protocolo, a uma mera amabilidade, o que pode facilmente anular o valor que tais elogios (perfeitamente merecidos) possuem.

Destaquei em *itálico* as expressões que, a meu ver, são as mais valiosas para um entendimento da crítica para além da subjetividade inerente a ela. Se os juízos positivos são "expressos abstratamente" e os negativos estão "perfeitamente concretizados", a crítica sofre um óbvio desequilíbrio, enfraquecendo os elogios, ou levando os leitores a entendimentos alheios ao desejo do autor. Na dualidade abstrato vs. concreto reside o grande paradoxo da crítica. A meu ver, ela depende um tantinho do abstrato, do sentimento de estupefação de que não damos conta, do maravilhamento que as palavras não conseguem traduzir. Mas ela deve ter como alvo o concreto, a objetivação de nossos sentimentos de prazer ou desprazer (como queria Immanuel Kant). Machado da Luz continua, e passa para o segundo ponto em que discorda de R.M.:

Parece-nos que R.M. construiu, a partir das primeiras bobinas de *Belarmino*, uma imagem de certo modo idealizada do pugilista ("saído da arraia miúda dos humildes", "fala com a singeleza de um homem do povo de emoção simples", "o seu olhar brando quase infantil", etc), que lhe surge nimbado de uma certa "pureza". Ora, este homem do povo não é (como, aliás, o não é qualquer outro) assim tão "puro" e singelo. E o seu mundo não é apenas "o mundo áspero da luta pela subsistência": a tentativa de ascensão social pelo desporto, a frustração de não poder realizar-se numa actividade para a qual se sente particularmente apto são, por exemplo, elementos que não podem ser esquecidos. A interpretação da personagem proposta por R.M. a partir da primeira parte do filme repousa, possivelmente, numa certa visão romântica do que seja povo, que, por muito simpática e parcialmente verdadeira que seja, se revela inconveniente no momento de analisar um certo tipo de contradições como sejam as decorrentes das anotações sobre o comportamento do pugilista perante certos estímulos eróticos. Quando surge, depois de um admirável canto à esposa e à filha, um Belarmino "noctâmbulo e boémio", a contradição é chocante. E não nos admira que, para R.M., o "encanto" se desvaneça.

A resposta de R.M. é publicada no mesmo número, logo a seguir. Para ele, Machado da Luz incorre em um "pequeno vício de forma", que reside

nas motivações, nas explicações que apresenta para localizar os meus argumentos. Assim, parece-me "algo abstracto", para empregar a sua terminologia, que se diga repousar a minha interpretação de Belarmino "possivelmente" numa certa visão romântica do que seja povo. Que se afirme ainda ter eu construído uma imagem "de certo modo idealizada" do pugilista, esquecendo-se das suas humandas contradições (quando procuro apenas dizer que a imagem por ele próprio criada através da sua condição pouco tem que ver com a imagem que Fernando Lopes dele nos apresenta em certas situações particulares – Ao contrário de M.da Luz acho desnecessário "sublinhar fortemente certo tipo de comportamento sexual do personagem", em primeiro lugar porque isso

não é coerente com o principal tipo de preocupações enunciadas por Belarmino, empenhado sobretudo na árdua luta pela subsistência – em segundo porque chamando a atenção para aquilo que poderá, de facto, ser uma contradição, a forma por que ela é expressa e a insistência que nela é posta resultam em detrimento da linha dramática central do filme, ou pelo menos de aquilo que eu julgo deveria ser essa mesma linha: - o drama de um indivíduo que para ganhar o pão dos seus, outra coisa não tinha senão os punhos -).

Acredito que no mar revolto de travessões e parêntesis com que R.M. responde exista um argumento interessante, sobretudo quando ele aponta a abstração do próprio Machado da Luz. Pergunto-me, contudo, se essa contradição de que ele reclama não estaria no cerne das intenções de Lopes como forma de provocar o embate com o drama. Era constante naquele período o embate entre uma forma de representação dramática e uma forma documental, que não exclui o drama, por certo, mas também não o enfatiza. A procura era para a anulação da fronteira entre as duas formas, mas nessa procura o embate por vezes ficava evidente, e esse me parece ser o caso com *Belarmino*, quase um falso documentário, ou quase um documentário, se a intenção é provocar.

Belarmino parece ter ficado no centro de uma disputa entre duas oposições ao regime salazarista, o neorrealista/cineclubista da *Vértice* (que também fez senões ao filme) e da *Seara Nova*, sufocado durante os anos 1950, mas ainda atuante nos meios críticos, e o católico/esteticista, encampado sobretudo pelos escritores de *O Tempo e o Modo*, uma nova força de oposição, nos moldes menos perigosos que Paulo Filipe Monteiro apontou (ver capítulo 1.2.3). O próprio Fernando Lopes comenta essa disputa em entrevista para o catálogo *Cinema Novo Português: 1960-1974*:

F.L.: A *Seara Nova* tinha uma posição muito mais ortodoxa sobre cinema. Mesmo o *Belarmino*, que era um filme relacionado com alguma prática e com intenções do neo-realismo, sofreu críticas restritivas quer na *Seara Nova*, quer no *Vértice*. Leiam-se as críticas que fizeram tanto ao meu filme como aos *Verdes Anos*.

M.S.F. [Manuel S.Fonseca]: Mas, pelo menos no caso do *Belarmino*, pensa tratar-se de um crítica "sincera" ou mais uma crítica determinada pela estratégia de demarcação do outro pólo de oposição cultural em que *O Tempo e o Modo* se constituía?

F.L.: Penso que era uma crítica sincera, derivada de bloqueamentos muito grandes. A *Seara Nova* e o *Vértice* representavam a opinião e as concepções estéticas de uma esquerda organicamente ligada ao Partido Comunista. Para eles era um problema enorme haver um grupo assim, vindo de "nowhere", fora das regras de evolução histórica que haviam estabelecido e que fazia passar a geração do cinema português novo pelos cine-clubes. Não foi assim e isso é uma coisa que ainda hoje não gostam de ouvir. (COSTA, 1985, p. 61)

Lopes resume muito bem a divisão da oposição ao regime nos anos 1960, após o declínio dos movimentos neorrealista e cineclubista. Em seguida, contextualiza o aprendizado de sua geração em contraposição ao da geração anterior:

Outra das coisas que os perturbava, era que tivéssemos aprendido nos *Cahiers* das capas amarelas a nossa cultura cinematográfica. À cultura francesa opunham a italiana por via da qual chegara muito Luckacs – cinematograficamente traduzido por Aristarco – referência capital para muito do nosso neo-realismo. Daí que nós fôssemos considerados adversários, porque mesmo quando estávamos do mesmo lado da barreira, tinham contra nós o não sermos ortodoxos. Os reflexos do estalinismo não tinham ainda desaparecido.

Isto é que faz perceber as reservas que punham ao Paulo Rocha, suspeito de catolicismo, o que era verdade. Eu era suspeito de anarquia, sendo criticado na Seara Nova de sensualismo. Era esquisito, mas era assim. O António-Pedro e o Seixas Santos, esses eram agentes da reacção ao nível estético. Convém não esquecer que a ideia de realismo socialista andou por cá, tendo por modelo o cinema soviético e doutros países do leste, ou então o mais estreito neo-realismo italiano, já que o Rossellini era altamente combatido. Apesar de tudo, o movimento cineclubista teve uma certa noção do que se estava a passar e patrocinou o *Belarmino*. A reacção mais ambígua foi com os *Verdes Anos*. Talvez por ter sido tão defendido no *Tempo e o Modo*. (Ibidem)

Em 13 de abril de 1972, no cinema Estúdio, em Lisboa, após um hiato de oito anos em que Lopes dirigiu alguns curtas e tentou alguns projetos que não foram adiante, estreava aquele que pode muito bem ser considerado o maior filme do Novo Cinema Português até então: *Uma Abelha na Chuva*. Filme-farol, moderno e pessoal, uma adaptação do romance homônimo de Carlos de Oliveira que segue à risca a ideia de câmara caneta empregada por Alexandre Astruc em seu antológico texto "Nascimento de uma nova vanguarda: a câmara caneta". Fernando Lopes se coloca totalmente no processo fílmico e adapta o romance como se estivesse fazendo o seu próprio romance. Influenciado pela poesia de Carlos de Oliveira, muito mais que pelo romance, segundo suas próprias palavras na entrevista feita para o lançamento do filme em DVD. Suas armas: a escrita com a câmara. Mas não só. O uso do som, as repetições com efeito narrativo e os congelamentos de imagem herdados da Nouvelle Vague são retrabalhados de tal forma que até parecem usados pela primeira vez no cinema. O tamanho frescor que se desprende do filme é quase como um grito de liberdade, num caso raro de cinema impuro (porque adaptado da literatura) que se purifica por um rigor formal absoluto.

Na biografia *Fernando Lopes, Um rapaz de Lisboa*, Jorge Leitão Ramos fala da gestação do filme:

Gestação difícil. Depois de uma tentativa de escrita da adaptação em parceria com o próprio Carlos de Oliveira gorada a meio dos anos 60, Lopes tenta uma colaboração com Alberto Seixas Santos, em 1967, que também se frustraria. Enfrenta, então, a noção de que o cinema está em profunda mudança – os anos da gestação do filme são também os que correspondem ao abandono dos modelos americanos, nomeadamente por parte de Jean-Luc Godard, no interior da Nouvelle Vague – e o que interessa já não é a narrativa clássica, mas uma proposta de leitura de um romance que, publicado em 1953, estava ele mesmo a fazer uma rutura com o cânone neorrealista em que, todavia, ainda se inscrevia. O filme seria, por isso, concebido como uma abordagem radical onde os materiais cinematográficos seriam dados a ver, onde o romanesco seria reduzido ao osso (várias personagens importantes do livro pura e simplesmente desaparecem do filme), onde a montagem e o trabalho sobre o som seriam essenciais. (RAMOS, 2012, p. 41-42)

O filme segue o curso da memória proposto por Alain Resnais em *L'Année Dernière en Marienbad* (1961), no qual Laura Soveral é a esposa, Maria dos Prazeres, que precisa lidar com o marido Álvaro Silvestre (João Guedes), num "universo rural imobilista e opressivo, quebrado por ausências, desencontros ou silêncios", segundo José de Matos-Cruz em *O Cais do Olhar* (p. 144). O tempo não é especificado, mas imaginamos ser em fins do século 19 ou no começo do século 20. No cartão de visitas de Lopes como realizador e montador, as duas funções que ele assume além da adaptação e dos diálogos adicionais, uma cena é repetida com o som de um relógio de parede no lugar das vozes dos atores. Nessa cena, Maria dos Prazeres pergunta a Álvaro o que ele tinha ido fazer em Corgos e o que era o papel que ele escondeu rapidamente à chegada dela. Ele tira o papel do bolso, ela lê, depois iniciam uma breve discussão que termina com um tapa que ele desfere na cara dela. A partir daí vemos tudo de novo, até pouco depois do tapa, com o mecanismo do relógio a ocupar toda a trilha. No corte seguinte, percebemos que essa repetição era na verdade a lembrança de Maria, já em sua cama, magoada com o marido.

O uso do som em particular é derivativo da Nouvelle Vague, mas misteriosamente encontra sua identidade própria, como na cena em que os empregados conversam sobre o casal principal e vemos, antes, imagens de um estábulo, da fachada da casa, de uma árvore com abelhas, de um corredor vazio. Quando finalmente mostra os empregados, eles estão atrás de uma janela de vidro, como que a destacar a distância entre as classes. A

cena é toda montada de um modo desconcertante do ponto de vista de quem espera uma narração visual mais convencional. O empregado puxa a empregada, aliás, Zita Duarte, pela saia. Maria dos Prazeres entra na cozinha e o corte nos leva a ela, sem o contracampo que mostraria os empregados. O novo corte já nos leva a Álvaro, que via a cena por detrás da janela; ele fecha a porta que dava para essa janela, que por sua vez dividia um corredor da cozinha, pega um casaco e coloca bebida num copo (ação que ele faz bastante no filme). Ouve-se a repetição de uma fala misteriosa dele: "os cocheiros estão fartos". Isto é uma radicalização do princípio dos universos distintos utilizado em *Belarmino*. Não vemos nada que chegue perto de uma representação convencional dos dois conflitos que dominam o filme até aqui, o de classes (aparentemente domesticado pelos códigos da época) e o do casal principal, aparentemente sem solução.

O momento da peça teatral em Corgos é outro achado estético que une uso criativo do som e habilidade de encenação. A voz do personagem que entra primeiro em cena é duplicada, criando um efeito de eco que reforça a solidão de Maria dos Prazeres, espectadora em um camarote. E à certa altura percebemos que Clara, a empregada interpretada por Zita Duarte, observa Maria da platéia comum, com um misto de preocupação e curiosidade no rosto. De algum modo, ela sabe que o que se passa na peça reverbera na mente de Maria. As relações da burguesia são explicitadas para as classes mais baixas, e estas são testemunhas da decadência dos superiores na escala social. À certa altura, um conflito físico que se passa no palco é representado com o auxílio de fotos, colocadas em sucessão na montagem.

Por vezes, as soluções sonoras e visuais adotadas por Fernando Lopes nos parecem estranhas, ou pouco justificadas. Mas numa segunda visão, elas se revelam parte de uma estratégia de explicitação de conflitos internos. Por outras, uma maneira criativa de contornar deficiências orçamentárias, procedimento que veremos em praticamente todos os filmes do realizador. Álvaro anda por sua sala e essa ação é repetida em *jump cuts* insistentes e exaustivos que refletem sua própria impaciência. É um procedimento difícil de ser usado com sucesso porque pode dar a impressão de invenção pela invenção, um experimento estéril, que não provoca efeito algum no espectador. Lopes, contudo, mergulha-nos na ansiedade do personagem e essa repetição insistente é interrompida pelo tiro que é dado dentro da peça que eles viam minutos antes no filme (sabe-se lá quanto antes na narrativa). O corte nos leva à encenação da peça *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, e depois a Clara (Zita Duarte), que está sentada na carroça a olhar para a câmara. Um enigma, pensamos de primeira. Sim, mas um enigma que possui alguma

ligação com o drama vivido. Enquanto a câmera se aproxima lentamente de Clara, ela aos poucos deixa de olhar para a câmera, para nós, e olha o vazio, enquanto arruma o cabelo e uma voz fala de personagens que não estão no filme: Teresa, Mariana, até que surge o nome de Tadeu de Albuquerque e de Baltazar Coutinho e percebemos que o cocheiro Jacinto (o brasileiro Adriano Reys) se aproxima de Clara recitando um trecho justamente de *Amor de Perdição*, em voz alta para ela, enquanto se barbeia sem o auxílio de um espelho. Esse tipo de jogo com o espectador não era novidade, mas Lopes o utiliza com tanta maestria que é como se víssemos pela primeira vez, incluindo aí a piada do fazer a barba. "É como se fossem dois filmes", confessa Lopes na entrevista que acompanha o DVD. Logo depois, pela segunda vez no filme, ouvimos gemidos, como os de um ato sexual, enquanto vemos imagens diversas desta vez, as de um lago. Corta para um quarto em que o homem é visto a se barbear por um pequeno espelho colocado sobre uma mesa. É a explicitação do representado, do interpretado para uma câmera. O jogo é revelado mais uma vez ao espectador. Não vemos representada uma trama que se passa no meio rural, mas um ensaio sobre essa representação. O rosto de clara aparece interrompendo o movimento de câmera enquanto um outro empregado confessa que a ama. Ela não ouve, não está presente, mas é como se estivesse, pois só ela ocupa a mente e o coração desse empregado. Dois homens querem o coração de Clara, Marcelo (Carlos Ferreiro) e Jacinto (Adriano Reys). O primeiro mata o segundo. Mestre Antonio (Ruy Furtado), pai de Clara, convence Marcelo de que é a única maneira de conquistá-la. A cena do convencimento, com a câmera a procurá-los pelo pomar, é de rara beleza. Pai patrão. Marcelo pede para que Mestre Antonio dê Clara a ele. O crime leva a trama para a classe baixa, por alguns momentos, até voltar para a burguesia paralisada tal como num filme de Luis Buñuel.

José Cardoso Pires, em texto para o catálogo da Cinemateca Portuguesa *Fernando Lopes por Cá*, explica dessa maneira *Uma Abelha na Chuva*:

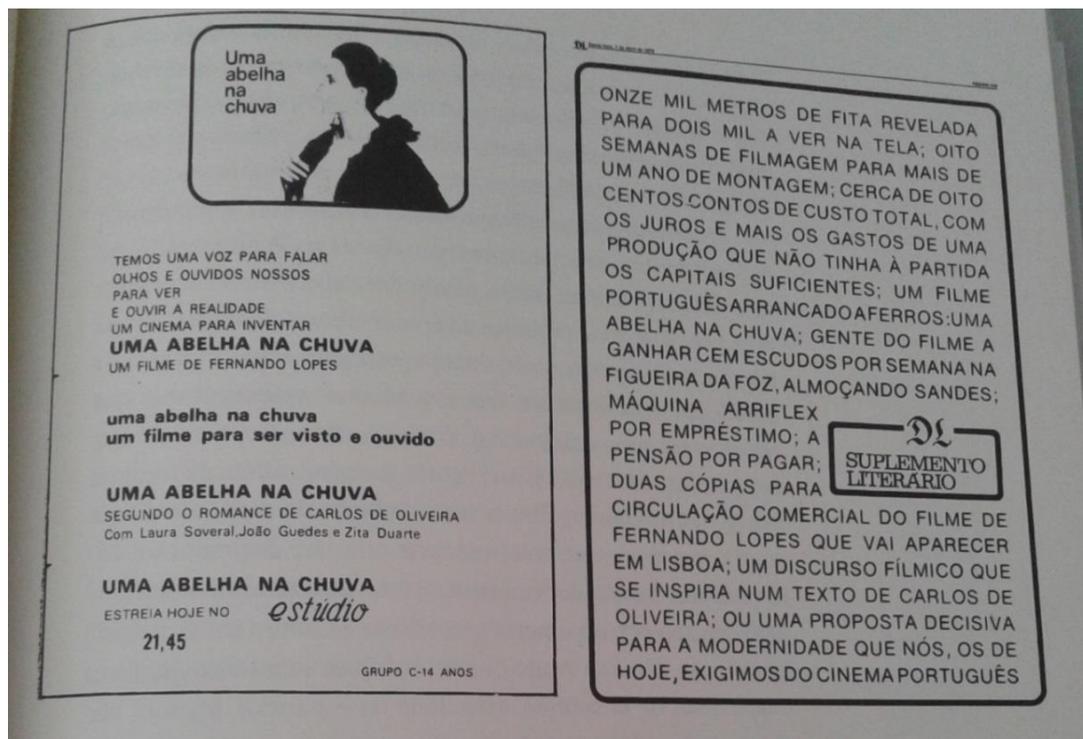
Continuo a achar, sempre achei, este filme exemplar e significativo no percurso do nosso novo cinema, ou seja, do cinema que nos vale a pena. Primeiro, por causa do rigor com que se apresenta, sem se enfeitar de cosmopolitismos domésticos nem se explicar com adejares semânticos. Segundo, porque revela uma profunda e autônoma fidelidade em relação à literatura que lhe serviu de tema. Fernando Lopes não abordou o texto do romance como um 'pre-texto' a libertar, como uma narrativa de que se colhem dados para uma dissertação parcial. Também não se fechou nele como num 'texto confinado' à intriga e à atmosfera, nada disso. Sem se deixar encandear pelo esplendor literário, praticou a mais exigente das fidelidades a um autor porque o traduziu em imagens até

ao nível da escrita: brancura como morte, areal como esterilidade, turvação como memória. (ANDRADE, 1996, p. 31).

Esse tipo de fidelidade ao autor me parece tipicamente português, uma vez que o encontro em diversos filmes de Manoel de Oliveira, e é comum sentir a presença literária de um modo que não é absolutamente subordinado. No mais, Fernando Lopes declarou, na entrevista que vem de bônus no DVD de *Uma Abelha na Chuva*, que mais do que se inspirar no romance homônimo de Carlos de Oliveira, inspirou-se em sua poesia. Não à toa, Carlos de Oliveira, à época em relação estremecida com o realizador, por temor do que viria a ser o filme pronto, ficou plenamente satisfeito com a adaptação.

À época, *Uma Abelha na Chuva* foi muito recebido, a começar por um especial no Suplemento Literário do *Diário de Lisboa*, publicado em 7 de abril de 1972, uma semana antes da estreia do filme, que serviu um pouco como um norte para a crítica, uma blindagem muito bem feita para o filme. Esse procedimento lembra o dos Cahiers du Cinema com relação à Nouvelle Vague, sobretudo em julho de 1963, quando Jacques Rivette arregimentou um número de insatisfeitos com a postura mais neutra do editor Éric Rohmer e providenciou um golpe de estado, no intuito de fazer dos Cahiers um veículo de defesa dos filmes da Nouvelle Vague⁶⁹. Na capa desse suplemento, os dizeres crítico-publicitários, ocupando a página inteira, como o filme irá ocupar todas as oito páginas da edição.

⁶⁹ Para saber mais sobre esse "golpe", ver BAECQUE, Antoine. *Histoire d'une Revue – Tome II*. Cahiers du Cinéma, 1991, p. 70 a 97; e, em português, BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. Cosac & Naify, 2010, p. 350 a 373.



1 Anúncio de Uma Abelha na Chuva e capa do Suplemento Literário do Diário de Lisboa

Nas páginas do suplemento, o mar de elogios reverberava de certo modo as inscrições da capa (Figura 1). A qualidade dos textos varia. Apesar dos nomes envolvidos, todos escritores, críticos ou intelectuais de respeito, alguns são mais deslumbrados, outros imprecisos. Mesmo assim, a vontade é de reproduzi-los todos na íntegra, tamanha a paixão que se desprende deles. Uma paixão que tem muito a ver com o momento de incertezas que atravessava o cinema português, fadado a muitos momentos de incerteza. Por isso dedicarei um bom espaço para esses textos.

Surpreende, de início, na página 4 da edição, o já referido entusiasmo do escritor do romance original Carlos de Oliveira, num breve texto intitulado "Voluntária desorganização", que é do tipo de fazer corare emocionar o realizador, mesmo ciente do que deva ser uma adaptação, ou seja, a transposição do drama de uma linguagem a outra:

Vi o filme apenas uma vez e em más condições de projecção. Mas penso mesmo assim que é um objecto estético excepcional (e insólito) na nossa produção cinematográfica. Reproduz com a liberdade específica duma outra arte o universo que tentei criar no romance e noutros livros meus. Tem, como já foi dito, uma montagem muito talentosa, que desdobra em dois planos, pelo menos, o que se vai vendo: um filme e a sua própria organização, melhor, a sua voluntária desorganização. Como se deitássemos numa sequência de imagens

ainda legível um pouco de ácido e o ácido corroesse certos elementos de ligação narrativa, turvando o fluir da "história", criando hiatos, sínopes, pontos obscuros e arquitetando sobre a primeira uma outra narração francamente onírica, mas em que o material é de facto realista. Quer dizer, não se trata dum sonho contado como sonho, mas duma realidade tão lenta e espessa que ganha pouco a pouco o peso sufocado dos sonhos. E é nisto, se não me engano, que reside a verdadeira identificação do filme com o livro. O que Fernando Lopes chama "a leitura crítica" do meu romance acaba afinal por ser a leitura mais profunda de *Uma Abelha na Chuva* e aquela que, portanto me agrada mais.⁷⁰

O texto de Carlos de Oliveira impressiona porque é raro um escritor entender tão bem o cinema a ponto de entender também o que se fez a partir da obra que ele criou. De certo modo, o escritor incorporou Oscar Wilde, que, ao escrever sobre a crítica, dizia que o crítico constrói uma outra obra a partir daquela que ele pretende criticar. Wilde dizia também, adiantando-me aqui no que vou percorrer na segunda parte deste trabalho, que toda arte deve ter espírito crítico, o que me permite, num certo delírio crítico, dizer que Fernando Lopes fez uma crítica em forma de filme sobre o livro de Carlos de Oliveira, e este entendeu o processo e adorou a crítica.

Na página dois do Suplemento, Nuno Júdice relata as impressões que o filme, visto há alguns meses, deixou nele, e de certo modo faz uma boa análise de sobrevoos, entendendo o filme em sua estrutura mais geral, com parêntesis especialmente valiosos:

temos a articulação de espaços diferentes – sociais (o mundo dos patrões e o mundo dos criados), estéticos (o "realismo", o teatro, a montagem-cinema) e significantes (linguístico, musical, fílmico). A interpretação e a separação entre estes diversos espaços é feita pela alternância (pela intervenção de uma leitura que o próprio filme faz de si próprio – o teatro, o folhetim, uma carta, géneros que introduzem a dúvida sobre três conceitos-chave do cinema tradicional: a representação, o drama, a verossimilhança). A coexistência dos "géneros" em *Uma Abelha na Chuva* é um factor de desordem, ou de contradição, dentro da linearidade narrativa. Mais: ela não contribui para a inserção do filme nos limites de qualquer desses géneros (não se trata de um filme psicológico nem de um filme policial – nem de um filme "moderno" na medida em que a "modernidade" dos sub-Godard e dos sub-Antonioni já constitui um género) mas sim para acentuar a contradição e simultaneamente a especificidade próprias do filme.

⁷⁰ In Suplemento Literário do Diário de Lisboa, 7 de abril de 1972, p. 4. (1972), "Diário de Lisboa", nº 17705, Ano 52, Sexta, 7 de Abril de 1972, CasaComum.org, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_6232 (2019-1-5). O escritor Carlos de Oliveira (1921-1981) nasceu em Belém do Pará, no Brasil, e se tornou um dos principais autores do neorealismo português.

O poeta e crítico literário Gastão Cruz inicia seu pequeno texto com trechos de três outros livros de Carlos de Oliveira, para defender a mesma ideia defendida pelo escritor, a de que Lopes entendeu muito bem o universo poético de Oliveira. Cruz ainda menciona algumas breves passagens dos trechos que colocou (em negrito no texto original e reproduzidas da mesma forma aqui):

O filme de Fernando Lopes não captou apenas, nem talvez principalmente, a espessura romanesca do texto de que traz o nome. A coincidência é muito mais ampla e profunda. *Uma Abelha na Chuva* – filme é uma leitura criadora, autônoma, não somente de *Uma Abelha na Chuva* – romance, mas de todo o universo poético de Carlos de Oliveira. Uma ferocidade elementar e social atravessa o discurso elíptico deste filme de silêncios e de sombras. O realizador compreendeu que as **ramagens torcidas, a chuva nas dunas, as terras pobres, a humanidade irrespirável**, e, além disso ou em tudo isso, **o peso do silêncio, a luz difícil**, eram as grandes presenças nesse mundo revoltado e áspero. Se quiséssemos definir um pouco a linguagem do filme *Uma Abelha na Chuva*, que é o mais belo que o cinema português já nos deu, poderíamos exactamente fazê-lo com algumas dessas palavras de Carlos de Oliveira: **o peso do silêncio, a luz difícil**.

Eduardo Prado Coelho, no mesmo especial, invoca o contemporâneo *O Passado e o Presente*, "uma obra-prima do cinema português", para o jogo com o filme de Lopes. Ele afirma ter visto duas vezes *Uma Abelha na Chuva*,

e saí de lá sempre acrisolado de espanto. Não só, meus amigos, uma obra-prima do cinema português (com todos os defeitos que uma obra deve ter), mas também, e isso é que me assusta, um filme terrivelmente importante para o futuro de todos nós (do cinema e das pessoas). A fita de Manuel de Oliveira tem uma alegria crepuscular: é a requintada apoteose de todo um cinema em que vivemos. A de Fernando Lopes volta-se, de repente, numa rotação felina e silenciosa, para a face oculta do que não sabemos, e deixa-nos entre um estremecimento e um recolhimento, no limiar, precos do que vai ser.

Nosso velho conhecido Manuel Machado da Luz, já mais maduro com relação ao seu começo na *Seara Nova*, sugere, ainda na terceira página do Suplemento Literário, que o filme é "o momento mais alto de toda a história do cinema português", mas apercebe-se de que "se trata de um pobre e significativo elogio, dado o medíocre contexto que o gera", e que não há "comum medida" com o filme de Lopes, "mesmo que seja com a obra – em tantos sentidos exemplar – de um Manuel de Oliveira". Sempre no "poderia", o crítico diz que "poderia falar em Resnais", como em Delvaux, Straub, Murnau.

Augusto Abelaira, romancista e dramaturgo, diz que é um dos filmes que mais o emocionou em toda a sua vida, e que "é um filme português, portuguesíssimo – tão português que até nem parece sê-lo" (p. 4). José Cardoso Pires, numa interessante comparação com *Woman in Love* (Ken Russell, 1969), diz que Russell fez a mesma operação de Lopes com o universo ficcional de D.H. Lawrence, o de "ler por dentro" (p. 5). "Mas este é apenas um aspecto marginal, um dos muitos que enriquecem *Uma Abelha na Chuva*" (Ibidem). E Fernando Correia Marques identifica o filme como "de montagem", e Fernando Lopes, "um realizador de montagem", e diz que agora resta "sugerir o equacionamento do filme" com o trabalho de "certos nomes do cinema de montagem, como – porque não? – Griffith, Welles, Eisenstein" (p. 6).

Na sétima página, o dramaturgo Fernando Luso Soares defende que a adaptação de Lopes "alcançou, o mais inteligentemente, o sentido denso, plural, da obra de ficção donde partiu" (p. 7), sugere que no ano de 1972 Portugal estava perto de ser "a capital cósmica do Cinema", indicando, implicitamente, *O Passado e o Presente* como outra obra grandiosa. E encerra sua crítica desta forma:

Eis-nos com um filme em que existem tempos vazios (longo e lento tempo para viver e morrer) e tempos plenos (tempo breve como o relâmpago). Eus o segredo de um ritmo admirável, talvez o maior trunfo da película. A coexistência dos elementos (onde as relações não são acidentais, nem de espaço curto) processam-se sem a evidência de uma relação demasiadamente explícita – mas é aprofundando o sentido latente desta evasiva que se alcança o âmago do filme. E para mim a sua grande eficácia está nisto: na "concorrência", na "alternância", na "fusão" de um tempo dialéctivo (o dos conflitos de pessoas, demonstrativos das contradições internas de um tipo social bem determinado) com um tempo não-dialéctico, onde nada se faz, onde tudo gela, onde estiolam as intenções sem lugar lógico para uma acção – excepto o facto material, cego, que se simboliza na destruição da "abelha" (insecto "personificante" do trabalho, da praxis) pela "chuva" (elemento da Natureza), a qual decerto lava as coisas, e as sacia, mas também as arrasta, destrói e dispersa (ou as enreda, como se nos revela no filme).

Por fim, na oitava e última página do suplemento, o crítico de arte e pintor Rocha de Sousa inicia deste modo seu longo texto, o maior da edição:

Não precisarei de justificar mais profundamente a minha presença neste número do Suplemento Literário do *Diário de Lisboa* se disser que o filme *Uma Abelha na Chuva* me reconduziu, por um camiho de descobertas e perturbação, a um conjunto de questões que tenho procurado analisar no campo da pintura. (...) Essa é uma perspectiva

desencadeada em particular pelas estéticas mais recentes, ajudando à produção de obras cuja estrutura nega a rigidez ou a imobilidade das aparências e coloca o olhar na trajectória de uma visão crítica, definida em termos de mobilidade.

Mais adiante, o pintor reforça que

No plano da criação artística, o acto visual deixou de corresponder a uma estratégia passiva e está longe, portanto, de se acertar com a fixação posicional do agente criador. Já no Cubismo, citando a obra de Picasso como típica da idade do cinema, Garaudy apontava o desdobramento e o estilhaçamento do espaço, "os pontos de vista sucessivamente tomados de uma figura em redor da qual nos vamos deslocando". O cinema rompeu com a continuidade e irreversibilidade do factor tempo, promovendo a conjugação simultânea de dados não consecutivos, invertendo a ordem narrativa, tornando plural a apropriação das aparências. Em certa medida, o cinema ensinou-nos a ver, isto é, deu-nos consciência de que a percepção dos acontecimentos pode ser enriquecida pela multiplicação das nossas relações com a realidade, quer as consideremos do ponto de vista de uma estratégia posicional, quer as consideremos ao abrigo de um vasto conjunto de elementos informativos.

E prossegue, referindo-se à mobilidade de análise necessária para a apreensão de um mundo expresso pela obra de arte quando suportado por novas estruturas. Assim, Rocha de Sousa aproxima sua questão com a obra de Lopes:

A visão que tais obras exprimem ou precipitam não é estática nem irreversível: é o reflexo da nossa mobilidade inventiva e da nossa permanente indagação.

Uma Abelha na Chuva propõe exemplarmente uma visão desse tipo.

A estrutura do filme não é linear e não estabelece portanto uma sequência unívoca de acontecimentos. A câmara raramente está onde se esperaria que estivesse: as escolhas que por seu intermédio o autor realiza, numa relação dinâmica com os objectos captáveis, vão estabelecendo no tecido fílmico um conjunto de ajustamentos e desajustamentos extremamente rico, inesperado e estimulante. Trata-se de um princípio de mobilidade que informa o olhar de todo o filme e que se completa nos "saltos" e ligações significantes da montagem.

O texto de Rocha de Sousa é primoroso. Uma aula na relação do cinema com a pintura, especialmente do cinema moderno com a pintura moderna. Mostra que um crítico de arte preparado transita por diferentes manifestações artísticas respeitando-as no que elas têm de únicas, de particulares em suas diferentes linguagens. Encerra o especial com chave de ouro.

Talvez esse especial seja em parte responsável por um certo sucesso do filme. Em entrevista para a revista *Cultura Zero*, Lopes afirma ter estranhado quando seu filme recebeu mais público que *Lotação Esgotada*, filme muito mais palatável dirigido por Manuel Guimarães em 1972. Para Lopes, na ocasião, só havia duas vias possíveis: "ou uma, extremamente radical, talvez ainda mais do que a do meu filme; ou outra, também extremamente radical no oposto, constituída pelas fitas com o António Calvário e semelhantes. Tudo o que se pretenda fazer no meio termo cai redondo" (*Cultura Zero*, nº 3, maio de 1972, p. 39)

Mas nem só de elogios viveu o filme em sua época. No *Comércio do Funchal*, uma crítica escrita por José António Saraiva "com alguma crueldade e afoiteza", conforme nos aponta Jorge Leitão Ramos, quebra o fluxo de loas vindas de tudo quanto é lado a partir do especial laudatório do *Diário de Lisboa*. Era um balanço do ano, portanto, uma crítica já retrospectiva que Leitão Ramos não informa de que data é, mas imagina-se que seja janeiro ou fevereiro de 1973:

(...) Lopes teve medo. Medo de falhar. E *Uma Abelha na Chuva* é isso mesmo: o filme de um homem com medo. Que por isso não quer arriscar um pelo. Inacabado, em *Uma Abelha na Chuva*, filme, abelha triste, recusa-se deliberadamente a estrutura da história – recusa-se mesmo a estrutura do filme: o ato de montar, aqui, aparece como oposição ao ato de filmar. E o filme acaba por se negar a si próprio. E esta atitude que como princípio podia ser interessante, acaba por tornar o filme pouco menos que ininteligível. Lopes montador nega o Lopes realizador. Porque teve medo. Porque se sentiu na obrigação de fazer uma obra-prima. Porque esta montagem o defendia: na medida exata em que nunca se chega a comprometer com coisa nenhuma, porque sempre que é sugerida alguma adesão ela é logo negada no momento seguinte. (SARAIVA apud RAMOS, 2012, p. 47)

Leitão Ramos arrisca um motivo para a virulência da crítica do jovem Saraiva:

Atente-se que o *Comércio do Funchal* tinha, então, uma forte penetração em meios universitários de (extrema) esquerda, pelo que a opinião de Saraiva era significativa de alguma oposição ao establishment que a geração do Cinema Novo começava a ser. E indiciava uma estranheza ante o filme que a opinião pública quase nunca expressou, mas que, evidentemente, é uma das componentes da sua recepção em qualquer tempo. (Idem, p. 48)

Típico filme do 25 de abril, após o qual os cineastas buscaram ver os problemas das regiões desfavorecidas de Portugal, *Nós Por Cá Todos Bem* (1978), filmado em

1976, é também o filme mais pessoal de Fernando Lopes, que foi até a região onde vive sua mãe para entrevistá-la, e também para ver como vivem as pessoas na aldeia em Figueiró dos Vinhos, perto de Leiria. Prosseguindo na toada inventiva de *Uma Abelha na Chuva*, Lopes coloca repetições, metalinguagem, sua própria narração, suas ordens para a equipe, mistura ficção e documentário e explicita essas camadas até dissolvê-las em uma coisa só na segunda metade do filme, após o "Coro das Criadas de Servir", canção de Sérgio Godinho.

Logo no início, temos a sequência mais polêmica do filme, que é a da matança do porco, filmada de vários ângulos distintos e repetida na montagem. A cena é observada pela mãe do realizador, Sra. Elvira Marques, e funciona como uma representação solene de uma das práticas mais comuns da região.

O "Coro das Criadas de Servir", que funciona como um videoclipe na cozinha, é um dos momentos mais altos do filme. Não só pela crítica contida ("ela podia ser puta, e até puta de classe, mas na luta de classes, deu para ser criada"), mas também e principalmente pela mise en scène espetacular de Lopes, com movimentos discretos de câmera e enquadramentos de sonho. Depois dele, a juventude da Santa Maria Goretti é vista com intimidade e delicadeza. No quarto, as criadas se preparam para dormir e a câmera de Lopes flagra-as em indecisões e cumplicidades.

É na verdade um filme múltiplo, como Luis de Pina o defendeu, e, por isso, extremamente arriscado. Nele, encontramos, em doses propositalmente desequilibradas: solenidade, making of, cinema direto, cinema etnográfico, musical, crítica social, autobiografia e denúncia.

Na época, a crítica foi compreensiva, embora não muito entusiasmada, com as intenções de Lopes. José de Vaz Pereira dá o tom ao dizer, em *O Jornal* (em 6 de julho de 1977), reproduzido no catálogo *Fernando Lopes Por Cá*, que é um "conjunto que tem muitos defeitos – mas também muita vitalidade – e que ainda não conseguimos, respeitando-o, transformar. E que é impossível deixar de amar" (ANDRADE, 1996, p. 133). O crítico ainda alerta:

Nós Por Cá Todos Bem, forma tradicional dos portugueses abrirem ou fecharem cartas em que, dos vários locais de exílio interno ou externo, se dirigem uns aos outros, é, ao mesmo tempo, obra audaciosa e jogo à defesa. Audaciosa porque vai contra certas correntes do cinema, ao recusar a facilidade. À defesa porque existem várias jogadas subtis como transformar o autor em personagem, como surgir-nos a palavra "corta" e dizer-nos, simpaticamente, que aquilo é um filme e tem as

limitações dum filme, como ainda quebrar a separação arriscada entre o produto e os que fazem o produto e assegurar zonas de tolerância mútua. (Ibidem)

Luís de Pina, em *O Dia* (em 7 de julho de 1977), escreve que

Pela voz de Elvira Marques Lopes, portanto, assumida como uma espécie de comentário nascido do povo, o realizador faz falar 50 anos de vida portuguesa, visíveis na realidade real da aldeia, da sua vida natural e humana, dos seus problemas, e na realidade ficcional (reconstruída) de Lisboa, onde se inscreve a evocação da adolescência do cineasta e do tempo em que as mulheres da Várzea vinham servir para os "senhores". (ANDRADE, 1996, p. 134)

Mais adiante, Pina reconhece os três elementos essenciais do filme:

o documento da vida actual da Várzea, com as pessoas, os problemas, os factos salientes, a entrevista com a mãe do realizador e o registo da realização do filme (de que é exemplo a cena do almoço da equipa ao ar livre); as cenas de evocação da existência na capital (a canção da cozinha, momento admirável de cinema e de crítica; a longa cena das jovens e da sua intimidade, feita no medo e no mistério das relações entre a fé e a vida, entre o relato do martírio de Santa Maria Goretti e o desejo que se insinua; a iniciação sexual do jovem, evocando uma cena de passe lisboeta ao som do bolero "Sabor a Mi") e algumas sequências dispersas (como o intermédio turístico de Ourém) que servem para melhor revelar a realidade dos factos descritos e o pensamento do autor. (Ibidem)

Para Eduardo Prado Coelho, na *Isto é Cinema* de 24 de março de 1978, em texto também reproduzido no catálogo *Fernando Lopes Por Cá*, o filme

parece deslizar sobre o impossível de outro. E parece iludir esse bloqueamento vertical (a relação do filme com aquele que lhe fica latente) através de uma aceleração entusiástica da dimensão combinatória horizontal – o que pode parecer, aos mais desprevenidos, como uma espécie de formalismo fútil e exibicionista. Eis o que se me afigura despropositado se atentarmos não apenas na malha fina dos efeitos mas também no jogo intrincado da sua produção. Digamos que o filme nos traça o relatório de uma impossibilidade: a de filmar a mãe no lugar do filho, a de interrogar e conhecer a mãe no lugar do cineasta. E é nesse bloqueio do acesso à natureza que se interpõe, como denegação fundamental, o álibi da antropologia cultural. O documento dissimula o acontecimento que o filme pressupõe mas não faz acontecer.. Do real e da mãe apenas mediações, ficções. Do cinema que transpõe o que é para o ser da imagem fica-nos a experiência do que tudo é rodeio, arte de arredores, técnica de rondar o coração das coisas sem nunca lá chegar, saber exilado. (Idem, p. 135)

Jamais um cineasta desprezível, Fernando Lopes continuará tendo dificuldades para filmar, a exemplo de Monteiro, muito porque se recusava a se beneficiar dos subsídios que, como diretor da RTP2, podia delegar. Nos vinte anos que se seguiram a *Nós Por Cá Todos Bem*, Lopes só realizou três longas, todos excelentes: *Crónica dos Bons Malandros* (1984), *Matar Saudades* (1988) e *O Fio do Horizonte* (1993). É um diretor ainda injustiçado da cinematografia portuguesa.

Fernando Lopes e João Cesar Monteiro

Monteiro nutria por Fernando Lopes uma sensível amizade e uma evidente admiração. Pelo menos na maior parte do tempo. É o editor Vitor Silva Tavares, que conheceu Monteiro muito bem e desde cedo publicou seus textos, quem diz: "João César tinha grande afeição por Fernando Lopes, porque este nunca perdeu o sentido de sua condição de origem: ele chegou pobre da província, e o vício da cidade não destruiu seu coração afetivo" (ALLONES, 2004, p. 79)

Mesmo antes de ser dirigido por Lopes na revista *Cinéfilo*, Monteiro dirigia-se ao diretor de *Belarmino* com muito respeito. Em entrevista para Lauro António, no *Diário de Lisboa* de 18 de agosto de 1969, ao dizer que pretendia fazer o melhor filme português de todos os tempos e depois ser confrontado pelo entrevistador com um "acha que é capaz?", responde: "Duvida? É certo que há a sombra da *Abelha* a pairar no próximo inverno, mas é um prazer perder com o Fernando Lopes. Ele conhece a nobreza do boxe" (NICOLAU, 2005, p. 263). A *Abelha* à qual Monteiro se referiu é obviamente *Uma Abelha na Chuva*, que àquela altura já estava em sua tumultuada produção. Sobre conhecer a nobreza do boxe, é claramente um elogio ao primeiro longa de Lopes, *Belarmino*.

Num texto publicado na *Cinéfilo* sobre o filme *Festa, Trabalho e Pão em Grijó da Parada*, de Manuel Costa e Silva, Monteiro refere-se a *Uma Abelha na Chuva* como o primeiro grande trabalho de Costa e Silva como diretor de fotografia, e nada nos leva a crer que ele só tenha escrito isso por estar numa revista dirigida por Lopes (a liberdade de Monteiro já não estava mais à prova, era um dado de sua personalidade):

com certeza o trabalho mais brilhante e equilibrado num filme do chamado cinema novo português, apesar de ter havido logo quem achasse que esse trabalho não se isentava de certas facilidades para encher o olho. Quem assim sentenciou, sentenciou mal, porque,

justamente, quem já trabalhou uma película fotográfica a preto e branco pode atestar que a maior dificuldade está em trabalhar os valores cinzentos, na zona do gama intermédio. (NICOLAU, 2005, p. 163-164)

Nos dois últimos números da *Cinéfilo*, João César Monteiro não se eximiu de defender Lopes dos ataques de Álvaro Guerra, quase dois meses após o 25 de abril, em junho de 1974, quando a situação política do país ainda era muito incerta e não se sabia direito quem estaria no poder num breve futuro. Faço questão de reproduzir essa polémica aqui parcialmente, para que fique claro o clima político incerto da época e a metralhadora crítica de João César Monteiro em *Que Farei Eu com Esta Espada?*.

Incomodados por um texto do escritor Álvaro Guerra que saiu na *República*, e que ataca indiretamente Lopes em questões que custariam muito espaço para explicar, mas que tinham a ver com uma certa caça às bruxas, relativa ao período que Lopes trabalhou na RTP ou no CPC durante o marcelismo, tanto Fernando Lopes quanto João César Monteiro, e, penso, António-Pedro Vasconcelos por trás da assinatura "A Redacção", resolvem responder, no número 36 da *Cinéfilo*, publicado em 15 de julho de 1974. A de Lopes é violenta, e começa já em tom terrível: "Era uma vez um escritor medíocre chamado Álvaro Guerra que, por obra e graça do 25 de abril, se transformou no comissário político Álvaro Guerra (ele comanda a coutada da informação na RTP)". Para depois completar: "Tanto melhor para a literatura, tanto pior para a política". Lopes continua falando da covardia de Guerra em não explicar porque seus dois longas seriam fascistas ou outros longas que ele apoiou enquanto presidente do CPC. Lopes encerra ainda com um parágrafo matador:

Quanto à ronda dos ministérios: em quinze anos de profissão vivi sempre (mal) do cinema, e volto a repeti-lo, sem subsídios oficiais ou da Gulbenkian e sem um único cargo oficial. Quando o 25 de abril chegou, estava eu a trabalhar nesta revista. Onde continuo (até me deixarem...). Pode o Álvaro Guerra e a sua corte dizer o mesmo? Ou não serão eles, neste momento, a nova classe dominante?

Quis o destino que pouco depois disso Lopes, Vasconcelos e a redação da *Cinéfilo* tomassem conhecimento de que teriam só mais um número para trabalhar, numa decisão que não ficou muito clara à época, e imagina-se que tenha a ver com a caça às bruxas mencionada. A resposta de JCM a Álvaro Guerra é a destilação de veneno em estado puro, e com um aviso anterior não assinado:

Embora tentássemos, até ao último momento, dissuadir o João César Monteiro de responder pessoalmente a Álvaro Guerra, este fez tal pé-de-vento que achámos que não o devíamos impedir de tornar público o direito que lhe assiste de definir uma posição pessoal. Tanto mais que ele fez questão em esclarecer que o seu empenhamento envolve muito mais o cineasta Fernando Lopes do que o director do *Cinéfilo*.

E, enfim, a palavra do *enfant terrible*:

Senhor Álvaro Guerra:

Presumo que aquilo que, sob o título "As Armas da Liberdade", o senhor publicou na República não me dizia respeito. Pelo menos, assim o entendi, e, nessa exacta medida, é talvez um pouco abusivo eu estar a responder-lhe pessoalmente. Se o faço, e tantarei fazê-lo com a maior brevidade, é porque, apesar de tudo, a questão não me deixou indiferente, é porque, apesar de tudo, entre um cineasta talentoso chamado Fernando Lopes e um escritor medíocre chamado Álvaro Guerra, a minha opção está feita, e só a ideia de hesitar um segundo me apavora.

"Mostrem-me as obras, não me mostrem o cartão do Partido" – dizia Brecht numa das suas quotidianas lições de democracia. Dizia mal? Para já, e daqui, leva esta medalhinha e, se tiver juízo, depois se verá.

Seu João César Monteiro.

Logo em seguida, na mesma página, duas colunas são reservadas à resposta da redacção (como o chefe da redacção era António-Pedro Vasconcelos, é quase a mesma coisa que ter a assinatura dele). Nessa resposta, APV deixa evidente o tom de perseguição dos ataques de Álvaro Guerra:

Como nos bons tempos da caça às bruxas, Álvaro Guerra investe-se no papel de acusador público, denunciando velhos pactos com o demónio, num afã purificador que o faz lobrigar um perigoso ninho de bruxas na redacção do *Cinéfilo*. A insinuação, que se refere, veladamente e cobardemente, ao nosso camarada Fernando Lopes, alarga-se assim, por contágio, à equipa do *Cinéfilo*, por um vício malsão de quem não sabe actuar por conta própria e vê em tudo camarilhas iguais às suas. Além de Fernando Lopes, o nosso colega João César Monteiro, com o seu imperdoável pendor individualista, não resistiu, apesar dos nossos rogos, a rabiscar uma resposta pessoal ao escritor, o que não impede, porém, esta breve "mise au point" da redacção.

Curiosa essa liberdade extrema do *Cinéfilo*. Contra o redator-chefe e o diretor da revista, um simples redator, mesmo com a importância que tinha JCM como faz-tudo da seção de serviços, tinha o poder de, se quisesse, escrever um texto e colocar esse texto entre as duas respostas oficiais da revista aos ataques sofridos. Explica-se um pouco porque durou tão pouco essa nova encarnação da *Cinéfilo*. Liberdade assim, ninguém no

mundo está disposto a conceder, e de certo modo, eles pagaram por isso, infelizmente. A resposta de APV termina de forma taxativa:

Nenhum dos membros desta redacção, ele [Álvaro Guerra] sabe-o bem, teve alguma vez cargo ou apoio oficial, antes ou depois da madrugada de 25 de abril; nenhum de nós cobiça altos postos da governança política ou tenta neles insinuar a sua possível influência e as suas possíveis relações partidárias. A incompetência galardoada e a mediocridade consagrada reflectem assim os seus fantasmas pessoais através de caluniosas suposições sobre os redactores do *Cinéfilo*. O fascismo é, como se sabe, um fenómeno de contaminação.

No número seguinte, é publicada a tréplica de Álvaro Guerra aos ataques dos *Cinéfilos*, uma tréplica em que ele continua as insinuações contra Fernando Lopes. E a redacção da revista contra-ataca novamente com um breve dicionário carregado de ironia, onde eles procuram responder com fatos às acusações falaciosas (ao menos assim me pareceram) de Guerra. Os aspectos mais interessantes dessa nova troca de ofensas são o segundo ponto da tréplica de Álvaro Guerra:

2) O lançamento do combativo e independente órgão da esquerda que dá pelo nome de *Cinéfilo* foi celebrado a 4 de outubro do ano passado com uma simpática festinha no cinema Vox e no Teatro Maria Matos. Presentes, ao lado do director Fernando Lopes, os já referidos Moreira Baptista [Ministro do Interior] e Caetano de Carvalho. Quase à mesma hora, a polícia de choque do capitão Maltês desancava democratas à porta das Belas-Artes.

E este trecho da resposta em forma de dicionário da redacção do *Cinéfilo*: "I – INFELICIDADE: A.G. estava presente na festa de lançamento do *Cinéfilo* no Vox e não à porta das Belas-Artes".

Como vimos, JCM podia se arriscar a sofrer também perseguição, desde que tivesse a convicção de estar na defesa de um amigo que estava sendo vítima de uma injusta caça às bruxas. E podia se arriscar a perder o amigo, se sentisse que esse amigo (que poderia ser o Lopes ou o Vasconcelos ou algum outro menos próximo) estivesse fazendo algo com o qual ele não concordava. Sua liberdade e suas convicções vinham em primeiro lugar, sempre.

No catálogo *Fernando Lopes Por Cá*, muitos cineastas e escritores dão o seu depoimento sobre o director de *Belarmino*. Cesar Monteiro está ausente. Presente está,

contudo, em relatos do próprio Lopes, dos casos que Cesar Monteiro aprontava, de quando almoçavam juntos, do humor avassalador do diretor de *Veredas*.

E na seção Testemunhos do catálogo *João Cesar Monteiro*, Lopes faz um belo texto intitulado "Monteiro aka João César", dando uma noção do carinho que sentia pelo amigo.

Quando o conheci, nos idos de 62, no "Montebranco" do Saldanha (já a mania dos gelados...), ele era só o César que, com o Seixas [Alberto Seixas Santos], o APV [António-Pedro Vasconcelos], o António Escudeiro e o Zé Vaz Pereira, discutia filmes a manhã inteira e pensava nos "engates" – à época muito difíceis.

O César, no seu corpo desengonçado – meio Buster Keaton, meio Tati "avant la lettre" – era o mais ousado nesse desporto radical dos púdicos e hipócritas anos 60.

Aí por volta de 63 – com os *Verdes Anos* em rodagem e eu a preparar o *Belarmino* – o grupo mudou-se, com armas e bagagens, para o "Vává", próximo da Ulyssea Filmes (laboratório e salas de montagem), que veio a ser a "alma mater" do "Cinema Novo Português" – assim mesmo, com maiúsculas e tudo!

O César passou então a ser o João César, candidato a cineasta. Tal como nós todos. (NICOLAU, 2005, p. 573)

Na deliciosa narração de Fernando Lopes, permanece um mistério: o que seriam os "engates" de que ele fala no primeiro parágrafo? A explicação, ou algo parecido com isso, vem logo em seguida:

O desporto radical do "engate" apurou-se (vejam os exemplos de todos os seus filmes...), graças às "Valquírias do Vává", como ele chamava às meninas da Faculdade, que por lá passavam todos os dias e que ele cortejava com modos de "dandy", pobre mas honrado. (Ibidem)

Em seguida, Lopes entra em detalhes pessoais da vida de Monteiro, algo que é compreensível e perdoável pelo nível de amizade que se podia observar entre os dois até certo momento (Paulo Rocha fará pior em *Pour João César Monteiro*):

O João César foi o primeiro "sem abrigo" que conheci (lembrem-se das *Recordações da Casa Amarela*), dormindo ao Deus dará, ora em casa do APV, ora do Escudeiro (aqui sempre com um olho lúbrico na Lela...), ora, sobretudo, do Cristiano de Freitas (que era de nós todos o único que tinha meios financeiros, carro de sport descapotável e, claro, muitas conquistas femininas). O João César privilegiava particularmente a casa do Cristiano (em frente ao Vává), porque de vez em quando sobrava para ele uma "dama de muito bem fazer a quem lho pedisse". E o João César não pedia, atacava mesmo e de mil maneiras, "porque amor não

há feito", como disse o poeta (também se vê, ora burlesco, ora trágico, em todos os filmes dele). (Ibidem)

O testemunho de Lopes é valioso porque nos confirma o quanto há de autobiográfico nos filmes de César Monteiro, sobretudo os da *Trilogia de Deus*, cujo protagonista, João de Deus, é interpretado por ele próprio, que dá vazão ali a alguns desejos secretos. Em seguida, Lopes conta de quando apareceu no Vává "o velho Ricardo Malheiros", produtor, que "pediu-me então se lhe apresentava realizadores da nova geração". Até o dia

histórico, a vários níveis – e não apenas cinematográficos... – em que consegui convencer o Ricardo a dar ao João César a oportunidade de realizar o seu primeiríssimo filme:

Sophia

(que eu considero uma obra-prima e que contém já muito do que ele viria a fazer depois, desde *Quem Espera Por Sapatos de Defunto* até a última e pungente despedida que é o *Vai e Vem*). E é neste percurso inicial que ele deixou de ser, primeiro – o quase pejorativo César; depois – o mais familiar e amigável (às vezes, às vezes...) João César; por fim – tal como ele acabou por ser reconhecido, aqui e lá fora, o João César Monteiro. (Idem, p. 574)

Monteiro lembra diferentemente, ou não sabia da importância de Lopes em sua estreia. Na chamada auto-entrevista, publicada no *Tempo e o Modo* em meados de 1969 e republicada em *Morituri te Salutant* (1974), Monteiro credita sua estreia no cinema aos outros kimonistas: "o Seixas e, depois, o António-Pedro, convenceram o Malheiro que eu era genial, apesar de não arriscarem meio tostão em mim" (NICOLAU, 2005, p. 249). De todo modo, o carinho sensível nas palavras de Fernando Lopes prova que palavras nunca são frias, e o arranjo de uma sucessão bem escolhida delas entrega muito mais do que normalmente supomos. Interpreto a diferença nas classificações das diversas maneiras de dizer o nome do cineasta – César, João César, João César Monteiro – como um sinal de respeito e admiração que poucas vezes se vê de um cineasta em relação a outro. Admiração que prescinde do pudor e do apagamento da personalidade difícil do amigo ("às vezes, às vezes..."). A meu ver, isso é indício muito mais forte do que um depoimento ausente, que pode ter explicação em alguma rusga temporária (Monteiro tinha sempre muitas rsgas, mesmo com seus melhores amigos), num catálogo em homenagem ao amigo, no caso, o dedicado a Fernando Lopes. Claro está que os dois estavam vivos na época de *Fernando Lopes Por Cá*, e só um deles estava vivo quando João Nicolau organizou o catálogo sobre João César Monteiro.

Há, contudo, uma ocorrência a se considerar, uma dessas rusgas temporárias: uma polêmica entre João César Monteiro e António-Pedro Vasconcelos, que será melhor analisada no capítulo referente a este último, mas que respingou também em Fernando Lopes e José Fonseca e Costa. JCM, na pré-estreia de seu longa *O Último Mergulho* (1992), realizada na Cinemateca Portuguesa, acusou APV de ser "vigarista" e "aldrabão" (*Público*, 20 de setembro de 1992), e completou dizendo, para o jornal *Público*, que repercutiu a polêmica, que "é evidente que há uma troika no cinema português, constituída pelos senhores Vasconcelos, Fonseca e Costa e Fernando Lopes como aguadeiro", e que estes queriam "estrangular à nascença os novos Oliveiras portugueses". Insistindo numa espécie de complô, JCM esclarece o que pensava ser o plano: "a estratégia deles é a seguinte: o Manoel de Oliveira é chato mas já é intocável e temos de suportá-lo até ao final dos seus dias; portanto, vamos garantir que não surjam outros" (Ibidem). Claro que a acusação é muito mais séria contra APV, e por isso é ele, principalmente, que decide processar JCM.

Fernando Lopes, em declaração para o jornal publicada no dia seguinte, afirma, de modo duro: "Processar o César, eu? Não vou perder tempo. Ele, coitado, está apenas a ser o aguadeiro de tipos que não têm coragem para dar a cara" (*Público*, 21 de setembro de 1992). Considerando o episódio um "folhetim lamentável para todos nós", Lopes diz não se incomodar de ser chamado de aguadeiro, pois reconhece que havia sido mesmo aguadeiro para o filme de Monteiro, *Recordações da Casa Amarela* (1989), "uma vez que fui eu que lhe arranjei o dinheiro para ele o fazer, e sobre *O Último Mergulho*, para o qual eu também fui aguadeiro, só não digo nada porque ainda não o vi". E completa, num evidente lamento que passa também pela cumplicidade que ambos tiveram no passado: "O que é pena é que o César tem de facto talento, embora não tenha aquele que julga ter. Mas cada país tem o César que merece". Essa declaração me parece um tanto ressentida. Apesar de reconhecer talento em JCM, há um certo desdém que parece mais motivado pelas ofensas ditas na Cinemateca e depois confirmadas ao jornal do que pelo entendimento da obra do cineasta. Lopes continua: "Ele será, no máximo, uma versão menor de Luiz Pacheco⁷¹. Mas mesmo que fosse Bataille, Céline ou Sade, não pode ter o direito de, impunemente, insultar quem lhe apetece. E por isso não posso deixar de apoiar António-Pedro de Vasconcelos" (Ibidem). A verdade é que João César Monteiro sempre foi assim, e de certo modo tanto APV quanto Lopes já estavam mais do que acostumados

⁷¹ Luiz Pacheco (1925-2008) foi um escritor, polemista e crítico literário português.

a essa postura irreverente e francamente belicista, por muitas vezes injusta, do velho companheiro da *Cinéfilo*. O que de certo modo também se traduz em impaciência e cansaço. "Mas o que mais me irrita nisto tudo é que, mais uma vez, César Monteiro acabará por apresentar um atestado médico de inimputabilidade e há pessoas que, sabendo dessa fragilidade, insistem em espicaçá-lo para ele dizer estas coisas", acrescenta Lopes, que continua: "é que o César, ao menos, dá a cara".

Procurado novamente após as declarações de Lopes, Monteiro explica: "Fernando Lopes não queria financiar a série sobre *Os Quatro Elementos* porque queria gastar 400 mil contos numa série do Fonseca e Costa. Quanto ao IPC, recebi até agora 80 mil contos para quatro filmes" (Público, 21 de setembro de 1992)⁷². Lopes não foi encontrado para a continuação da polémica, mas em entrevista para o catálogo *Os Bons da Fita*, do Cineclube de Faro (MOUTINHO, 1996, p. 42), Lopes admite que o administrador da RTP na época, Brás Teixeira, era muito generoso e queria subsidiar tudo, ao contrário de Lopes, que achava que só se devia subsidiar quatro ou cinco filmes para cuidar melhor desses. Estaria a série *Os Quatro Elementos* fora desse seleto grupo de possíveis subsidiados de acordo com a vontade não realizada de Lopes?

Era um período de animosidade entre Monteiro e Lopes, que, a se julgar por entrevistas futuras, havia sido superado (por ambos ou só por Lopes? Nunca se soube). Em entrevista para Rodrigues da Silva, publicada no Jornal de Letras em 22 de setembro de 1992 (mas realizada dois dias antes da pré-estreia na Cinemateca Portuguesa), Monteiro dá uma espinhafrada no amigo, ao ser perguntado dos filmes feitos para exibição na TV, como é, de certo modo, *O Último Mergulho*:

Em Portugal, como temos, felizmente – repito – a televisão mais estúpida do mundo, a mais atrasada, é possível fazer umas coisas, trabalhar nos interstícios do poder, trabalhar contra os Fernando Lopes – é preciso dizê-lo – e contra os funcionários da televisão. Por exemplo, este filme: como já tive o prazer de ver a cara do director do Festival de Veneza, que eu sabia à partida qual era, quero ver a carinha do sr. Ricardo Nogueira e do sr. Moniz. E do sr. Lopes – porque não? O sr. Lopes, entendido de maneira dúplice. Porque há o Lopes, cineasta porreiro, amigo, etc., de palmadinha nas costas, e há o Lopes,

⁷² A série dos quatro elementos foi, afinal, financiada pela RTP, com *O Último Mergulho*, de Monteiro, como o episódio referente à água, mais longas de João Mário Grilo (*O Fim do Mundo*, representando a terra), Joaquim Pinto (*Das Tripas Coração*, representando o fogo) e João Botelho (*No Dia dos Meus Anos*, representando o ar). Só o longa de Monteiro passa dos 65 minutos, tendo 85 minutos. O que talvez explique o ataque de Monteiro é que ele estava entre três diretores da geração posterior, que vivia em choque com a geração do Novo Cinema, à qual ele mesmo pertencia. Os espicaçadores a que Lopes se referiu podem muito bem ser, então, Grilo, Pinto ou Botelho. Todos eles, contudo, foram financiados pela RTP nos anos 1980, com ajuda de Fernando Lopes. (MOUTINHO, 1996, p. 45)

funcionário da televisão, que tem que dar contas aos patrões. Gostava de saber qual dos dois Lopes vou eu apanhar. (NICOLAU, 2005, p. 363-364)

Nessa mesma entrevista Monteiro chega a dizer que mostrava sempre os filmes para o Fernando Lopes porque "o Lopes tinha boas ideias de montagem", e que nesse tempo, "era um convidado permanente". Em fevereiro de 1991, na entrevista concedida a Jean A. Gili, publicada na *Positif* nº 362, de abril de 1991, e reproduzida no catálogo da Cinemateca Portuguesa, Monteiro diz, quando perguntado sobre as dificuldades de apoio ao cinema português: "Ora, aí está algo de tipicamente português: não é um apoio institucional, está ligado ao facto que na televisão haja duas ou três pessoas que gostam muito de cinema. O Fernando Lopes, por exemplo, que é um amigo e colega. Mas no dia em que o Fernando Lopes perder o estatuto que actualmente tem, temo que as ajudas financeiras desapareçam imediatamente" (NICOLAU, 2005, p. 416)⁷³. Em 1969, em auto-entrevista publicada no *Tempo e o Modo*, Monteiro dizia que "o Fernando é um prodigioso bicho de ver cinema, de fazer e de ver fazer cinema. Assim sendo, a sua presença, o seu agudo sentido crítico são um precioso estímulo para todos nós e, pela parte que me cabe, não saberia dispensá-los". (NICOLAU, 2005, p. 253). Como vimos e ainda veremos, o 25 de abril realmente separou os realizadores do Novo Cinema português, o que provavelmente aconteceria antes se não tivesse uma ditadura para os unir contra ela.

Voltarei a essa polémica das ofensas, uma entre muitas existentes no cinema português dos anos 1960 aos anos 1990 (caso para outra pesquisa) no capítulo dedicado a António-Pedro Vasconcelos. Por enquanto, resta-me pensar que esse episódio estava superado à altura do carinhoso depoimento de Lopes no catálogo organizado por João Nicolau em homenagem a JCM, embora ali ele entregue um pouco demais a intimidade de seu antigo companheiro.

1.3.4. António de Macedo

Ao contrário de seus companheiros de Novo Cinema, Paulo Rocha (com *Os Verdes Anos*, embora *A Ilha dos Amores* possa pleitear o mesmo posto), Fernando Lopes

⁷³ Veremos no capítulo referente às *Recordações da Casa Amarela*, na parte 2 deste trabalho, que o pequeno apoio da RTP2, dirigida por Lopes, ao filme, possibilitaria, em seguida, outros subsídios.

(*Uma Abelha na Chuva*), Cunha Telles (*O Cerco*), e José Fonseca e Costa (*O Recado*), António de Macedo não teve seu melhor filme lançado antes do 25 de abril (embora por vezes eu considere *Domingo à Tarde* o seu melhor filme). *O Rico, o Camelo e o Reino ou O Princípio da Sabedoria*, o filme mais ambicioso que realizou, foi rodado em dezembro de 1974 e 1975 e lançado comercialmente somente em 9 de dezembro de 1977, após circular por festivais durante 1976; um atraso que mostra que o cinema português ainda sofria de um bom punhado de coisas.

Sua carreira talvez seja a mais curiosa de toda a turma, para não dizer a mais problemática. Filmes bem conseguidos como os dois acima citados e *As Horas de Maria* (1979) convivem com falhanços como *7 Balas para Selma* (1967) e *A Promessa* (1973), ou com esquisitices não muito bem sucedidas como *Nojo aos Cães* (1970) ou *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1980).

Há um outro fator que não pode ser desprezado. É o mais prolífico de todos os diretores do Novo Cinema, conforme lembra Manuel S. Fonseca (COSTA, 1985: 135). Nos dez anos que compreendem o cinema novo, segundo Fonseca, que deve estar pensando em 1963-1973, portanto onze anos, enquanto Lopes e Rocha realizaram dois longas, Macedo realizou quatro. Se aumentarmos o período, para o deste trabalho, por exemplo, ou seja, 1962-1982, coloque-se mais cinco filmes de fundo para Macedo (*O Princípio da Sabedoria*, *As Horas de Maria*, *O Príncipe com as Orelhas de Burro*), enquanto Rocha e Lopes terão um só (*A Ilha dos Amores* e *Nós Por Cá Todos Bem*, respectivamente). Se colocarmos os curtas, Macedo leva ainda mais vantagem. De certo modo, essa produtividade menos compensa do que explica a irregularidade.

Uma das características de seu cinema é a vontade de se aventurar pela novidade, seja ela a paródia de filmes de ação americano, seja o filme religioso ou a comédia do absurdo, o experimento vanguardista inspirado no grupo Dziga Vertov de Godard e Gorin ou ainda as ficções científicas que tanto desesperaram seus pares. António de Macedo, diga-se o que quiser de sua carreira irregular, não lhe podem negar a audácia e o desejo de inventar.

O nível de loucura encontrado em seus filmes só pode ser comparado a Fellini ou Herzog, com algo de Raoul Ruiz e Buñuel. Infelizmente, Macedo não está no mesmo nível dos acima citados. Nos filmes mais comerciais, *7 Balas* e *A Promessa*, por exemplo, há qualquer coisa de absurdo, de onírico e profundamente original que torna a visão interessante, mesmo quando percebemos tratar-se de um filme fracassado. Sobre Macedo, vale a máxima crítica de que seus fracassos interessam tanto quanto os sucessos de

muitos, até mesmo suas ficções científicas alucinadas dos anos 1980 (*Os Abismos da Meia Noite*, 1983, e *Os Emissários de Khalom*, de 1987).

Condenado principalmente por pensar no grande público, António de Macedo inicia sua carreira com alguns curtas de interesse, com destaque para dois realizados em 1963: *Verão Coincidente* e *Nicotiana*, que o colocaram sobre um estágio que pedia atenção de críticos e público. E estreou em longa com uma produção Antonio da Cunha Telles. *Domingo à Tarde* (1966) traz Isabel de Castro e Isabel Ruth como paciente e enfermeira, respectivamente, de um hospital onde trabalha um médico em crise. As invenções formais marcam o longa: as cenas do filme dentro do filme são exibidas com os diálogos ao contrário, causando um óbvio estranhamento; numa cena de transfusão de sangue, o preto e branco subitamente dá lugar às cores de um sonho, que ora puxa para o verde, ora para o azul, ora para o vermelho, para depois voltar ao monocromatismo do início. Perguntado na revista *Celulóide* sobre as virtudes essenciais de seu longa, Macedo responde: "coragem de ir contra o convencional, rigor de construção temática e de reconstituição de ambientes e caracteres" (nº 100, abril de 1966, p. 14).

Na edição seguinte da *Celulóide*, uma crítica escrita por Fernando Duarte e intitulada "O cinema português no caminho certo" defende que *Domingo à Tarde* é "a melhor obra do novo cinema português" (maio de 1966, p. 15), o que deve ter provocado a ira do pessoal de *O Tempo e o Modo* (que por sinal, menosprezou o filme de Macedo).

Para João Lopes, em texto reproduzido no catálogo da mostra dedicada ao cineasta pela Cinemateca Portuguesa, catálogo organizado pelo cineasta Manuel Mozos, *Domingo à Tarde* pode ajudar a definir um triângulo português cujos outros dois vértices pertencem a *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, e *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes (MOZOS, 2012, p.10). Os três vértices do triângulo que, segundo Lopes, com pertinência, definiria o cinema português moderno são produzidos por Antonio da Cunha Telles, importante figura aglutinadora e responsável direto pelo acontecimento do Novo Cinema Português. Mas entre os três, paira (ou pairava) sobre o primeiro longa de Macedo um esquecimento que nos últimos anos tem quase se desmanchado, com uma grande retrospectiva dedicada à sua obra integral pela Cinemateca Portuguesa em 2012, uma tese de doutoramento defendida por João Monteiro, que ainda realizou o documentário *Nos Interstícios da Realidade* (2017), em homenagem a Macedo. Porém, não podemos correr o risco de "esquecer o esquecimento", pois este indica uma série de coisas a respeito da apreciação de Antonio de Macedo dentro da crítica e da classe cinematográfica portuguesas. João Lopes levanta a lebre:

Nas memórias mais rotineiras do Cinema Novo Português, há um regular esquecimento de *Domingo à Tarde*, porventura indissociável de um certo apagamento intelectual (e editorial?) da obra do próprio Namora. Acima de tudo, creio que o filme pode ilustrar uma importante componente do cinema que emergiu na sua época, também ela tantas vezes esquecida ou secundarizada: é uma componente que cruza o realismo das histórias com a preocupação de expor a dinâmica de cada personagem a partir de uma tensão constante entre a afirmação individual da identidade e os respectivos compromissos com os valores coletivos. (MOZOS, 2012, p. 9)

O próprio Macedo, em entrevista para o livro *Os bons da fita*, do Cineclube de Faro, quando perguntado se é muito difícil ser realizador em Portugal, responde:

Eu acho que é difícil ser "alguns" dos realizadores neste país, porque há outros que não têm esse problema. Nós vivemos num país de "filhos e enteados" (risos). Vou-lhe dizer até que escrevi um artigo, numa das alturas em que um projecto meu ficou em último lugar, por duas vezes (projecto que até tinha sido premiado num concurso da RTP, há alguns anos, com uma menção honrosa – é um texto que tem um certo mérito, e, aliás, pessoas que o leram acharam-no interessante), dizia, escrevi um artigo, para o *Público*, mas, por qualquer razão que eu desconheço, não foi publicado. Portanto, ainda estávamos num regime em que parece que imperam certas censuras. (MOUTINHO, 1996, p. não identificada)

Depoimento forte, de quem sabe que foi forçado ao ostracismo, situação terrível para quem trabalha com arte. "Entre crítica e os cineastas, tenho vergonha de dizer, mas é assim... o quiseram apagar da história do cinema", diz Fernando Lopes em *Nos Interstícios da Realidade*, dando uma ideia da gravidade de tal ato. O ostracismo imposto a Macedo não o impediu de desenvolver uma carreira no mínimo curiosa, com alguns acertos que bastaram para que seu nome pudesse ser resgatado por uma nova geração de espectadores, entre eles o premiado jovem realizador João Salaviza, um dos entrevistados de *Nos Interstícios da Realidade*.

Segundo a investigadora Leonor Areal, *Domingo à Tarde* antecipa uma série de obsessões demonstradas nos longos futuros de Macedo porque "o mundo interior e fantasmagórico das personagens é omnipresente – eles vivem adentro desta redoma que o realizador cria – e as referências à sociedade contemporânea não são mais que alusivas ou alegóricas" (AREAL, 2011, p. 400).

Em entrevista para o catálogo da Cinemateca Portuguesa, António de Macedo conta de sua experiência na direção de fotografia, de como foi importante a presença de

Elso Roque (também para Roque) e reforça as semelhanças dos longas de estreia de Paulo Rocha e Fernando Lopes respectivamente com a Nouvelle Vague francesa e com o Free Cinema inglês, conforme vimos nos dois capítulos anteriores:

foi aí que conheci o Elso Roque, que era um assistente de imagem e trabalhou em *Os Verdes Anos*. A primeira fita dele como diretor de fotografia foi o *Domingo à Tarde*. Tinha trabalhado com o operador francês, o [Raoul] Coutard – de quem começou a apanhar o estilo... Mas eu modifiquei o estilo dele, porque eu também fazia fotografia e andava com um fotómetro... para aquela fotografia tipo germânico que o *Domingo à Tarde* tem... não tipo francês que tem *Os Verdes Anos*, que é uma coisa delicadoce. *Belarmino* é diferente... é curioso, tem um ar britânico... as diferenças notam-se. Os meus modelos são germânicos: o Fritz Lang, o Bergman, aquele preto e branco nórdico. É o gótico. O *Domingo à Tarde* tem isso, para já não falar no dramalhão todo... (MOZOS, 2012, p. 51)

Domingo à Tarde certamente não está à altura de *Belarmino* e *Os Verdes Anos*, os outros vértices do triângulo do novo cinema mencionado por Lopes, mas merece mais consideração do que tinha recebido nas histórias do cinema português até a década passada. Provavelmente houve um enfraquecimento retroativo do filme a partir das aproximações com o gosto do grande público promovidas por alguns dos filmes seguintes. Não perdoaram a liberdade de Macedo em explorar outras vertentes estéticas do cinema.

7 Balas para Selma é uma infeliz tentativa de fazer um 007 português, em tom paródico. Filme em cores com uma sucessão de capturas e fugas dignas de desenhos animados. Tão ruim que chega a ser engraçado. A cena do ventilador sem grade como arma, rebatido por discos de vinil, é antológica. Os momentos musicais são até interessantes em sua ingenuidade. Sente-se neste segundo longa que seu diretor está disposto a tudo, até ao ridículo, para experimentar novos modos de fazer cinema. Em entrevista para *Nos Interstícios da Realidade*, o realizador Fernando Lopes diz pensar que o esquecimento de Macedo tem a ver com a realização desse filme totalmente destoante, em espírito e tom, de todos os outros filmes do Novo Cinema português. O que pode ser relativizado pelo fato de que o texto "O ofício do cinema em Portugal", apresentado a Gulbenkian, foi redigido majoritariamente por Macedo, e é considerado irrepreensível como reivindicação de uma classe, a cinematográfica, a uma Fundação. João Cesar Monteiro escreve sobre o filme uma crítica feroz e irônica, de que iremos tratar na próxima parte deste trabalho, dedicada ao Monteiro crítico. O tom das outras críticas da

época não foram tão diferentes assim, sempre a lamentar a escolha espetaculosa e a descabida concessão ao gosto popular.

Uma exceção é a de Lauro António, datada de 18 de novembro de 1967, que o catálogo não nos informa onde foi publicada originalmente, e se foi mesmo publicada. Em pesquisa feita no *Diário de Lisboa*, onde António já escrevia à altura, não encontrei tal texto. No dia da estreia do filme, 3 de novembro, há um texto não assinado que mais parece publicidade paga, ao lado, ironicamente, de um anúncio do filme *007 – Thunderball*. No texto de Lauro António, lemos o seguinte:

Sete balas (para Selma) – Sete dias (no Cartaz). Macedo: baleado sete vezes. Noutro sítio qualquer, *Sete Balas para Selma* seria "Mister Solo", 007 ou o "tigre". Em Portugal – 1967, *Sete Balas para Selma* foi provocação que não se perdoou. O público reagiu e achou "abominável". E talvez fosse. Mas nese "abominável" está, para nós, a grande virtude, que é afinal uma certa coragem (viu-se que o foi) de hostilizar o público, de levar ao excesso e à indignação a comida que afinal se engole sete dias por semana. Porque esta selva onde se mata, mata, mata é a mesma de James Bond (sem tanta beleza, indubitavelmente, sem tanta "montagem" derivada de um outro suporte económico); porque a ausência completa de lógica, de coerência de uma base psicológica, tudo isso aparece em James Bond (para não ir mais longe, onde até se poderia ir se o passaporte lá chegasse). (MOZOS, 2012, p. 117)

Na *Celulóide*, Rui Costa Ferreira o considerou uma experiência infeliz, "da qual ninguém aproveitou – o produtor, o público, o cinema nacional ou o próprio realizador" (nº 125, maio de 1968, p.11). Apesar da bronca, o crítico destaca algumas cenas, como "a canção de Florbela sobre o piano, muito bem conseguida sob todos os aspectos", na qual ele enxerga "um erotismo nem sempre esqualido", e menciona a violência "nem sempre desmiolada" e o sadismo "nem sempre anedótico" (p. 12).

Após diversos curtas publicitários e alguns curtas notáveis de encomenda (*Alta Velocidade*, 1967, e *Almada Negreiros Vive*, 1969), Macedo filma o longa que funciona como a antítese de *7 Balas*. Em *Nojo aos Cães* o paralelo é com o Godard de *Un Film Comme les Autres*, co-dirigido por Jean-Pierre Gorin, em que jovens se reúnem para traçar planos revolucionários, num blá blá blá que não cessa e antecipa, de certo modo, o 25 de abril. Macedo, sem dinheiro algum, filmou direto no positivo, o que resulta em um preto e branco extremamente contrastado. O filme é um tanto duro de se ver, com um palavreado que só fazia sentido naquela época, pelo tom panfletário e pelos gritos de

ordem de jovens barbados em meio às ruínas. É, contudo, uma peça de coragem, que de antemão já se sabia ser proibida pela censura.

Segundo Leonor Areal,

(...) este filme apresenta-se como um espaço de liberdade auto-produzido; um filme clandestino que exhibe tanto a sua clandestinidade como a liberdade de se fazer com toda a evidência do seu processo. Neste sentido é o mais experimental e iconoclasta dos filmes feitos neste período. Não é uma ficção, mas a representação dos segredos ocultados de uma juventude, traduzida aqui num exercício dramático através do qual se ensaia uma discussão dos limites.

De modo nenhum, este filme, proibido pela censura, pretendia não o ser. E aparece portanto como um manifesto de libertação, um libelo iconoclasta contra a sociedade normativa ou repressiva – de que esta juventude idealista pretende libertar-se, presumivelmente ciente das revoluções juvenis na América e em França suas contemporâneas. (AREAL, 2011, p. 435)

Uma pena que este longa de Macedo é o menos conseguido dos três "filmes do desespero" (COSTA, 1985, p. 125), como ele mesmo designou, segundo nos conta José de Matos-Cruz no catálogo *Cinema Novo Português: 1960-1974*. Pudera, os outros dois são *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970) e *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1972).

A Promessa, seu longa seguinte, foi mais uma produção do CPC, com subsídios da Fundação Gulbenkian, e o primeiro filme da geração do Novo Cinema a ser selecionado para Cannes (em 1973). Isto, segundo Fernando Lopes, foi apagado das histórias do cinema português e causou os anos de esquecimento de António de Macedo, esquecimento promovido pela crítica e por alguns colegas, que agora estavam arrependidos (em *Nos Interstícios da Realidade*).

Uma coisa é esse apagamento, injusto, provavelmente covarde, de que se arrependeram. Outra é a justeza da crítica, que deve julgar o filme e nada mais, esquecendo-se de convite para Cannes ou flertes anteriores com o cinema mais comercial. No documentário acima mencionado, o próprio Macedo, a respeito de um outro filme que fez (*Os Abismos da Paixão*, 1983), diz que não desejava a benevolência da crítica, o que seria horrível. Mas queria que fosse "correta e objetiva".

Na *Cinéfilo* de 9 a 16 de fevereiro de 1974, Fernando Lopes e António-Pedro Vasconcelos se empenharam em uma crítica correta e objetiva em forma de mesa redonda. A exemplo do que fariam depois com António da Cunha Telles, Lopes e Vasconcelos colocaram Macedo contra as cordas, e este nunca apelou para o coitadismo,

defendendo-se com argumentos e alguma veemência. Bater em Macedo, no início de 1974, era ainda bater em amigo, em quem lutava com eles nas mesmas fileiras, pelas mesmas coisas: basicamente, condições melhores para se filmar em Portugal e maneiras de diminuir a censura marcelista (mais suave que a salazarista, mas ainda presente). No debate, algumas colocações foram bem duras, especialmente as de Antonio Pedro Vasconcelos - que acusava o diretor de comercialismo, anos antes de ele mesmo enveredar por uma maneira mais comercial de se fazer filmes (com *O Lugar do Morto*, de 1984) e que reconheceu, na introdução, "a amabilidade de Macedo e o tom cordato com que aceitou a discussão, coisa que o tom polêmico destes 'ossos do ofício' [é o nome da seção] poderia parecer desmentir". Reproduzo aqui um momento dessa discussão (obedecendo, como em outros momentos, não todos, a grafia do português de Portugal e a curiosa pontuação da revista):

CIN. -- ... já agora deixa que te perguntemos: que é que tu pensas sobre o cinema? Ou que é que deve ser um filme – em Portugal...

A.M. – Oh pá! ... isso já é muito limitativo! Temos uma série de problemas a esse respeito. Para já, em Portugal, o público está quase completamente divorciado do filme português. Vai ver, de caras, o produto estrangeiro e quando se lhe apresenta a hipótese de ir ver um filme português repudia essa oportunidade "a priori". Há, claramente, uma má vontade. Daí que haja a necessidade para um realizador português, de fazer um tipo de cinema que reconcilie, problema esse que não se põe a nenhum realizador do mundo em nenhum país do mundo...

CIN. -- ... desculpa: um tipo de cinema que reconcilie o quê?...

A.M. -- ... o público português com o cinema português...

CIN. -- ... mas qual cinema português?...

A.M. -- ... se um realizador português pensar nisso, nesse problema, isso já lhe põe um dado que mais nenhum realizador tem de enfrentar... (p. 25)

Em seguida, o trecho mais problemático falado por Macedo, a meu ver:

reparem que não repudio a necessidade de um cinema experimental, de um cinema de escritura, que no fundo não interessa a número já bastante elevado de espectadores mais preparados e interessados nesses problemas e, sobretudo, aos especialistas, aos iniciados, um pouco como se passa na literatura, na pintura, na música. Mas a mim interessa-me mais "o que" se diz e não o "como" se diz. Para mim o "como" se diz é apenas um degrau acessório para veicular aquilo que eu pretendo dizer. Neste momento para mim, ao fim de quatro fitas de fundo e de algumas dezenas de curtas-metragens, interessa-me mais a discussão com o público. Discussão que começa logo, quer queiramos quer não, com o acto da compra do bilhete... (p. 25)

Quando Macedo diz que interessa mais "o que" se diz do que "como" se diz, ele se esquece de que o "como" é o cinema, e "o que" poderia ser qualquer coisa, até mesmo o cinema. Basicamente, ele não está só indo contra as aspirações do cinema moderno desde Astruc e a câmara-caneta, ele está mesmo negando o que os diretores da Hollywood clássica sabiam como ninguém (apesar de raramente o dizer). Negar a maneira "como" se conta uma história é dizer que a forma não importa em nada, só a história, o conteúdo, a mensagem é que conta. Só que esse conteúdo, e Macedo devia saber disso, precisa da forma adequada para atingir melhor o seu público, qualquer que seja. Então, a rigor, em arte, é sempre o "como" se diz que importa mais do que "o que" se diz. É aquilo que Howard Hawks diz para Peter Bogdanovich em entrevista: "pelo amor de Deus, não comece a se interessar por mensagens" (in: *Afinal, Quem Faz os Filmes*. Companhia das Letras, 1997, p. 300). Penso que qualquer crítico que se preze acha problemática essa ideia defendida por António de Macedo. O que é equivocado é julgar todos os filmes futuros do realizador tendo como parâmetro essa defesa.

Voltemos à mesa redonda do *Cinéfilo*:

CIN. – Está bem. Mas que é para ti um filme?

A.M. – Para já, é um espetáculo. Como tal, e como etimologicamente significa, é uma coisa para se ver com os olhos abertos e não com eles fechados e ressonando. Portanto, um filme que faça adormecer o público na plateia é para mim um filme errado, mesmo que seja o público que esteja fora da razão...

CIN. -- ... Desculpa: mas isso é uma autocrítica a alguns dos filmes que tu fizeste?...

A.M. – Até é...

CIN. – No seio daquilo a que se convencionou chamar o "novo cinema português" tu eras o mais experimentalista...

A.M. – Exactamente, por ter feito tanto experimentalismo (...). Não fui experimentalista por gozo próprio. Reparem bem: eu fui experimentalista em leque. Desde *Domingo à Tarde* até às *7 Balas para Selma* fui experimentalista para ver como é que o público reagia perante certas situações de imagem, de som, de montagem, de teses, de ideias, de conceitos, de movimentos, de luzes, de impactos de ordem vária, de emoções e de intelectões – quer ao nível da emoção quer ao nível do raciocínio – esse experimentalismo todo permitiu-me chegar a um certo tipo de conclusões...

(...) pôr o público desperto, que é o que mais me interessa. Ao contrário do que dizem os críticos – que os meus filmes, sobretudo os últimos, são de carácter demagógico, que eu não crio a suficiente distância para as pessoas absorverem intelectualmente e friamente as imagens e os sons, mas que lhes crio emoções, isso – ao contrário do que dizem esses críticos – parece-me correcto em termos de público. Eu acho que um cinema suficientemente distanciativo – como por exemplo a *Crónica de*

Ana Madalena Bach, do Straub – é, para certo público, um filme que adormece o espectador.

Pode-se imaginar um confronto com esse tipo de argumentação com um artista recém chegado de Cannes nos veículos de imprensa do século 21? Jamais. Mesmo em sua época, a *Cinéfilo* parecia mais dura e combativa que os outros veículos, e não só os portugueses. Não necessariamente um combate contra alguma coisa, mas principalmente a favor do bom cinema, da boa arte. Coisa de apaixonados. Como são apaixonados, ainda que de uma maneira dura, os três textos que antecedem o debate, um de António-Pedro Vasconcelos, que é a crítica oficial da revista, um de Eduardo Prado Coelho que diz respeito à adaptação da peça de Bernardo Santareno e um de Vasco Pulido Valente, em sua coluna "Franco-Atirador". Esse dossiê sobre *A Promessa*, que ganhou também a capa da edição, é apresentado por um texto sem assinatura (e que imaginamos ser de Fernando Lopes) que nos informa ser *A Promessa* o primeiro filme português a estrear no circuito comercial no tempo de vida da revista, o que justifica o espaço dado ao filme, além, claro, da presença em Cannes. Tal texto se encerra com interrogações: "Em que programa de acção (existe?) dessa enigmática cooperativa de jovens cineastas, que dá pelo nome de Centro Português de Cinema, se insere este produto? O que nos promete *A Promessa*?" (p. 18).

António-Pedro Vasconcelos, numa crítica "bastante vitriólica" (conforme o sumário da p. 1), começa com uma anedota das mais interessantes para explicar o que sente vendo os filmes de Macedo:

Um tio meu tinha uma criada velha que herdara dos meus avós. Moravam numa vila do Norte e no dia em que ela fez 100 anos, levou-a a ver o mar. A pobre mulher decidiu, cheia de espanto, que tinha visto o ponto onde a terra acabava. Consta-me que, por caridade, o meu tio nunca a desmentiu e a deixou viver os poucos anos que lhe restaram nesse doce e tremendo engano. Ao ver *A Promessa* é desta história que me lembro. A primeira ideia que se tem ao ver este e outros filmes de Macedo é de que o autor foi um dia a Badajoz [primeira cidade espanhol cruzando a divisa pela estrada que vinha de Évora] e entendeu que tinha ido ao estrangeiro. Isto é, que estava curado do provincianismo. (p. 20)

No texto, uma pequena retrospectiva crítica da produção de Macedo até então entrega que António-Pedro era dos críticos mais ferrenhos de sua obra, no que me parece ser um julgamento extremamente injusto com seu primeiro longa:

Domingo à Tarde tolerava-se talvez com desculpas de primeiro filme. O mau gosto, o sadismo mórbido e o regozijo nos pequenos truques de cineasta-aprendiz eram o preço de um cinema de intelectual autodidacta. *7 Balas para Selma* desculpava-se com a ingenuidade do propósito – Um James Bond de Alcântara, uma vendetta lusitana, gangsters falhados – e com os fracassos de produção. O ridículo dispensava a crítica mais feroz. De qualquer modo, fora um erro de mira e Macedo podia emendar a mão com uma pirueta: para fazer cinema comercial não tinha que vestir a pele do artista. Depois (...) Macedo faz um novo golpe – desta vez em plena euforia hippy [sic]: *Nojo aos Cães* era a vanguarda ousada, a problemática metafísica, a estética da pobreza, o cinema-vérité misturado com a expressão corporal. Lá fora houve quem se embasbacasse com a audácia: havia nus e contestação. Hoje com *A Promessa* o saco das desculpas está vazio. (p. 20)

Duro, intransigente, assim era o kimonista António-Pedro Vasconcelos, numa recepção à obra de Macedo que iria nortear futuras recusas da crítica mais engajada pelo Novo Cinema. Como muitos, Vasconcelos evocou o cinema de Sam Peckinpah como forma de diminuir o cinema de Monteiro. Percebemos assim como Peckinpah era visto pela crítica portuguesa da época, embora hoje seja considerado um dos principais diretores americanos dos anos 1960 e 1970. Concorde-se ou não com o teor dessas críticas, o fato é que mesmo não sendo uma revista só de cinema, a *Cinéfilo* nos mostra aquele que talvez seja o ponto mais alto da crítica cinematográfica portuguesa, quiçá de cinema em língua portuguesa. "Paixão e lucidez", como queria Jean Douchet (em "A Arte de Amar"), nas medidas exatas, como raramente acontece.

O Rico, o Camelo e o Reino ou O Princípio da Sabedoria (1977): três contos de realismo mágico do escritor catalão Pere Calders foram costurados habilmente pelo próprio escritor e por Macedo em 160 minutos, resultando num dos melhores longas do período. Um arquiteto recluso vive em sua mansão. Um dos empregados descobre, no jardim, uma mão decepada. O arquiteto então manda colocar no portão da mansão um cartaz dizendo que se alguém perdeu algo importante, para ir lá buscar. Formam-se filas, porque aparentemente todo mundo da aldeia frequentava os jardins da mansão e esqueceu algo por lá. O tom lembra o de *Saramandaia* (1975), de Dias Gomes, a comédia do absurdo que estava em voga àquela época, em que uma personagem explode, outro tem o coração saindo pela boca a todo momento, e um outro tem o nariz cheio de formigas. Na fotografia, Elso Roque, em um de seus melhores trabalhos (certamente o melhor com Macedo). Nota-se, porém, que o padrão iniciado com *A Promessa* (rodado em 1972, estreado só em 1974, quase dois anos depois) irá se repetir nos próximos longas de Macedo. *O Rico, o Camelo e o Reino* foi rodado em 1975, e estreou somente em

dezembro de 1977, mais de dois anos depois. O mesmo padrão se observa com *As Horas de Maria*, o filme seguinte: foi rodado em 1976 e estreia apenas em 1979 (o teor religiosamente subversivo contribuiu para esse atraso), e com *O Príncipe Com Orelhas de Burro*, rodado entre 1977 e 1978 e estreado apenas em agosto de 1980.

O quase sempre duro Jorge Leitão Ramos, reconhece qualidades em quase todos os filmes de Macedo, e não seria diferente com este. Para ele, é o filme em que mais "se denotam as suas obsessões, potencialidades e limites (RAMOS, 1989, p. 314), e enaltece a "capacidade para ultrapassar limitações técnicas e financeiras, através de recursos de imaginação que só um excelente artesão do cinema pode deter".

Sobre *As Horas de Maria* (1979), longa seguinte de Macedo, tendo a assinar embaixo aquilo que diz Leitão Ramos:

Sempre que trata, intimistamente, o entrecho (uma jovem cega "jogada" entre o fanatismo religioso e o positivismo científico), o filme acerta; sempre que penetra no documento (imagens das peregrinações de Fátima), há nele uma força indesmentível. Já no que respeita ao estabelecimento de uma prática clínica de índole psiquiátrica, o filme parece falhado (...). (RAMOS, 1989, p. 200)

Finalmente, dentro do período compreendido neste trabalho e deixando de lado os inúmeros curtas de Macedo por questão de espaço, chegamos a *O Príncipe com Orelhas de Burro*, adaptação livre de um romance de José Régio no qual se estranha a falta de graça e a falta de ritmo. Nos melhores momentos, esse filme farsesco, "história infantil contada para adultos" (RAMOS, 1989: 313), consegue atingir os pontos médios de *O Rico, o Camelo e o Reino*. Nos piores, exhibe um tipo de humor que simplesmente não funciona, sobretudo por um ritmo mal ajambrado pela montagem, que faz o filme parecer muito mais longo do que é, mesmo ressaltando, como o fez Leitão Ramos, que "é difícil trabalhar no tom" que o filme pretende.

António de Macedo e João Cesar Monteiro

O ostracismo sofrido por António de Macedo a partir de certo ano tem seu embrião com a recepção a *7 Balas para Selma* (antes, com o que está por trás da ideia de fazer o filme: o cinema como espetáculo). Entre tantos textos ferozes contra o filme, o mais cruel é o de João Cesar Monteiro, que por muitas vezes ultrapassa a mera crítica e se torna ofensa pessoal. No próximo capítulo, quando estudaremos o crítico João Cesar

Monteiro, a crítica publicada em *O Tempo e o Modo* no início de 1968 será parcialmente destrinchada. Por ora, podemos adiantar que nela, e na introdução que a acompanha, Monteiro não poupa desaforos contra o arquiteto Macedo, e, num tom tecnicista, passa por todo o sistema de produção de filmes em Portugal para melhor justificar sua posição.

Podemos começar pela entrevista dada por Fernando Lopes a José Manuel Costa e Manuel S. Fonseca para o catálogo *Cinema Novo Português 1960-1974*. Fonseca observa que o "Ofício do Cinema em Portugal", texto escrito predominantemente por António de Macedo para entregar à Gulbenkian no momento em que os cineastas pediam uma solução para a Fundação, não teve a assinatura de João César Monteiro, ao que Lopes responde: "Mas estava lá e participou à brava naquilo tudo. Só que achava que éramos pouco radicais... e custava-lhe a mistura com o Macedo, que sempre detestou" (COSTA, 1985, p. 63)

Mais adiante, mas ainda antes do 25 de abril de 1974, quando Monteiro se revoltou contra o CPC⁷⁴ e o invadiu, num ato simbólico que incomodou muita gente, houve um grave entrevero entre Macedo e Monteiro, contado pelo produtor Henrique Espírito Santo: "Macedo, que o detestava, disse a ele: 'Vou te quebrar os dentes', e César, imperturbável, responde: 'Esse é um assunto do qual falaremos mais tarde'. Ele não virava o rosto mesmo nas situações mais difíceis. Finalmente, foi Macedo que partiu" (ALLONES, 2004, p. 60).

Macedo se recusou a responder um inquérito da *Cinéfilo* 24, da semana de 16 a 22 de março de 1974, sobre o subsídio dado ao seu filme *O Princípio da Sabedoria*. Não seria de se estranhar que seu aviso mal educado, ou pelo menos seco direcionado à redação da revista, teria se dado porque: a) *A Promessa* foi mal recebido na revista; b) João Cesar Monteiro era um crítico importante nela.

Não faltaram menções ofensivas a Macedo em entrevistas com Monteiro, mas a mais terrível talvez tenha sido a da famigerada "Carta aberta contra o secretário de estado", publicada no Diário de Lisboa em 22 de julho de 1978 e reproduzida no catálogo *João César Monteiro*, da Cinemateca Portuguesa, organizado por João Nicolau. Ali, dizia César Monteiro, após atacar os bons tratos que membros de cooperativas (como era Macedo, da Cinequanon) recebiam da secretaria do estado, enquanto ele, Monteiro, não

⁷⁴ No catálogo organizado por João Nicolau há cartas abertas que o realizador mandou à direção do CPC à época, e textos e entrevistas em que ele manifesta o desejo e a decisão de sair do CPC.

conseguia um simples selo de qualidade para o seu *Veredas*, selo que era dado com certa facilidade para qualquer filme que se mostrasse aceitável em circuito:

Deste Macedo já, em público ou privado, disse o que penso, não tendo, todavia, dito nunca o pior que penso. É realmente um realíssimo traste, capaz de tudo menos de fazer filmes. Que dianho! Até o Doutor Mourão-Ferreira já lhe tinha descoberto a calva imunda, piolhosa desde a raiz! Dona Sophia foi, no entanto, mais concisa e agreste, no cara a cara: "Se as Cooperativas o elegeram a si é porque as Cooperativas são a exaltação da mediocridade". Básico, mas elementar. (NICOLAU, 2005, p. 308)

Enquanto Monteiro ficava só nas ofensas, gratuitas ou não, estava no seu direito, embora fosse sempre pouco elegante e mostrasse um ressentimento que só lhe fazia mal. Quando coloca terceiros (Sophia), ainda mais quando respeitados, para avaliar suas opiniões negativas sobre uma pessoa, Monteiro comete uma falha grave de caráter, parcialmente perdoável por sua condição de maldito (conservada por ele a duras penas, mesmo que sem muito querer), mas ainda assim altamente reprovável. Felizmente aqui tratamos do artista, não da pessoa. E o artista é tão formidável que suas obras parecem conter traços de personalidade que atenuam alguns atos mais reprováveis, que possam ser creditados às instabilidades emocionais terríveis que abateram o artista em toda a sua vida. Curiosamente, essa carta e essa nova ofensiva contra António de Macedo chega pouco depois da estreia do melhor filme deste último, a meu ver, *O Princípio da Sabedoria ou O Rico, o Camelo e o Reino* (estreado em dezembro de 1977), produzido justamente pela cooperativa Cinequanon.

Numa entrevista de 1992, quando instado a comentar sobre as "acusações" de improviso na rodagem de *O Último Mergulho*, Monteiro responde, delicadamente, com meias palavras, o que para bom entendedor basta:

É, de facto, um filme improvisado. O que eu posso dizer é que há maus improvisos e há bons improvisos. (...) A acusação não é pertinente, porque podem dizer o pior de um filme com uma planificação férrea, nada improvisada, onde tudo é calculado. Por exemplo, o arquitecto Macedo tem fama de fazer planificações calculadas milimetricamente. São métodos de trabalho. (NICOLAU, 2005, p. 360)

Em *Nos Interstícios da Realidade*, Macedo fala das reuniões do CPC, no começo dos anos 1970, e da participação de César Monteiro, à altura "assumidamente maoísta", que começava a ler panfletos e se levantava ao falar de Mao, para depois voltar ao

discurso, "e nós tínhamos que aturar aquilo, porque o César Monteiro era um rapaz interessante... com umas dificuldades... mas tirando isso, tudo bem". Sente-se, em Macedo, o pudor na hora de falar de alguém que não podia se defender. Mas ao mesmo tempo, algum rancor, afinal, era de Monteiro a crítica mais feroz feita a um filme de Macedo, justamente contra *7 Balas para Selma*, e além disso Monteiro o atacava costumeiramente, aos quatro ventos. No mais, acho bem difícil que Monteiro estivesse agindo a sério nessa reunião. Provavelmente estava zombando tanto de Macedo quanto de José Fonseca e Costa, o mais comunista da turma do Novo Cinema.

1.3.5. António da Cunha Telles

Passada a época de Antonio Lopes Ribeiro e antes de outra, mais recente, na qual Paulo Branco deixou a sua marca (aquele cuja entrada neste sector começou aliás com um gesto desafiador do produtor de *Os Verdes Anos*, tornando inevitável ver nisso também laivos de passagem de testemunho), houve um único nome que se impôs e esse foi o de António da Cunha Telles. (MOZOS, 2014, p. 7)

Assim José Manuel Costa encerra o primeiro parágrafo de seu prólogo no catálogo António da Cunha Telles, publicado pela Cinemateca Portuguesa em 2014, esquecendo-se da importância de Henrique Espírito Santo. E assim continua:

Cunha Telles foi "o" produtor do Cinema Novo, mas dizer isso hoje é dizer bastante mais do que isso. Muito para além de um movimento de resistência e renovação cultural notável mas efémero (com sucesso de estima e fracasso de público...) passado meio século sobre o seu início, o Cinema Novo Português poderá ser visto como um dos fenómenos históricos mais importantes do nosso século XX cinematográfico, senão mesmo, sob vários aspectos, o mais importante. (Idem: 7-8)

Cunha Telles não foi o único produtor do Novo Cinema, mas foi o produtor dos filmes iniciais mais importantes, que impulsionaram a existência de uma modernidade cinematográfica portuguesa, dos quais se destacam, absolutamente, *Os Verdes Anos* (1963), *Belarmino* (1964) e *Domingo à Tarde* (1966). Foi também o produtor que resgatou um pré-modernista, Manuel Guimarães, produzindo dois de seus filmes, *O Crime da Aldeia Velha* (1964) e *O Trigo e o Joio* (1965), além de se envolver com produções ousadamente mais comerciais - *7 Balas para Selma*, de Antonio de Macedo (1967) - e co-produções internacionais - filmes de Pierre Kast (*Vacances Portugaises*,

1963, e *Le Grain de Sable*, 1964), François Truffaut (*La Peau Douce*, 1964) e Carlos Vilardebó (*As Ilhas Encantadas*, 1965).

Segundo Lauro Antonio, em texto para o mesmo catálogo, Cunha Telles não era muito bem aceito no grupo do Novo Cinema português:

Curiosamente, nessa altura, apesar de ser o produtor de quase todo o Cinema Novo Português, Cunha Telles não era muito apreciado pelo grupo que se reunia todas as noites no café Vavá (o meu café preferido, desde inícios dos anos 60). Eu, apesar de frequentar o mesmo café, muito dado a tertúlias, também não era *persona grata* para muitos dos então jovens cineastas. Era olhado de lado, e o velho Manuel Guimarães, com quem eu me dava muito, era igualmente visto como "um realizador antiquado". Uma das revistas alinhadas com o Cinema Novo Português era *O Tempo e o Modo* e a única vez que ali fui convidado para escrever foi aquando da estreia de *O Crime de Aldeia Velha*, uma produção de Cunha Telles. Compreendia-se: era uma forma de falarem do filme sem terem de dizer mal de um velho resistente que inspirava algum respeito por isso, mas não era tido como alinhado estético. (MOZOS, 2014, p. 15)

Esse trecho do texto de Lauro Antonio não é o único sinal de que havia divisões nessa turma de frequentadores do Vavá que, uns antes, outros depois, mudou a face do cinema português. Há um texto de João Cesar Monteiro, na *Cinéfilo*, em 1973, intitulado "A simples mente de Lauro Antonio", que ataca, no estilo mordaz do diretor de *Vai e Vem*, um texto de Lauro António sobre *Crônica de Anna Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, 1968). Isso ocorreu anos antes da estreia de Lauro Antonio na direção, com o elogiado *Manhã Submersa* (1980), mas já com sua carreira estabelecida como o principal crítico de cinema do *Diário de Lisboa*.

Cunha Telles já não era muito bem aceito no grupo de frequentadores do Vavá em meados dos anos 60, e isso iria se agravar quando, em 1967, resolve bancar a aventura comercial americanizada de António de Macedo, *7 Balas para Selma* (1967). As insinuações de traição ou descuido com os anseios de todo um grupo nesse período (1965-1968) de fraquejo na consolidação do cinema moderno português são assim resumidas por Fernando Lopes, no catálogo *Cinema Novo Português 1960/1974*, editado pela Cinemateca Portuguesa em 1985:

o problema que se punha é que o Cunha Telles não tinha balanço para aguentar os 3 ou 4 anos que cada filme levava a recuperar o que se investira. Clássico problema de um produtor sem capacidade financeira. Entretanto, a segunda vaga, António-Pedro Vasconcelos, João Cesar Monteiro, Alberto Seixas Santos, Antonio Escudeiro, começava a bater

na porta e a pedir licença para filmar, sem falar do Fonseca e Costa que continuava sem fazer uma fita de fundo. Viviam-se então no desespero de fazer umas fitas de publicidade – era o boom publicitário, provocado pela televisão – que pagassem as curtas-metragens com que íamos "fazendo a mão".

Esboça-se, nessa altura, uma solução. Ajudamos o Cunha Telles a montar uma casa produtora virada para a publicidade, com o fito de ganhar dinheiro que reinvestido na ficção nos permitisse sair do impasse. É com uma parte do dinheiro ganho com a publicidade que o Cunha Telles dá o passo seguinte, o de fazer um produto industrial. Vai buscar o António de Macedo e fazem as *7 Balas para Selma*. (COSTA, 1985, p. 60)

O estremecimento da relação de Cunha Telles com o primeiro grupo de cineastas que promoveu a renovação era novidade. No começo, explica Lopes, "tinhamos com o Cunha Telles relações de grande irmandade, coisa que se perdeu completamente no cinema português". Em seguida, explica a situação:

Éramos cinco e, como se dizia num texto do próprio [Pierre] Kast publicado nos "Cahiers", "unidos como os dedos duma mão"⁷⁵. A primeira cisão surge com a megalomania internacional do Cunha Telles, apostando no que pensávamos ser cineastas errados [Pierre Kast, Carlos Vilardebó], gastando naqueles filmes o que nos tirava a nós. (COSTA, 1985, p. 60)⁷⁶

No lançamento de *Domingo à Tarde*, a terceira produção de Cunha Telles que se impunha como parte de um movimento de modernidade cinematográfica, houve divisões, segundo nos informa o próprio Lopes, com o filme sendo recebido com reservas pelo *O Tempo e o Modo*, espécie de veículo carro-chefe do Novo Cinema. Se em março de 1964 eles ainda podiam ser "unidos como os dedos duma mão", em meados de 1966 a situação já era bem outra, e à altura, segundo Lopes, ao ser perguntado se a divisão na recepção a *Domingo à Tarde* contrariava um pacto de solidariedade entre os cineastas principais do Novo Cinema, responde que havia mais solidariedade entre ele e Vasconcelos, como também com o Seixas Santos, "uma série de técnicos que trabalhavam connosco, caso do Costa e Silva, o Elso Roque, o Acácio de Almeida, a Teresa Olga, o Alfredo Tropa". E aí volta a citar o Macedo, num trecho especialmente delicioso:

Existia até com o Fonseca e Costa apesar da história do Antonioni que ele defendia contra a opinião de alguns dos acima citados. Curiosamente, o mais distante era o Antonio de Macedo. Talvez por ser

⁷⁵ Cahiers du Cinéma n° 153, de março de 1964.

⁷⁶ Ver o capítulo dedicado a Fernando Lopes.

mais velho, talvez pela formação dele. Ainda que ele tenha sido simplesmente impecável, no plano tático, quando se tratava da luta pelo cinema que queríamos fazer. Mas as ideias dele, em cinema, eram insustentáveis, sobretudo quando vinha afirmar que o Godard era um atrasado mental. Nessas alturas, o António-Pedro tinha vômitos, o João Cesar queria matá-lo, o Seixas Santos desprezava-o. A mim fazia-me um enorme confusão, mas por mais que discutisse com ele nunca conseguimos afinar ou obter a mesma sintonia. Já com o Fonseca e Costa as discussões tinham um caráter diferente. Eram ideológicas ou de estratégia, mas sentíamos que ele tinha coisas a ver connosco. Porque, afinal, jogar o Antonioni contra o Godard fazia algum sentido. E, de facto, quando o Godard defendia Antonioni, o Fonseca e Costa pôde aparecer no Vavá a rir e a dizer: "Quem tinha razão era eu". (Idem, p. 61)

O próprio Cunha Telles, em entrevista para Michelle Sales (SALES, 2010, p. 200), afirma que logo depois de produzir *Os Verdes Anos* constituiu-se "uma espécie de grupo", e cita, além de Rocha, Fernando Lopes e Antonio de Macedo, mas não o José Fonseca e Costa, como integrantes desse grupo. É nessa mesma entrevista que ele diz, talvez até como forma de se defender, ainda, da ideia de que suas escolhas tenham sido erradas, que o primeiro filme era para ser o dele, e que no entanto abriu mão para produzir *Os Verdes Anos*. Disse ainda que a ideia "era irmos mudando de posição, um era produtor num filme, o outro era não sei o quê no outro, uma espécie de 'cooperativa não institucionalizada'".

O fato é que António da Cunha Telles era formado em realização no IDHEC. Daí o pulo do gato era inevitável, embora não dirimisse o mar de desconfiança que pairava sobre ele da parte desses diretores que se reuniam no Vavá. Vendo-se sem dinheiro e sem perspectivas como produtor, Cunha Telles aventurou-se na direção com *O Cerco* (1970), e aproveitando-se de suas conexões francesas, estreou lá o filme com extraordinário sucesso de crítica e algum sucesso de público. No resumo de José Manuel Costa, a carreira de Cunha Telles como realizador é marcada por filmes com "uma forma aguda, nalguns casos apeteceria mesmo dizer desarmada, como espelham seu tempo".

Curiosamente, a análise de cada um dos quatro primeiros filmes realizados por ele, todos no período entre 1970 e 1984, mostra que eles servem como termômetro e barômetro das mudanças de tom e ansiedades do cinema português. Em 1970 (*O Cerco*), a indefinição de um mecanismo de subsídios e de um relativo fiasco do Novo Cinema. Em 1974 (*Meus Amigos*), o esquema de produção com apoio colocado em prática e a reverberação do governo de Marcelo Caetano (1968-1974), num período conhecido como marcelismo. Em 1977 (*Continuar a Viver*), o radicalismo de um país livre da ditadura e

num processo de pensar seus meios de produção e de se voltar para o interior, para as vidas desprovidas das pequenas aldeias. Em 1984 (*Vidas*), o desencanto e o medo em uma cidade, Lisboa, que se mostra estranhamente hostil.

Antes de entrarmos na análise dos filmes do período estudado aqui, vale destacar este trecho da entrevista dada a Michelle Sales. Quando a pesquisadora pergunta porque ele havia trabalhado para a Mocidade Portuguesa⁷⁷, Cunha Telles responde:

Por que tudo é Portugal. Durante os anos cinquenta, que foi quando eu fui para a Mocidade Portuguesa, aquilo passava por todas as estruturas do Estado. Esporte, cultura e lazer, tudo passava pela Mocidade Portuguesa. (...) Mas é preciso explicar algo que é importante: o fascismo como doutrina cultural acabou na guerra 39-45, portanto, depois de 1945 acabou completamente. Grandes escritores e pintores fascistas só houve até o fim da guerra, depois houve uma renúncia completa quando as pessoas finalmente tomaram consciência do que era o fascismo. E, portanto, em Portugal, depois de 1945, há um fascismo burocrático e administrativo e depois há esse tipo de estruturas, mas que já não correspondem a nenhuma espécie de doutrina. Tornou-se um clube. Um clube de atividades várias. Foi por isso, aliás, que o fascismo português demorou tantos anos, porque aquilo já nem existia. (...) Quando eu andei pela Mocidade Portuguesa, o fascismo era uma coisa já quase inexistente como força repressiva. Era mais do nível da repressão indireta, uma censura. O fascismo português era uma repressão, era algo que fazia com que as pessoas adotassem um olhar e um comportamento sob um determinado conjunto de normas. E isso o cinema novo português conseguiu impulsionar num outro sentido. (SALES, 2010, p. 206)

Espécie de ponte temática e estilística entre *Os Verdes Anos* e *Perdido por Cem* (1973) - a não esquecer *Cartas na Mesa*, 1973, de Rogério Ceitil -, *O Cerco* nos mostra Marta (Maria Cabral em um de seus poucos trabalhos no cinema), trabalhadora da TAP, num momento em que seu casamento vira ruína e ela passa a se envolver, pessoal e profissionalmente, com vários homens, sempre numa relação que resvala na exploração e na prostituição. Há o contrabandista que a ajuda a conseguir dinheiro com pequenas

⁷⁷ A **Mocidade Portuguesa**, extinta com o 25 de abril, foi criada, em 1936, por António de Oliveira Salazar, com o objetivo de inculcar na juventude o “sentimento de ordem, do gosto da disciplina e do culto do dever militar”. Era uma organização nacional, que abrangia obrigatoriamente toda a juventude, escolar ou não, e que acabou por se estender dos 7 aos 25 anos, para “estimular o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do caráter e a devoção da pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto de dever militar” (art.º 1 – Regulamento da Mocidade Portuguesa). A Mocidade Portuguesa, copiada dos modelos fascistas italianos, tinha estatutos, estrutura nacional e sinais exteriores de filiação. Os principais eram a farda (camisa verde, calção castanho, bivaque castanho escuro e um cinto com a letra S, que, embora se referisse a “Servir”, tinha a tradução popular de “Salazar”), braço direito estendido como saudação romana, e hino (“Lá vamos, cantando e rindo/levados, levados sim...”) cantando durante os desfiles ao estilo das paradas militares. In: <https://noseahistoria.wordpress.com/2011/12/06/a-mocidade-portuguesa/> (acessado pela última vez em 10 de dezembro de 2018 – negrito do texto original).

jogadas financeiras (ficamos na dúvida da honestidade dele, mas percebemos depois que ele é o único que está ali para ajudá-la verdadeiramente e não pede nada em troca). Há também o amigo bem enturmado, que arruma para Marta uns trabalhos publicitários. Há o fotógrafo bonito e impotente, o americano casado com quem ela se envolve e um empresário que sugere que ela trate com simpatia possíveis clientes, numa clara sugestão de prostituição que Marta finge não entender.

Para Leonor Areal, o filme tem "uma construção dramática em forma de teia que passo a passo vai rodeando a protagonista". A pesquisadora destaca também "o modo alusivo de falar das coisas sem as explicitar" e nos lembra que esse modo "é comum a quase todos os filmes do cinema novo, enquanto estratégia de expressão" (AREAL, 2011, p. 409). Isso é importante para destacar ao mesmo tempo a consonância do filme com o cinema feito na época em Portugal e a habilidade do diretor em explorar essa construção dramática de maneira a privilegiar o drama da protagonista, e, com isso, fazer-nos atentar para o excelente trabalho da atriz.

Este é um filme sobre a cultura do não-dito e do silêncio. E ousa falar de denúncia, de contrabando, de polícias cúmplices, de violência doméstica, de formas veladas de prostituição, de guerra e de prisão – misturando todas estas referências sociais numa história feminina. (AREAL, 2011, p. 409)

Uma história feminina é a forma com que Areal destaca o filme de seus contemporâneos, quase todos narrados de um ponto de vista masculino, com protagonistas homens. A investigadora destaca a perspectiva tríplice como provocadora de uma renovação do olhar. Para ela,

por um lado, a proximidade à personagem dá-nos a perceber o mundo como ele é vivido e sentido por uma mulher; por outro lado, a câmera que incansavelmente a segue deixa-nos compreender o mundo como ela é vista e desejada pelos homens que a rodeiam; e temos ainda a perspectiva da mulher vista por si mesma – nas cenas frequentes em que ela se vê ao espelho – na identificação com uma imagem exteriormente partilhada. (p. 410)

É evidentemente um bom insight esse da perspectiva tríplice, e permite que Areal trabalhe também a partir das ideias de Laura Mulvey, pesquisadora muito influente a partir dos anos 1970, sobre a imagem feminina como destinada a satisfazer o olhar masculino, e que, de acordo com Areal, coincide

com a própria imagem que Marta tem e dá de si (...). Imagem que se expõe, neste filme, pela insistência nos momentos de auto-contemplação, como uma espécie de declaração original (e que rebata a teoria feminista): a de que a mulher procura agradar-se a si tanto quanto aos outros. De certo modo, nesta Marta que se emancipa socialmente, resiste uma identidade feminina, enquanto objeto do desejo que ela própria manifesta – identidade que vai mais longe que aquilo que, à época, se começava a designar como *mulher-objecto* – e que poderíamos apelidar de *identidade narcísica*.

Todavia, essa espécie de narcisismo que acompanha a protagonista – e que traduz o olhar encantado da câmera pela sua imagem – é de uma simplicidade desprezenciosa a nível da interpretação e, direi, de um realismo directo – até pelo uso de uma técnica de filmagem quase documental (câmera ao ombro, planos-sequência, movimentos rápidos, por vezes improvisados) desusado na ficção portuguesa (onde predominava uma *mise-en-scène* mais rigorosa). (p. 410)⁷⁸

Com tais palavras, Areal entra numa análise mais formal do filme, associando-o a uma tendência do cinema moderno ainda pouco vista no Novo Cinema Português. A ideia de *O Cerco* como um filme de exceção continua no parágrafo seguinte, em que a pesquisadora salienta:

A esta solução técnica não serão alheias as circunstâncias de produção em que o filme foi feito: segundo o realizador, recorrendo ao trabalho voluntário de amigos, com uma reduzida equipa, usando película fora de prazo e ainda com financiamento de empresas às quais o filme faz disfarçadamente publicidade, colocando os seus produtos visíveis no filme – o que não causa estranheza pois exactamente a história se situa no ambiente de uma empresa de publicidade. (Ibidem)

E mais uma vez as notas de rodapé de Leonor Areal trazem informações ou opiniões de imensa importância para a pesquisa do cinema português. Nesse parágrafo, há duas delas, tão importantes, a meu ver, que reproduzo-as aqui mesmo, no texto corrido. Na primeira, colocada logo após a menção às películas fora de prazo, ela nos lembra que "no entanto, [a obra] foi subsidiada pelo Fundo Nacional do Cinema", ou seja, não é

⁷⁸ Em uma nota de rodapé, Areal lembra do que considera uma clara exceção na regra da *mise-en-scène* rigorosa no cinema português: *Belarmino*, "um semi-documentário com ingredientes de composição ficcional, mas apesar de tudo essencialmente um documentário, já que a personagem filmada se interpreta a si mesmo e à sua vivência quotidiana. Areal ainda destaca dois outros filmes que figurariam como exceção ao rigor de *mise-en-scène*: "o recurso à câmera ao ombro no filme francês *O Salto* (1967) e também no filme de Jorge Brum do Canto, *Fado Corrido* (1964), onde é usado de forma mais estilizada". É curiosa a consideração de *O Salto* como um filme português, já que o filme foi produzido na França sobre os portugueses que saíram de seu país sob a ditadura salazarista para procurar melhores condições de vida (realizar "o salto") na França.

exatamente um filme de guerrilha. Na segunda, uma pequena e valiosa amostra da mudança de postura da crítica portuguesa ao longo de 12 anos a respeito da publicidade de produtos, e essa nota preferi reproduzir aqui na íntegra:

É o próprio realizador que explica esse estratagema (na edição em DVD Costa do Castelo, 2006). Note-se que, quando Manuel Guimarães em 1958 fez o mesmo [no filme *A Costureirinha da Sé*], a crítica caiu-lhe em cima, dizendo que era um "caso de polícia". Mas os tempos eram outros... Agora, a publicidade vingava e era talvez sinal de modernidade, e o produtor António da Cunha Telles – que aliás já financiara a maioria dos filmes do novo cinema – realizava agora o seu primeiro filme e não tinha que ter pruridos morais acerca de sua dívida monetária para com os patrocínios diretos. (Idem, p. 411)

Sabemos que Cunha Telles estava cheio de dívidas e incapaz de produzir mais filmes. O que se entende dessas duas notas é que o Fundo não o livrou de certas necessidades, como a de fazer publicidade em seu filme. O que espanta é o rigor da crítica com Manuel Guimarães, pois em 1958 era ainda mais difícil fazer filmes que em 1970, e de certo modo *A Costureirinha da Sé*, por ser uma comédia popular à moda antiga, prestava-se mais a esse tipo de estratagema que *O Cerco*, mais intelectualizado e autoral. Curiosamente, a crítica passou a levar a publicidade mais a sério nesse ínterim e a vê-la até como uma possibilidade válida na realização de filmes.

Areal escolhe *O Cerco*, entre outros filmes importantes do período, para uma análise mais detalhada no final do primeiro volume de seu estudo⁷⁹. Nesse texto, ela segue de perto a progressão narrativa do filme identificando seus pontos fortes e algumas possíveis questões que valiam ser levantadas. Uma delas fala da cena entre a protagonista Marta e seu marido, em que este último a agride e a estupra, motivando a saída dela de casa e do relacionamento. Considerada pela historiadora a cena mais violenta do cinema durante o Estado Novo, ela expõe, "em sua força máxima", a "menorização da figura feminina". Escreve ainda que "além de ser tratada como inculta, ela [Marta] é considerada irresponsável e infantil e depois – como um castigo – batida e violada". Em seguida, destaca a separação do marido como motivo para sua demissão da TAP, e não cai na armadilha do anacronismo quando lembra que naqueles tempos "uma mulher separada era alguém que se supunha com um comportamento incorrecto". Numa outra nota de rodapé,

⁷⁹ Os outros filmes escolhidos por Leonor Areal para análises detalhadas são *Vidas Sem Rumo* (Manuel Guimarães, 1956), *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1966), *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1972), *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1972) e *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1974).

surge uma menção ao primeiro longa de João Cesar Monteiro. Areal fala da longa cena de sexo entre Marta e o fotógrafo impotente como "a cena de sexo mais explícita do cinema português até então", ao que a nota acrescenta: "Antes de João Cesar Monteiro entrar em cena como *A Sagrada Família* (1972)". Este último se tornaria mais conhecido com o título *Fragmentos de um Filme Esmola*, e sobre ele, obviamente, falaremos bastante na segunda parte do trabalho.

Como já mencionado, o filme foi bem recebido em Paris, onde estreou com sucesso de crítica em setembro de 1972, após ter sido exibido no Festival de Cannes de 1970. Um relançamento seria feito em março de 1994, o que confirma o alcance do filme para além do período. Numa crítica publicada no *Le Monde* e reproduzida no catálogo dedicado ao produtor-diretor pela Cinemateca Portuguesa, Louis Marcorelles anuncia *O Cerco* como o primeiro filme do novo cinema português a estrear em Paris e, contrariando as palavras de Cunha Telles a respeito de seu futuro *Meus Amigos* (sobre o qual trataremos logo mais), chama Lisboa de uma "grande cidade cosmopolita", num momento em que terminava o "reinado de Salazar e quando se percebem as primeiras feridas duma estrutura social completamente minada, caricatura das nossas sociedades de consumo ocidentais." (MOZOS, 2014, p. 146)

Nos *Cahiers du Cinéma*, uma crítica de Michel Delahaye, reproduzida no número 152 da revista *Celulóide*, escreve que "entramos, para não mais sair, em um certo mundo, vítima e cúmplice de uma certa alienação, no seio da qual nossa garota condutora está tranquilamente neutra, contentando-se, sem dizer nada, em tirar partido do que pode".⁸⁰

O Cerco valeria somente pela apresentação de Maria Cabral, perfeita na pele de Marta, a personagem que luta para sobreviver num mundo dominado pelos homens. Com suas sardas postiças e seu jeito aparentemente frágil que esconde uma enorme força interior, Marta envolve todos com uma habilidade que lhe parece natural, vinda sem qualquer esforço. Ela simplesmente dança e muito bem qualquer música que estiver no play. Quando é esbofeteada pelo fotógrafo impotente, seu olhar o aniquila moralmente, e é como se fosse uma revanche automática por ter sido agredida. Aos homens, derrotados no confronto de carismas, só resta a violência ou o menosprezo, o que também é uma forma de violência.

⁸⁰ Curiosamente, não encontrei esse texto em *Cahiers* alguma de 1969 ou de 1970 (ano dessa edição da *Celulóide*). Teria saído em algum suplemento pequeno e raro? À época da estreia de *O Cerco* em Paris, em setembro de 1972, a *Cahiers* já encontrava em sua fase "maoísta", e já não dava mais bola aos filmes do circuito.

E é justamente sobre esses homens que a rodeiam sem abalar sua sobrevivência que trata esse título, *O Cerco*. É também uma ilustração da condição de Cunha Telles à época: endividado pela aventura da produção dos filmes mais importantes do Novo Cinema, mas também de algumas coproduções francesas, ele assume a direção como uma última oportunidade de fazer a arte, só que agora numa função mais criativa.

Chegamos então a *Meus Amigos*, o segundo longa de Cunha Telles, filmado entre abril e junho de 1973 e lançado no ano seguinte, pouco mais de um mês antes do 25 de abril, em 11 de março. A crítica de João Cesar Monteiro, publicada na *Cinéfilo* 25, da semana de 23 a 29 de março, será analisada no desfecho deste capítulo. Por enquanto, destacarei a recepção crítica que o filme teve na época e, se possível, o que sobrou dele hoje.

Nas páginas da 25ª edição da *Cinéfilo*, o filme foi recebido sem meias tintas. Diretor da revista e redator-chefe, respectivamente Fernando Lopes e Antonio-Pedro Vasconcelos, colocaram o pobre diretor, na mesa redonda que compõe a edição, contra as cordas, de maneira corajosa, sem recuar um passo em relação ao que sentiram com o filme. Em contrapartida, a postura de Cunha Telles foi nobre. Consciente do filme que fez e, mais importante, do filme que quis fazer, o diretor-produtor respondia as perguntas sem falsa modéstia ou empáfia e sem se deixar intimidar pela eloquência dos críticos que, afinal, eram muito bons e o conheciam de outros festejos.

Na verdade, o massacre se inicia já nas cartas dos leitores, com duas missivas de nomes ilustres. Uma é duríssima contra a própria revista, e assinada por Jorge Silva Melo, grande dramaturgo da Cornucopia, depois diretor de cinema. A outra é justamente sobre *Meus Amigos*, de autoria do jovem J.H. Leitão Ramos (J.H. = Jorge Henrique), que em 1975 se tornaria crítico do *Expresso* e lançaria, mais tarde, seus dicionários do cinema português. Na seção, ele é apresentado como um leitor já conhecido dos demais leitores, pois suas participações são geralmente muito críticas com o cinema português e em consonância com as opiniões majoritárias da revista.

Após as indicações da semana, entra o longo debate chamado "E agora António...? *Meus Amigos* em discussão".

Somente na terceira pergunta da discussão publicada, a primeira de Fernando Lopes, sente-se uma maior animosidade contra o filme. Lopes responde a uma sugestão de Telles de que se *Meus Amigos* já provocava revolta nos espectadores, imagina-se a ideia que ele tinha em mente, ainda mais radical. Para Lopes, isso é

extremamente discutível. Tudo depende do que as pessoas dizem e fazem, da força e do impacto com que isso tudo chega aos espectadores. O que acontece nos Meus Amigos é que em quase todas as cenas há muitas e longas conversas, reiterativas, ainda por cima, acrescentando pouquíssimo ao conhecimento daqueles personagens, pouco inventivas, até do ponto de vista vocabular – tu dir-me-às que aquilo é o português-tal-qual-se-fala (e em certa medida é) – e o todo é filmado e gravado como se a reprodução da realidade fosse o real cinematográfico que é sempre, como tu sabes, uma recriação, uma manipulação, uma crítica, em última análise. (p. 10-11)

Pois foi justamente Lopes, o primeiro a adotar, no debate, uma postura mais confrontadora, aquele que foi produzido por Cunha Telles no passado. Pode-se argumentar que nessa altura Cunha Telles já não produzia mais com afinco, e que Fernando Lopes encontrava meios próprios para fazer cinema sem a ajuda financeira de subsídios estatais. Ainda assim, é raro esse tom de confronto numa relação de entrevistador/entrevistado em que o primeiro foi produzido pelo segundo, e mais raro ainda entre dois amigos de longa data fazendo cinema sob todas as dificuldades em uma cinematografia sempre problemática como era (e ainda é) a portuguesa. O importante, no caso, era lutar por um bom cinema, não pelo sucesso da mediocridade. Cunha Telles aceitou o jogo e o jogou de maneira limpa. Convém ressaltar ainda que antes de iniciarem a Cinéfilo, Lopes e Vasconcelos estavam na comissão que aprovou o subsídio para o filme de Cunha Telles, tendo ambos observado no argumento a possibilidade de um bom filme. Por isso, é compreensível que aos olhos deles, condicionados por essa leitura, o filme seja ainda mais decepcionante.

Seguindo a discussão, Lopes prossegue no mesmo tom, enquanto Cunha Telles, já encurralado, procura se defender:

F.L. - Mas tu não estás de acordo comigo que há imensas cenas que não acrescentam nada umas às outras e que há um vocabulário bastante pobre que só acaba a transmitir ideias também pobres?

A.C.T. - ... Pelo contrário. Eu penso que um dos aspectos mais interessantes do filme é a adição e repetição de determinado tipo de vocabulário, de um determinado tipo de temas, de um não avançar de um determinado tipo de ideias, em suma, de uma certa forma (talvez enorme) de acumulação. (...) a piada que eu acho, de um ponto de vista sociológico, aos Meus Amigos tem a ver com os filmes que se fazem sobre o crescimento das plantas. A planta cresce, filma-se hoje uma imagem, amanhã outra, depois outra e assim sucessivamente. Quando se projeta o filme temos o movimento contínuo do seu crescimento.

E com essa metáfora das plantas, o confronto continua, e até se intensifica:

F.L. – Mas, ó Antonio, ouve lá uma coisa: aceitemos que se trata de uma amostragem de uma certa gente de uma certa geração (discutível quand mème...) . O que me parece é que tu não pretendeste fazer um filme científico como é o caso que tu mencionas quando falas do registo frio e neutral do crescimento da planta...

A.P.V. -- ... E apesar de tudo no filme da planta a planta cresce, e nos Meus Amigos os personagens não crescem...

A.C.T. -- ... Mas tu achas que tem havido uma grande evolução neste país ao longo dos últimos anos? Achas que tem mudado muita coisa? Efectivamente as plantas crescem e isto fica na mesma. Não é um filme científico, mas é-o ao mesmo tempo. Ou melhor: é minha própria interrogação sobre isto. (...) (p. 11)

Lopes, contudo, encontra uma possibilidade de exercer sua generosidade, reconhecendo que, nos *Meus Amigos*, com relação ao primeiro longa, *O Cerco*,

dás uma queda bastante grande, e a única coisa que se pode dizer a teu favor, também na minha opinião, é a de que dás a queda à altura dos riscos que decidiste correr. E isso, no contexto actual do cinema português, é para mim respeitável. O que eu creio, tal com o teu filme nos apresenta, é que não o pensaste, que não meditaste bem nos riscos que ias correr e que, portanto, não lhes deste uma resposta criadora e estimulante. Penso ainda – terá a ver com a minha tendência para a montagem... – que na fase final não tiveste distância crítica em relação ao material filmado. Acontece, por exemplo, que quando tu reiteras não tocas outra corda – insiste, isso sim, no mesmo som, o que é pobre e aborrecido. Assim como está, em termos um bocado esquemáticos (que são sempre perigosos), eu diria que os *Meus Amigos* é uma espécie de filme de cinema-verdade sobre um ensaio de uma ficção. Isso por si, como é óbvio, não faz automaticamente com que um filme seja interessante. Posso dizer-te que aquilo que tem interesse, meramente teórico, no teu filme são os falhanços. (p. 14)

Dizer que os fracassos formam o que há de mais interessante num filme é um expediente crítico muito utilizado, pelo mesmo desde a escola dos *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950. Mas Lopes tem um ponto interessante com relação a *Meus Amigos*: o de que os riscos do filme só resultam mal porque, ao fim e ao cabo, não houve uma montagem criteriosa do material filmado. Se considerarmos que os filmes de Jacques Rivette que trabalham com esse tipo de experimento ("cinema-verdade sobre um ensaio de uma ficção"), nomeadamente *L'Amour Fou*, mas também as duas versões de *Out 1*, *Noli me Tangere* (com 12 horas) e *Spectre* (com 4 horas de duração), entregam uma montagem muito mais criteriosa do que mostra na aparência, é um trabalho delicado de crítica, da parte de Lopes, notar no que o material filmado de Cunha Telles merecia um distanciamento crítico maior que permitisse que algo de interessante surgisse pela

estrutura que o filme poderia adquirir. Porque os críticos nos ensinam que o mais difícil não é filmar bastante para ter o que selecionar na pós-produção. O mais difícil é fazer o extraordinário processo de limpeza que faz com que um diretor como John Cassavetes possa extrair algo como *Faces* (1968), com suas pouco mais de duas horas de duração, de um material que somava aproximadamente 16 horas, e que rendeu uma versão anterior de quatro horas de duração. Como Cassavetes é outro modelo óbvio para o filme de Cunha Telles, a comparação é inevitável.

O debate segue o tempo todo em alto nível, com inteligência nas colocações e franqueza nos ataques e defesas. Cunha Telles assume o teor provocador de seu filme, originado pelo desânimo com que ele via o país e Portugal (imagina-se a surpresa quando, algumas semanas após o marasmo que sentiam, viessem dar de cara com o 25 de abril).

É Fernando Lopes quem encerra a discussão da *Cinéfilo* com um tom duro e conciliador ao mesmo tempo: "Mas eu acho que o teu filme é útil para um certo tipo de discussão sobre o que é e para quem é um filme e, sobretudo, para evitar que outros tipos caiam nos alçapões que tu não soubeste evitar." (p. 15)

A razão pela qual me detive nesse longo debate entre António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes e António da Cunha Telles é que esse tipo de procedimento crítico parece fadado ao passado. Ele ilustra como era a postura ideal de um crítico de acordo com o que se pensava naquela época os pensadores mais rigorosos da arte cinematográfica, e foi nessa época que João Cesar Monteiro escreveu seus textos mais ácidos, boa parte deles nas edições do *Cinéfilo*, em parte encorajado pela postura de seus chefes, mesmo que estes, por vezes, sentissem a necessidade de conter um pouco o ímpeto explosivo da verve crítica do também diretor Monteiro.

O que parece ser uma campanha do *Cinéfilo* contra *Meus Amigos* é completada por mais três textos. O de João Cesar Monteiro, o mais duro, veremos logo mais. O de Vasco Purido Valente, o chamado franco-atirador da revista, é um tanto transversal, explorando mais a relação dele com o Cunha Telles do que propriamente as inúmeras reservas que o escritor pudesse ter contra *Meus Amigos*. Por fim, Eduardo Prado Coelho faz também uma crítica, na página seguinte ao fim da discussão, em que destaca, com a força de um trecho negrito, que "é um filme falhado". Apesar dessa crueza, seu texto, intitulado simplesmente "Sobre Meus Amigos", é bem mais nuançado e positivo, suas palavras são mais dóceis em relação ao filme. Talvez por isso o texto tenha sido colocado estrategicamente entre o debate duro e a demolição de Monteiro. De fato, é a crítica oficial da revista ao filme, destacada em todo o seu contorno com a palavra crítica,

repetida em branco sobre fundo vermelho. Talvez por ser mais moderada, simpática ao fracasso do filme, enquanto a de João Cesar Monteiro, mais dura, até cruel, está na sessão de serviço, espaço menos nobre.

"Desprotegido" é a palavra que alinha o texto de Prado Coelho às palavras de Fernando Lopes com relação ao enorme risco que Cunha Telles correu. De certo modo, críticos sabem que certos filmes são fáceis, ou pelo menos pouco arriscados no sentido estético, independentemente de suas possibilidades comerciais. *Meus Amigos* pode ser muita coisa, mas certamente não é fácil. Pode-se argumentar que é um filme solto, mal estruturado ou cuja finalização não teve o cuidado que deveria ter dada sua concepção geral. Mas obviamente é o tipo de filme ame-o ou deixe-o, como tantos que eram feitos à época. Talvez até favoreça o deixe-o, pela radicalidade de sua proposta, que me parece ainda mais arrojada, e por isso mesmo menos, bem menos conseguida, que a dos filmes de Rivette.

Prado Coelho, no movimento mais interessante e ousado de sua crítica, defende com enorme arrojo a ideia de filme falhado aplicada aos *Meus Amigos*. Coloco o trecho inteiro para deixar intacta a construção do texto original, incluindo o negrito já mencionado anteriormente, e para destacar aquilo que, a meu ver, é a beleza do exercício crítico (a ideia de filme suicida).

Mas se me perguntam se o filme de Cunha Telles é um filme falhado, aí eu direi que sim, muito claramente direi que **é um filme falhado**. Suponho só que não poderia ser de outra maneira; que um tal projecto ou falhava como falhou ou falhava por não ter falhado; e que isso basta para achar admirável, para não dizer demente, esse lance em que Cunha Telles se envolveu para perder em todas as frentes – inclusive a da crítica. Porque nenhuma crítica pode aceitar, claro, que um filme se deixe morrer aos poucos, que prepare fria e deliberadamente o seu suicídio ostensivo. Nenhum filme se matou assim, despreocupada e sonambulamente, a nossos olhos, sem um mínimo de demagogia; lentamente; com uma serenidade quase oriental. Mas há nesta morte em silêncio a angústia em nós de nada sabermos explicar do que se passa, de tudo ficar cada vez mais do lado de lá, intransitivo e enclausurado, terrivelmente só. Nenhuma crítica o pode aceitar, claro; mas qualquer pessoa que pessoa seja o pode entender. E disso se trata.

Os críticos tendem a apontar a geração de 1962 representada no filme como a geração das utopias sessentistas, utopias menores em Portugal, decerto, porque o arrefecimento da opressão do Estado Novo era ainda discreto, vivia-se uma abertura tímida, que mal podia assim ser chamada. Mas era possível sentir os ventos utópicos

vindos de fora pela reverberação mundial do início de uma certa contracultura representada pelos diversos movimentos de cinema moderno (e musical, e de costumes), que começava, aliás, a chegar a Portugal, se lembrarmos de *Dom Roberto*. Ver o que virou essa geração onze anos depois, como é destacado no filme, é uma ideia clara de Cunha Telles, e de certo modo seu filme reflete ao mesmo tempo o que sobrou da modernidade cinematográfica dos anos 60, convertidas agora em uma certa paralisia estética disfarçada (e foi assim mais ou menos no mundo todo) pela radicalização do estilo ou por um palavreado que tende ora ao intelectual ora ao extremo do prosaico, como é o caso deste filme.

Contudo, é fácil perceber, hoje, como *Meus Amigos*, com esse seu caráter extremamente prosaico e seus "pedaços de vida" artificializados por um jogo de interpretações que Cunha Telles faz questão de desvelar na discussão da Cinéfilo, antecipa boa parte da aventura neorrealista que seria revista e radicalizada tanto pelo cinema português (*Verão Danado*, *Antonio 1, 2, 3*), quanto pelo cinema brasileiro (*Temporada*, *Café com Canela*), como havia sido radicalizado anteriormente na própria Itália por alguns filmes de Ermanno Olmi (*Il Posto*, *I Fidanzati*) ou na França, por Jean Eustache (*A Mamãe e a Puta*) e Chantal Akerman (*Jeanne Dielman* – uma coprodução com a Bélgica). Dialoga, ainda, como destacam os debatedores, com as experiências de improvisado de Jacques Rivette no final dos anos 60, começo dos 70 (*L'Amour Fou*, *Act 1*), e com o Jean Rouch de, por exemplo, *Pirâmide Humana*. De fato, *Meus Amigos* está no meio do caminho entre Rivette e Rouch e a radicalização do neorrealismo de Olmi e Antonioni, e essa indecisão provavelmente confundiu os críticos da época.

No primeiro grande momento de *Meus Amigos*, ainda na primeira meia hora do filme, Eduardo (António Modesto Navarro) vai à casa da ex-esposa, onde morou, buscar algumas coisas que lhe pertence. Ele leva a atual namorada, Helena (Teresa Motta), que o espera na sala, tendo por companhia justamente a ex-mulher de Eduardo, Clara (Lia Gama). Elas conversam sobre ele, sobre seu egoísmo e suas passagens, e a certa altura Helena questiona a necessidade de se morar numa casa tão grande. Clara responde que ela mesma, Helena, havia elogiado essa casa anteriormente - por que agora a desdenhava? O tom é sempre cordial, ainda que se pressinta uma certa animosidade natural nessas ocasiões. São burguesas que mantêm a pose, mas por dentro estão prestes a desmoronar de despeito, uma pelas posses que não tem, e por isso se acha inferior na disputa pelo coração de Eduardo, outra por ter sido trocada como uma mercadoria. Esse diálogo, tão prosaico como raro naqueles dias, mas que o cinema português já vinha ensaiando em

uma série de filmes (*O Cerco*, *O Recado*, *Perdido Por Cem*, *Cartas na Mesa...*), nos coloca ao mesmo tempo no íntimo de duas mulheres que passaram pela vida de Eduardo e no centro do pensamento burguês do período marcelista. A cena, destacada por Duarte em seu texto da *Celulóide*, começa esquisita, como se o casal tivesse entrado em propriedade privada sem autorização. Eles ficam um tempo conversando coisas leves no jardim, até que Clara aparece. Tem-se a impressão de que estavam ali rodeando, à espera da anfitriã, para que não precisassem tocar à porta. Mas no filme pouco se explica e muito se fala e se brinca.

Mas o principal desse longo diálogo dentro da casa, enquanto as mulheres esperam, acontece quando Clara tenta abrir a janela, talvez por estar fumando, e não consegue. Ela então logo desiste, como se a câmera não fosse perceber sua vontade e não houvesse o risco de "arruinar" o naturalismo empregado. Que Cunha Telles tenha deixado esse momento de erro só faz o filme se tornar ainda mais prosaico, pois o movimento em falso não arruina coisa alguma, pelo contrário, reforça o tom pretendido pelo diretor, mesmo que ele não tivesse intuído exatamente esse efeito.

É preciso ressaltar o brilhante plano final em que os personagens de Manuel Madeira e Maria Otilia conversam, e em determinado momento, ela começa a gritar com ele: "Isto faz parte do filme?", insistentemente, desesperadamente, criando uma fissura das mais interessantes e colocando todo o filme num espelho da crise existencial de um cineasta. Esse final praticamente redime o filme de seus fracassos, e mesmo os mais reticentes críticos, como os da *Cinéfilo*, destacam o plano. Lopes chega até a dizer, com certa razão (pois Cunha Telles lhe dá) que não parece fazer parte do filme.

É verdade que o filme se estende sem dizer muito a que veio. Um retrato da burguesia no período marcelista? Sim, de certa maneira é isso. Mas outros filmes tinham feito a mesma coisa em menos tempo, não com as duas horas e vinte minutos que Cunha Telles leva para passar seu recado. No que resulta em alguma reiteração a mais do que o tolerável, tornando parcialmente compreensível a maneira como o filme foi achincalhado à sua época. Parcialmente porque ignorar suas qualidades seria leviano, e só compreensível numa época e numa filmografia em que fazer filmes não é nada fácil e se pretende muita responsabilidade para não se filmar à toa. Ainda assim, tenho dúvidas se *Meus Amigos* é inferior a, por exemplo, *Cartas na Mesa*, de Rogério Ceitil, que é outro filme de 1973. E a distância temporal permite que percebamos que ele não é tão diferente assim de *O Cerco*. Na verdade, ele propõe uma radicalização do primeiro filme, pelo esvaziamento completo da dramaturgia. É certamente mais difícil e, pela duração, um

bocado mais entediante. Porém, os pequenos curtas contidos dentro dele valem muito, sobretudo agora que já podemos estar um pouco fartos desse neorrealismo mal resolvido de certos filmes portugueses recentes.

Após o 25 de abril, uma constante passa a fazer parte da cinematografia portuguesa: o filme etnográfico, que busca entender a grandeza do pequeno país saindo de seus centros urbanos. De maneira análoga a de *Nós Por Cá Todos Bem, Emigr... antes e Depois?* e *Trás-os-Montes*, entre outros, *Continuar a Viver*, conhecido também por seu outro título, *Os Índios de Meia Praia*, foge da grande cidade. Vai a Lagos, no Algarve, ver como a vida dos habitantes da aldeia de Meia Praia começa a mudar, pois suas "velhas casas são substituídas por moradias de pedra, e nasce a esperança de constituição de uma cooperativa de pesca fruto da consciência colectiva do trabalho pelo bem comum", segundo José de Matos-Cruz (1999, p. 166). Essa mudança surge como parte de um processo que se estendeu por todo o país e era chamado de SAAL. O Serviço de Apoio Ambulatório Local foi instituído em 31 de julho de 1974, "para apoiar, através das câmeras municipais, iniciativas de populações mal alojadas no sentido de colaborarem na transformação dos próprios bairros (...)"⁸¹.

Retrospectivamente, em uma entrevista de 1996 para o catálogo *Os Bons da Fita*, do Cineclube de Faro, Cunha Telles, após reconhecer um carinho especial pelo mal amado *Meus Amigos*, considera *Continuar a Viver* "um filme que só ganhou com o tempo." Informando que o filme permaneceu inédito em circuito comercial, acrescenta que "foi filmado há quase 20 anos e, na altura, era criticado por não ser suficientemente panfletário. Hoje em dia, eu acho que é um olhar justo e correcto sobre aquilo que se passava."⁸²

A visão de Jorge Leitão Ramos não é favorável. Para o enciclopedista, *Continuar a Viver*

não é só pouco hábil enquanto documentário de uma realidade político-social em mudança acelerada, é também suficientemente ambíguo e contraditório para provocar, no espectador, uma reacção de rejeição desse mesmo processo. Sem uma exaustiva análise do que foi o SAAL (particularmente do que foi o SAAL em Lagos), é difícil avaliar a validade documental ou a justeza apologética deste filme. Mas vê-se, à

⁸¹ Visto em <https://www.abrilabril.pt/processo-saal> (acessado pela última vez em 20 de janeiro de 2019).

⁸² Na verdade, *Continuar a Viver* foi filmado predominantemente em 1975, portanto, vinte e um anos antes.

distância, que a sua vacilação dúbia o torna incômodo... e, por isso, sonegável. (RAMOS, 1989, p. 102)

O investimento de boa parte da crítica contra o trabalho de António da Cunha Telles como diretor de alguma maneira atenua, injustamente, sua importância na renovação do cinema português promovido nas décadas de 1960 e 70. Mesmo *O Cerco*, elogiadíssimo na França, nunca teve uma acolhida à altura em Portugal, apesar de sempre respeitado por seus pares. Como no Brasil, e em outras cinematografias não dominantes, em que certos nomes são permanentemente diminuídos enquanto outros, menos talentosos, mas melhores publicizados, são levantados, em Portugal há uma necessidade constante de se recontar a história do cinema para reparar algumas injustiças. A de Antonio Macedo é a maior, talvez, desse período, por motivos apontados anteriormente. Mas Cunha Telles sofreu o mesmo problema, talvez por ter, também, ousado romper as fronteiras caseiras (também como produtor) para uma carreira de repercussão internacional. Vale lembrar também que o fato de Cunha Telles ter produzido a aventura irresponsável de Macedo em *7 Balas para Selma* nunca caiu muito bem entre os diretores ou aspirantes a diretor daquele momento.

Antonio da Cunha Telles e João Cesar Monteiro

Uma relação de desprezo é evidente da parte de Monteiro com Cunha Telles. No início da crítica a *Meus Amigos*, segundo longa dirigido por Cunha Telles, publicada na *Cinéfilo*, Monteiro anuncia que o diretor "não faz parte do número de pessoas cujas actividades suscitem, em mim, a mais leve ponta de interesse, ou, sequer, de simpatia" (p. 44). Ou seja, além de espinafrar o segundo longa que Telles realizou, em consonância com a própria *Cinéfilo*, que praticamente dedicou uma grande parte do número 25 para colocar o filme contra as cordas, Monteiro ainda esnoba com luvas de pelica a elogiada estreia de Cunha Telles na direção com *O Cerco*, e de tabela todas as produções António da Cunha Telles, até mesmo, no caso, filmes que Monteiro sabidamente respeita (*Os Verdes Anos* e *Belarmino*, por exemplo). Essa crítica da *Cinéfilo* será analisada na segunda parte, no capítulo relativo ao crítico João Cesar Monteiro.

No célebre texto "A minha certidão", de fevereiro de 1973, republicado no catálogo *João César Monteiro*, da Cinemateca Portuguesa, JCM refere-se a António da

Cunha Telles com agressividade, porque tinha sido provocado pelo produtor/diretor, e aproveita para ressaltar que tem se dado cada vez com menos pessoas:

(...) aproveitei a estadia niceoise para comprar um lindo fato de banho de duas peças com a nota de 100 francos que o João Bénard da Costa me emprestou, e ameacei partir uma garrafa de tinto na cabeça do Cunha Telles que, impensadamente, me chamou oportunista. Não sou uma natureza agressiva, antes pelo contrário, mas ser insultado por um manhoso negociante é coisa que me põe fora de mim. Detesto a promiscuidade e ensinaram-me a guardar escrupulosamente as distâncias. Por uma única e bem simples exigência: a de manter intacta e intocada a minha pessoa, para além da consciência de todos os meus erros e imperfeições. Levo, as mais das vezes, esta fantochada com o riso no costado, mas não é por acaso que, cada vez mais, me dou com menos pessoas. (NICOLAU, 2005, p. 58-59).

Esteticamente, os dois realizadores só se aproximam, e minimamente, quando Cunha Telles realizou seu terceiro longa, *Continuar a Viver ou Os Índios de Meia Praia* (1976), que guarda algumas poucas semelhanças com *Que Farei Eu com Esta Espada?* e *Veredas*. Depois, voltam a exercitar poéticas com ínfimos pontos de contato. Cunha Telles, com a exceção de *Meus Amigos* e *Continuar a Viver*, é o típico diretor que se encaixa perfeitamente na fórmula de filmes para festivais. Mesmo em seu melhor filme, *O Cerco*, sente-se uma sintonia muito forte com o cinema que estava sendo elogiado na época. Eu mesmo disse que João César Monteiro também caiu nessa fórmula em *À Flor do Mar*, mas por um outro lado. De certo modo, Monteiro arriscou mais sua postura autoral porque seu filme, numa visão superficial, tem todos os códigos aprovados pelos festivais internacionais (comentaremos mais tarde que é espantoso o quanto ele tenha sido rejeitado pelos mesmos festivais). No entanto, sua inteligência e sua capacidade cinematográfica ultrapassam em muito os perigos que aceitou correr. Cunha Telles também os ultrapassou, mas somente em *O Cerco*. A partir de *Vidas*, quando seu cinema entra no prumo dentro dos filmes para Paris, há sempre a prisão da fórmula impedindo maiores voos.

1.3.6. José Fonseca e Costa

Pertencente ao grupo dos cinco que, juntos, procuravam novas bases de renovação do cinema português em início dos anos 1960, o angolano José Fonseca e Costa ficou para trás. Seus envolvimento com a política (era membro do Partido Comunista) lhe

causaram problemas, incluindo alguns períodos na prisão. Isso retardou sua carreira cinematográfica, que só iniciará, para valer, em 1966 com seu terceiro curta-metragem, ...*E Era o Mar*, de incrível beleza plástica, sobre a "tradição piscatória de Sesimbra", segundo Daniel Ribas (COSTA, 2016, p. 209). Seguem-se dois outros curtas de força em 1967, *A Metafísica do Chocolate* e *Regresso à Terra do Sol*, e mais um em 1968, o premiado *A Cidade*. Apesar de encomendas publicitárias, tais curtas, realizados com certa liberdade criativa, serviram para o exercício da mise en scène. Longa mesmo, só seria filmado em 1971, para lançamento no ano seguinte.

O Recado tem como protagonista a mesma Maria Cabral de *O Cerco*, o que suscita comparações com o filme de Cunha Telles, que é superior. Não que *O Recado* seja desprezível. Nos pontos em que se assemelha a *O Cerco* (a mulher às voltas com os homens, sentimento de desilusão), a comparação o desfavorece. Quando investe na deriva dos personagens, *O Recado* é sempre forte, um filme a não ser desprezado.

Rodado logo depois com o apoio do CPC, tem algumas ousadias estéticas acertadas a seu favor. A maior delas, a meu ver, é a cena em que Maldevivre vai dizer a Lúcia que Francisco morreu. A cena começa com o recado já em andamento, sem vermos Lúcia. Maldevivre descreve o que encontrou, entrevisto pela janela de uma construção em ruínas, e só depois de algum tempo Lúcia aparece na frente da janela, para nos informar que era ela a receptora do recado de Maldevivre. Um outro momento, anterior, vale ser destacado. Quando Lúcia está num restaurante com Antonio, vemos uma mulher em primeiro plano no quadro. Uma porta se abre e entra Duarte de Almeida, nome de ator de João Bénard da Costa (que, nesse mesmo ano, está no filme de Manoel de Oliveira, *O Passado e o Presente*). Ele se senta do lado dessa mulher, e logo depois observa Lúcia e António, que por sua vez se levantam para ir a uma outra mesa (e só então nos damos conta que aquela era uma antessala de espera do restaurante).

O Recado é um filme surpreendente, que, segundo Jorge Leitão Ramos, "ousou encenar a PIDE a liquidar um resistente, ousou ser frontal e ardiloso, cifrado quanto baste para iludir a censura e directo no retrato de uma classe intelectual a quem a raiva esmorecera" (RAMOS, 1989, p. 329). Para Leitão Ramos, *O Recado* é "o filme português da época que melhor espelha a realidade (política, psicológica, social, interior) de onde emanou" (Ibidem).

Segundo Daniel Ribas, em texto para o catálogo *José Fonseca e Costa*, organizado por José Manuel Costa para a Cinemateca Portuguesa,

o realizador desenvolve um olhar sobre uma classe burguesa no final dos anos 60. É um olhar dúplice: por um lado, demonstra as alterações sociais em Portugal e, por outro, evidencia uma espécie de modorra na vida social das personagens, motivada por uma análise política da realidade portuguesa. *O Recado* é um filme composto por contrastes: entre uma realidade burguesa e um mundo duro do combate político marginal; e dentro da realidade burguesa, entre aqueles que vivem a vida alegremente e os que questionam o status quo; entre o bulício da cidade e a serenidade do campo; entre as mulheres e os homens. Desenvolve, portanto, uma narrativa sobre classe e sobre poder num tempo de castrações. Formalmente, o filme também é inovador na forma como se estrutura narrativamente, a partir de flashbacks e histórias cruzadas, embora isso possa ser creditado mais à necessidade de ocultar os verdadeiros sentidos narrativos, devido à existência da censura política. É por isso que o puzzle narrativo se desenvolve eliticamente, exigindo uma atenção particular do espectador. (COSTA, 2016, p. 213-214)

Mais alguns curtas, e o longa coletivo *As Armas e o Povo* (1975), Fonseca e Costa começa a rodar seu segundo longa, ainda em 1975: *Os Demónios de Alcácer-Kibir*, que seria apresentado na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 1976 e lançado comercialmente em 9 de abril de 1977. Trata-se de um filme mais abertamente político, sem recorrer às parábolas de *O Recado*, mas ainda alegórico, aproveitando-se da libertação do país - o que representa um perigo para Fonseca e Costa, o do panfleto. De fato, até o fim da carreira Fonseca e Costa permanecerá obcecado por tirar a limpo o regime salazarista, mais do que qualquer outro diretor de sua geração. O perigo do panfleto é contornado aqui por uma mise en scène solta (em filmes futuros, o peso da produção colocará seus filmes em outro patamar, em que o pano de fundo político é naturalmente minimizado pela opulência das tramas históricas). Com planos longos, câmara na mão pensada com inteligência (hoje ela é raramente pensada), *Os Demónios de Alcácer-Kibir* acompanha uma trupe de saltimbancos que viaja pelo Baixo Alentejo enfrentando a repressão do regime e a aristocracia decadente, que não entende os novos tempos que surgem. Essa mise en scène nos remete ao Glauber Rocha de *O Leão de Sete Cabeças* (1971) e ao Rogério Sganzerla de *Sem Essa Aranha* (1970), numa das maiores aproximações do cinema moderno português com o cinema moderno brasileiro.

Não sabemos quando se passa o filme, mas entendemos, e Lauro António confirma, que é em algum momento dos últimos dias do fascismo em Portugal, com o enfrentamento das tropas portuguesas pelos grupos de libertação africanos – que aparecem nos agradecimentos do filme. Pouco antes de *Nós Por Cá Todos Bem*, a música de Sérgio Godinho (aqui também ator) é usada em *Os Demónios de Alcácer-Kibir* para

impulsionar a crítica à opressão dos trabalhadores pelo regime salazarista ("quem manda no corpo é o sangue/quem manda no sangue é o coração/quem manda nos trabalhadores são os trabalhadores/armas na mão, armas na mão, armas na mão"). Ao final, os cinco tiros calam os artistas, como que a provar que arte e fascismo não se misturam.

Assim escreveu Lauro António, na revista *Isto é Espectáculo* (nº 6, maio de 1977, p. 48) quando o filme estreou, um pouco baseado nas palavras do próprio Fonseca e Costa (a respeito da continuidade com *O Recado*) em entrevistas:

Os Demónios arrancam numa situação em tudo idêntica à que se verificava no fim de *O Recado*, retornando um fio de intriga em que os protagonistas são seres marginais em relação aos extratos sociais dominantes na sociedade portuguesa. Aqui, um grupo de saltimbancos, jongleurs de feira, menestrais medievais que prolongam o seu cantar de amigo, de escárnio e mal dizer até a actualidade.

Lauro António elogia a técnica "a um nível perfeitamente internacional" (Idem, p. 49) e lamenta a "formulação narrativa" com "hesitações e desequilíbrios mais evidentes". O crítico lembrou-se também de Glauber Rocha, mas em outros filmes, *António das Mortes* (o nosso *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, 1969) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e remete o estilo com planos-sequências ao Miklos Jancso de *Salmo Vermelho* ou *Electra*. E defende que a partir "da entrada no castelo de D. Gonçalo, a influência do nordeste brasileiro e da planície magiar desaparecem para o filme assumir uma outra filiação, mais europeia", e cita Fellini e Bergman como referências (Ibidem).

Leonor Areal destaca a entrada em cena da menina rica e mimada mama "na ama castradora" e a "chicotear o próprio pai no rabo", o que a historiadora chama de "uma sequência de perversões sinalizadoras de um asco extremo à classe dominante e decadente, aqui representada em autoflagelação" (AREAL, 2011-II, p. 44). E a cena que se segue, do banquete dos "aristocratas caquéticos, família de velhas múmias vivas, ultrapintadas sobre as rugas obscenas" em uma cena que, Areal lembra bem, tem a "encenação fortemente artificial e contrastante com o ambiente social e natural das cenas em exteriores" (Idem, p. 44-45). No meio do banquete começa o pequeno teatro dos saltimbancos, levados para lá pela menina rica e mimada, um espetáculo que acaba em assassinatos das "múmias vivas".

Nestas tensões sociais, definem-se grupos, por configuração alegórica mais que por retrato literal: os malteses serão os artistas intelectuais portadores da consciência ideológica; os militares, a ordem, o poder

discricionário, a repressão ligada à igreja; os trabalhadores são o povo resistente; a aristocracia, os ricos cujos valores nacionalistas e imperialistas arrastam a decadência moral. Nesta quadrilogia – onde não existe burguesia – representa-se uma ideia de país. (AREAL, 2011-II, p. 45)

O longa seguinte de Fonseca e Costa representa quase uma negação. À época de *O Recado*, declarou o cineasta em entrevista a Lauro António, no *Diário de Lisboa* em 23 de janeiro de 1972, quando perguntado sobre a necessidade de uma estrutura industrial para a consolidação do Novo Cinema:

O aparecimento dessa estrutura industrial, que hoje é desejada por uma quantidade de pessoas, poderá ser a morte do cinema português. Se é verdade que vai permitir a uma quantidade de gente filmar, por outro, pode, a longo termo, significar a sufocação das pessoas que querem filmar segundo a óptica que define o cinema novo, em relação, digamos, a um cinema velho. (COSTA, 2016, p. 108)

Curiosa a colocação, já que após oito anos, no segundo longa feito após *O Recado*, vemos avançados largos degraus em relação às ambições industriais de que ele pretendia se afastar. *Kilas, O Mau da Fita* (1981), nos créditos somente *Kilas*, é a típica diversão ligeira mais afeita a Bragança do que a Paris (ver cap.1.2.6), embora traços do Fonseca e Costa mais combativo estejam presentes. A produção é luso-brasileira, o que faz com que no elenco constem os nomes de Lima Duarte e Natália do Vale, ator e atriz de sucesso na televisão brasileira da época. Os principais, contudo, são Mário Viegas (como *Kilas*, corruptela do inglês *killers*) e Lia Gama (como *Pepsi-Rita*). Ser comercial, que fique claro, não é necessariamente ser ruim, pelo menos nesse momento de afirmação dos diretores do Novo Cinema. Ainda mais um filme de José Fonseca e Costa, com sua direção sempre habilidosa e assistido pela direção de fotografia de António Escudeiro e Mário Barroso. Comercial, aliás, de um jeito bem suave, se comparado às produções portuguesas que imitariam novelas brasileiras e começariam a se tornar frequentes ainda nesta década de 1980. *Kilas* antecipa, no tom e no ritmo farsesco, o claramente superior *Crónica dos Bons Malandros* (1984), de Fernando Lopes. Faltam a ironia e a invenção do segundo, e sobra uma narração que logo se revela insistente demais.

Vemos um trapaceiro em ação, entre jogos, bebidas e pequenos golpes com seus comparsas folclóricos. *Kilas* logo se envolve com a aventureira *Pepsi-Rita* e depois se mete em uma missão de "vigiar comunistas e meter bombas" (AREAL, 2011-II, p. 80), oferecida por um misterioso major (Lima Duarte). Um dos problemas é que essa trama

demora para começar. Vemos o crescente envolvimento de Kilas com Pepsi-Rita e a descoberta de Kilas pelo Major, que o procura para, aí sim, começar a aventura em tom cômico. Outro problema é que a mise en scène, mais solta, semelhante a de *Os Demónios de Alcácer-Kibir*, por vezes entra em conflito com os segredos do Major, por exemplo, e o tom de espionagem que é criado na relação entre ele e Kilas, com os encontros no Miradouro de Nossa Senhora do Monte e Lisboa vista de uma de suas colinas. Mas de jeito algum é um filme desprezível, como nos lembram os momentos poéticos, muitos por cortesia das belas composições de Sérgio Godinho, também co-roteirista, e algumas cenas em que a comédia funciona.

Um filme irregular, isso sim, que "traz o revanchismo da contra-revolução" (AREAL, 2011-II, p. 80). "O que sobressai é o retrato tipificado e cômico das personagens, entre as fantasias do estrelato noturno dos filmes negros americanos (...) e os ambientes que frequentam: os bares e a casa de hóspedes". Areal ainda afirma que Fonseca e Costra trabalha num "registro de escárnio que, mais do que se preocupar com a intriga política, lança um olhar sobre a sociedade da época, sobre uma espécie de submundo atávico de chulos, machões e fadistas, numa vida de bairro lisboeta" (Ibidem).

No registro dos Encontros Cinematográficos do Fundão⁸³, ao defender produções menores, em que todos da pouco numerosa equipe trabalham a favor do filme, Luis Miguel Cintra, ator de Oliveira, Rocha e Monteiro, entre outros, cita *Kilas* como exemplo de produção maior que tende a sufocar o artista. Ele diz que isso também prejudicou Paulo Rocha, a partir dos anos 1980. Penso se não houve uma incompatibilidade entre esses diretores do Novo Cinema e o grande ou médio orçamento, acostumados que estavam com um tipo de cinema menor, feito na garra e sem muitos recursos (mesmo os subsídios que davam nos anos 70, convenhamos, praticamente impediam um filme mais ambicioso no que diz respeito à produção. Penso que esse inchaço foi o que mais prejudicou Fonseca e Costa a partir de *Kilas*.

José Fonseca e Costa e João Cesar Monteiro

Convém, a respeito da relação entre Fonseca e Costa e Monteiro, reproduzir a anedota que contou Fernando Lopes no catálogo da mostra dedicada à sua obra. Lopes,

⁸³ Pode ser visto aqui, após 1:00:00: <https://www.youtube.com/watch?v=pGrQKysw0tA&t=866s>

amigo de Monteiro e diretor da revista *Cinéfilo*, conta, a respeito do fechamento de uma das edições da revista:

Nós fechávamos à quinta-feira e o roteiro do Porto era feito pelo Henrique Alves Costa, do Cineclubes do Porto. Ora, naquele sábado passava no Cineclubes do Porto *O Recado*, de José Fonseca e Costa. Sabendo eu do pó que o João Cesar Monteiro tinha ao Fonseca e Costa, e particularmente aquele filme, recomendei-lhe que não fizesse comentário, até porque eu também não estava de boa catadura com ele. Bom, ele mandou aquilo para a tipografia e como o dia do fecho era um alívio, convidei-o para almoçar comigo. Lá fomos e no fim propus-lhe que bebêssemos uma aguardente de Valpradinhos, que tinha o condão de mudar completamente os químicos do César.

Quando chego ao "Século" [NR: onde era editada a revista] vejo o Antonio-Pedro [Vasconcelos, o redator-chefe] com aqueles dois metros de altura a correr para mim lá do fundo do corredor e a gritar: "Aquele sacana! Não fazes ideia do que aconteceu!". Ele vinha com o primeiro exemplar da revista ainda a cheirar tinta. "Já viste o que o César escreveu sobre o filme do Fonseca e Costa?". "Não escreveu nada porque eu disse que não queria sarilhos com o Zé Fonseca." Mas abro a revista e no roteiro do Porto tinha escrito: "O Recado, de José Fonseca e Costa: o 'cacilheiro' Potemkine atracou no Porto.". Fiquei absolutamente doido e vejo o César ao fundo do corredor, qual Nosferatu, a dizer: "You can't stop the press, baby". (ANDRADE, 1996, p. 84)

Esse é o tipo de história que nos diz algumas coisas. Primeiro, que Monteiro era do tipo indomável, que não se curvava a pressões de seus patrões. No fundo, Lopes e Vasconcelos tinham consciência disso, e sabiam que ele geralmente só aceitava as sugestões (e mesmo algumas ordens) quando concordava com elas. Segundo, que José Fonseca e Costa não era muito bem visto no círculo dos cineastas do Novo Cinema português. Penso que tem a ver com uma certa abertura de Fonseca e Costa a alguns agrados com o público. Isso já era evidente em alguns de seus curtas, notadamente *A Metafísica do Chocolate* (1967). Há um outro motivo, como conta novamente Fernando Lopes, na mesma entrevista, ao falar das tertúlias no Vává, trecho que reproduzo para salientar a ideia de grupo que se reunia nesse restaurante, antes de Cunha Telles não ser mais tão integrado ao grupo, conforme vimos anteriormente:

Ceguei ao Vává por via do António da Cunha Telles. Ele estava a produzir *Os Verdes Anos* do Paulo Rocha e a arrebanhar aqueles que viriam a ser os futuros cineastas portugueses. Foi ele que me apresentou o Paulo Rocha. Ou foi ele ou foi o José Fonseca e Costa, embora este não fizesse parte do grupo do Vává; nunca quis fazer parte dele, não só por viver mais longe, mas também porque não gostava de alguns dos meandros por razões estéticas e ideológicas. Estavam em cineclubes

opostos: o José Fonseca e Costa era muito mais pelo Guido Aristarco, ao passo que os outros eram completamente pelos "Cahiers". (ANDRADE, 1996, p. 68)

Que estivessem em cineclubes opostos, o cinema feito por Fonseca e Costa nos dois primeiros longas está muito longe do desprezível. Se não encontram muitos pontos de contato com o de Monteiro, é de se lamentar se grande parte da rejeição aos seus filmes viesse das diferenças ideológicas. *O Recado*, certamente, é muito diferente de *Fragmentos de um Filme-Esmola*, assim como *Os Demónios de Alcácer Kibir* não tem muito a ver nem com *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, nem com *Veredas*. Se a rejeição viesse após *Kilas*, seria muito mais compreensível. Ou se ficasse apenas no pessoal até esse filme mais comercial. Mas a essa altura já não tinha muito como azedar nada. Já estava tudo azedado. De todo modo, *O Recado* lembra bastante, no tom e na premissa, *O Cerco*, que o pessoal do *Cinéfilo* também não tinha em alta conta. Talvez o fato de essa estreia em longa de José Fonseca e Costa ter ligações formais com a estreia de Cunha Telles tenha provocado os narizes torcidos daqueles diretores que, à época, exercitavam o rigor e a intransigência que aprenderam com os *Cahiers du Cinéma*.

1.3.7. António-Pedro Vasconcelos

O trio dos kimonistas, formado por António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos e João César Monteiro, representa a segunda turma do Novo Cinema português. São aqueles que, mesmo tendo acompanhado a primeira turma como críticos de cinema, irão se beneficiar do caminho aberto pelos realizadores da primeira turma e do estabelecimento do Centro Português de Cinema (CPC), seguido depois pelo Instituto Português de Cinema (IPC), organismos responsáveis pelos subsídios a filmes a partir do início dos anos 1970. Os três estrearam em curtas entre 1968 e 1969, e em longas entre 1972 e 1975.

António-Pedro Vasconcelos, doravante APV, foi crítico dos bons antes de começar a fazer filmes. É possível dizer que Portugal perdeu um de seus melhores críticos com sua retirada, que foi, contudo, gradual. De *O Tempo e o Modo* ao *Diário de Lisboa* e à *Cinéfilo*, foram muitas as ótimas intervenções críticas de APV relacionadas ao cinema português. Passamos por trechos de algumas delas nos subcapítulos anteriores.

Após quatro curtas de aprendizado e prática, dos quais impressiona, pela beleza plástica de suas imagens, *Tapeçaria: Tradição que Revive* (1967), APV estreia com um

longa sintonizado com os novos tempos. *Perdido por Cem...* (1973), rodado em 1971, mostra a volta de Artur a Lisboa após o suicídio do pai, numa boleia de Rui, que o arrumará um emprego no mundo da publicidade. Então ele se apaixona por Joana, que por sua vez é perseguida pelo ex-namorado, que lutou em Angola. Entre os novos amigos lisboetas e a paixão por Joana, Artur termina envolvido em um crime passional ocorrido no aeroporto, mas despista a polícia mostrando ao mesmo tempo covardia e desligamento daquela que não correspondeu com seus sentimentos.

João António Tunes, em *O Expresso* (de 12 de maio de 1973), fala que APV "tem o mérito de, não o sendo, não se fingir de original". José Vaz Pereira, também no *Expresso* (de 14 de abril de 1973), diz que APV "conta esta aventura à Godard com o charme indiscreto de nosso perder", e destaca como trunfos a "utilização de atores sem prática e sem vícios, o realismo penetrante da fotografia nos interiores, a teimosia em insistir num universo pessoal (desde gravar Fuller até empacotar Céline)". E Manuel Guimarães, numa página especial intitulada "Perdido por Cem em debate", do *Expresso* de 5 de maio de 1973, com depoimentos de cinco figuras da cultura lusitana, cita Picasso para desculpar APV porque "nada de mal havia em se imitar este ou aquele, porque na simples impotência de se imitar completamente seja quem for, está aí algo que é original".

De fato, é um filme de cinéfilo, rodado com câmera na mão num preto e branco pouco contrastado e muito afrancesado, cheio de "ó pás", o que talvez seja proposital, como uma crítica do homem de Leiria (onde nasceu) à juventude da capital portuguesa, fadada à repetição de poucas palavras. Vindo de APV, não me surpreenderia essa crítica acoplada à crítica maior à juventude arrivista de Portugal e aos meios da mídia e da publicidade. Acima de tudo, os "ó pás" ouvidos por todo o filme refletem a percepção de um provinciano na capital. Para ele, dois "ó pás" se multiplicavam em seis, e foi assim que ele registrou no filme⁸⁴. Leonor Areal esclarece que os "diálogos são espontâneos, realistas, incluindo calão, e a isso não é estranha a intenção – declarada pelo realizador em entrevista – de usar não-actores exactamente para lhes conservar a espontaneidade e a verdade, e de os gravar com som directo" (AREAL, 2011, p. 424). Em nota de rodapé, Areal me esclareceu um ponto importante, que eu atribua à minha dificuldade, como brasileiro, com a prosódia lusitana. Folgo em saber que a dificuldade vem do próprio som do filme. Diz ela que "a voz off, lida apressadamente pelo realizador, e o som deficiente, dificultam um tanto a compreensão do texto – componente vital deste filme – cuja leitura

⁸⁴ Amigos de Lisboa se dividem entre achar que se fala muitos "ó pás" na cidade e entender que o exagero foi proposital, como forma de salientar essa gíria tipicamente lisboeta.

completei com a leitura da transcrição dos diálogos (na biblioteca da Cinemateca)" (Ibidem). Mais adiante, a pesquisadora faz uma reflexão sobre o que o filme dizia dos jovens da época:

O título *Perdido por Cem* subentende a conclusão do adágio: perdido por mil. E aponta a situação de uma juventude que se sente entalada entre fugir para dentro de si (reflexivamente, sexualmente) ou fugir para fora (do país); uma geração perdida, de qualquer forma, anulada e à deriva. Esta deriva não é inédita, é um sintoma recente que vem desde *O Cerco* (1969) e *O Recado* (1971), e vai continuar em *Índia* (1972-75), *O Mal-Amado* (1973), *Meus Amigos* (1974), até *Oxalá* (1980), o segundo filme de Vasconcelos (Idem, p. 25)⁸⁵

Finalizando, Areal fala do concerto da narração e coloca *Perdido por Cem...* em uma tendência da época:

Disse o realizador em entrevista que iniciou as filmagens sem saber ao certo como se desenvolveriam, sem ter um guião definido – o que possivelmente explicará a solução, menos eficaz e menos cinematográfica, da narração oral, como forma até de completar e articular as lacunas da acção. O que é também um sinal dos tempos e de viragem nas concepções de cinema, viragem que derivava dos pressupostos de influência da *nouvelle vague* e se inseria numa corrente contemporânea de filmes-fleuve e experimentais, a que pertence também *Nojo aos Cães* (1970), *A Sagrada Família* (1973) e *Índia* (1972-75). (Ibidem)

Os dois documentários que se seguem, *Adeus, Até ao Meu Regresso* (1974) e *Emigr Antes... e Depois?* (1976), são típicos do 25 de abril. O primeiro foi filmado no calor da hora, para a televisão, com soldados voltador da guerra colonial na Guiné. O segundo vai para aldeias da região da Guarda, no nordeste de Portugal, investigar a volta dos emigrantes da França ou da Alemanha. O ponto mais impressionante desse filme é quando a equipe decide sair de uma aldeia porque sentiu um clima forte de desconfiança. Nós, na plateia, sentimos com eles. É um eco do que podemos ver num muro da Várzea, no filme de Fernando Lopes que seria filmado depois, *Nós Por Cá Todos Bem*: "o 25 de abril não chegou aqui".

Vale aqui um parêntesis. APV não foi ostracizado como António de Macedo, nem prejudicado pela censura como Rogério Ceitil. Mas é fato que seu cinema recebe menor espaço em relação aos seus colegas de Novo Cinema. Mesmo Alberto Seixas Santos, que

⁸⁵ Na verdade, é o segundo longa de ficção, tendo entre um e outro dois documentários, *Adeus, Até ao Meu Regresso* (1974) e *Emigr Antes... e Depois?* (1976).

também não é tão lembrado, costuma aparecer mais em textos e estudos, principalmente por seu *Brandos Costumes*, do que APV. O único dos diretores aqui destacados, aliás, que não tem um catálogo para si é justamente APV (descontando o fato de que o catálogo dedicado a António Reis e Margarida Cordeiro foi publicado pelo Cineclube de Faro, e não pela Cinemateca Portuguesa), e só recentemente, em maio e junho de 2018, APV teve uma retrospectiva completa de sua obra na Cinemateca. Isso talvez se deva aos dois documentários que recheiam sua obra no principal período de sua carreira, entre os longas de ficção *Perdido por Cem* e *Oxalá*.

Voltando aos documentários, é valiosa a maneira como Jorge Leitão Ramos os analisa em seu dicionário:

Documento agarrado ao vivo, em cima da dor e do regresso, este filme é bem o retrato da retaguarda e da memória da guerra colonial, o único que, curiosamente, o cinema português ousou fazer. De tão intenso, oportuno, eficaz, arriscar-me-ia a afirmar que se trata do melhor trabalho de António Pedro Vasconcelos. Sem se confrontar com o cinema, defrontando apenas a vida, *Adeus Até ao Meu Regresso* é de uma inteirez a relevar. (RAMOS, 1989, p. 23)

Sobre *Emigr Antes*, o próprio Ramos escreve pouco, talvez refletindo a não-estreia do filme, que pouca repercussão teve. Diz apenas que é um "documento muito importante, onde a verdade do cinema se joga num terreno que ultrapassa o que nele se mostra para se localizar na forma como ele se faz", e que é "uma verdade que o tempo não precarizou" (RAMOS, 1989, p. 136).

O segundo longa de ficção de APV, *Oxalá*, estreado em 7 de maio de 1981, foi um grande sucesso de público. Talvez isso diga respeito a uma nova viragem do cinema português de então, no sentido de procurar um público, após os radicalismos pós 25 de abril. *Oxalá*, contudo, é um filme um tanto disforme, principalmente pela demora de sua produção, iniciada em 1977 e encerrada apenas em 1980. Na fórmula mencionada por Paulo Cunha dos "filmes para Bragança e filmes para Paris", *Oxalá* parece querer ser de Paris, mas acabou sendo para Bragança. O público português estaria ficando mais erudito ou a geração do Novo Cinema completava o caminho em direção à descoberta do seu público, como já se podia ver com a estreia de *Kilas*, de José Fonseca e Costa, em 27 de fevereiro do mesmo ano? A verdade é que acompanhar *Oxalá* em suas mais de duas horas de duração, com sua emulação da típica narração onisciente de vários filmes da *nouvelle vague*, até mesmo na velocidade e na entonação (*Tirez Sur le Pianiste* do Truffaut e *Bande à Part* do Godard me parecem ser as maiores referências) pode ser uma

experiência bem exaustiva, apesar dos inegáveis achados espalhados pela narrativa - dos quais APV, em 1980, cruzando seus personagens, em 1974, no começo do filme é um belo exemplo. Por esse ritmo exaustivo e até por alguma inventividade aqui e ali, é inesperado o sucesso de público do filme.

Para Jorge Leitão Ramos, que também estranha esse sucesso de público, é um filme "que se sente mal na sua pele portuguesa do final dos anos 70, que vive fixado, adolescentemente, na França da Nouvelle Vague" (RAMOS, 1989, p. 289). Leitão Ramos destaca que isso faz do protagonista alguém sem conexão com a vida em seu país, "daí que nenhum de seus gestos tenha consequências, daí que, visivelmente, ele não esteja disposto a pagar nenhum preço pela vida, nem sequer o preço do amor". E acrescenta: "Por vezes inábil, quase kitsch, literato no sentido arquivista da palavra, *Oxalá* é uma das grandes decepções do início dos anos 80".

No suplemento *7ete*, do jornal *Expresso* de 13 de maio de 1981, o crítico de cinema Mário Damas Nunes comemora a chegada de filmes que, finalmente, sairiam de um gueto e falariam para um público. Ele nomeia *Kilas*, *Cerromaior* (Luis Filipe Rocha, 1980) e *A Culpa* (António Vitorino de Almeida, 1980) antes de chegar a *Oxalá*.

Para o bem e para o mal, *Oxalá* é um dos filmes que vão dar a cara do cinema português dos anos 1980 e começo dos anos 1990: a vida dos adultos de classe média de 30 e poucos anos, a indefinição quanto aos rumos de Portugal, as idas e vindas dos personagens, os desencontros amorosos, tudo desdramatizado, por vezes quase sussurrado, conversas na cama, conversas em mesas de jantar, encontros sociais com suas etiquetas, um disfarçado acerto de contas com o passado fascista. Sente-se o clima de liberdade recente no ar, de receio do não saber como lidar com essa liberdade e das separações criadas pela ausência de um inimigo comum.

António-Pedro Vasconcelos e João César Monteiro

Antes das rugas mais sérias ocorridas nos anos 1990, com provocações e respostas públicas, APV e JCM eram amigos, não só por fazerem parte do grupo informal dos kimonistas, mas por aspirarem às mesmas coisas e se ajudarem mutuamente para esses fins. Como, dos três, APV é o que enveredou levemente para um cinema mais comercial, como José Fonseca e Costa, ele não seria perdoado nesse movimento pelo mais radical dos kimonistas, ainda que esse motivo nunca tenha sido de fato explicitado e

as críticas, mesmo quando esbarram no julgamento dos filmes, parecem mais movidas por outros aspectos da relação e pelo frustrar de expectativas.

Um detalhe me parece importante. No depoimento de Luis Miguel Cintra para homenagear o já falecido João César Monteiro, no catálogo da *Cinemateca Portuguesa* feito em homenagem ao realizador, Cintra narra, a respeito de sua primeira interpretação no cinema, em *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970):

Encontrávamo-nos todos num local de filmagem aos fins de semana e as cenas foram-se rodando com muitas peripécias: dias em que o César não aparecia, dias em que afinal o Acácio [de Almeida] não podia, licenças para filmar difíceis de conseguir, cenas rodadas às escondidas, uma cena rodada sem César, com o António-Pedro a filmar, eu sei lá. Mas foi aí que me ficou para sempre uma ideia de cinema. (NICOLAU, 2005, p. 546)

Ou seja, além da amizade, César Monteiro ainda tinha confiança de pedir ao amigo APV que filmasse uma cena, na impossibilidade da presença do realizador titular. Isso mostra que em 1969 ainda existia respeito e confiança entre eles. A cena filmada por APV é na verdade um plano em que Luis Miguel Cintra está numa cadeira de balanço, de costas para a câmara, enquanto uma mulher, do lado de dentro de um quarto, está deitada na cama folheando uma revista. Plano do voyeur. Na planificação do filme, reproduzida em *Obras Escritas Vol. I*, Monteiro explica, sem meias tintas:

(...) Ao Sr. Vasconcelos foram deixadas todas as indicações julgadas úteis para a boa execução do plano, tarefa de que ele se encarregou escrupulosamente, segundo creio, e pela qual lhe estou muito grato. Bem feita acção seria, pois, eu vir agora queixar-me do trabalho generosamente despendido por um colega em proveito de um filme meu, mas lá que o enquadramento é uma boa merda, isso é. Então eu tenho que gramar aquelas verticais todas abauladas sem ficar roxo de cólera? E quem é que o mandou, seu fantasista, pôr o senhor da senhora que está na cama a ler os Cahiers du Cinéma? Não vê que isso desvia a atenção do movimento obsessivo do plano? Era preferível ter posto o homem a brincar com a pila! (Monteiro. In: TAVARES, 2014, p. 50)

Quando APV, em entrevista a José Jorge Letria, fala da experiência no *Cinéfilo*, a partir do convite de Fernando Lopes para ser redator-chefe, ele informa: "Eu levo para lá a minha trupe. O João César Monteiro farta-se de escrever, o Seixas escreve menos, mas também escreve" (LETRIA, 2016, p. 102). Os kimonistas então se reuniam, anos depois de suas primeiras tertúlias no Vává, na mais incrível das revistas portuguesas.

Rodado antes da experiência no *Cinéfilo*, *Perdido por Cem...* tem no elenco a participação secundária de João Cesar Monteiro, como morador de um pequeno apartamento. Apesar de ser o filme que mais se aproxima do universo poético de Monteiro entre todos os que Vasconcelos filmou, *Perdido por Cem* não tem muito a ver com o que Monteiro buscava no cinema à época, o que pode dar uma pista sobre como os cineastas vieram a se separar no futuro.

Em entrevista que fiz com Paulo Trancoso, produtor que à época escrevia notas no *Cinéfilo*, ele disse que as maiores brigas na redação aconteciam entre JCM e APV. É fácil imaginar que uma pessoa de personalidade tenda a se estranhar muitas vezes com outra. Penso que foi o que aconteceu entre os dois kimonistas que então eram redator-chefe e redator principal da revista. A própria posição que ocupavam levava, imagino, às intensas discussões, normais em qualquer veículo de comunicação. Apesar disso, em texto-resposta a um inquérito da própria *Cinéfilo*, JCM insinua que "entretive com todos os meus colegas e superiores hierárquicos as mais puras e amistosas relações de cordialidade" (nº 33, 25 de maio de 1974)

E no segundo número da *Cinéfilo*, João César Monteiro publica um de seus textos mais ácidos, "A simples mente do Lauro ou simplesmente António", escrito contra o crítico Lauro António, que ousou provocar Monteiro em sua breve nota sobre *Crônica de Anna Magdalena Bach* (Daniëlle Huillet e Jean-Marie Straub, 1969) publicada no *Diário de Lisboa*, dizendo que o filme de Straub e Huillet era ruim e que como cada um tinha o mestre que merecia, Straub seria o mestre da maior parte dos realizadores do Novo Cinema português, "de César a Vasconcelos". O texto de Monteiro será brevemente analisado na segunda parte deste trabalho, incluindo a resposta à provocação. Por enquanto, reproduzo aqui a anedota que o encerra, que contém uma outra provocação e indica que, mesmo anos depois de terem se conhecido, Monteiro e Vasconcelos ainda tinham em 1973 uma relação de certa cumplicidade:

Pouco depois de eu ter terminado a *Sophia*, essa curta-metragem que, para meu opróbio, a "crítica" pôs a prêmio (...) juntamente com um filme de um pequeno aldrabilhas que se dá pelo nome de António Faria, o António-Pedro, que andava a ultimar o Lopes Graça, resolveu, suponho que a pedido do produtor, mostrar os dois filmes à bestiola que, como de costume, parece não os ter percebido muito bem. Assim sendo, o meu ilustre colega ter-se-ia visto coagido a desempenhar o antipático (e inútil) papel de explicador de filmes.

Cada um tem a paciência que Deus lhe deu, e juro que não meti aí prego nem estopa. Tempos volvidos (se não erro, estamos em 1969), surge, no

Século Ilustrado, a "crítica" do bestiaz. Leio (não dizia grande coisa) e, a linhas tantas, apanho um baque e morro a rir.

Ressuscito (gratias), apanho o Vasconcelos à esquina e mostro-lhe o texto, aliás, prestável. Com efeito, o que fazia algum (pouco) sentido para a *Sophia* era aplicado no *Lopes Graça*⁸⁶ e vice-versa. O bestioco tinha trocado tudo.

Dentro da mesma óptica proponho, pois, que doravante, em vez de escrever "que vai de César a Vasconcelos" passe a escrever "de César no Vasconcelos e reciprocamente". É igualmente imbecil, mas é um pouco mais divertido, cardeal. (NICOLAU, 2005, p. 148)

APV faz uma longa entrevista com JCM a propósito do filme *Veredas*, entrevista publicada no Expresso de 27 de maio de 1977 e republicada no catálogo João César Monteiro, da Cinemateca Portuguesa. Nessa entrevista, APV tenta fazer o mesmo trabalho que JCM tinha feito com António Reis a propósito de *Jaime*, que na verdade era o trabalho implantado pelo *Cinéfilo*, herdado dos tempos do *Jornal de Artes e Letras* e antes, de *O Tempo e o Modo*. Não há qualquer animosidade sensível entre os dois nessa entrevista, mesmo quando APV fala abertamente do que o desagradou em *Veredas*, ainda assim considerado por ele um grande filme.

Em entrevista para Anabela Mota Ribeiro, publicada no *Diário de Notícias* em 1999, ao ser perguntado por que os diretores que integravam as tertúlias do Vavá não se falavam mais, responde: "Olhe que falamos. Não falo com o César. No entanto, é de todos aquele por quem tenho maior admiração"⁸⁷. Há um motivo para não se falarem mais. Como já mencionado no capítulo sobre Fernando Lopes (1.3.3), João César Monteiro, na pré-estreia de *O Último Mergulho* (1992), na Cinemateca Portuguesa, fez duras acusações a António-Pedro Vasconcelos, que à época era Secretário Nacional do Audiovisual, chamando-o de "vigarista" e "aldrabão". A polémica chegou ao jornal Público, que colheu declarações dos envolvidos. Ao jornal, JCM confirmou tudo, afirmando que "alguém tinha de fazer isto" (Público, 20 de setembro de 1992). Com relação à promessa de APV de processar JCM, este declarou ao jornal que "chegou-se a um estado de coisas em que são os criminosos que processam as pessoas de bem". Ao ser perguntado se estava a chamar APV de criminoso, JCM responde: "Não sou eu que o digo, é ele próprio que se denuncia nas entrevistas que dá, porque um tipo que tem a veleidade de querer matar determinado tipo de cinema é um criminoso. Que utiliza métodos típicos de um nazi-fascista, próximos dos utilizados por Goebbels e Zdanov".

⁸⁶ *27 Minutos com Fernando Lopes Graça*, de António-Pedro Vasconcelos, é um curta realizado em 1968 e estreado somente em 1971.

⁸⁷ Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/antonio-pedro-vasconcelos-192145> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

JCM ainda afirma que as críticas que fez a APV "não estavam programadas, se não teriam sido melhores", e que vai "continuar até que ele se demita: aí o sr. Vasconcelos deixa de me interessar". Realmente Vasconcelos havia dito, em inúmeras entrevistas, e continuaria a dizer em entrevistas futuras⁸⁸, que o cinema português precisava atingir um público maior. Costuma combater igualmente a ideia de que se o filme tiver bom público ele é automaticamente comercial, e que filmes autorais teriam obrigatoriamente pouco público⁸⁹. Para bom entendedor... Acontece que Monteiro era um bom entendedor. E faz uma acusação ainda mais grave, falando em ameaça:

Há um clima de coacção psicológica sobre os cineastas que se recusam a ser obedientes. No meu caso, já tive até ameaças físicas por parte de familiares do sr. Vasconcelos. Não há nenhum jovem realizador que tenha a coragem de dizer que não gosta de um filme do Sr. Vasconcelos com receio das consequências. E, se for preciso, digo isto com testemunhas. Há indícios de que o Secretariado Nacional do Audiovisual tem uma função um bocadinho perversa e que é a de aniquilar algum cinema português, por acaso o melhor. (Público, 20 de setembro de 1992)

APV não negou, até onde pesquisei, a acusação de ameaças por parte de sua família, o que pode dizer duas coisas: a) ele a considerou tão absurda que não valia a pena rebater (é a que me parece mais provável); b) seu silêncio é uma confissão de culpa. Obviamente, na única conversa que tive com APV, não tive coragem de perguntar isso. Não sou jornalista da imprensa marrom, e, como disse, evitei provocar situações de desconforto em entrevistas, sobretudo porque João César Monteiro não está mais entre nós para se defender. O ocorrido, a meu ver, é importante como sinal de que a relação entre os dois parecia sem possibilidade de retorno. JCM ainda afirma, para o repórter do Público, que as regras para os subsídios são "obscuras e num regime de compadrio sistemático". Afirma ainda que APV é "conivente nisto tudo, porque 4/5 dos nomes que integram o júri sinistro que atribui os subsídios são da sua lavra: nesse sentido, é lícito dizer que o Secretariado é vigarista, para não lhe chamar de outras coisas". Como vimos no capítulo referente a Fernando Lopes, o ataque respinga nele (que se ofendeu) e em José Fonseca e Costa (que preferiu não comentar o assunto). A provocação feita na Cinemateca, segundo JCM,

⁸⁸ Alguns exemplos, entre muitos, são uma entrevista para a *Celulóide* n° 185 (p. 8 a 10), ainda em 1973, uma entrevista para o catálogo *Os Bons da Fita* (MOUTINHO, 1996, p. 29 a 33), e a entrevista para Anabela Mota Ribeiro para o *Diário de Notícias* de 1999, mencionado na nota anterior.

⁸⁹ Isso pode ser encontrado até mesmo em entrevistas recentes, como esta, disponível no site da RTP: <https://www.rtp.pt/play/p4258/e378193/grande-entrevista> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

foi um acto completamente solitário, que não teve a cumplicidade de ninguém: o azar do sr. Vasconcelos, ou o meu, foi ele não estar presente, apesar de ter sido convidado, porque, se ele lá estivesse, eu não teria dito nada. Teria sido má educação para com um convidado meu. Escolhia outra ocasião, porque, como disse o sr. Vasconcelos, cá se fazem, cá se pagam. (Público, 20 de setembro de 1992)

Procurado pelo jornal, APV declarou que vai mesmo processar JCM:

É a atitude normal num estado democrático. Na segunda-feira, vou falar com o meu advogado. João César Monteiro tem que ter, de um vez por todas, um castigo exemplar. Ele não pode, aos 53 anos, continuar a gozar da impunidade que tem tido até agora. (...) nem sequer é uma polémica, mas uma série de insultos graves feitos por um cidadão a outro. (...) por trás desse episódio, há outras coisas.⁹⁰

APV, contudo, prefere não falar dessas outras coisas, deixando-nos com a curiosidade, e admitindo que "seria justificar, mais uma vez, a atitude de João César Monteiro com o seu génio ou com os seus problemas psiquiátricos". Ele ainda continua: "Prefiro tratá-lo como um cidadão responsável, que recebe dezenas de milhares de contos de subsídios do Estado para fazer filmes e, por isso, vou, muito simplesmente, processá-lo". Poucos meses depois, descontente com a ausência do audiovisual numa nova lei promovida pelo Secretário Estado da Cultura, Vasconcelos demite-se do Secretariado Nacional para o Audiovisual⁹¹.

Em entrevista para Rodrigues da Silva, publicada pelo *Jornal de Letras* em 22 de setembro de 1992 (mas realizada dois dias antes das ofensas na Cinemateca), JCM é perguntado se já viu os mais recentes filmes de João Botelho, Joaquim Pinto (ambos episódios de *Os 4 Elementos*), de Luís Galvão Teles [*Retrato de Família*] e de António-Pedro Vasconcelos [*Aqui d'El Rei!*, um filme histórico de quase três horas de duração]. Ele responde, após destruir o filme de Teles e se abster de comentar os de Botelho e Pinto:

O filme do Vasconcelos já não vejo. Verei o Vasconcelos com muito prazer quando ele se apresentar como cineasta. Quando se apresentar como secretário do Audiovisual, a fazer de Ophuls e de Visconti, acho

⁹⁰ Uma breve entrevista com António-Pedro Vasconcelos para a RTP, reagindo às acusações, pode ser vista aqui: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/antonio-pedro-vasconcelos-reage-a-acusacoes-de-cesar-monteiro/> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

⁹¹ In: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/demissao-de-antonio-pedro-vasconcelos/> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

que não tenho interesse algum em ver, porque o cinema pode ser divertido mas não é nenhuma brincadeira. (NICOLAU, 2005, p. 362)

Mais adiante, na mesma entrevista, ele adianta algumas das ofensas que faria na Cinemateca, perdendo a força apenas pelo atraso na publicação. JCM inicia dizendo que o audiovisual "é aquela coisa que ninguém sabe o que é, nem o próprio secretário [APV]". E ao comentar que o dinheiro é pouco, ao contrário do que gostaria APV em seu papel de secretário, ele mostra também ser um bom boxeador com as palavras:

Ora o Vasconcelos – pessoa que, aliás, eu muito estimo – tem um sonho na vida: ganhar muito dinheiro. Género: "Como é que a gente vai enghocar uma coisa para eu me vestir de alto a baixo nos Versace, nos Pollini, nos Armani?" Isto é: "Como é que vou comprar as minhas brutas fatiotas e vestir-me como nenhum italiano se veste, a peso de ouro? Como é que vou andar com roupinhas na ordem dos milhares de contos e não só roupinhas...?" Então, ele teve a ideia do Audiovisual. Mas como o Cavaco gostava de dar, mas não vai poder dar-lhe a massa, a pergunta que eu faço é esta: "O Vasconcelos não ganharia mais como pessoa honesta? Com um bocadinho de trabalho, não seria mais rentável?" (Idem, p. 364)

Quanto à polémica causada por *Branca de Neve*, o depoimento de António-Pedro Vasconcelos para o *Público* (11 de novembro de 2000) é esclarecedor, tanto de sua visão de cinema e da criação artística, quanto da mágoa que ainda sentia por JCM:

Em relação ao filme de João César Monteiro – que não ouvi -, devo dizer que tenho total respeito pela liberdade de expressão de qualquer autor. Dizem-me que é um filme praticamente sem imagens. Não tenho nada contra que se façam filmes assim, desde que alguém os pague. A questão é que, neste caso, ele foi pago pelo Estado. A partir daqui a polémica era inevitável e tem, pelo menos, a vantagem de chamar a atenção para a urgência de modificar todo o sistema de financiamento do cinema português. É fácil vir invocar o direito do artista quando o que está em causa é que tem havido um défice de equidade, rigor e transparência nos subsídios do ICAM.

O restante do depoimento de APV indica que ele não fala mais como cineasta, nem como crítico ou cinéfilo, mas como político, já distante das opções estéticas que defendia nos anos 1960, quando era um dos kimonistas, com JCM e Alberto Seixas Santos. Isso explica o porquê do afastamento radical, muitos anos antes, entre ele e JCM. O depoimento de APV contrasta totalmente com o dos outros, Manoel de Oliveira, João Bénard da Costa e João Mário Grilo. Estes, sim, estavam preocupados com a

manifestação artística. Goste-se ou não de *Branca de Neve*, é um assunto muito mais pertinente, porque, afinal, trata-se de um filme.

Por fim, em depoimento sobre amigos e traições para o livro *Pour João César Monteiro*, Margarida Gil, sua companheira de tantos anos, queixa-se da maneira como António-Pedro Vasconcelos tratava Monteiro quando ambos se encontravam. Ela reconhece as críticas que seu companheiro havia feito a APV, mas entende que não eram pessoais (e não eram mesmo, como ficou claro acima). Para Margarida Gil, APV não é "de todo estúpido, é muito inteligente e culto. Mesmo dentro do caminho que escolheu: um cinema de charuto e chapéu, todos esses encontros ao redor da Europa, o cinema da Europa, o programa da mídia, senhor Audiovisual, o partido socialista, etc." (ALLONES, 2004, p. 105). Entende-se o que ela quer dizer. APV representava, na cinematografia portuguesa, a uniformização do cinema europeu talhado para os grandes festivais, e Monteiro, mesmo em seu filme que mais se aproxima disso, *À Flor do Mar*, era avesso a qualquer uniformização. Seu cinema transcendia qualquer fórmula autoral, enquanto o de APV se deixava guiar por elas. Gostavam-se imenso, mas estavam intelectual e cinematograficamente em lados opostos.

1.3.8. Alberto Seixas Santos

Também um kimonista, Alberto Seixas Santos é percebido pelos pares como a força intelectual da geração do Novo Cinema (conforme me confidenciou José Oliveira em entrevista). Sua obra cinematográfica é tida como mais forte que a de António-Pedro Vasconcelos, embora não tenha o status de Monteiro, nem de Lopes ou Rocha (e muito menos de Oliveira). Sua carreira é ainda mais errática que a de Vasconcelos, e irá se firmar somente nos anos 1990, quando realiza dois bons filmes, *Paraíso Perdido* (1992) e *Mal* (1999), exibido no Festival de Veneza. Antes disso, *Brandos Costumes* (1975) e *Gestos e Fragmentos* (1982) são os filmes responsáveis por seu nome figurar no centro das histórias do cinema português

Anos após um curta valioso, *A Arte e o Ofício de Ourives* (1968), um dos melhores curtas de sua geração, e trabalhos para a TV, Seixas Santos embarca na realização de um primeiro longa, o imensamente respeitado *Brandos Costumes*, que une ficção e documento com o uso de imagens de arquivo (dois filmes foram usados: *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro, 1937, e *Chaimite*, de Jorge Brum do

Canto, 1953). Rodado entre 1972 e 1973 e lançado só depois do 25 de abril, é um filme austero, que reflete a personalidade de seu criador em cada imagem.

João Bénard da Costa conta sobre o filme em *Anos Gulbenkian*, num contexto em que explica o destino de alguns filmes diante da censura, mencionando entre eles o primeiro longa de JCM:

Quanto a *Fragmentos de um Filme-Esmola*, César Monteiro nunca o pensou exhibir e a obra teve apenas projecções privadas. Restava o osso mais duro de roer. Em *Brandos Costumes*, Alberto Seixas Santos abordava directamente a figura de Salazar, com muito material documental, desde os discursos às imagens do enterro. Uma família convencional da média burguesia e um paralelo entre o "pai tirano" dela e Salazar. Inicialmente, Seixas Santos pensara que o marcelismo podia deixar passar aquele filme reportado a outros tempos. À medida que ia filmando, tornou-se evidente, para ele e para outros, que o que ali estava era explosivo. Chegaram a pensar mandar o negativo para o estrangeiro em caso de se chegar às vias de facto. A sorte mais uma vez sorriu. O filme só ficou pronto meses depois do 25 de abril e quando se estreou (Junho de 75) só serviu para dourar brasões. (COSTA, 2007, p. 36)

Escreveu João Lopes no catálogo *Cinema Novo Português: 1960-1974*, da Cinemateca Portuguesa:

O ponto de partida de *Brandos Costumes* é simples, linear, objectivo: dizer um nome, evocar uma imagem e pô-los – nome e imagem – em cena: S-A-L-A-Z-A-R. O filme com isso arranca, com isso se torna possível ou, pelo menos, com isso se quer filme para além da dissipação do nome e da imagem: "da tua morte, é da tua morte que se trata", diz a filha mais nova no primeiro plano do filme. (COSTA, 1985, p.140)

Mais tarde, "veremos que é da morte do pai que se trata", continua Lopes, para depois compreender o filme como um jogo entre a família, o espectador e o espectro de Salazar, presente em sua ausência, para concluir que se trata de um filme "prodigiosamente moderno" (Ibidem). A moça diz um monte de coisas, mas metade do que diz não a vemos dizer. Vemos só seu rosto, enquanto sua voz corre em off. Não há cortes. É um único plano em que ela recita uma poesia para o pai morto. Com o movimento da câmara, vemos que ela falava na frente de um espelho. No fim do movimento, ela fala directamente à câmara, sem a mediação do espelho. Em seguida, uma voz radiofônica anuncia a morte de Salazar, e os créditos aparecem, antes de voltarmos à família. Esse tipo de poesia, associada ao documento histórico, faz do cinema de Seixas

Santos algo único na época. Manoel de Oliveira também entendeu dessa maneira, e elogiou o filme em uma entrevista para a revista *Cineclube* (nº 3, abril de 1975, p. 8): "A inserção nele de trechos de filmes de actualidades do regime anterior reveste-o de grande impacte e o último plano de ficção traduz a angústia de um processo que o plano seguinte discute, apesar de mudo". Em 1975, *Brandos Costumes* é um tanto alienígena, e continuará a ser até o aparecimento de *Nós Por Cá Todos Bem*, de Fernando Lopes, outro filme dado à mistura de instâncias. É preciso esperar até 1992 pra vermos a continuidade da poética sublime de Seixas Santos.

Dois filmes, contudo, iriam refletir o 25 de abril entre o longa da estreia e a volta à ficção de *Paraíso Perdido*. *A Lei da Terra* é realizado pelo Grupo Zero, fundado por Seixas Santos logo depois do 25 de abril, "época em que no cinema português multiplicaram os grupos e as cooperativas dedicadas à produção cinematográfica" (MADEIRA, 2016, p. 31), nos diz Luís Miguel Oliveira no catálogo *Alberto Seixas Santos*. Participam do Grupo Zero, além de ASS, Solveig Nordlund, Acácio de Almeida, Fernando Belo, Joaquim Furtado, José Luís Carvalhosa, Leonel Efe, Lia Gama, Maria Paola Porru, Serras Gago e Teresa Caldas. *A Lei da Terra* é um documentário de denúncia dos maus tratos e reivindicação de reforma agrária, pelos trabalhadores da terra no Alentejo. Filme urgente, um tanto datado, mas com sua beleza. Ou, conforme escreve Luis Miguel Oliveira,

Reflexão e documento, e reflexão que o tempo tornou documento (visto que o filme documenta uma maneira de pensar, uma interpretação ideológica, de um determinado grupo de pessoas num determinado tempo), as suas características são, digamos, consonantes com o trabalho de Alberto Seixas Santos nos filmes que realizou em nome próprio. (MADEIRA, 2016, p. 32)

Gestos e Fragmentos é filmado entre 1981 e 1982 com uma equipe de remanescentes do Grupo Zero (creditado novamente no filme, mas como produtor) dirigida por Seixas Santos e será apresentado publicamente em abril de 1983. O subtítulo é "Ensaio sobre os militares e o poder". No elenco há participação de Robert Kramer, que havia participado, com Serge Daney, Seixas Santos e Vasconcelos, de um debate antológico na revista *M* (ótima publicação de vida curta). Os textos utilizados no filme são do próprio ASS, ou de Otelo Saraiva de Carvalho, Eduardo Lourenço, Robert Kramer e Nuno Júdice.

Manuel S. Fonseca destaca este e *Que Farei eu Com Esta Espada?* (João Cesar Monteiro, 1975) entre os filmes militantes que se seguiram ao 25 de abril (MADEIRA, 2016, p. 28), numa associação que certamente agradou aos dois cineastas, ambos kimonistas em suas épocas de crítico nas tertúlias do Vává. O filme de Monteiro, como o próprio ano indica, foi feito no calor da hora. O de Seixas Santos, realizado já com uma distância temporal que permitia a observação do que se conquistou e do muito que ficou por ser conquistado após a revolução. Fonseca termina seu texto da seguinte forma: "Poucos filmes – talvez nenhum outro – terão em Portugal afrontado tão friamente a face da Lei. Poucos nos terão tão familiarmente aproximado do Poder e da vontade dele" (Idem, p. 31).

Jorge Leitão Ramos, porém, escreve que apesar da longa gestação, *Gestos e Fragmentos* tem "uma estrutura pouco madura", lamenta os três discursos, o de Otelo Saraiva de Carvalho, o de Eduardo Lourenço e o ficcional de Robert Kramer, porque num cruzamento que "não funciona segundo uma dialéctica de pontos de vista, nem segundo uma acumulação de dados, ainda menos segundo um puzzle em organização", fala dos fantasmas evidentes de Godard e Straub e encerra argumentando que não acha ruim que o filme "não tenha ponto de vista", mas se pergunta por que a "diletância da boa consciência sem sujar as mãos?" (RAMOS, 1989, p. 175).

Por seu carácter de cinema verdade sob forma de ensaio sobre a história recente de Portugal e sobre o poder (como informa o subtítulo), não deixa de representar um parêntesis no universo poético-ficcional que ASS esboçava em *Brandos Costumes* e irá aprofundar em *Paraíso Perdido* (que é, na verdade, um projeto iniciado em 1977).

A retrospectiva que deu origem ao catálogo retrospectivo do Novo Cinema, então chamado de Cinema Novo, encerrou-se com um filme, justamente *Brandos Costumes*, e um colóquio, publicado no catálogo, entre João Bénard da Costa, Fernando Lopes, Paulo Rocha, APV, ASS, José de Matos-Cruz, Faria de Almeida, Vasquez Agodino, Artur Semedo, Lopes Barbosa, Pedro Borges e António Cabrita (os cinco últimos, entende-se, falam da plateia). As participações mais historicamente duras são as de Lopes e de Seixas Santos. Este último chega a dizer, após as intervenções de quem estava fora do Novo Cinema, ou do lado da crítica, ou de uma geração anterior, mas principalmente como resposta às insinuações dos críticos Borges e Cabrita: "fazer deste debate um conflito de gerações é uma estupidez e um acto de má fé ou ignorância" (COSTA, 1985, p. 148). E continua, defendendo sua geração como aberta e agregadora, o que se pode comprovar facilmente:

Nunca tantos candidatos a cineastas tiveram uma primeira oportunidade como no tempo em que o Fernando Lopes esteve à frente do 2º canal [da RTP]. Não gostava de lembrar que foi quando passei pela administração do IPC que se criou uma secção reservada aos autores de primeiras obras. Foi afinal também para fazer isso que o poder serviu. Como começa a haver quem tenha a memória curta aqui fica a informação para que conste. (Ibidem)

A fala de Alberto Seixas Santos, da qual tiramos esse trecho, vem após uma outra de António-Pedro Vasconcelos, e antes das duas falas que encerram o colóquio, ao menos no que foi publicado, as de Paulo Rocha e Fernando Lopes. Ou seja, os quatro representantes do Novo Cinema respondem às duas falas que os antecederam, as de Pedro Borges e António Cabrita, críticos do *Jornal de Letras*, sobre a falta de espaço para novos diretores e a suposta ausência de um legado, já que é a geração dos 1960, ainda, que está no poder do cinema. Daí a raiva de Seixas Santos, ele mesmo, até então, um cineasta de poucos filmes, que trabalhou, como Lopes, na retaguarda que possibilitou a outros que filmassem.

Alberto Seixas Santos e João César Monteiro

Ambos eram kimonistas, junto com Vasconcelos, tornando-se críticos rigorosos e depois cineastas de poética forte (menos APV, que logo enveredou para uma veia mais convencional, embora inicialmente de cunho autobiográfico, na linha de Truffaut). Em conversas com críticos portugueses, alguns me falaram que Alberto Seixas Santos era uma pessoa de confiança de João César Monteiro, uma pessoa para quem Monteiro mostrava as ideias, em busca de opiniões e possíveis crítica. Em entrevistas publicadas, até onde vi, isso nunca foi confirmado (eu diria que não é sinal de nada, e que talvez seja prudente considerar os críticos portugueses). Para Anabela Mota Ribeiro, por exemplo, em entrevista para o *Diário de Notícias*, Monteiro é perguntado se mostra seus filmes para alguém cuja apreciação crítica o interessaria, ao que ele responde que tem "imenso respeito por alguns críticos de cinema. Que já morreram", e que mostrava seus argumentos a Carlos Oliveira (escritor, autor do romance *Uma Abelha na Chuva*, filmado por Fernando Lopes). "Morreu e não encontrei substituto" (RIBEIRO, 1997).

Nos ataques de Monteiro a seus companheiros de Novo Cinema, Seixas Santos nunca foi mencionado negativamente de maneira enfática. Talvez porque, quando em

lugar de poder, nada tenha feito de reprovável segundo o particular código moral monteirista, como o fizeram António-Pedro Vasconcelos e até Fernando Lopes, e sempre manteve uma postura mais reservada, evitando conflitos e declarações mais exaltadas. Uma exceção é sua participação no Colóquio mencionado acima. Mas se Monteiro não o menciona, o que talvez indique que a mágoa foi profunda, Margarida Gil entrega o ouro: "Para *Recordações da Casa Amarela*, Alberto Seixas Santos, o velho amigo, estava no júri do IPC. Mas ele não votou pelo subsídio. As pessoas já são complicadas na vida; uma vez no poder, é ainda uma outra coisa" (ALLONES, 2004, p. 104). Ela se queixa também de Sophia de Mello Breyner Andresen, que adorava Monteiro, mas estava no júri que não aprovou subsídio para *Veredas*. Essas coisas de júri são complicadas. Sabemos que por vezes uma única voz favorável não consegue que um projeto seja aprovado, caso o realizador tenha muitos inimigos (o que acontecia com JCM). Pode ter sido isso nos dois casos. Mas é injusto e até criminoso que projetos como esses, de dois dos melhores filmes do cinema português, tenham penado nos subsídios oficiais. Veremos no devido capítulo que ambos foram realizados, ainda que com menor orçamento do que o desejável. A dúvida, contudo, persiste. Terá Seixas Santos defendido o projeto de seu amigo, não por ser amigo, mas por confiar que aquele belo roteiro daria um belíssimo filme? Se não defendeu, como entender essa desconfiança, não com relação à pessoa, ao velho amigo de outros invernos, mas ao cineasta João César Monteiro, que já tinha mostrado do que era capaz?

O momento em que seu cinema mais se aproxima do de João César Monteiro está nas cenas filmadas por ele em *Brandos Costumes*. Ali sente-se, de leve, um tom solene semelhante a alguns momentos do cinema de Monteiro. Sobretudo porque o filme de Monteiro a sair no mesmo ano de *Brandos Costumes*, 1975, é *Que Farei Eu com Esta Espada?*, que embora tenha sido filmado muito depois, possui com o outro muitos pontos em comum, sobretudo na mudança de registros e na liberdade com que passeiam pela história de Portugal e apontam para novos caminhos dentro da fusão entre documentário e ficção que nas obras desses dois costumam resultar em pura poesia cinematográfica. Mas são as diferenças que tornam os dois filmes especiais. Onde Seixas Santos é rigorosamente teatral, César Monteiro é irônico; onde ASS é investigador, JCM é provocador. Ambos, porém, sempre foram críticos, na escrita ou fazendo filmes.

1.3.9. António Reis e Margarida Cordeiro e João César Monteiro

A importância de António Reis para o cinema português é inquestionável. Co-realizador de três curtas documentais entre 1963 e 1966, realiza um média-metragem solo de 33 minutos (*Jaime*, 1974) e três longas com sua esposa Margarida Cordeiro (*Trás-os-Montes*, 1976; *Ana*, 1983; e *Rosa de Areia*, 1989): segundo Jorge Leitão Ramos, "poemas fílmicos, belíssimos e solidários, majestáticos" (RAMOS, 1989, p. 332). É uma filmografia curta, mas só de grandes filmes. Mais: filmes fundadores do que viria a ser boa parte do cinema português após o 25 de abril, elogiados ou ao menos respeitados por praticamente toda a crítica portuguesa. Além de cineasta, Reis é poeta, pintor e escultor. Foi assistente de realização de Manoel de Oliveira em *Acto da Primavera* (1963) e escreveu o argumento de *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1967). Tornou-se professor da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), formando diversos futuros realizadores, entre eles Pedro Costa.

O início de *Jaime* provoca um sinal de alarme em nossa pesquisa. Reconhecemos ali, nas imagens tomadas como que por binóculo, do hospital psiquiátrico da Bombarda, as imagens em que João de Deus está também no Hospital psiquiátrico em *Recordações da Casa Amarela*. Não à toa, Nelson Araújo, em trabalho recente, intitulou um capítulo da seguinte maneira: "Jaime e João de Deus, as figuras tutelares" (ARAÚJO, 2016, p. 115). Araújo partiu da entrevista que João César Monteiro fez com António Reis para a revista *Cinéfilo*, a propósito de *Jaime*, explorando, segundo suas próprias palavras, "as consequências artísticas" que JCM tirou desse encontro.

Essas imagens iniciais impressionam. Sem som, com predomínio de silhuetas e sombras, há qualquer coisa de mágico nesse início, como não víamos desde o expressionismo alemão. Após 5 minutos, a luz estoura e o som também, e o tom se torna subitamente grandioso, com a voz de Louis Armstrong a sobressair na trilha sonora. Somente quando o filme passa para sua segunda metade ouvimos a primeira voz, sem termos a presença de Jaime Fernandes, a não ser por tudo que o rodeia. Presença na ausência. No letreiro inicial vimos que Jaime fora internado com 38 anos, e começou a desenhar e pintar com 60. Vemos seus escritos, suas gravuras, suas telas, as paisagens que o inspiraram, o ambiente em que viveu seus últimos anos. Jaime, em carne e osso, não aparece. Morreu em 1969, e dele António Reis só nos pode mostrar vestígios, com o auxílio, conforme a atmosfera pedida, das peças musicais de Louis Armstrong,

Stockhausen e Telemann: três músicos de estilos muito diferentes compondo um mosaico sensorial criado pela arte e pela vida de Jaime Fernandes.

Voltando à conexão JCM-António Reis, a introdução da entrevista, que funciona, como sempre na *Cinéfilo*, como uma crítica-crônica sobre o filme, será analisada no capítulo primeiro da segunda parte, quando analisarei o crítico JCM. Aqui, trabalharemos com a mítica entrevista (vi essa *Cinéfilo* sendo vendida a preço de ouro, enquanto outras custavam bem menos), e com o pensamento de Nelson Araújo sobre a conexão Jaime-João de Deus.

E na entrevista, António Reis explica desta forma o interesse pelo personagem:

Acima de tudo, interessou-me a vida de um homem e, sem lamechice, parece-me que só poderia interessar outras pessoas se pudessemos converter esteticamente a vida desse homem, dado que ele, por si, já não podia se defender, ou atacar, ou até nem lhe interessaria. (...) posso dizer que me identifico com o conflito dele e que esse conflito se identifica praticamente com todos os que estão na condição de Jaime. Posso também dizer que procurei fazer um filme humildemente, isto é: que ao menos fosse um modo de salvaguardar, através do registo em película, os desenhos que ele deixou e considero geniais. Se fosse, pois, apenas um puro trabalho de arqueologia do cinema, eu já teria ficado feliz, dado que soube que grande parte da obra dele desapareceu. (NICOLAU, 2005, p. 177)

Em seguida, Reis é perguntado sobre o interesse nas artes plásticas, e com isso desenvolve a ideia de entender Jaime por meio de sua pintura e dos lugares onde cresceu e viveu. Para, assim, estabelecer o caminho que o filme percorre.

O que se tentou foi mais uma dialéctica da pintura do Jaime, com todas as suas implicações poéticas, dramáticas, biográficas, etc. É por isso que acho injusto que não se considere Jaime um filme de fundo, um filme de ficção. Não é uma história, mas é um filme onde tudo tem importância. Até o seu próprio aspecto descascado, sem preciosismo. (Idem, p. 178)

JCM diz que impressionou-o particularmente no filme o fato de a doença nunca estar presente, ao que António Reis responde que "não há doentes no filme. Não há normais nem anormais" (Ibidem). E depois:

De resto, se uma preocupação tive, e poderia ser um princípio moral, foi indeterminar e destruir a fronteira da normalidade e da anormalidade, sem "parti-pris", mas pela razão simples de me estar no sangue e na inteligência, até porque estou convencido que grande parte dos anormais está cá fora e muitos normais hospitalizados. Classifico mesmo essa

divisão, em extremo, como racista. É um dos grandes problemas de nosso tempo, em qualquer parte do mundo, e tentar destruir esse preconceito era, para mim, muito importante. (Idem, p. 179)

Essa ideia da abolição da fronteira entre normalidade e anormalidade parece-me cara a João César Monteiro, e está no cerne de sua obra desde *A Sagrada Família ou Fragmentos de um Filme Esmola* (1972-75), sendo retomada com força na famosa *Trilogia de Deus* (1989-1999) e além. Penso, por isso, que essas palavras de António Reis, senão norteadoras de um princípio estético e ético que JCM seguiria em sua carreira, serão de imensa importância em sua formação, como algo que permanece como ensinamento e como um certo mandamento implícito diante das inúmeras barreiras que o cineasta vai procurar romper em seus filmes. Afinal, João de Deus seria um louco, ou apenas um homem que vai fundo no seu ideal de individualismo e desrespeito às instituições, o alter ego perfeito de um artista que é obrigado a se comportar numa sociedade específica, liberando seu personagem para fazer o que ele próprio gostaria de fazer? No mais, este trecho da entrevista é particularmente interessante:

AR – (...) Morremos e renascemos, como naquele travelling final. É o Renascimento, Assis, Giotto, Fra Angelico, é uma água lustral de prado, de flores, é, de novo, a entrada nas urtigas que também dão flores, da parte final.

JCM – A mim lembrou-me os grandes líricos do cinema soviético. Talvez Dovjenko...

AR – Só conheço *A Tempestade na Ásia*, de Pudovkin, o *Ivan* e o *Alexandre Nevsky* de Eisenstein. E uma coisa chamada *Os Alegres Foliões* de Alexandroff. Não vi quase nada.

JCM – Eu também não, é secundário, mas o que me impressionou foi a justeza da velocidade do travelling. É que, de repente, é todo o espaço a abrir-se, a plenos pulmões, a tudo, com uma energia incomum por estas ocidentais praias...

AR - Mas se bem te lembrares, estivemos quase sempre num espaço neutro, num espaço plástico, num espaço arquitectónico fechado, num espaço, por vezes, obsessivo. (Idem, p. 181)

Devemos lembrar que em Portugal durante os regimes salazarista e marcelista, não eram muitos os filmes estrangeiros que chegavam, ainda mais os da União Soviética. Mesmo assim surpreende a maneira como JCM recua em sua tentativa de comparação dizendo ser secundária a ideia, a partir da resposta de Reis, que pouco conhecia do cinema soviético.

O trecho seguinte será grande, mas penso ser essencial para esta pesquisa. JCM pergunta sobre o próximo filme de Reis, aquele que viria a ser *Trás-os-Montes*, e seria

codirigido por Margarida Cordeiro. Se *Jaime* e as palavras de António Reis sobre o filme significaram muito para a formação de JCM como cineasta, é justamente esse longa, que seria finalizado e lançado somente dois anos depois, que terá enorme influência na obra-prima *Veredas*, que analisaremos na segunda parte. Penso, aliás, que a visão de *Trás-os-Montes* fez com que JCM entrasse em uma nova fase de sua carreira, uma fase curta, de apenas quatro ou cinco anos, contendo dois longas essenciais da cinematografia portuguesa (*Veredas* e *Silvestre*), que abririam a porta para, após um longa de transição, a entrega completa à autobiografia disfarçada da *Trilogia de Deus* e dos filmes realizados durante e depois dela.

JCM – Sei que estás a preparar um filme sobre o nordeste transmontano que precisamente se chama Nordeste. Podes dizer qualquer coisinha sobre isso?

AR – Não posso garantir que seja um filme decente, como o *Jaime*. O que posso dizer é que estamos empenhados numa luta idêntica e considero um dever histórico – até por respeito para com todos os Nordeste que existem ainda no mundo – chegar a tempo. Perder valores de imaginação, valores poéticos, lúdicos, arquitectónicos, de fauna e de flora, perdermos esse Nordeste, é como perdermos, para sempre, espécies da natureza e, um dia, talvez soframos horrivelmente, ao imaginá-las em álbum, se existirem. Todos ficaremos profundamente pobres. Não me interessaria nada que Portugal tivesse o maior produto nacional bruto do mundo se, amanhã, a autenticidade de províncias como o Nordeste – não digo autenticidade sob o ponto de vista etnográfico ou regionalista; digo, naquilo que representa de valor humano na civilização, e de valor geográfico, na terra – se perdesse. E não digo levemente, porque desde 57 que contacto com o Nordeste. (...) (Idem, p. 187-188)

Por trás dessa busca pela autenticidade está um movimento que será frequente em todo o cinema português pós 25 de abril. A busca pelo país rural, abandonado pelo salazarismo, já pensando em cobranças para os novos governos que virão. Essa busca se divide em duas frentes. Uma, mais etnográfica, de filmes como *Nós Por Cá Todos Bem* (ainda que com sua grande carga de invenção), *A Lei da Terra* e *Emigr Antes... e Depois?* Essa vertente capta um mundo que pode ou não ser transformado, e talvez assim o deseje. Capta costumes que irão desaparecer (como a matança do porco na Várzea em *Nós Por Cá Todos Bem*). Outra, mais poética, da busca por algo que já se perdeu ou está em vias de se perder. uma tentativa de resgate, que pode soar conservadora, mas é tão somente respeitosa, e que está tanto em *Trás-os-Montes*, o filme que iniciou como Nordeste, quanto em *Veredas*.

A conversa continua, agora mais especificamente sobre as técnicas que serão empregadas e a intenção (e negação) no uso delas.

JCM – Queres fazer o filme em 16mm ou em 35mm?

AR – A força plástica e telúrica da província é tão grande que o 35mm é que nos servia.

JCM – Som directo?

AR – Não. O Nordeste tem muito som que já não é o som do Nordeste. Queremos recriar o som, de acordo com o som que o Nordeste teve ou deveria ter. Dir-me-às que é falsear o real, mas, no nosso sonho, não pretendemos atingir uma verdade absoluta...

JCM – Interrompo-te só para encaixar a frase de Novalis: "Quanto mais poético mais verdadeiro". É a minha única convicção profunda.

AR - ... É uma espécie de respeito pela pedra que se está a esboroar, mas se temos o sentido da pedra é porque lhe demos muita cabeçada. E da madeira, e das pessoas que inventaram poemas, e das pessoas que semeiam, e das pessoas que vêem os filhos partir, que vêem os seus rios sem peixes, que matam e morrem. Apaixonadamente. Não imagino, a frio, o tempo que o filme possa ter. Determinar a priori o tempo de um filme parece-me ridículo. O tempo de um filme é interior e não tem nada que ver com o tempo fisiológico de projecção. (...) Creio que a erosão do Nordeste não é só uma erosão de vento e sol e terra que a enxurrada leva, é uma erosão muito mais total, mas começa-se a provar que, por debaixo dessa erosão, há muita coisa que não é erodida e, por cima, muita ave que voa, muito homem que caminha e sonha. O Nordeste está em leilão. Está tudo em leilão, e há coisas que não se podem deixar leiloar, até para "salvação" dos que vão comprar essas peças para as pôr em suas casas. Nós não estamos em leilão. A nossa responsabilidade não está em leilão. Não ponho isto como lema a toda gente, mas, para mim, é fundamental. Como pode ser fundamental fazer um admirável cinema nos meios urbanos. O que é preciso é descobrir os Nordestes de Lisboa. Também existem cá. (Idem, p. 188-189)

É necessário dizer que as intervenções de JCM funcionam por si só como críticas, mostrando sua capacidade de entendimento do cinema e de um filme. Resta-me lembrar que a relação entre JCM e António Reis está em todo este subcapítulo, tornando desnecessária a subdivisão aqui, como com os outros diretores. E que resistirei à tentação de dialogar com as ideias de Nelson Araújo, procurando aqui apenas uma síntese delas, para avançar neste trabalho que, afinal, concentra-se mais no período anterior à criação do personagem João de Deus (o que não me impede, pelo contrário, até autoriza, a volta a Araújo quando passarei pela *Trilogia de Deus*, na parte final deste trabalho). Nelson Araújo está consciente dos perigos de sua empreitada:

Desde já, configura-se problemática uma "cirurgia" que se propõe vasculhar a dimensão emotiva do realizador João César Monteiro e, a partir do epicentro desta "falha tectónica" lançar interrogações e avançar

com intersecções entre Jaime, figura do real, e João de Deus, personagem ficcional. Teremos, pois, de ter em conta que, a este nível, os contributos que participam no desenho da obra têm muitas vezes origem no inconsciente, o que aumenta o grau de dificuldade da tarefa. Por outro lado, visto que a contaminação se processa de forma anárquica e incoerente, será sempre pretensioso qualquer balancete que se proponha contabilizar as importações artísticas presentes numa personagem de determinada obra, como é aqui o caso. (ARAÚJO, 2016, p. 115)

E nos informa os meios pelos quais irá se mover:

A loucura, enquanto fonte de talento, assombra toda a obra de Jaime Fernandes e João César Monteiro, *sabotando a capacidade artística nelas presente*. A defesa de uma tese que encontra laços de parentesco entre Jaime e João de Deus só é concebível na deslocação dos sujeitos daquela latitude psicótica, procurando, por outro lado, nas suas aptidões intelectuais, a contestação à condenação a que foram votados. É neste campo fértil que se movimenta a nossa argumentação, apontando para a existência de uma dimensão irracional em João César Monteiro, mas que, pela sua carga intencional, parte de uma base racional e não demencial. (Idem, p. 116 – itálicos meus)

Destaquei o trecho "sabotando a capacidade artística" porque me parece equivocado, se o entendi direito. É justamente a ausência de freios racionais que permite à loucura evitar a autosabotagem da capacidade artística, e é por isso que os artistas que se abrem mais ao irracional, quando talentosos, tendem a ser mais bem sucedidos em suas obras. Penso que é exatamente o que acontece com Jaime e João César Monteiro. Ainda que o primeiro não possua quaisquer freios, e o segundo, em última análise, os tenha, procurando se livrar deles no momento da criação. Por outro lado, como o próprio António Reis defende, a fronteira que separa normalidade e anormalidade deve ser abolida, e alguém como Jaime pode muito bem ter sofrido de hiper-lucidez, sem os meios para se abrir ao mundo, e desse modo o caminho de deslocação de que fala Araújo faz todo o sentido.

Como faz todo o sentido a ideia de que a modernidade em JCM "é identificável na sua capacidade de projetar, nas narrativas, as múltiplas variantes da sua personalidade" (Ibidem). Isso fica evidente tanto em João de Deus, o exemplo mais óbvio, quanto em filmes como *A Flor do Mar* e *O Último Mergulho*, em que sua maneira de ver e amar as mulheres é deslocada para as personagens femininas desses filmes. Como também nos seus primeiros trabalhos, sobretudo *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* e *Fragmentos de um Filme Esmola*. Araújo lembra as palavras do próprio JCM

para justificar seu trabalho de intersecção, embora reconheça que a "interpretação literal e imediata do discurso de João César Monteiro pode-nos induzir em erro", porque não raro "suas palavras autoproclamam uma personalidade solipsista" (Idem, p. 117). Diz JCM em entrevista: "O que me interessa é conseguir uma espécie de espelho deformador de mim mesmo, um espelho capaz de me dar um novo reconhecimento-conhecimento de mim" (NICOLAU, 2005, p. 577).

Mais tarde, ao comentar a voz off que nos informa, em *Recordações da Casa Amarela*, das impressões e lembranças do tempo que o personagem passou em hospícios, Araújo escreve que "é precisamente os critérios que definem o encarceramento naquelas instituições que João César Monteiro vai satirizar, jogando com os (pré)conceitos de racionalidade/irracionalidade, normalidade/loucura e lógico/absurdo" (ARAÚJO, 2016, p. 118). Depois, Araújo escreve que "é precisamente a capacidade fantasista do cinema que vai permitir a reabilitação de Jaime Fernandes e a sua saída do manicómio, mas agora desabrochado num ser antinómico que dá pelo nome de João de Deus" (Idem, p. 120).

Passemos por *Trás-os-Montes*, filme assinado por António Reis e Margarida Cordeiro que será fundamental para a fase *Veredas-Silvestre* de João Cesar Monteiro. Em *Veredas*, o caminho parte de Reis e Cordeiro, para superá-los por meio da lenda, retornada em *Silvestre* como forma de afirmação pessoal do autor, tendo absorvido melhor os ensinamentos do mestre António Reis. É uma fase especial, sem a qual, me parece, a *Trilogia de Deus* e os filmes anexos (*Le Bassin de J.W.* e *Vai e Vem*) não existiriam. Logo, JCM seria outro se não houvesse o cinema de Reis e Cordeiro.

O que António Reis e Margarida Cordeiro fazem na região transmontana é semelhante ao que Rossellini fez com seus personagens históricos. Mais do que apresentar a região com seus cartões postais, Reis e Cordeiro procuram dar a ver como se vive ali, quais os costumes que são preservados, por vezes com um tom etéreo, lendário, como na cena em que as crianças brincam na árvore. Esse tipo de poesia será fundamental para a virada de JCM em *Veredas*, e não é necessária (embora seja sempre agradável) uma sessão dupla desses dois filmes para que se perceba a filiação. Uma coisa a se destacar, e aí voltamos de novo a Rossellini, embora com o zoom muito mais discreto que o usado pelo diretor italiano, é o posicionamento da câmara em *Trás-os-Montes*. Não há um único plano que podemos objetar. Sequer há plano que poderia ser melhor filmado. Estamos no terreno da perfeição, e não é gratuitamente que Reis seria convidado a dar aulas de cinema logo após este filme, e Cordeiro mais adiante. O filme é mesmo uma aula de cinema, de procedimentos característicos e exclusivos da arte cinematográfica.

No *Diário de Lisboa* de 11 de maio de 1976 (p. 14), após ver uma pré-estreia do filme, Nuno Bragança escreveu:

Neste *Trás-os-Montes* temos um vislumbre de comunidades cujos alicerces assentam em tempos recuadíssimos. Simultaneamente, assinala-se que factores sócio-económicos ameaçam destruir toda uma cultura, porque a emigração – para a cidade ou para o estrangeiro – nunca permitirá que culturas assim sobrevivam por se actualizarem.

Isto tem a ver, e Nuno Bragança ouviu também de António Reis, com a questão da erosão, do "desgaste progressivo devido a agentes externos ou internos", já falada na entrevista para JCM. Bragança ainda defende que "o progresso autêntico nunca pode ter lugar por imposição de uma minoria ditatorial e portanto, assaz ignorante". Porque "os sofisticados habitantes da capital que habitualmente governam as nações estão demasiadamente longe de certas realidades que só as camadas populares aprenderam a ter em conta e que, portanto, só elas conhecem bem".

Nas palavras de Luís de Pina, em *O Dia*, de 15 de junho de 1976, uma chave para entendermos porque *Veredas* descende diretamente do filme de Reis e Cordeiro:

É preciso entender que se trata não de um documentário real de Trás-os-Montes, mas de uma evocação semi-documental, em que a fantasia se junta ao natural, das pegadas do seu passado mais genuíno, das razões esquecidas de um ostracismo vindo da longínqua e indiferente capital, dos momentos mais secretos do coração das pessoas, das surpresas que uma inspiração de criança pode suscitar, das imagens intensas que são sobretudo estados de alma. (p. 7)

No dia seguinte, ainda em *O Dia*, Luis de Pina faz um outro texto, em que diz que, no filme,

nada se explica, tudo se vê, tudo se sente, tudo se compreende, tudo leva a amar e, daí, a procurar salvar a maravilha que é a portuguesíssima Trás-os-Montes, terra de reis, fidalgos, servos e santos, paisagem remota de sonhos, lendas, pedras e neve, austera e antiga, falando como nenhuma outra um português que já existia quando não existia Portugal. (p. 7)

No *Expresso*, um dossiê especial é feito para saudar o filme, com um texto de abertura não assinado que nos informa dos problemas de exibição de filmes portugueses

em Portugal⁹². Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, António Reis, ao ser perguntado por que *Brandos Costumes*, *Benilde*, e agora *Trás-os-Montes* tiveram tantas dificuldades para ficar em cartaz:

Se um filme é uma obra importante, um filme nunca pode ter culpas. É o que é. Também os distribuidores-exibidores são o que são, segundo a lógica de um sistema. Quanto ao público, ele está lá ou não está, com base em imprevisíveis fios de motivação.

Culpas? Em parte, a própria crise da arte moderna que faz que essa modernidade se viva em ruptura, libertando um espaço que uma arte dita de massas tem de preencher. É aí que surgem as pornografias a enunciar no plural: porque não vejo diferença enquanto pornografia entre o filme de guerra dito socialista, em que determinados intérpretes mimam a dor para activarem o consumo, e o "filme de sexo" dito pornográfico, em que determinados intérpretes mimam o prazer para incentivarem o lucro.

Quanto a mim, a raiz do problema é de ordem pedagógica. É necessário que a linguagem fílmica se aprenda, a ler e a escrever, nos bandos, ruas ou jardins de uma qualquer escola. É necessário alfabetizar em cinema. Mas os textos que se produzem como material de alfabetização são textos didácticos. Um texto estético que pretende alfabetizar é quase sempre um mau texto. (*Expresso*, 25 de junho de 1976, p. 22)

No mesmo dossiê, António-Pedro Vasconcelos lamenta o estado da cultura cinematográfica em Portugal e escreve que é necessário "evitar o paternalismo, a demagogia e o dirigismo", para que não apareça "um novo António Ferro e outra 'política do espírito' que não faz mais do que deixar ao 'materialismo' grosseiro dos negociantes do celulóide a livre iniciativa, isto é, a livre opressão" (Ibidem). João Bénard da Costa, no mesmo dossiê, evoca Jean Rouch, que disse, em carta ao Centro Português de Cinema (trecho disponível em *O Olhar de Ulisses*, nº 2, p. 85) sobre o filme de Reis e Cordeiro, que "inaugurava um novo cinema" (*Expresso*, 25 de junho de 1976, p. 22), e afirma que o filme propõe "o encontro com o real imaginário de uma cultura em que esses dois termos nunca são antitéticos".

Na revista *M*, uma crítica do futuro cineasta João Botelho terminava de forma poética, tentando traduzir em palavras a força poética das imagens do filme:

Cena inaugural: sinais majestosos, travessia sem mistério, segurança espacial, nenhuma suspense, drama da natureza, montanhas-porta, bordos a ultrapassar, ofertas de conhecimento que certificam o espectador, off de som que engendra o fim da travessia e anuncia a saída

⁹² Texto muito esclarecedor que pode ser encontrado aqui:

<http://antonioreis.blogspot.com/2006/01/131-trs-os-montes-texto-introdutrio-do.html>

(entrada no) enquadramento do pequeno pastor mestre das suas ovelhas, veloz. Sinais evidentes de abertura de filme, para lá dos montes. Acentuemos: um décor e um personagem fora de campo, invisível; um som estranho (vários sons agudos, linguagem de pastor) que o introduz. Cena final: a célebre cena do combóio – o que faz ver e ouvir? Um estudo rigoroso das atmosferas oxidantes e redutoras possibilita ver o fumo serpentear no amanhecer ainda negro; e como se a limitação do enquadramento fosse insuficiente, encontramos um prolongamento de duração necessário para que o silvo se transforme em grito, e depois mais do que metáfora, em desespero branco. Mas este signo trágico de fechamento abre de novo, ainda mais trágico: a natureza/fumo grita e o vento fustiga um personagem em silêncio: um nobo pastor e um novo rebanho – cabras em vez de ovelhas. Corte a pique. *Trás-os-Montes* por fechar. Nenhum descanso. (*M – Revista de Cinema*, junho de 1977, p. 44)

Em *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*, Eduardo Prado Coelho menciona, sem creditar a lembrança, a mesma frase de Novalis com que JCM interrompeu Reis na famosa entrevista da *Cinéfilo*, e coloca outros filmes, e não *Veredas*, como pertencentes à linha poética e verdadeira de *Trás-os-Montes*:

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... (COELHO, 1983, p. 71)

Trás-os-Montes foi muito bem recebido também na França, com textos elogiosos na *Écran* (por Marcel Martin), nos *Cahiers du Cinéma* (por Sèrge Daney), no *Le Monde* (por Jacques Siclier), no *Libération* (por Jacques Doyon e pelo diretor Joris Ivens, que tudo tem a ver com a poética de Reis e Cordeiro), entre outras críticas que podem ser vistas no blog (antonioreis.blogspot.com).

E no catálogo 2 da retrospectiva *O Olhar de Ulisses*, realizada em quatro atos na Cinemateca Portuguesa, num dossiê dedicado a *Trás-os-Montes*, é republicado o obituário de António Reis para *O Jornal*, de 13 de setembro de 1991, feito por Rodrigues da Silva, em que este escreve que

seu "documentalismo" (um documentalismo ficcionado e duplamente ficcionado, porque poético) capta realmente o real – não é visível, mas o espírito dele. Arrisco: a alma.

Assim em todos os três filmes de fundo. E se *Rosa de Areia* [1989] é já quase a abstracção – belíssima, sublime abstracção – não o será por acaso. É que, cada vez mais, o que nos resta de uma cultura, o que nos sobra da espiritualidade de um povo, de tudo isso que o cinema de António Reis tornou imortal – cada vez mais o que nos chega já o é só por uma memória. Uma memória tão frágil quanto indelével. (*O Olhar de Ulisses* n°2, p. 82-83)

* * * * *

Outros diretores e outros filmes seriam de imensa importância para o estudo do Novo Cinema Português. É necessário destacar, por exemplo, as obras de Rogério Ceitel, Fernando Matos Silva, Alfredo Tropa, Eduardo Geda, Lauro António, Noémia Delgado, Leonel Brito, Gonsalves Preto, Solveig Nordlund, Luís Couto, Luís Filipe Rocha, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo, António Faria, António Escudeiro, Faria de Almeida, António Campos, entre muitos outros que, seja nos anos 1960 ou nos anos 1970, iniciaram suas carreiras. Como também é importante verificar o trabalho de diretores anteriores - além de Manoel de Oliveira, cuja ligação com o Novo Cinema é mais evidente, e de Manuel Guimarães, importante antecedente - que refletiram de algum modo as mudanças de produção e estéticas promovidas pelos realizadores jovens nos anos 1960. Penso também nos filmes que fizeram a partir de 1962 veteranos como Jorge Brum do Canto e o ator e realizador Artur Semedo. Muitas obras desses diretores podem já ter sido mencionadas neste trabalho, ou ainda virão a aparecer na segunda parte, dedicada a João César Monteiro como crítico e cineasta.

PARTE 2 – A CRÍTICA E O CINEMA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

A meu ver, João César pode inscrever-se entre os que, nos tempos modernos, escreveram no mais genuíno português: em textos diarísticos ou de crítica e intervenção, em poesias (vide *A Balada do Jorginho*, no *Vai e Vem*) ou em scripts de filmes. Margarida Gil compara-o mesmo a Camões (que ele adorava)... Sem me alongar num assunto que dava pano para mangas e merece uma tese doutoral (...) (PAES. In: NICOLAU, 2005, p. 37)

O trecho acima é de um texto em homenagem ao realizador e escritor João César Monteiro, escrito por Sidónio de Freitas Branco Paes e publicado no catálogo da Cinemateca Portuguesa. Branco Paes dá conta de um dos maiores valores de César Monteiro, escritor como poucos e, a meu ver, o maior crítico de cinema português.

Nesta segunda parte do trabalho perseguirei a noção de crítica (cinematográfica, mas não só), e de como João César Monteiro evoluiu como crítico, sobretudo nos anos de *O Tempo e o Modo*, na passagem pelo *Diário de Lisboa* e no *Cinéfilo*. Penso ser essencial, para deixar clara minha postura enquanto crítico e pesquisador (investigador, em Portugal), passar por autores que deram, a meu ver, as melhores definições ou ideias ou ainda formulações a respeito da crítica, dentro ou fora da academia.

No primeiro capítulo, a necessidade da crítica, seu valor, sua função, segundo grandes pensadores, que estabeleceram muito bem o "para que serve a crítica" que tanto aflige quem trabalha na área. No segundo capítulo, o pensamento de Oscar Wilde e a herança que deixou em outros críticos, e sobretudo em João César Monteiro (mesmo que ele, quase sempre, renegue a intelectualidade inglesa arvorando-se um seguidor da cinefilia francesa do pós-guerra). No terceiro capítulo, o contexto de publicações portuguesas na época de Monteiro. E no quarto, análises de algumas críticas escritas pelo próprio.

2.1 A crítica e João Cesar Monteiro

Para estudarmos o cinema de João Cesar Monteiro, um cinema em consonância com a ideia de espírito crítico como fundamental na verdadeira obra de arte, defendida por Oscar Wilde, é necessário, primeiramente, entendermos a crítica, sobretudo a cinematográfica. Para que serve, a quem se destina, quais suas linhas de força e de que modos ela se manifesta são algumas das questões que atravessarão este capítulo.

A crítica esteve sempre em crise. Incompreendida na maior parte do tempo, confundida com toda sorte de alpinismo artístico e mesmo rejeitada por aqueles que com ela poderiam crescer. Mas nos parece que nunca esteve tão em crise quanto hoje, tempo de opiniões exacerbadas sobre tudo nas redes sociais e de cinéfilos iniciantes que montam um blog e logo se passam por críticos, antes mesmo de adquirir, por estudo e pesquisa, a condição necessária para tão nobre atividade. Tempos em que muitos se assumem críticos, mas raros o são realmente.

A atual situação faz com que muitos ditem para a crítica regras que não foram elaboradas ou sequer pensadas, e acreditem em falácias como a de se entender um filme pela proposta ou a de não se poder deixar claro o gosto do crítico, como se crítica não envolvesse posição, postura, vivência e sensibilidade daquele que escreve, como se dele só se esperasse a frieza de uma dissecação de cadáveres. Crítica e academia podem andar juntas, decerto, mas crítica é uma disciplina à parte, e muitas vezes estudada de forma equivocada por pesquisadores acadêmicos.

Este capítulo, então, é também uma chamada de ordem para repensarmos a crítica, retomarmos seu papel e ver como no século XXI estaria o ambiente para sua atividade. Acreditamos que a crítica que João Cesar Monteiro escrevia era da mesma estirpe da que imprimia em seus filmes, por meio de imagens provocadoras e muitas vezes apreendida de forma equivocada. Talvez sua obra (como a de Buñuel, Pasolini, Fassbinder e Godard) seja uma das mais claras demonstrações de que crítica e filme sejam instâncias muito mais próximas do que se imagina (como diziam Oscar Wilde e, a partir deste, Jean Douchet). Sejam, cada uma a seu modo, cinema. E assim podemos dizer que João Cesar Monteiro fazia cinema tanto enquanto realizava filmes como enquanto escrevia suas críticas em *O Tempo e o Modo*, no *Diário de Lisboa* ou na revista *Cinéfilo*.

Começemos, então, pela crítica, atividade que um dia já foi considerada gênero literário ("a única forma honesta de autobiografia", segundo Oscar Wilde).

2.1.1. A necessidade da crítica

A arte necessita da crítica tanto quanto a crítica necessita da arte. Parece incrível retomar essa afirmação, já defendida por inúmeros pensadores, de Oscar Wilde a Clement Greenberg e a muitos críticos do século passado, em pleno século XXI, mas basta um passar de olhos por comentários de blogs, sites e redes sociais para percebermos que o equívoco ainda permanece vivo: o de que o crítico é uma espécie de artista frustrado,

como se não pudesse haver prazer (ou, para uma maior extensão, validade) na atividade de acumular conhecimento sobre arte e cinema e se por a pensar sobre esses assuntos, na forma da escrita. A meu ver, a crítica deve voltar a se ocupar, não integralmente, mas infalivelmente, da forma, do que tem de específico na arte com a qual ela vai se debater. É precisamente o que faziam os críticos da geração de Truffaut, sobretudo aqueles que se encastelavam sob as asas de André Bazin na prestigiada revista *Cahiers du Cinéma*, justamente a geração que formou e influenciou a crítica de João Cesar Monteiro, como ele mesmo admitia. Os críticos da grande fase da *Cahiers du Cinéma* (de 1951, quando foi fundada, a 1965, antes que a crise dos acionistas descaracterizasse gradualmente a revista nos anos seguintes)⁹³ baseavam seus juízos de valor num elemento de suma importância para a arte cinematográfica: a mise en scène. Em suma, não importa a história narrada em um filme, mas a maneira como ela é narrada. Essa maneira é atravessada pela mise en scène, pelos elementos que devem compor o retângulo mágico da tela. Mas não era só a mise en scène. Seguindo as ideias de André Bazin, os jovens turcos elaboraram os preceitos críticos que deveriam estar por trás da crítica cinematográfica. Se quisermos resumir melhor o que norteava os críticos dos *Cahiers* nos anos 1950, podemos nos apoiar nas palavras de Antoine De Baecque, que escreveu, na apresentação de uma coletânea de textos sobre teoria e crítica que

as três principais questões teóricas delineadas, entre 1951 e 1956, por Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard, derivam dos princípios bazinianos. O primeiro, em "Vanité que la peinture" (nº 3), proclama a superioridade definitiva do cinema em nome de um realismo que é inclusive o único a se atribuir assumir e se transmutar em uma forma espiritual. O segundo, em "L'âge des metteurs en scène" (nº 31), afirma a imposição da forma e da organização rigorosa que a ordena e a conduz: a mise en scène. O terceiro, em "Montage, mon beau souci", faz da aproximação entre duas imagens, entre dois planos, a questão teórica mais importante do momento, uma chave conceitual que o cinema oferece ao século para reflexão. Realismo, mise en scène e montagem são, desde então, os três pilares da reflexão teórica dos *Cahiers du Cinéma*" (BAECQUE, 2005, p. 29-30).

Os seguidores de Bazin, então, num espaço de cinco anos e uma série de textos dos quais Baecque destacou os três acima, reforçaram então esse paradigma da crítica

⁹³ Ver BAECQUE, Antoine de. *Cahiers du Cinéma: Histoire d'une Revue – Tome I et II*. Cahiers du Cinema, 1991.

segundo os *Cahiers*, e é a essa escola que João César Monteiro afirma pertencer. E é essa escola que todo crítico que se preze, a meu ver, deve pelo menos respeitar.

Northrop Frye, crítico literário canadense, na chamada "Introdução polêmica" da coletânea de quatro ensaios *Anatomia da Crítica* (1957), defende que a crítica deve se ocupar do específico de cada arte (ou seja, de sua forma), e escreveu, sob um viés crítico:

O assunto principal da crítica literária é uma arte, e a crítica evidentemente também tem um pouco de arte. Isso soa como se a crítica fosse uma forma parasitária de expressão literária, uma arte baseada numa arte preexistente, uma imitação de segunda mão do poder de criação. Nessa teoria, os críticos são intelectuais que possuem um gosto pela arte, mas que carecem tanto da capacidade para produzi-la como de dinheiro para promovê-la, e então formam uma classe de atravessadores culturais, distribuindo cultura para a sociedade em troca de lucro próprio ao explorar o artista e aumentar a pressão em seu público. A concepção do crítico como um parasita ou artista *manqué* ainda é muito popular, especialmente entre os artistas. Essa concepção é às vezes reforçada por uma analogia dúbia entre as funções criativa e procriadora, de modo que ouvimos falar assim da "impotência" e "esterilidade" do crítico, de sua aversão a pessoas genuinamente criativas, e assim por diante. A idade de ouro da crítica anticrítica foi a parte final do século XIX, mas alguns de seus preconceitos ainda ficaram por aí. (FRYE, 2010, p. 112)

Frye escreve especificamente sobre literatura, mas não é difícil entender o que o crítico escreve num âmbito maior do que o da especificidade da literatura. Logo, podemos dizer que suas palavras servem para qualquer crítica de arte, seja literária, musical, de artes plásticas ou cinematográfica.

Data da segunda metade do século XIX a consideração da crítica como um gênero literário. Anne Cauquelin, em seu *Arte contemporânea – Uma introdução*, explica o contexto em que a crítica se fortaleceu. Arrisco um resumo:

Não é por acaso que se situa o início da arte moderna por volta de 1860. Com efeito, o fim do século XIX registra o recuo da hegemonia da Academia, instituição destinada a gerir a carreira dos artistas, concedendo prêmios, gerando encomendas. Por que esse recuo? Em vista do desenvolvimento industrial que sucedeu, com o Segundo Império, a um período conturbado. O enriquecimento da classe burguesa provoca uma afluência de compradores potenciais, ao mesmo tempo que os pintores reivindicam um estatuto menos rigidamente centralizador, menos autoritário – liberando-os da imposição do Salão de Paris, com seu júri reconhecendo o mérito das obras ou excluindo das paredes os pintores que não agradam. Reivindicação de um sistema mais livre, mais maleável, do direito à exposição. (CAUQUELIN, 2005, p. 34)

A historiadora explica que essa afluência de artistas querendo expor suas obras, ao mesmo tempo que tornou obsoleto o crivo da Academia, abriu caminho para uma nova classe, a dos críticos, inicialmente confundidos com os merchants, com a incumbência de publicizar as obras que deveriam ser vistas e seguidas nas inúmeras exposições. Os críticos, aos poucos, vão se sofisticando, defendendo princípios, ajudando os artistas a pensarem em sua arte. Esse é o movimento que vai fazer com que a crítica seja considerada um gênero literário no final do século XIX, portanto, uma forma artística por si só.

Também independente, a crítica de arte afirma sua autonomia, torna-se um gênero específico. Caminha na direção da exploração de critérios próprios da picturalidade e deixa o domínio das avaliações normativas que concernem a formatos, temas, adequação das figuras ao tema – em suma, o tratamento iconográfico que era até então a essência da crítica oficial. Assim fazendo, não somente segue de perto os artistas e os grupos que privilegia, como tece o vínculo entre o mundo da arte e o dos aficionados da arte; entretém o público com problemas propriamente pictóricos e contribui para formar, na opinião pública, a imagem do artista "moderno", que ela projeta no futuro como "vanguarda". (CAUQUELIN, 2005, p. 42-43)

Para muitos, crítica e academia são a mesma coisa. No entanto, a crítica, como vimos, é um gênero literário, sendo portanto uma forma de arte. É assim que deve ser considerada. Sua aproximação com a análise acadêmica deve se dar de maneira cautelosa, numa relação de suporte de uma em relação a outra. A academia, ou a teoria, uma vez que hoje a teoria normalmente sai da academia, serve como instrumento sobre o qual a crítica pode se debruçar para alcançar seus voos. Tal ideia pode parecer absurda quando pensamos numa obra escrita livre como a de João Cesar Monteiro, mas é inevitável perceber que também ele se apóia em trabalhos teóricos de acadêmicos para escrever suas críticas. Quem melhor resumiu essa relação entre crítica e academia foi o crítico inglês Robin Wood, que, na introdução de seu livro *Hollywood from Vietnan to Reagan... and beyond*, escreveu:

Eu sou um crítico. Como tal, entendo meu trabalho como totalmente diferente, em muitos aspectos, daquele de teóricos e acadêmicos (apesar de ser frequentemente dependente do trabalho deles). O teórico e o acadêmico estão livres da necessidade de se posicionar intimamente e de maneira pessoal em relação a qualquer trabalho específico; eles podem se esconder por trás de suas teorias e pesquisas, não são obrigados a expor a natureza pessoal de seu trabalho porque trabalham com fatos, ideias abstratas e dados. Todo crítico que é honesto, contudo,

é comprometido com a auto exposição, um tipo de strip-tease público: ele (ela) deve deixar claro que qualquer resposta autêntica a uma obra de arte ou entretenimento é baseada não só na obra em si, mas na persona psicológica do crítico, em sua história pessoal, seus valores, preconceitos e obsessões. (WOOD, 2003, p. xiii)

O teórico e o acadêmico se escondem, o crítico se trai. A ideia de traição de si mesmo, de auto exposição, já estava em Oscar Wilde, Jean Douchet e outros que se debruçaram na atividade crítica (conforme veremos no próximo subcapítulo). Essa diferença é fundamental para entendermos o que separa o crítico do acadêmico. Não considero a aproximação necessariamente nociva, mas defendo que, no momento, alguns tabus da academia (adjetivação e generalização, principalmente) são difundidos na crítica como grandes pecados, quando de fato não o são, ou não o são necessariamente (podendo, obviamente, tornarem-se problemas dependendo de seu mau uso). O crítico generaliza com o objetivo de problematizar um conjunto de procedimentos que se observa na arte de algum tempo, artista ou lugar. Assim fazia André Bazin, espécie de patrono do crítico cinematográfico, como fizeram, em variados graus, críticos respeitados do passado e do presente como os franceses Jean Douchet, Jacques Lourcelles e Michel Mourglet; os ingleses Robin Wood e Ian Cameron, os brasileiros Jairo Ferreira e Inácio Araujo, os portugueses João César Monteiro e João Mário Grilo, e tantos outros que engrandeceram a crítica e a fizeram confirmar o status de obra de arte. Como escreveu Wood,

na hierarquia, a crítica ocupa (ou deveria ocupar) a mais alta posição, simplesmente porque o crítico é o único central e explicitamente preocupado com a questão do valor, que é a mais importante, a questão definitiva. Para o teórico e o acadêmico, quase que por definição, a questão do valor não existe ou é trazida a posteriori: seus objetivos são, respectivamente, desenvolver e produzir ideias sobre o que é o cinema, além de examinar e catalogar dados. (WOOD, 2003, p. xiv)

Tais palavras talvez expliquem o porquê de Wood ter sido tão questionado à sua época, tanto por outros críticos quanto por acadêmicos americanos⁹⁴. Nessa questão do valor, Wood está de acordo com Clement Greenberg e sua ideia de "gosto objetivo"⁹⁵, que é formado por um consenso ao longo dos anos. Esse consenso se daria pela questão do

⁹⁴ Uma pequena amostra do lado polemista presente nos escritos de Robin Wood pode ser encontrado neste texto: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC16folder/RobinWoodRev.html> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

⁹⁵ Ver GREENBERG, Clement. "Pode o gosto ser objetivo?". In *Estética Doméstica*.

valor, a partir do juízo estético que Greenberg trabalhou com base na leitura atenta de Immanuel Kant e seu *A crítica da faculdade do juízo*. Greenberg alerta, contudo, que

Você não pode legitimamente querer ou esperar nada da arte, exceto qualidade. E não pode estabelecer condições para a qualidade. Você tem seus preconceitos, seus conhecimentos e inclinações, mas tem a obrigação de reconhecê-los como tais e de impedir que interfiram. (GREENBERG, 1997, p. 119)

Nesse texto, "Queixas de um crítico de arte", de 1967, Greenberg está abertamente respondendo a seus críticos, que identificavam nele certos preceitos (todos os críticos, penso, têm seus preceitos, mas devem ter também abertura para se livrar deles quando algo externo a esses preceitos os impacta). Na página anterior, a confissão da resposta elucida a questão segundo Greenberg:

Atribuir uma posição ou linha a um crítico é, de fato, querer tolher-lhe a liberdade. Pois no próprio caráter involuntário do juízo estético reside uma liberdade preciosa: a liberdade de ser surpreendido, dominado, de ter suas expectativas contrariadas, a liberdade de ser inconsequente e de gostar de qualquer coisa em arte desde que seja bom – a liberdade, em suma, de deixar a arte permanecer aberta. Parte da emoção da arte, para os que se mantêm regularmente atentos a ela, consiste, ou deveria consistir, nessa abertura, nessa impossibilidade de prevermos nossas próprias reações. (GREENBERG, 1997, p. 118)

Notem a semelhança no "deveria consistir" com o "deveria ocupar" da citação de Wood. Quero com isso mostrar uma similaridade de procedimentos assertivos entre os dois críticos para, além disso, chamar a atenção ao fato de que a maioria dos críticos de Greenberg são na verdade acadêmicos, sobretudo o principal alvo desse texto de Greenberg, Robert Goldwater. É necessário ainda apontar que essa abertura do crítico para livrar-se de seus preceitos é mais facilmente observada quando temos uma época de grande arte, como a época em que Greenberg brilhou, ou seja, sobretudo nas décadas de 1940, 50 e 60. Hoje, com o momento de baixa pelo qual passa tanto a crítica de arte quanto a própria criação artística, um crítico tende, a meu ver, a se tornar naturalmente mais fiel aos seus preceitos, ainda que seja necessária a mesma abertura de antes para que ele os negue se for preciso.

Mas voltemos ao "ou deveria ocupar" de Wood. Em 2003, ele ainda se permite a dúvida. Em 2019, já não há mais dúvida: a crítica não ocupa, há muito, o lugar mais elevado na hierarquia; pelo contrário, ela normalmente ocupa o lugar mais baixo. É por

isso que, hoje, são raros os críticos que não se coadunam, subservientemente, com o jornalismo ou com a academia. Destacar essas coisas é necessário para entendermos o movimento que seguiremos mais adiante, na análise dos textos críticos de João Cesar Monteiro. Ele, um crítico com todas as letras, na acepção de ideia defendida aqui. Podia se conformar às regras jornalísticas, mas até o limite da manutenção de sua liberdade crítica, baseada num espírito provocador e altamente questionador, também de si mesmo.

Numa relação ainda mais conflituosa com a academia, vale atentar para o que o crítico americano Tag Gallagher, que em muitos momentos nos lembra Monteiro pelo tipo de afronta que coloca em seus textos, escreve em seu clássico "Narrativa contra mundo":

A teoria do cinema, como já se notou, muitas vezes tomou precisamente as direções às quais Bazin e Mitry se opunham – as de uma teoria fundada na narrativa. Em particular entre os meios universitários anglo-americanos, em que versões caricaturais do autorismo são há décadas jogadas no ridículo, em que a experiência permanece exterior ao saber acadêmico, e em que a teoria foi a tal ponto mergulhada na meta-teoria literária e psico-literária que os próprios filmes só têm uma importância mínima (se é que eles têm alguma), a não ser como referência à teoria. (GALLAGHER, 2004)⁹⁶

Gallagher aponta um velho problema acadêmico (encontrado com certa frequência na crítica) que é o de encaixar os filmes em questões exteriores, e seria um engano achar que é exclusivo da academia anglo-americana. Para muitos acadêmicos ou teóricos, os filmes importam muito pouco. A crítica, por sua vez, deve se importar com os filmes, com o que eles trazem em suas cenas, sequências, imagens. Um filme pode pertencer a um contexto, seja do próprio diretor que o assinou, seja da época em que foi concebido e produzido. Mas esse contexto, que pode ser trazido para o âmbito da crítica, assim como outras disciplinas, não pode se sobrepôr ao que o próprio filme informa. Esse é o risco que corremos.

Em meados dos anos 1950 era forte a preocupação com a existência de outras disciplinas norteando o caminho crítico de maneira equivocada. Dois grandes críticos (e pensadores) que passaram por essa questão nos anos 1950 foram o já mencionado Northrop Frye e o brasileiro Antonio Cândido. Para Frye, o crítico literário deve se ater ao específico de sua arte, ou seja, a literatura (obviamente, podemos passar para o cinema

⁹⁶ Pode ser lido aqui: <http://janela.art.br/index.php/traducoes/narrativa-contra-o-mundo/> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

essa formulação). Frye escreve que é preciso tomar cuidado com a "falácia daquilo que em história é chamado de determinismo". Isto se daria quando um acadêmico "com um interesse especial em geografia ou economia expressa tal interesse pelo dispositivo retórico de colocar seu estudo favorito em uma relação causal com tudo o que lhe interessar menos". Essa é só a preparação para o que virá a seguir:

Seria fácil compilar uma longa lista de tais determinismos na crítica, todos eles, sejam marxistas, tomistas, liberal-humanistas, neoclássicos, freudianos, jungianos ou existencialistas, substituindo uma atitude crítica por crítica, propondo todos, em vez de encontrar uma estrutura conceitual para a crítica dentro da literatura, ligar a crítica a uma dentre a miscelânea de estruturas fora dela. Os axiomas e postulados da crítica, entretanto, devem brotar da arte da qual a crítica se ocupa. (...) Os princípios críticos não podem ser tomados prontos da teologia, da filosofia, da política, da ciência ou de qualquer combinação dessas áreas. (FRYE, 2014, p. 116)

O essencial Antonio Candido, em seu *Formação da Literatura Brasileira*, de 1957, temia o caminho inverso, ou seja, o de uma crítica centrada em si mesma e alheia ao mundo. Mas estava consciente de que o ideal era o equilíbrio entre a apreciação artística que englobava o contexto histórico e a preocupação formal. Candido tinha a convicção de que

o ponto de vista histórico é um dos modos legítimos de estudar literatura, pressupondo que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização. (CANDIDO, 1957, p. 31)

No parágrafo seguinte, vemos claramente que suas palavras vão no sentido de uma busca pelo equilíbrio necessário à crítica com bases estéticas:

Um esteticismo mal compreendido procurou, nos últimos decênios, negar validade a essa proposição – o que em parte se explica como réplica aos exageros do velho método histórico, que reduziu a literatura a episódio de investigação sobre a sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social. Por outro lado, deve-se à confusão entre formalismo e estética; enquanto aquele se fecha na visão dos elementos de fatura como universo autônomo e suficiente, esta não prescinde o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada. Nem um ponto de vista histórico desejaria, em nossos dias, reduzir a obra aos fatores elementares. (Idem, p. 31)

Poucos anos mais tarde, no texto "Crítica e Sociologia", transcrição de um debate ocorrido em 1961, Antonio Candido iria deixar clara essa opção pelo equilíbrio entre estética e outras disciplinas, no caso, a sociologia - mas vale para a história, a psicologia, a antropologia, a filosofia ou qualquer outra disciplina que puder interferir de modo invasivo na crítica.

Em muitos críticos de orientação sociológica já se nota o esforço de mostrar essa interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleos de elaboração estética. O próprio Lukács, quando não incorre em certas limitações do sectarismo político, indica de maneira convincente que, por exemplo, *I Promessi Sposi*, de Manzoni, é um supremo romance histórico porque a construção literária exprime uma visão coerente da sociedade descrita (*Der Historische Roman*). De maneira mais detalhada, Arnold Kettle sugere que a estrutura de *Oliver Twist*, de Dickens, é literariamente eficaz e sugestiva enquanto o autor desenvolve o contraste entre o egoísmo bem pensante e a inconsciência da burguesia com o mundo revolto do crime, que se pressupõem mutuamente, e entre os quais é sacudido o protagonista. Mas, quando o recolhe ao seio da bondade conciliadora do avô, que atenua o travo da desigualdade e das contradições sociais, a composição perde o mordente e mesmo a coerência profunda, causando a queda de qualidade que todo leitor sensível repara a certa altura (*The English Novel*, vol.1). Num caso e noutro, temos o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como fator estético e permitindo compreender a economia do livro. (CANDIDO, 1961, p. 23)⁹⁷

E para reforçar a necessidade de se pensar a estrutura das obras, ou seja, suas formas, Candido elucidava:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio de fatores sociais. (CANDIDO, 1976, p. 17)

Candido nos é muito útil na noção de equilíbrio que a crítica literária deve ter entre a forma e os diferentes contextos em que se envolvem as obras. No âmbito da crítica cinematográfica, esse equilíbrio nos parece igualmente necessário. Mas os críticos mais

⁹⁷ Não está claro, no texto original, se os trechos relativos aos autores é uma citação, uma paráfrase ou um resumo de suas ideias.

rigorosos, cientes do desequilíbrio completo em favor das condições sociais regendo a crítica cinematográfica, eram mais contundentes, parecendo, por vezes, até contrários a qualquer "invasão" do terreno crítico. É o caso de Tag Gallagher e sua questão com os acadêmicos.

Na sua briga pela experiência de "ver" um filme com olhos livres, Gallagher volta-se também contra os semióticos ao dizer que

“ler” os filmes ficou na moda há trinta anos, quando a semiótica declarou que toda coisa é signo significando alguma coisa que ela mesmo não é. Tudo, assim definido, adquiria fragilidade. Perdeu-se na definição o concreto dos sentimentos, das imagens e dos sons (e dos fotogramas). Para compensar, a semiologia virou-se para os gêneros, as convenções e as ideologias, para os sistemas de signos, para a “linguagem”. Eterna involução. (GALLAGHER, 2004)

Nessa briga entre críticos e acadêmicos, passamos do crítico mais próximo da academia, Robin Wood, ao mais distante e empírico, Tag Gallagher, assim como transitamos da crítica cinematográfica à literária, ida e volta. Não há necessidade de reproduzir aqui as palavras de um acadêmico sobre o assunto pelo simples motivo de que não se pretende, apesar das duras palavras de Gallagher, rebaixar o trabalho de qualquer acadêmico. O problema que identificamos está entre os acadêmicos que usam os filmes para preencher teorias pré-definidas, ou na aproximação excessiva de alguns críticos com a academia, que faz com que esses críticos importem certos procedimentos (e pior, certos mandamentos) que só se justificam (parcialmente) no trabalho acadêmico.

A seguir, estudaremos um pouco da noção que Oscar Wilde, outro espírito livre, como Monteiro, tinha da crítica, e de que maneira suas ideias foram incorporadas e adaptadas à crítica cinematográfica, sobretudo àquela da Cahiers du Cinéma dos anos 1950 e 60, ou seja, a escola crítica de João Cesar Monteiro.

2.1.2. A crítica segundo Oscar Wilde e a crítica cinematográfica

A relação entre crítica e criação já havia sido apresentada por Oscar Wilde no texto "O crítico como artista"⁹⁸, inicialmente afirmando que "sem o espírito crítico não há criação artística alguma digna deste nome", para depois ir mais precisamente ao ponto:

⁹⁸ Na edição que tenho em mãos, o texto foi traduzido como "A crítica e a arte". Optei por manter o nome com o qual o ensaio é mais conhecido no Brasil, mantendo, contudo, a tradução da edição que tenho em mãos, de João do Rio, datada de 1911.

(...) esse fino espírito de seleção, esse delicado instinto de escolha com que o artista cria a vida para nós e dá-lhe uma momentânea perfeição. Pois bem, esse espírito de escolha, esse sutil tato de omissão não é mais do que a faculdade de crítica sob um dos seus aspectos mais característicos e aquele que não a possui nada pode criar em arte. (WILDE, 1992, p. 107)

Wilde completa, meio século antes de Northrop Frye, com palavras semelhantes às do crítico canadense:

Em uma época que não possui crítica de arte, a arte não existe, ou então é hierática, confinada à reprodução de tipos antigos. Certas idades da crítica não foram criadoras no sentido usual do termo [...]. Porém, todas as idades *criadoras* foram também *críticas*. Pois que é o espírito crítico que engendra as formas novas. A criação tende a repetir-se. Ao instinto crítico é que se deve cada nova escola que se ergue, cada forma que a arte encontra pronta para seu pé (WILDE, 1992, p. 109).

Imaginemos então um cineasta contemporâneo cujo maior desejo é brilhar nas plataformas dos festivais mais badalados. Esse cineasta, ciente de que é um artista, dificilmente estaria imbuido desse espírito crítico essencial à arte. É um desafio para críticos, historiadores e pesquisadores reconhecer essa ausência para não superestimar os filmes, e sob esse aspecto fica evidente que João Cesar Monteiro é, antes de tudo, um crítico (na minha visão, um crítico deve ser também historiador e pesquisador).

Wilde continua sua explicação da estreita relação entre crítico e criador, voltando à ideia do espírito crítico e abrindo caminho para uma valorização da crítica:

(...) a Crítica também é uma arte! E, assim como uma criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem o que ela não existiria, assim também a crítica é na verdade criadora na mais elevada acepção do termo! Ela é afinal criadora e independente. (...) A Crítica não deve ser, assim como a obra do poeta ou do escultor, julgada por não sei que baixas regras de imitação ou semelhança. O crítico ocupa a mesma posição em relação à obra de arte que o artista em relação ao mundo visível da forma e da cor, ou o invisível mundo da paixão e do pensamento. (Idem, p.117)

Wilde prossegue estabelecendo a relação entre a crítica e a autobiografia, num de seus pensamentos mais controversos, que será também retomado por críticos cinematográficos da geração dos *Cahiers du Cinéma*.

a crítica elevada é na realidade a exteriorização da alma de alguém! Ela fascina mais que a história pois que não se ocupa senão de si própria. É mais deliciosa que a filosofia, porque o seu assunto é concreto e não abstrato, real e não vago. É a única forma civilizada da autobiografia, pois se ocupa não dos acontecimentos, porém dos pensamentos da vida de alguém, não das contingências da vida física, porém das paixões imaginativas e dos estados superiores da inteligência. Sempre achei graça na tola vaidade desses escritores e artistas da nossa época que acreditam ser a função primordial do crítico o discorrerem sobre suas medíocres obras. O melhor que se pode dizer da arte criadora moderna em geral é ser ela um pouco menos vulgar que a realidade, e assim o crítico, com a sua fina distinção e sua delicada elegância, preferirá olhar no espelho argênteo ou através do véu e desviará os olhos do tumultuoso caos da existência real, se por acaso o espelho estiver embaciado ou dilacerado o véu. Escrever impressões pessoais, eis o seu escopo único. Para ele é que são pintados os quadros, escritos os livros e cinzelados os mármores. (Idem, p. 119)

E continua, sendo mais uma vez assertivo:

a crítica à qual fiz alusão é a mais elevada; porque trata a obra de arte como um ponto de partida para uma criação. Não se limita - pelo menos assim supomos - a descobrir a real intenção do artista e a aceitá-la como definitiva. E o erro não se acha nela, pois o sentimento de toda a bela obra criada reside pelo menos tanto na alma que a contempla como na alma que a criou. (Idem, p. 121)

Explicitando o porquê da crítica ser também uma criação, Wilde reforça a necessidade da crítica, lembrando-nos que se não há faculdade crítica não pode haver obra de arte digna do nome. É precisamente o caso de João César Monteiro, que, segundo o que considero, é um dos cineastas com o mais aguçado espírito crítico de sua época. Além disso, notamos que a tradução de João do Rio para as palavras de Oscar Wilde revela uma semelhança no tom poético libertário e individualista entre Wilde e Monteiro. Por esse motivo achei importante me deter nesse texto específico, dedicando o início de um subcapítulo a ele.

Em seguida, Wilde desmonta outro dos preconceitos impingidos à crítica nos últimos anos, a falsa ideia de que a crítica não pode fugir, nem mesmo parcialmente, à obra que está sendo criticada.

A obra de arte serve ao crítico simplesmente para sugerir-lhe uma nova obra pessoal, que pode não ter semelhança alguma com a que ele critica. A característica única de uma bela coisa é que pode emprestar-se a ela, ou nela ver aquilo que se deseja; e a Beleza, que dá à criação seu estético e universal elemento, faz do crítico um criador a seu turno, e

segreda mil coisas que não existiam no espírito daquele que esculpiu a estátua, pintou a tela ou gravou a pedra. (Idem, p. 123)

Reside aí, acreditamos, o motivo pelo qual o que Oscar Wilde escreveu a respeito da crítica ter sido de certo modo esquecido, ou ignorado tanto pelo grosso dos pesquisadores quanto pela maioria dos críticos. Exceto pela pesquisa de Maria Cecília Garcia, que traça um panorama do percurso da crítica desde o final do século XIX até o final do século passado⁹⁹, desconheço estudos que se apoiem nos escritos de Wilde sobre a crítica.

Mas a filosofia crítica de Wilde não se encerra aí. À ideia de que todo crítico deve ser também um historiador, defendida por nós, encontra paralelo no seguinte trecho:

Parece-me que, com o desenvolvimento do espírito crítico, poderemos enfim compreender direito não somente as nossas vidas pessoais, mas ainda a vida coletiva da raça, e assim nos tornamos absolutamente modernos, segundo a verdadeira acepção da palavra *modernidade*. Pois aquele para quem o presente consiste exclusivamente no que é presente, nada sabe de sua época! Para compreender o 19º século, é necessário compreender cada um dos séculos que o precederam e contribuíram para sua formação. (Idem, p. 140)

Há também, no texto de Wilde, o velho confronto entre subjetividade e objetividade, já presente nas cartas de Schiller. Para o escritor inglês, é necessário reiterar, diante da impaciência de seu interlocutor¹⁰⁰, que

o crítico é criador como o artista, cuja obra pode ter apenas o mérito de sugerir ao crítico um novo estado de pensamento, de sentimento, que materializará em forma igual ou talvez superior em distinção, que tornará diversamente belo e mais perfeito, graças a um novo meio de expressão. (...)

Entre uma obra objetiva e uma obra subjetiva, a diferença é apenas externa, acidental e nada essencial. Toda criação artística é absolutamente subjetiva. A paisagem que Corot avistava não era mais, como ele disse, senão um estado de sua alma; e essas grandes figuras do drama inglês ou grego, que parecem possuir uma existência pessoal e independente dos poetas que as modelaram, são, em última análise, os próprios poetas, simplesmente, não tais como eles acreditavam sê-lo, mas tais como não se supunham e tais como, assim pensando, eram um instante! De fato, não podemos sair de nós mesmos e não [pode] haver

⁹⁹ Ver GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões críticas sobre a crítica teatral nos jornais*. Editora Mackenzie, 2004.

¹⁰⁰ O ensaio de Oscar Wilde foi construído como um diálogo entre Gilberto, que corresponde ao seu pensamento, e Ernesto, o seu desconfiado interlocutor. Este, em dado momento, escreve, ironicamente: "Graças ao diálogo, pode o crítico inventar um antagonista imaginário e convertê-lo quando quiser por sofismas absurdos!" (p. 149)

na criação o que não existia no criador. Creio mesmo que, quanto mais uma criação nos parece objetiva tanto mais ela é, na realidade, subjetiva. (WILDE, 1992, p. 147)

Se acreditamos que crítica é criação, então a crítica também é, no fundo, subjetiva. Isso está apenas aparentemente em choque com a ideia de gosto objetivo de Greenberg. É necessário pensar nas nuances e na época em que cada um escrevia. Na época de Wilde, era necessário, para fortalecer a crítica como uma criação, reforçar sua subjetividade. Na época de Greenberg acontece o oposto, pois a arte contemporânea pede uma crítica mais aberta ao sensorial, logo, era necessário reforçar a objetividade e o rigor formal, como veremos mais adiante nas palavras do próprio Greenberg e de Anne Cauquelin.

À observação de Ernesto (ver nota anterior) de que "um crítico deve ser, sobretudo, imparcial", Gilberto, alter-ego de Oscar Wilde, exclama: "Ah, não! Nunca imparcial!". E completa:

Não se podem emitir opiniões imparciais senão sobre as coisas que não interessam; é sem dúvida por isso que as opiniões imparciais são sempre sem valor. O que vê as duas faces de uma questão nada vê, absolutamente. A arte é uma paixão e, em matéria de arte, o pensamento deve colorir-se, inevitavelmente, de emoção; o pensamento é fluído e não coalhado; e, dependendo de belos estados da alma e singulares momentaneidades, não pode restringir-se na rigidez de uma forma científica ou de um dogma teológico. (...) Não: a imparcialidade não é uma das qualidades do verdadeiro crítico, nem mesmo uma das condições da crítica. Cada forma de arte com a qual andamos em contato nos domina então, com exclusão de qualquer outra. Devemos, para lhe obter o segredo, abandonar-nos inteiramente à obra, seja ela qual for. E, durante esse tempo, não podemos e não devemos pensar em nenhuma outra. (Idem, p. 151)

Parece-me demasiado fácil apontar as contradições entre essas últimas linhas de Wilde e as que havíamos lido até então. Mas as contradições, quando existem, são apenas superficiais. Wilde prega um mergulho na obra que está sendo analisada, uma atitude de autista em relação a ela, fechando-se assim a condicionamentos e ideias pré-concebidas quaisquer que sejam. Está, segundo penso, de acordo com a ideia explorada por Michel Mourlet em seu texto "Sobre uma arte ignorada", publicado na Cahiers du Cinéma em 1959 (para fazermos mais uma vez a ponte com o cinema):

Propõe-se esboçar aqui uma análise da res cinematográfica considerada em seu ser e sob os pressupostos que a mascaram. O cinema nasce com esforço, ele se procura e nós o procuramos, ele toma lentamente

consciência de si mesmo através de seus avatares. Essa arte é a que mais exige disponibilidades, flexibilidade, aquela cujo deus adorado no dia anterior deve poder ser renegado no dia seguinte. Imaginemos o espectador ideal à beira da tela, monstro de inocência e de rigor... (MOURLET, 1959)¹⁰¹

"Monstro de inocência e rigor" corresponde, a meu ver, à ideia de Wilde de se fechar numa única obra para melhor compreendê-la. Mas essa é apenas uma etapa. No exercício crítico propriamente dito, ou seja, no momento da escrita, entram no jogo todos os parâmetros elucidados por Wilde (e de alguma forma semelhante, por Frye, Greenberg, Cauquelin, Gallagher, Wood entre outros). Finalmente, no trecho anteriormente citado, Wilde combatia o que hoje chamamos de relativismo. Ou seja, a ideia de que uma obra, um filme, deve ser entendido e julgado por sua proposta, o que, por fim, pode significar que toda obra tem sua razão de ser e, conseqüentemente, o crítico, esse maníaco por filtros e hierarquizações, não tem mais razão de existir.

Wilde também investe contra os artistas que pretendem levar ao público mensagens (no que lembra o texto "Minha Certidão" do Monteiro), em tom um tanto galhofeiro, exagerado e provocativo, ainda que não destituído de certa razão, e aproximando-se de Greenberg (e de Elie Faure) na defesa da forma:

Às vezes o mundo vozeia contra algum fascinante e artístico poeta, para usar a velha frase tola: "Ele não tem nada a dizer". Se tivesse, porém, qualquer coisa a dizer, provavelmente o diria, e o resultado seria enfadonho. É justamente por não ter nenhuma nova mensagem que lhe é possível fazer uma bela obra. Tira a sua inspiração da forma, e apenas desta, como deve fazê-lo um artista.

(...) a forma cria não somente o temperamento crítico, mas também o instinto estético, esse infalível instinto que revela tudo em condições de beleza. Conserve o culto da forma e os segredos da arte lhe serão revelados! Lembre-se que na criação o temperamento é tudo e de que a história agrupará as escolas de arte não conforme a respectiva época, mas conforme os temperamentos aos quais satisfizerem. (WILDE, 1992, p. 158)

Poderíamos gastar mais algumas páginas com o pensamento de Wilde a respeito da crítica. Até mesmo nas coisas que nos parecem absurdas o talento literário e filosófico do inglês nos é revelado. Acreditamos, porém, que já estabelecemos o arcabouço sobre o qual nos debruçaremos a partir daqui para entender a arte crítica de João Cesar Monteiro,

¹⁰¹ O texto pode ser lido aqui: <https://cultureinjection.wordpress.com/2015/07/06/michel-mourlet-sobre-uma-arte-ignorada/> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

seja nos textos, seja nos filmes. Falta-nos, apenas, fazer a transição para a crítica cinematográfica, aproximando-nos da época em que Monteiro iniciou por meio de críticos que o influenciaram, sobretudo Jean Douchet, que se tornou amigo pessoal do diretor, aparecendo em dois filmes como ator coadjuvante, e outros críticos da Cahiers du Cinéma.

* * * * *

O crítico francês Jean Douchet foi, no meu entender, quem melhor traduziu as ideias de Oscar Wilde para o âmbito da crítica cinematográfica. Em seu famoso texto "A arte de amar", publicado em uma edição especial dos *Cahiers du Cinéma* sobre a crítica, em 1961, Douchet continua Wilde na ideia de que a arte precisa da crítica e na aproximação entre crítico e criador.

a arte tem uma necessidade vital da crítica. Sem ela, a arte não pode existir. E isso de duas formas. Primeiro, uma obra de arte morre, se não se desencadear, por seu intermédio, um contato entre duas sensibilidades, a do artista que concebeu a obra e a do amador que a aprecia. O próprio fato de sentir profundamente uma obra, e depois de propagar seu entusiasmo, constitui uma ação crítica, mesmo que ela seja apenas oral. Um só amador basta para restituir o verdadeiro valor às obras ignoradas, como aos artistas esquecidos. A existência material de uma obra de arte, com efeito, não vale nada em si. (DOUCHET, 1961)¹⁰²

Logo adiante, Douchet prossegue a continuação de Wilde lembrando o caráter parcialmente publicitário da crítica (lembramos que, para Wilde, o crítico nunca é imparcial) e afirmando que o crítico, como o artista, também cria uma obra, tornando-se, ele também, um artista. Essa, segundo Douchet, seria a segunda maneira de mostrar a necessidade que a arte tem da crítica.

(...) as obras melhor expostas à visão de todos, e mesmo as mais badaladas, são muitas vezes tão mal conhecidas quanto suas irmãs enterradas debaixo da terra ou desgarradas no fundo de um celeiro. Aí também, se uma única sensibilidade não foi tocada no mais profundo de si mesma, se ela não extraiu a vida ardente contida na forma e não ajuda os outros a partilhar sua emoção, não adiantará ter mostrado a obra ao mais vasto público, ela desaparecerá tão rápido quanto uma miragem.

¹⁰² Pode ser lido aqui: <http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

(...). Considerada sob este ângulo, o único possível aliás, a crítica torna-se sinônimo de invenção, no sentido corrente do termo e no de descoberta. A verdadeira crítica “inventa” uma obra, como se faria com um tesouro: ela capta, mantém e prolonga sua vitalidade. Ela descobre, por um incessante questionamento, o valor dos artistas e da arte. Ela pertence indissolivelmente ao domínio da criação e, arte ela própria, torna-se criativa.

Porque, e eu abordo assim a segunda forma que tem a crítica de ser necessária à arte, ela se encontra no princípio mesmo da atividade artística. “Toda arte deve criticar alguma coisa”, diz Fritz Lang. É que o artista ocupa, diante do mundo, a mesma posição que o amador diante de sua obra. (DOUCHET, 1961)

Douchet evoca a frase de Fritz Lang que nos servirá de guia neste trabalho, do mesmo modo que servirá o desfecho do trecho acima. Douchet prefere a palavra amador, pois é aquele que ama que deve se ocupar da crítica, pois para ele, “a crítica é a arte de amar. Ela é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez”, conforme escreve no início de seu texto. Paixão e lucidez, então, seriam seus motores, lembrando a dualidade já demonstrada por Schiller entre a objetividade e a subjetividade, e por Greenberg e Cauquelin (que veremos adiante).

Finalmente, vejamos como Douchet, herdeiro claro de Wilde no que diz respeito à crítica, encerra seu texto de maneira muito semelhante às palavras de Wilde reproduzidas anteriormente:

Os primeiros verdadeiros críticos, como os primeiros verdadeiros teóricos, são os próprios artistas. Foram o Quattrocento para a pintura, a Pléiade para a literatura francesa, Monteverdi para a música. Foram ainda, no momento do romantismo, Hugo, Delacroix e Berlioz, ou hoje Joyce, Schönberg, Le Corbusier. Cada vez que o artista percebe uma concepção diferente de sua arte, cada vez que é preciso forjar no público uma sensibilidade nova à qual se dirigirá sua obra, nós o vemos deixando as esferas olímpicas da criação e se engajar no combate, proclamar suas admirações e gritar suas aversões. Enfim, quando já se estabeleceu o hábito de uma nova forma de sentir, o artista volta para a sua concha e deixa ao amador o cuidado da crítica. A crítica, se ela é praticada com nobreza, atinge sua vocação primeira, tornando-se ela mesma uma arte. A sensibilidade do crítico em suas relações com o mundo faz com que ele se empenhe inteiramente, diante da obra, diante do mundo. Uma crítica trai tanto, ou mais, seu autor quanto o artista, a obra e a arte à qual ela se refere. Daí que a crítica é costumeiramente tão incompreendida quanto a arte. (DOUCHET, 1961)

Além de fortalecer a posição do crítico como um artista, Douchet ainda evoca Wilde em mais um aspecto, o da ideia da crítica como uma autobiografia (“é a única

forma civilizada de autobiografia", diz Wilde, p. 119). O crítico, quando escreve um texto, expõe muito de sua vivência, de sua sensibilidade e de sua maneira de enxergar o mundo e o ambiente em que vive. Ele se expõe, da mesma maneira que um diretor de cinema se expõe em sua obra, desde que essa obra tenha valor de expressão artística¹⁰³.

O certo é que a carreira de João Cesar Monteiro deve ser vista também sob esse prisma. Seus filmes, como seus textos, são capítulos de sua autobiografia. Respondem, em maior ou menor grau, à sua posição no mundo, à sua visão do que é a sociedade e o ambiente que o envolve. São obras que respondem a pressões de sua época, dos leitores que o liam, dos críticos que o julgavam e do público que o prestigiava.

A ideia de pressão da crítica sobre a arte, e vice-versa, foi sempre apresentada por Clement Greenberg, "o 'teorista' (um tanto terrorista também) do *after abstract expressionism* ou *modernist painting*", segundo Cauquelin (2005, p. 148). O crítico de arte norte-americano resume a ideia em um dos textos do livro *Estética Doméstica*:

a experiência estética requer, por sua amplitude e intensidade, que você se torne um receptor distanciado e, portanto, objetivo, cada vez mais objetivo. (...) O transmissor – o artista, o escritor, o compositor, o ator ou o cantor – deve também objetivar a si próprio, ainda que por uma via indireta. Precisa ser subjetivo para dar o primeiro passo; precisa de diversas coisas que lhe são singulares e peculiares: seu temperamento, sua autobiografia, sua privacidade – mesmo o mais "clássico" dos artistas necessita disso, seja ele Sófocles, ou um escultor do Antigo Império Egípcio. Porém, é necessário mais do que isso, e mais do que o puro talento, para que se faça a arte *bem-sucedida*. Para tanto, requer-se a disciplina e a pressão de um meio. Ao enfrentá-las, o artista superior objetiva sua subjetividade, transcende-a sem esquecê-la – seja ele um entalhador de pedra gótico ou Keats, um pintor paleolítico ou Mahler. (GREENBERG, 2002, p. 57 e 58)¹⁰⁴

Não há tanta diferença assim entre o que diz Greenberg e o que diz Wilde na questão da subjetividade. Greenberg é preciso quando assume que a subjetividade deve ser transcendida, objetivada, uma vez que ela jamais é esquecida. Quando escrevemos uma crítica ou fazemos um filme, nossa autobiografia está sempre presente, mesmo que

¹⁰³ Estou aqui conscientemente deixando de lado os filmes que não ultrapassam a condição de entretenimento, ou seja, a maior parte dos blockbusters recentes, sem esquecer que, no passado, muitos desses blockbusters tinham, em suas entrelinhas, elementos que os faziam ser muito maiores do que aparentavam, ou do que parte da crítica considerava. Ou seja, uma geração enfraquecida, mas ainda relevante, de críticos dos *Cahiers du Cinéma* nos mostraram, nos anos 1980 e 1990, que um blockbuster hollywoodiano, em tese, pode também ser arte, ainda que isso seja cada vez mais raro no cinema contemporâneo.

¹⁰⁴ O sublinhado é meu. Destaco esse trecho porque resume muito bem a ideia de Greenberg de que a crítica, entre outras coisas, funciona como pressão ao artista, e este, por sua vez, ao fazer grande arte, exerce também uma pressão sobre o crítico.

nosso esforço seja o de universalizar nosso sentimento, objetivá-lo. E o que nos leva a uma objetividade é justamente essa pressão, que é mútua, entre a arte e a crítica. A grande obra de arte pressiona o crítico a ser melhor da mesma maneira que o bom crítico pressiona a arte a ser também melhor. Um mundo sem crítica é um mundo de mentira, em que não há verdadeiro crescimento a não ser o das armadilhas do ego. Só crescemos com crítica (e sua faceta correspondente, a autocrítica). Ela é a responsável pela pressão que faz com que queiramos melhorar. Sem crítica, temos o ego adulado, o que é péssimo (para o crítico e para o diretor). O fato de que muitos diretores não gostem de críticas e respondam a textos, por melhores que sejam, com escárnio, diz muito mais da vaidade desses diretores do que a uma verdade que só eles atingem. É como Northrop Frye formulou. O autor é único, uma vez que só ele podia criar aquela obra. No entanto, quando se põe a falar sobre o que criou, é apenas mais um, não representando uma autoridade particular sobre sua obra (FRYE, 2014, p. 114 e 115).

Cauquelin lembra, no livro *Teorias da arte*, que Greenberg foi um dos críticos mais influentes do século XX, um "fazedor de reis". E estabelece a fórmula para a crítica do tipo greenberguiana resumindo-a em "subjetividade de escolhas, objetividade de estruturação, o crítico não pode escapar a essa dupla tentação; o principal é fazer passar a primeira ramificação da contradição pelo selo da segunda...".

Essa estruturação é útil aos críticos que quiserem se tornar 'influentes' e reconhecidos, mas é negligenciada por críticos menos exigentes, que se contentam em fazer de alguma maneira *publicidade de artistas*. Atitude evidentemente tida na mais baixa conta por alguém como Greenberg, que a trata de jornalística e que, é preciso confessar, é a atitude mais comum. (CAUQUELIN, 2005b, p. 151)

Essa estruturação é a mesma de Douchet, a paixão sob a vigilância da lucidez, o que mostra que mesmo críticos aparentemente menos próximos entre si, como Greenberg e Douchet, dialogam sobre a essência da crítica. Esta linha, Oscar Wilde reelaborou a partir de Immanuel Kant e Friedrich Schiller, Greenberg e Frye deram-na tons mais rigorosos numa época, o pós-guerra, em que era necessário o rigor, e Douchet retomou para uma das gerações de ouro da crítica francesa, a da Cahiers du Cinéma entre 1951 e 1965. É a linha que passa igualmente pelo trabalho crítico de João Cesar Monteiro, o qual estudaremos no próximo capítulo. Monteiro não tinha o poder de Greenberg, e talvez esse poder nunca tenha ficado nas mãos de um crítico de cinema, mesmo nos Estados Unidos ou na França. Mas não é difícil identificá-lo nas palavras de Frye, Greenberg, e,

principalmente, Wilde e Douchet. Este último, alías, foi próximo de Monteiro, foi parte da *Nouvelle Vague*, dentro das trincheiras da crítica, e fez participação como ator em dois de seus filmes.

É a deixa, afinal, para investigarmos mais de perto o trabalho de João Cesar Monteiro como crítico.

2.1.3. As publicações portuguesas nos anos 1960 e 1970 e Monteiro

Na primeira metade do século XX, não há registro de publicação portuguesa de cinema mais duradoura que a *Cinéfilo*, que em seu primeiro período foi impressa entre 1928 e 1939. Nos anos 1970, Fernando Lopes dirigiu a segunda época desse importante semanário e fez história, como veremos a seguir. A questão que nos parece importante aqui é entender por que essas publicações são efêmeras, e por que isso persiste até hoje, lembrando que, neste momento, não há publicação sobre cinema editada em Portugal, exceto na internet ou na academia (ou de uma maneira independente com o crivo da academia).

Revistas como *Celulóide* e *Imagem*, por exemplo, foram importantes num determinado contexto (anos 50 e início dos anos 60), mas deixaram poucos números, embora em suas páginas tenha havido muitas discussões prolíficas e a *Imagem* tenha até ajudado a existir o filme de Ernesto de Sousa, *Dom Roberto* (1962), comentado na primeira parte deste trabalho.

João Cesar Monteiro ocupou posições de algum destaque, pelo teor polêmico de seus textos, em algumas publicações cinematográficas portuguesas dos anos 1960 e 70. A começar por *O Tempo e o Modo*, veículo destinado a discussões sobre letras, artes e políticas que teve em suas fileiras nomes importantes para o cinema português, como, além do próprio Monteiro, João Bénard da Costa, Antonio Pedro Vasconcelos e Alberto Seixas Santos. Mas também na segunda etapa da *Cinéfilo*, em que foi dirigida por Fernando Lopes, já então um diretor com pelo menos dois filmes marcantes no currículo: *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*.

É necessário dizer que até início dos anos 1970, os grandes jornais eram dominados por textos de publicidade sobre os filmes, e que o *Diário de Lisboa* foi o primeiro a tentar mudar esse sistema, brigando com distribuidores e contratando críticos como Lauro António, Eduardo Prado Coelho e João César Monteiro. Este último chegou a escrever alguns textos para o jornal, incluindo o antológico texto sobre *O Passado e o*

Presente, de Manoel de Oliveira, que veremos com mais vagar no capítulo 2.1.4. A partir do desafio aos distribuidores proposto pelo *Diário de Lisboa* e aprovado pelos leitores, outros jornais começaram a se abrir à crítica cinematográfica¹⁰⁵.

Neste capítulo darei destaque a duas publicações, *O Tempo e o Modo* e *Cinéfilo*, por serem as mais importantes, deixando de lado - mas recuperando, no capítulo seguinte, textos em outros veículos, como no *Diário de Lisboa*.

O Tempo e o Modo¹⁰⁶

"Tão ligada ao Centro Nacional de Cultura", informa Guilherme d'Oliveira Martins no site do SNPC (Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura)¹⁰⁷, "marco fundamental na renovação do debate de ideias no início dos anos sessenta" (MARTINS, 2013), a revista foi o ponto de encontro dos católicos progressistas, "que se batiam por autores como Bresson. Hitchcock era considerado reacionário, o que talvez fosse mesmo" (ALLONES, 2004, p. 43), disse João César Monteiro, autor de uma crítica elogiosa a *Torn Curtain* (Hitchcock, 1966) na revista (crítica que será analisada mais adiante), em entrevista a Pierre Da Silva. O crítico e programador da Cinemateca Portuguesa Luís Miguel Oliveira, em entrevista a este pesquisador, explica a situação daquele momento de oposição ao governo, e a rejeição a um tipo de cinema herdeiro do neorrealismo (o brasileiro *Vidas Secas*, por exemplo, teve notas bem negativas dos "kimonistas" num quadro de cotações publicado em abril de 1966):

Por estes anos, entre a intelectualidade opositora do regime, havia duas grandes facções: os chamados "católicos progressistas" (que tinham no *Tempo e o Modo* uma espécie de órgão "oficioso") e aqueles que estavam mais próximos, directamente ou indirectamente, do partido comunista. Nenhum dos grupos ia à bola com o outro. Como o neo-realismo era cartilha do PC, o grupo do *Tempo e o Modo* rejeitava praticamente tudo o que cheirasse, minimamente, a neo-realismo ou derivados. Ter-se-ão certamente cometido injustiças, mas é um torcer do nariz que tem que ser enquadrado num contexto muito especial. (OLIVEIRA, 2018)

¹⁰⁵ Ver João Bénard da Costa, "Eu e a Crítica (II)", In *Os Filmes da Minha Vida – Os Meus Filmes da Vida*. Assírio & Alvim, 1990, p. 259 a 263. Nesse texto Bénard expõe seu descontentamento com boa parte da crítica portuguesa.

¹⁰⁶ O conteúdo integral da revista pode ser pesquisado aqui: http://ric.slhi.pt/O_Tempo_e_o_Modo/revista (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

¹⁰⁷ http://www.snpcultura.org/o_tempo_e_o_modos_uma_revista_diferente.html (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

O importante papel da revista no ambiente político português é sempre destacado, como fica evidente neste parágrafo de Guilherme d'Oliveira Martins:

Não podemos compreender o que se passou até 1974, e depois, sem conhecer o que a geração que lançou a revista foi capaz de pensar e de agir. Basta folhearmos os números, para percebermos os sinais proféticos desconcertantes (perante a “desordem estabelecida”) e o anúncio de um caminho aberto, europeu, assente na democracia. AAB [António Alçada Baptista], no primeiro texto que assinou, usa, aliás, um eufemismo, que hoje quase nos faz sorrir: Em vez da referência às instituições democráticas, para iludir os censores, recorria à misteriosa expressão “instituições que pressupõem uma certa dialética”. (MARTINS, 2013)

O primeiro diretor da revista foi Antonio Alçada Baptista (mencionado no trecho acima), que aproveitou uma certa flexibilização do regime salazarista para fazer uma revista de pensamento e ação, "expressão do nosso mal-estar em relação à sociedade em que vivíamos" (2005)¹⁰⁸, segundo documento da Hemeroteca de Lisboa.

O Tempo e o Modo era mais de política, filosofia e literatura, mas abria, já em sua primeira fase (1963-1969) algum espaço para o cinema (bem menor que a *Cinéfilo* dirigida por Fernando Lopes), com algumas traduções importantes (por exemplo, o texto "A evolução da linguagem cinematográfica", de André Bazin, em janeiro de 1964) e edições especiais (como uma sobre a crítica, em maio/junho de 1966). Mas isso não acontecia em todas as edições. E João César Monteiro escreveu muito mais nos oito meses de existência da *Cinéfilo* do que em seus quatro anos como colaborador de *O Tempo e o Modo*.

Cinéfilo

22 de julho de 1974. Portugal conhecia a liberdade após os regimes salazarista (linha dura) e marcelista (mais brando, mas com propostas de abertura não concretizadas) e o 25 de abril, a Revolução dos Cravos. O clima ainda era de festa e apreensão: o que virá pela frente? O fantasma do fascismo ainda estava à espreita, e os novos caminhos eram tão promissores quanto incertos. Nesse contexto, e nesse fatídico dia 22 de julho em que o verão castigava o país ibérico, chegava às bancas portuguesas o último número, o

¹⁰⁸ <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/OTempoeoModo/OTempoeoModo.htm> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

37º, da revista *Cinéfilo*, de periodicidade semanal, iniciada em outubro do ano anterior. Na capa, sobre um fundo preto, um esqueleto parecia nos comunicar: "Este é o nosso fim". Mais abaixo, a revista comunicava: "Este número é um número de morte". Era com esse espírito, bem humorado sem que a crítica estivesse ausente ou arrefecida, que se encerrava a mais interessante e apaixonada de todas as revistas publicadas em Portugal. Tão crítica quanto *O Tempo e o Modo*, mas menos sisuda e com muito mais espaço para cinema. Mais rigorosa cinematograficamente que a *Celulóide*, a *Enquadramento*, a *Isto é Espectáculo* e a *Isto é Cinema*. Menos fechada que a *M – Revista de Cinema* e a *Cineclube*. Mais certa que *A Grande Ilusão* e a *Cinema*. A *Cinéfilo*, mesmo não tratando exclusivamente de cinema, era mais empolgante que todas essas e muitas outras para os amantes de cinema.

E este último foi um número que entrou para a história, ainda que essa história seja muito pouco contada. Ao abrirmos a revista, na chamada página 1, o editorial de sempre foi substituído por um duplo comunicado repartido ao meio: da redação/da administração, que continuava na página seguinte. Na página 3, a reprodução de um comunicado antigo com a seguinte introdução: "Há 34 anos, como prova o documento anexo, o nosso antepassado CINÉFILO anunciava a 'suspensão temporária' da sua publicação, alegando sacrifícios provocados por um conflito armado. Também então se falou de preços e de falta de papel. O ciclo repete-se, de 1939 para 1974".

O que dizer então desses terríveis infortúnios – queda nas vendas, "falta de resposta dos anunciantes", falta de papel - que fez com que uma excelente revista sobre artes e cultura se encerrasse após 37 números? O que encerra esse último número, na verdade, é a segunda e derradeira parte de uma discussão com o escritor Álvaro Guerra, chamado pela redação de *Cinéfilo* de "mediocre", em que, após uma carta do escritor, a redação respondia com um irônico e espirituoso glossário, ressaltando que seria o último número e que o diretor da revista, Fernando Lopes, estava no exterior.

Fernando Lopes dirigiu a *Cinéfilo* por quase dez meses com sua habitual verve crítica, e cercou-se de outros cineastas que contribuíram para a consolidação do Novo Cinema Português, sobretudo seus dois braços direitos, António Pedro Vasconcelos (que já havia filmado o longa *Perdido por Cem*, 1973), como redator-chefe, e João Cesar Monteiro como o redator mais duro e intransigente (ou polêmico, se preferirem).

Como dito anteriormente, não era uma revista só de cinema, apesar do nome e dos principais envolvidos. Era uma revista que procurava responder aos estímulos culturais e artísticos de Lisboa (e, numa menor escala, do Porto e de outras cidades), em suas

diversas manifestações, com destaque para o teatro, a música e o cinema. Em alguns números, digamos, um a cada três (às vezes mais), o destaque maior era para o cinema, o que fazia parecer que a *Cinéfilo* era mesmo uma revista de cinema. O que não faltava, seja qual fosse a área de atuação, era um espírito crítico em sua mais nobre acepção. Falando da parte cinematográfica, que é o que mais nos interessa aqui, é necessário destacar o poder de síntese, em que muitas vezes, na área de serviços, um filme recebia uma crítica de poucas linhas, algo como um tweet da época, com excelentes ideias a respeito das obras. Era comum promoverem debates com realizadores portugueses em que estes eram devidamente colocados contra as cordas, e invariavelmente saíam-se bem, defendendo seus filmes com classe e sem apelar para a tentativa de desmoralização do crítico tão em voga atualmente. Lembro de dois, em especial, cuja leitura me marcou profundamente como exemplo de crítica interessada e apaixonada, e por isso dura em suas exigências (sinal de respeito, com o realizador e com o leitor): a mesa redonda com o cineasta Antonio de Macedo, que havia acabado de lançar seu *A Promessa* (1973), no número 19, lançado em fevereiro de 1974; e a mesa com o produtor Antonio Cunha Telles, que estreava seu segundo longa como diretor, *Meus Amigos*, no número 25, lançado no final de março do mesmo ano.

Na *Cinéfilo* nº 33, que chegou às bancas em 25 de maio de 1974, uma enquete lançada aos cineastas perguntava: "E o cinema em Democracia?". E a resposta de João César Monteiro é das mais interessantes, começando por avisar que o pequeno papel em que o inquiriram desaparecera, e ele mal lembrava o que continha nele. Em um trecho, pode-se ler a seguinte confissão:

Quando, meses atrás, ofereci os meus préstimos para fazer parte do corpo redactorial desta revista (e será preciso dizer que entretive com todos os meus colegas e superiores hierárquicos as mais puras e amistosas relações de cordialidade?) os meus propósitos eram, se não estou em erro, e julgo não estar, bem claros: engordar e ouvir música. Cinema, nem vê-lo. Isso mantém-se inalterável, apesar de, no que toca à gordura, ter falhado redondamente. Tudo indica, pois, que essa altíssima vocação me está, para todo o sempre, vedada. Tentarei, que remédio!, voltar à luta para fazer filmes, com o pouco e magro de que sou feito. (NICOLAU, 2005, p. 515)

Óbviamente Monteiro zomba de seus leitores e de seus próprios colegas a hora que diz pensar nem ver cinema. O que mais fez na revista foi criticar filmes, vê-los em reprises, pré-estreias, sessões privadas de filmes ainda não acabados, e por aí vai.

Monteiro filia-se à categoria de diretores, como John Ford, que faz o possível para, por vezes, despistar os leitores, levando-os para lados inesperados, como nesse depoimento, que se encerra de tal forma que é mais uma declaração de princípios, entre tantas que Monteiro concedeu ao longo de sua carreira, e, principalmente, no início dela:

O meu drama é que fui dado como incapaz para todo o serviço militar e não sei muito bem se, disciplinadamente, me devo colocar atrás ou à frente dos canhões. Uns tipos da política já me explicaram que é consoante: sempre atrás, na Metrópole, sempre à frente, nas colónias. Pelo sim, pelo não, acho que vou ficar agachado, que é como sempre estive e hei-de estar. A única diferença é que agora conheço (mal) uns tipos que já se desmarcaram para postos de comando e que, curiosamente, já me pareciam um tanto bichosos e bem nutridos, no regime anterior. Terei de cortar rapidamente relações com essa gentalha que, em moldes mais perigosos e delicados, se prepara para continuar a sugar as desgraçadas peles dos famélicos deste país. Acredito piamente na dialéctica da devoração e na impossibilidade de se construir um país habitável, enquanto houver quem coma e quem é comido. Pensando melhor, este inquérito não faz sentido:
O CINEMA SOU EU, ou seja: a criação é absoluta e absolutamente incómoda. (Ibidem)

Jorge Leitão Ramos conta, em seu livro sobre Fernando Lopes, de que modo via a revista de vida infelizmente tão curta:

O *Cinéfilo* torna-se, muito rapiudamente, uma revista de referência, sobretudo a partir dos grandes dossiês dedicados a Rossellini ao longo de vários números que acompanham o histórico ciclo retrospectivo que João Bénard da Costa organiza na Fundação Gulbenkian. Fernando Lopes pouco escreve, aparece a defender *O Herói Sacrílego*, de Mizoguchi, em novembro, mas é apenas um depoente entre muitos outros (Paulo Rocha, Adelino Cardoso, Gérard Castello Lopes, Eduardo Gada, Alberto Seixas Santos, João Bénard da Costa). (...) Está nas entrevistas a Mário Castrim em dezembro, a António de Macedo em fevereiro (no mesmo número em que a revista dava uma tunda de caixão à cova no seu filme *A Promessa*) e a Cunha Telles em março (tunda só para deixar o paciente meio morto no *Meus Amigos*). (RAMOS, 2012, p. 64)

Em *Fernando Lopes Por Cá*, o próprio Lopes nos esclarece alguns pontos da experiência sui generis que foi a revista:

O *Cinéfilo* era uma revista parcial. Batiamo-nos por certos filmes, sobretudo quando eles estavam a correr mal: por *Ludwig* do Syberberg, por *O Herói Sacrílego* do Mizoguchi. Do mesmo modo, fomos capazes de dar um grande arraial de porrada na *Noite Americana* do Truffaut ou

no Zurlini. Mas acho que percebemos mal – adoro o Zurlini. Foi uma revista completamente anárquica à sua maneira, mas que deixou marcas. O Miguel Esteves Cardoso, por exemplo, diz que foi a única referência para *O Independente*. O nosso modelo era a *Time Out*. A liberdade era total, o único problema era os textos passarem na censura. (ANDRADE, 1996, p. 84)¹⁰⁹

Ou, respondendo à pergunta que aproveitou a deixa, de dirigir uma revista sob censura:

Tínhamos toneladas de coisas cortadas. Tínhamos muitos problemas com o Francisco Mata, por causa da televisão e foi uma batalha campal para conseguir publicar a entrevista que o António-Pedro fez ao Zeca Afonso. O César então era especialista, porque escrevia umas coisas completamente delirantes, e os gajos cortavam porque achavam que estava a gozar com eles. (Ibidem)

Sobre a postura da revista, Lopes acrescenta:

Havia um roteiro no fim, e havia os "Sete dias da semana", que era normalmente feito por mim e pelo César. Nesse roteiro, havia uma secção que era o "Dia Não". Uma vez veio cantar a Portugal um brasileiro, o Nelson Ned, que era anão e o César escreveu: "Dia Anão". Doutra vez escrevemos: "não vá ao cinema, não vá à ópera – vá ver o Benfica-Sporting, que é a coisa mais importante que se passa hoje no país" e isso deu azo a imensas cartas de protesto. Estávamos sempre do lado contrário. (Idem, p. 86)

Ao comentar o fim da revista, Lopes nos informa da birra que o Partido Comunista tinha com eles, e oferece uma importante informação sobre a gênese de *Veredas*, longa de João César Monteiro:

Foi muito atacada pelo Partido Comunista, que tinha um grupo fortíssimo dentro do *Século*, particularmente na tipografia e na distribuição. Acabámos por ser a primeira revista do *Século* a fechar. O Jorge de Brito teve a honradez de me despachar a mim, ao António-Pedro e ao César com uma indemnização. O primeiro foi para casa e eu fui com o César almoçar ao Transmontano. E o César disse-me: "Bom, tenho aqui 40 contos, ainda vou viver uns tempitos, e a seguir inscrevo-me no Partido Comunista, por uma questão de seguro de vida". Foi graças a isso que ele fez o *Veredas*. (Ibidem)

¹⁰⁹ O filme de Zurlini em questão era *La Prima Notte di Quietude*, que em Portugal se chamou *Outono Escaldante* e mereceu uma nota demolidora, provavelmente escrita por João César Monteiro: "Muitos grandes planos para as vedetas brilharem, pretextos subtis para as cenas "ousadas", duas ou três situações de impacto emocional garantido – em resumo, a receita completa de um romantismo moribundo e irremediavelmente ridículo".

De todo modo, a *Cinéfilo*, em suas 37 edições, é um dos pontos mais altos da carreira de todos os envolvidos. A revista mostra, ainda, passados 44 anos, que a crítica, quando bem feita e quando corajosa, independente e verdadeiramente livre, atinge o status de obra de arte, como falavam Oscar Wilde, Jean Douchet e alguns outros.

2.1.4. As críticas de João Cesar Monteiro

É comum ouvirmos de pessoas, quando sabem que trabalhamos com cinema, mesmo que na forma de pensamento (crítica, academia, jornalismo), que somos cineastas. A ideia não é errada, embora o caminho o seja. Ao dizer isso, as pessoas podem não entender, mas por algum motivo dizem que fazer cinema é muito mais do que dirigir ou trabalhar em sets de filmagens. Fazer cinema é também trabalhar com filmes, pesquisá-los, historicizá-los. Isso posto, podemos ver ao longo da história do cinema que a atividade que melhor permite a mudança para a direção cinematográfica é justamente a de crítico (que o diga a geração da Nouvelle Vague francesa), por um motivo simples: a formação do crítico, se levarmos em conta as palavras de Frye sobre ater-se à especificidade da arte, é, em grande parte, semelhante à do diretor. Ambos se preocupam sobretudo com a mise en scene, a decupagem, a estruturação; em uma palavra: preocupam-se com a "forma". Logo, o crítico é um cineasta em potencial.

O título deste subcapítulo, nesse caso, serve para reforçar a atividade que João Cesar Monteiro exerceu muito bem por meio da escrita, desde sua estreia como crítico, com o texto "Lembrança de Gérard Philipe", publicado na revista *Imagem* de abril de 1960. Aqui passaremos por alguns de seus textos críticos, sua escola de crítica e sua verve explosiva que se manifesta sobretudo quando escreve sobre cinema português, para o qual ele tinha o olhar ainda mais rigoroso. Esse rigor ele aprendeu com os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, pois, quando jovem, passou um tempo em Paris, acumulando sabedoria nos cineclubes e compartilhando com eles o desprezo pelo cinema inglês, conforme nos conta a pequena biografia das *Folhas da Cinemateca*, escrita por Maria João Madeira:

Em 1963, encontra nova hipótese de "fuga" quando a Fundação Calouste Gulbenkian lhe proporciona uma bolsa de estudo na London School of Film Technics. Não encontra o que procurava, desgosta-se da escola, com que entende romper quando um professor se refere negativamente aos *Contos da Lua Vaga* de Mizoguchi. Aproveita o

dinheiro para viajar até Paris e voltar à Cinemateca Francesa. (MADEIRA, 2010, p. 9)

Em "A Minha Certidão", texto autobiográfico que serviu a inúmeros estudos sobre sua obra, Monteiro é taxativo sobre a escola inglesa: "suponho que nunca por aquela escola passou aluno tão mau, mas nesse passo não tive grandes culpas no cartório: é que de facto os ingleses não nasceram para o cinema" (NICOLAU, 2005, p. 57). E continua com uma paulada que indica bem sua aptidão para a demolição: "Aliás, não percebi muito bem para que é que os ingleses nasceram" (Ibidem). Em entrevista a Emmanuel Burdeau para a Cahiers du Cinéma, em que expõe sua diferença com Manoel de Oliveira (que pertenceu a uma alta burguesia do norte, "muito conservadora", e que fez parte de uma geração que "constituiu um movimento filosófico, literário, cinematográfico dirigido contra o modernismo português"), ele reconhece sua filiação:

Eu, cinematograficamente, pertencço à geração da Nouvelle Vague. Segui o mesmo itinerário: a crítica, André Bazin, os Cahiers. Conheci alguns cineastas da Nouvelle Vague: Truffaut e Godard, por exemplo. Mas sobretudo acompanhei os filmes que eles faziam. Vi o *À Bout de Soufle* em 1960, em Paris, e para mim foi um choque. (BURDEAU, 1999)

Estabelecida essa filiação, fica fácil ver como muito do que estudamos até aqui se encaixa: há no crítico Monteiro uma herança dos *Cahiers du Cinéma*, inicialmente via Bazin (1951-1958), depois, quando se insere com mais força na crítica em *O Tempo e o Modo*, observa-se a herança da fase em que a editoria dos *Cahiers* passou a ser de Jacques Rivette, 1964/1965, passando, obviamente, pelo período em que Rohmer editava com a ajuda luxuosa de seu mão direita Jean Douchet (1959-1963).

Nesse período de consolidação de seu lado crítico, salta aos olhos o caráter poético de seus escritos, algo como uma transição muito natural das poesias que fazia na pós-adolescência em livros como *Corpo Submerso* (1959) e revistas como a *Imagens* (1960-61) à crítica mordaz, contundente e poética que vai praticar por um bom tempo, em paralelo com a aventura de rodar filmes. Crítico o tempo todo, no sentido de se posicionar a respeito dos filmes, contra ou a favor, com uma lucidez que não esconde a paixão pelo cinema (para retomar o binômio de Douchet).

Neste trecho da crítica ao filme mais pessoal de Elia Kazan, *America, America* (1963), publicada em fevereiro de 1963 em *O Tempo e o Modo*, Monteiro recorre a palavras estrangeiras, algo comum na crítica de língua portuguesa nos anos 60, e insere-se

num tipo de crítica que tem ao mesmo tempo o caráter literário lusitano e o pendor para os jogos de palavras dos franceses:

America America é até a data o projeto mais ambicioso e querido de Kazan, aquele em que trabalhou sem *contraintes* de qualquer espécie. O resultado é um filme com cerca de 3 horas e uma estrutura vizinha à dos "roman-fleuve" do fim do passado século, divisível em capítulos e centrada num personagem. Se o equilíbrio da obra parece constantemente ameaçado, isso deve-se ao estilo próprio a Kazan em que, como a corda bamba ou a vibração de um nervo, o desequilíbrio se equilibra de per si, porque fugindo aos pontos comuns e tocando perigosamente as extremidades, o autor sabiamente lhes apaga e confunde as referências. Assim, a histeria torna-se calma, calma histeria, etc. (In: NICOLAU, 2005, p. 85)¹¹⁰

Filmes americanos eram uma constante em sua atividade crítica, o que é mais um sinal do itinerário francês que ele clama em "A Minha Certidão". E Murnau, que ganhou novo reconhecimento graças aos *Cahiers* e voltaria mais de uma vez em sua obra fílmica (a mais marcante citação é a de *Nosferatu*, no final de *Recordações da Casa Amarela*, com Monteiro se aproveitando de sua semelhança física com o ator de Murnau, Max Schreck), é tratado com todas as honras no texto sobre *Aurora* (*Sunrise*, 1927), publicado em 1965 em *O Tempo e o Modo*. O lado poeta de Monteiro se sobressai para dar conta de um filme que ele entende como perfeitamente poético (e poeticamente perfeito, para homenagear os jogos de palavras de João Bénard da Costa):

A noite murnauliana é contagiosa, propensa à propagação dos malefícios: *Nosferatu* é o portador da peste, fatalidade epidêmica que invade e apodrece tudo o que é vivo. Em *Sunrise*, a mulher da cidade transforma a volúpia numa criminosa apetência de sangue; o seu corpo ganha sucessivamente atributos ofídicos, sirénicos ou felinos, criaturas vampíricas que se alimentam vorazmente da essência dos seres, rejeitando-os para um mundo em tudo ameaçado pela imanência da morte. (Idem, p. 88)

No começo deste subcapítulo, escrevi que um crítico já é um cineasta em potencial. Devo acrescentar que, do mesmo modo, o cineasta é, ou deveria ser, um crítico em potencial. De fato, o começo da carreira de realizador de Monteiro, com o curta *Sophia de Mello Breyner Andresen*, fez com que ele se tornasse um crítico ainda melhor.

¹¹⁰ Roman-fleuve, literalmente traduzido por Romance-rio, é um tipo de romance grandioso, em diversos volumes, representado por, entre outros, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Ver <https://fr.wikipedia.org/wiki/Roman-fleuve> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

Seu melhor texto até então foi publicado no nº 64/65/66 de *O Tempo e o Modo*, referente ao período de outubro a dezembro de 1969. Talvez, dependendo da brevidade com que o texto foi concluído e publicado, ele já tivesse filmado a maior parte ou até a íntegra de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*. Nessa crítica, sobre o filme *Un Soir, Un Train* (título português: *Laços Eternos*), de André Delvaux, Monteiro assume o papel de Alexandre Astruc da vez e faz, em um parágrafo, sua pregação do que deve ser o cinema dali em diante, o que pode ser entendido, obviamente, já como uma declaração de princípios, quatro anos antes de "A Minha Certidão":

A tarefa do realizador consistirá em eliminar tudo o que possa ser tomado como factor distractivo: os objectos de sinal decorativo, os efeitos fotográficos e sonoros, os artificios de montagem, a utilização da música como suporte dramático, o jogo interpretativo dos actores. Essa busca de nudez, essa severa recusa em esconder o cinema de si próprio, dos seus embustes, essa vontade de matar tudo o que lhe seja exterior, essa coragem de assumir até ao fim a incomodidade da sua tarefa, levamos, uma vez mais, a reformular a questão posta por André Bazin nos anos 50 e que já não serve à grande aventura que o cinema moderno é e, através dos próprios filmes, vem reformulando: O QUE É O CINEMA? O cinema é o verbo (*Gertrud*) e o verbo feito cinema virá atestar, à la limite, na superfície negra de um écran, a morte do cinema e o seu renascimento. (In: NICOLAU, 2005, p. 105)

Nesse mesmo texto, onde ele desanca Eduardo Prado Coelho (que também irá desancar em outras oportunidades), e de tábua a onda de escritores que se arvoram em escrever sobre cinema sem perceber do que se trata tão nobre arte, além de cometer a pachorra de destruir, *en passant*, o *2001* de Kubrick ("pretensamente imbecil"), Monteiro parece confirmar sua fixação por Murnau (em 1965 ele havia feito, também para *O Tempo e o Modo*, uma crítica apaixonada sobre *Sunrise*, 1927, de Murnau), que será explicitamente demonstrada a partir de *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, como também a ideia de se tornar ator, identificando duas tendências do cinema moderno, novamente com uma visão de historiador ampla e baziniana (no sentido da atualização de Bazin demonstrada no trecho anterior, que, no texto, surge depois deste):

... que alternativas se apresentam para este cinema a que eu chamarei cinema moderno ou cinema novo? De um ponto de vista que compromete exclusivamente o fenómeno da criação, ou rejeitar a sua impostura integrando em si a consciência de filmar o real, ou filmar-se a si próprio como a serpente que morde a cauda na trágica tentativa de se reconciliar com a sua natureza. Ou ainda (Jean-Luc) ambas as coisas. Não é muito difícil, aceitando esses pressupostos, prever o esboço de

duas grandes tendências no cinema moderno: uma que sai direitinha da *Viagem em Itália* de Rossellini e leva o neo-realismo às suas últimas consequências, ou seja: a sua desmistificação, e outra herdada dos mestres germânicos (e de Bergman, e de Bresson) que assinala o regresso do cinema ao cinema. (In: NICOLAU, 2005, p. 104)

Concorde-se ou não com a seletividade dos caminhos propostos, não se pode negar que há no jovem Monteiro um entendimento bem especial da história do cinema, da história da crítica e dos sinais que foram melhor aproveitados de certos filmes faróis, como o de Rossellini. Sua própria carreira irá inicialmente para uma convergência dos dois caminhos, e as de seus amigos já com longa, Paulo Rocha e Fernando Lopes, estavam mais na linha rosselliniana, abrindo-se à outra anos depois.

* * *

Com o cinema português, o rigor por vezes era implacável, temperado com ironia e uma dose de ressentimento natural em autores que se sentem injustiçados dentro da engranagem industrial e política que rege as cinematografias. Em entrevista para Anabela Mota Ribeiro, em 1997, chega mesmo a dizer: "Eu não melhorei; os outros é que pioraram. Piorou o cinema. Emergi por desmérito dos outros, não tanto por mérito próprio" (RIBEIRO, 1997)¹¹¹. Não só com os filmes portugueses existia rigor. Como vimos, também com o cinema contemporâneo, e ele tinha enorme razão. Todo o cinema, e também o português, estava submetido, à altura, a fórmulas de sucesso comercial, ou em festivais. O chamado cinema autoral começou a se mostrar em crise nos anos 1980, justamente o período em que Monteiro começou a se afirmar internacionalmente. Mas sua pena era dirigida também a outros críticos portugueses, como no texto que fez para defender a obra de Straub das palavras de Lauro António.

O texto se chama "A simples mente do Lauro ou simplesmente António", e saiu na *Cinéfilo* nº 2, de 11 de novembro de 1973. Começa de um modo *sui generis*, como uma ficha de catalogação:

Lugar da publicação: Página 16 do *Diário de Lisboa* de 23 de setembro do ano que corre.

¹¹¹ Disponível aqui: <https://anabelamotaribeiro.pt/18066.html> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

Assunto: 2ª Semana Internacional de Cinema da Figueira da Foz (a estratégia eclesiástica para os assuntos do cinema é escamoteada) e os filmes que houve nela.

Género: Croniqueta.

Autor: Simplesmente Lauro António. (NICOLAU, 2005, p. 142)

Ao começar dessa forma, Monteiro ao mesmo tempo brinca com o formato da crítica como insinua que Lauro António era, então, um burocrata entre os críticos de cinema. No que, aliás, penso que Monteiro considerasse quase todos os outros críticos cinematográficos portugueses da época burocráticos. Nesse texto, Monteiro basicamente diz que um pouco de pesquisa faria com que Lauro António evitasse uma série de equívocos de informação e mesmo de julgamento, sobretudo porque esse julgamento estaria equivocado porque motivado pela falta da informação correta. Após uma longa explicação sobre a gênese e uma reverência que penso ser excessiva às palavras de Straub, Monteiro começa a destrinchar os problemas que viu na crítica de Lauro António sobre *Crônica de Anna Magdalena Bach*, num tom entre o galhofeiro, o grosseiro e o rigoroso, de quem pensa cinema com paixão e lucidez:

Pensar, antes do mais, que o "crítico" é incapaz de operar sobre o filme qualquer espécie de concertada análise, insuficiência que de resto já sobejamente lhe conhecíamos. Só que o filme de Straub não propicia a menor hipótese de refúgio atrás dos resumos (maus) da intriga que os espichos do famoso "crítico" normalmente parasitam. Não existindo um jogo de significados para o "crítico" se cevar, subjectiva e porcamente, junto dos seus habituais leitores (coitados!), ei-lo submerso pelo chamado "império do significante", ei-lo a resvalar de encontro a um filme que teima em, passe a metáfora, não lhe mostrar um dentinho que seja. Aqui, a coisa complica-se. E não só o "crítico" não consegue detectar os significantes (não é preciso nenhum aparelho especial, "le godemichet à signifiants", não senhor. Bastam olhos e ouvidos. E outro crânio, bem entendido), como não assinala nunca o seu funcionamento no objecto fílmico. (p. 144)

Desnecessário dizer que o crítico que escrever assim hoje terá todas as portas fechadas a sua frente, uma vez que não se tolera mais esse tipo de ofensa. Talvez João César Monteiro exagere em alguns termos (incapaz, espichos, porcamente, parasitam) e sobretudo as quatro vezes que ele menciona crítico entre aspas, como que recusando a considerar Lauro António um crítico. Dois parágrafos adiante, as ofensas continuam, de modo hilário:

Na realidade, estas congeminções que o "crítico" deve ter fabricado enquanto se olhava ao espelho (diz-me espelinho...), são absolutamente alheias ao filme de Straub, ao ponto de ser legítimo perguntar se o "crítico" não estará a confundir com qualquer outro filme. É que neste, o de Straub, não existem actores a representar papeis de imperadores dorminhocos. Juramos. (p. 145)

Incomoda que um crítico rigoroso como João César Monteiro esqueça que o filme não é só de Straub, mas também de Danièle Huillet, casada com Straub desde 1959 até sua morte, em 2006, e de fundamental importância em todos os filmes que fizeram juntos. Esse esquecimento está em todo o texto, e o enfraquece consideravelmente. O documentário *Onde Jaz o Seu Sorriso?* (2000), de Pedro Costa (com colaboração de Thierry Lounas), sobre a realização de *Sicilia* (Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1999), mostra muito bem que a participação criativa de Huillet não é menor que a de Straub, e não era novidade isso para quem acompanhava a obra do casal, logo, omitir o nome dela ao creditar a realização do filme é uma falha tão grave quanto as que ele aponta em Lauro António.

Mas Monteiro parece também ofendido com a provocação de Lauro António, reproduzida em seu texto de modo confuso, com omissão de palavras e ausência de destaque para a citação, como verificamos melhor no texto de Lauro António na página do *Diário de Lisboa*:

Tudo isto poderá ser muito revolucionário num plano experimental e narrativo (Straub vai mesmo ao ponto de dizer que este é um filme "marxista!"), mas não deixará de ser, de igual modo, profundamente desinteressante. Se se acreditar na máxima que afiança que "cada um tem os mestres que merece", não será de estranhar ser Straub o actual mentor de grande parte do novo cinema português, o que vai de César a Vasconcelos, obviamente¹¹².

Lauro António também omite o nome de Danièle Huillet, o que parecia ser frequente na crítica portuguesa de então (um mundo de homens para homens, pareciam defender, inconscientemente), e a estocada deve ter doído tanto que Monteiro não resistiu a entregar que pode ter sido mais movida a isso sua destruição do que a uma defesa do cinema que ama. Mas começa prometendo um doce a Lauro António se ele "conseguir provar que ao falar do filme de Straub está a falar do filme de Straub. Até lá, atrevemo-nos a pedir-lhe que não escreva mais nada sobre cinema. É que a estupidez também polui

¹¹² <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06818.168.26491#!16>

e nós só temos uma orelha" (In: NICOLAU, 2005, p. 147). Para concluir com uma resposta mais direta à provocação:

Resta dizer que cinema novo português não é comigo. Conheço mal. Portanto, só me ocorre peremptoriamente o seguinte:

1- Os filmes que fiz até à data nada têm que ver com os filmes de Jean-Marie Straub.

2- Os filmes de Jean-Marie Straub nada têm que ver – antes pelo contrário – com o filme de António-Pedro Vasconcelos (*Perdido por Cem*) que quando muito, no plano do cinema português, terá que ver com *O Cerco* e com um filme que em Nice passou como sendo seu, senhor Lauro António, e afinal não era (*Grande Grande Era a Cidade*), com a diferença de ser um pouco mais inteligente que ambos, o que, aliás, não é difícil. Ressalvo que, por razões de precária saúde, não me foi possível ver mais que uns cinco minutos de *Grande Grande Era a Cidade*.

3- Os filmes de António-Pedro Vasconcelos nada têm que ver com os meus, muito embora essa questão não seja, segundo creio, preocupante para qualquer de nós. Presumo que, mais coisa menos coisa, ambos fazemos os filmes que entendemos dever fazer ou que, vem a dar ao mesmo, gostamos de fazer.(...) (In: NICOLAU, 2005, p. 148-149)

O aspecto contra tudo e contra todos presente em diversos dos textos de João César Monteiro explica o porquê de ele ter tido poucos amigos e de ter encerrado sua carreira, segundo ele mesmo, sem amigos. Mas não explica como, num meio fechado como o cinema português, ele tenha conseguido filmar apesar de tudo alguns longas de imenso prestígio, como veremos no próximo capítulo. De todo modo, Lauro António não seria esquecido tão cedo. Em entrevista para o *Diário de Notícias* (15 de maio de 1982), à época do lançamento de *Silvestre*, Monteiro relembra seus tempos de crítico falando de um certo tipo de cinema médio português: "Há um certo tipo de produto - o chamado filme médio português, do género *Manhã Submersa* [Lauro António, 1980] ou *Cerromaior* [Luís Filipe Rocha, 1980] (são produtos escorreitos, mas não suscitam exegeses muito fascinantes) - que não faz confusão a ninguém".

Antes de analisarmos alguns de seus melhores textos, vale ressaltar o seguinte trecho da entrevista feita por Diogo Lopes, à altura do lançamento de *Branca de Neve*, em que ele fala do estado das coisas, sobretudo da crítica, que é o que nos interessa por enquanto:

- Há pouco falaste em pobreza de espírito e eu gostava de ligar isso a esta ideia de regressar a qualquer coisa. Tu achas que quando começaste a fazer cinema a situação era diferente?

Era bastante diferente. Por exemplo, a crítica. Quem fazia crítica de cinema era o doutor Augusto França. Agora é o Vasco Câmara. Convenhamos que há uma certa diferença. Depois há o Prado Coelho, que no meu tempo dizia mal do Godard e dizia bem do Lelouch. Dizia mal do Bresson e dizia bem do Zé dos Anzóis. Isto era o doutor Coelho, sempre naquele estilo desembaraçado. Ao cinema propriamente dito ninguém vai. Os críticos não percebem os filmes que vão ver. Li uma crítica a um filme do Kiarostami, *O Vento Levar-nos-á*, aquilo não se acredita... O tipo diz que os pássaros cantam em off; eu vi-os cantar em campo, juro. Diz que o protagonista é um arqueólogo quando o protagonista é obviamente um cineasta. Do chamado plot, ploft!, não entendeu nada. Se não entendeu porque é que escreve? Eu não entendo. Mas eu não escrevo. (In: NICOLAU, 2005, p. 458)

Duro, mas pode-se dizer que esteja errado? Eduardo Prado Coelho tinha textos interessantes, mas alguém defender Lelouch e atacar Godard, para Monteiro (como para mim), passa um atestado claro de incompetência para o ofício. E também é comum vermos textos críticos, lá como cá, que parecem ter sido feitos por quem não entendeu patavinas do que se passou na tela. Prado Coelho, aliás, tem um texto sobre *Silvestre* em que ele julga a falta de harmonia na atuação do elenco, entre os atores de fato e aqueles que não o são, num tipo de procedimento que parece ignorar boa parte da evolução do cinema no pós-guerra. Assemelha-se a algumas críticas tolas feitas contra *Amor de Perdição* e *Francisca*, filmes também muito incompreendidos pela crítica conservadora portuguesa, em mais uma sintonia entre Monteiro e Manoel de Oliveira. Prado Coelho também condena, em *Silvestre*, "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" (COELHO, 1983, p.). Bem escrito, mas igualmente tolo, porque as referências culturais alardeiam-se sozinhas nesse filme, nunca à fórceps, e nunca como escudos de protecção. Então Monteiro tem razão quanto ao estado das coisas para a crítica. Esqueceu-se, por modéstia, de se considerar ele também um crítico, a seu tempo. E dos bons.

* * * * *

E o que dizer de um texto que começa assim: "Hoje venho da pitonisa"? É desse modo que começa sua matéria sobre a produção de *Sofia e a Educação Social*, longa de estreia de Eduardo Geda, publicada na *Cinéfilo* nº 22, de 2 de março de 1974. É um dos textos da seção "A Hora e a Vez do Cinema Português", em que noticiava-se a realização de filmes que a revista considerava importantes no cinema português na época (1973,

1974). Monteiro escreveu seis dessas matérias, quatro das quais foram reproduzidas no catálogo da Cinemateca Portuguesa¹¹³. As outras duas não o foram por tratar-se apenas de textos com aspas dos realizadores. Não são críticas, obviamente, apesar de conter alguns insights críticos espalhados, ou mesmo algumas adivinhações, como por exemplo (das duas coisas) quando ele comenta uma cena que já estava dando o que falar: "Nos bastidores fala-se muito do já célebre plano da escova dos cabelos. Não vimos, mas já temos uma teoria. Quando o filme sair é só encaixar. É sobre a subversão do objecto. Depois vendemo-la" (NICOLAU, 2005, p. 168). O texto é todo no tom pessoal com que nos acostumamos a ver em seus textos, ele chega até a dizer que "Sofia (eu também já fiz uma, mas a minha era uma senhora educada)", fazendo a comparação entre a adolescente Sofia do filme de Geadá e Sophia de Mello Breyner Andresen, poetisa homenageada em seu primeiro curta. E no meio da matéria ele começa a contar uma história lembrada, e depois outra, menor. Esse era o tipo de liberdade que vinha bem a calhar à verve libertária de João César Monteiro, e ele aproveitou o período de *Cinéfilo* para exercê-la, chegando até a fazer uma hilária matéria investigativa sobre o strip-tease em Lisboa (na penúltima edição da revista, com ajuda de António-Pedro Vasconcelos).

O tom pessoal comanda também o texto sobre *Festa, Trabalho e Pão em Grijó da Parada*, de Manuel Costa e Silva, que saiu na *Cinéfilo* nº 17, de 24 de janeiro de 1974. Vejamos seu primeiro parágrafo:

Por curiosa coincidência, começámos, vai para 13 ou 14 anos, a trabalhar no mesmo filme¹¹⁴ (o Costa e Silva, como operador de câmara, eu, como assistente de realizador) e, desde logo, se estabeleceu entre nós um desagradável clima, marcado pela mais profunda antipatia mútua. O Costa e Silva acabara de sair do IDHEC e tentava, triunfalmente, aplicar, naquela produção, algo do que havia aprendido pelas Gálias, enquanto eu andava aos tropeções nos cabos da electricidade e deixava as folhas da planificação a esvoaçar dentro de campo. Não tem isto que ver esclareça-se, com qualquer irremediável inaptidão, mas é foda de dúvida que me sucederam todas as desgraças que, normalmente, sucedem a qualquer principiante postado numa equipa de filmagem bastante experimentada, não só no exercício profissional como no retoque humorístico, e eu não aprendera ainda a deslocar-me correctamente num "plateau", o que, aliás, não é tão fácil quanto possa parecer à primeira vista. Como a certos jogadores de futebol, faltava-me o sentido posicional e, por isso, a minha utilidade foi sempre negativa, excepto à hora das refeições, onde conseguia divertir o

¹¹³ Sobre os filmes *Grande Grande Era a Cidade* (Rogério Ceitil, 1973), *Festa, Trabalho e Pão em Grijó da Parada* (Manuel Costa e Silva, 1974), o já concluído em 1970 *Bestiaire* (Luís Galvão Teles) e o filme de Eduardo Geadá.

¹¹⁴ *O Milionário* (Perdigão Queiroga, 1962).

realizador o bastante para que este me conservasse piedosamente até ao fim das filmagens. (In: NICOLAU, 2005, p. 163)

Entretanto, o próprio Monteiro assume que suas palavras não "pretendem situar-se numa esfera crítica, aliás descabida dentro dos propósitos desta secção". Se extraímos de algumas dessas matérias jornalísticas algo de crítica é pela personalidade forte do autor, que não resiste ao posicionamento. De certo modo, neste trabalho, pretendo me posicionar ao máximo, também para fazer jus ao autor que o move.

O exemplo da mítica entrevista com António Reis a propósito do média metragem *Jaime* é valioso. Na introdução da entrevista, Monteiro fala de sua vida e do cinema português com uma pertinência rara. Tentarei resumir aqui. Para começar, após dizer que não conhecia muito bem António Reis e que a missão lhe parecia ingrata:

É certo que, na fria tarde de Dezembro em que me dirigi para a sala de projecção da Tóbis, fui recebido pela mais cândida e afável criatura que deve existir sobre a face deste taciturno planeta, mas só me dei conta da exacta dimensão dessas qualidades (...), após ter visto o filme, como se o filme fosse afinal o único revelador possível e sem equívoco dessa tão veemente e natural explosão de humana grandeza.

Estou a falar de António Reis e do dia em que o conheci e que, por acaso profissional, coincidiu com a primeira vez que vi *Jaime*, quanto a mim, um dos mais belos filmes da história do cinema ou, se preferirem: uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência.

Neste sentido, creio que, numa altura em que os dados do cinema português estão a ser, se o não foram já, jogados, o surgimento de António Reis pode ser fundamental, tão fundamental como o enxerto de um coração novo num enfermo agonizante. (In: NICOLAU, 2005, p. 171-172)

No parágrafo seguinte, o ataque se intensifica:

De facto, num meio mais do que minado por factores corruptos e já quase sem defesas contra a invasão imunda da rataria oportunista, António Reis pode, por um lado, pontuar exemplarmente a altitude moral a que nos obriga a nossa responsabilidade de cineastas e, por outro, suscitar um tipo de reflexão e discussão que torne algum cinema português mais próximo de formas de cultura de expressão genuína, e nascidas do duro conflito capaz de as desvincular de pesadas e sufocantes heranças ideológicas, o que nada tem a ver, Deus me livre, com o chavão muito em voga, e que não significa nada que sentido faça, de que "são precisos filmes que falem da realidade portuguesa". (Idem, p. 172)

Penso que a entrevista não é mítica somente pelo que se tornou João César Monteiro depois dela. Ela é mítica por coisas como este último trecho, que meio que aponta um caminho que será seguido por quase todos os diretores de sua geração, e também por ele, em *Veredas*, nos três curtas e em *Silvestre*. Esse aproximar-se de "formas de cultura de expressão genuína" foi o movimento principal do cinema português após 1974, o que comprova, mais uma vez, a centralidade de Monteiro dentro do Novo Cinema português, como crítico, como cineasta e também como provocador.

A seguir estudaremos mais aproximadamente o Monteiro crítico na análise de alguns de seus textos, procurando seguir uma ordem cronológica (e por isso resisti à tentação de separar os assuntos das críticas entre cinema internacional e cinema português. Em primeiro lugar, a exegese dedicada a *Cortina Rasgada* (1966), um dos filmes mais subestimados de Hitchcock, em *O Tempo e o Modo*. Depois, a destruição de 7 Balas para Selma (1967), filme mais atacado do antagonista António de Macedo. Em seguida, a descoberta de Manoel de Oliveira por meio de *O Passado e o Presente* (1972), primeiro da tetralogia dos amores frustrados desenvolvida pelo mestre português nos anos 70 e começo dos 80. Depois veremos como ele se relacionou com *Boudu Salvo das Águas* (1932), de Jean Renoir. E encerrando com *Meus Amigos* (1974), de António da Cunha Telles. Estados Unidos, Portugal e França. Três cinematografias formadoras para Monteiro, três diferentes abordagens, algumas semelhanças de olhar, estruturação e método.

Cortina Rasgada (Torn Curtain, Alfred Hitchcock, 1966) – O Tempo e o Modo, nov/dez 1967

Monteiro inicia da seguinte forma seu texto sobre um dos filmes menos estudados e elogiados de Hitchcock, um texto intitulado "O Quente e o Frio":

À semelhança de todos os filmes precedentes de Alfred Hitchcock (sem a confirmação da escassa meia dúzia que não me foi dado ver) o plano número 1 (do genérico) de *Cortina Rasgada* é o equivalente da *tetrarktyis* pitagórica, soma e síntese dos números e das figuras que compõem o sistema. (In: NICOLAU, 2005, p. 92)¹¹⁵

¹¹⁵ Tetraktys, sem o "r", vem do grego, e se relaciona ao triângulo perfeito segundo Pitágoras.

O uso de estrangeirismos, como já dito, era frequente na crítica em língua portuguesa naqueles tempos (hoje nem tanto, a não ser quando se usa jargões cinematográficos como *mise en scène* ou *travelling*). Figuras geométricas já haviam sido usadas por Claude Chabrol e Eric Rohmer no essencial estudo que fizeram sobre Hitchcock, estudo que saiu em livro em 1955 e serviu como base para futuros ensaios sobre o diretor. Mas Monteiro faz uso da geometria para chegar a seu ponto e perscrutar a estrutura do filme de Hitchcock, que ele começa a expor mais claramente, ainda que com uma dose dos jogos de palavras que aprendeu com os franceses, no terceiro parágrafo da crítica:

Plano-chave, germen de uma obra cujo devir não é mais do que o desenvolvimento concêntrico da extrema duplicidade contida na superfície aparentemente lisa e homogênea, atesta bem dos sortilégios fugais de uma rigorosa construção lógica em que a necessidade e o arbítrio se anulam (ou suspendem?) para libertar o fantástico. (Ibidem)

E escreve isso para depois afirmar que

Cortina Rasgada desmonta (oh! o ludíbrio encantatório da palavra Feuer), admirável e negativamente, todas as peças da manipulação hitchcockiana como se, enfim, o autor nos convidasse a "rasgar a cortina" que permite o acesso, não tanto ao filme, mas ao seu duplo que é, afinal, o filme verdadeiro. (Ibidem)

Interessante a ideia do duplo. É como se todo aquele começo, com Paul Newman fazendo segredo de suas andanças para a namorada devota Julie Andrews, Newman com o olhar ambíguo de menino que pecou, fosse um filme falso, que seria totalmente desmascarado a partir da conversa entre Newman e Andrews, já na Alemanha Oriental, uma conversa que não ouvimos, apenas vemos de longe, do ponto de vista dos vigias alemães, num procedimento típico de Hitchcock. Mas ele fala principalmente da cena, já próxima do final, em que Newman e Andrew estão no teatro cercados pela polícia alemã já ciente de que ele é culpado pelo assassinato daquele que o seguia, e Newman, influenciado pela representação do fogo que vê no palco, grita "Feuer", fogo em alemão, com pronúncia parecida com a de "Fire", em inglês. No lugar de "faier", que foi o que ele disse, os alemães entendem "fóier", e o recado não se perde, criando o caos na plateia, permitindo assim a fuga do casal.

Três parágrafos depois, Monteiro nos situa em um dos clímax do filme, no caminho de Leipzig para Berlim Oriental.

Que sabemos nós? Sabemos que esse autocarro pertence a uma organização clandestina que prepara fugas para o "outro lado", que, obviamente, as regras das carreiras regulares devem ser respeitadas para que ninguém suspeite do logro, que os passageiros (pelo menos os que não ignoram os perigos a que se expõem) são submetidos a uma muito especial tensão e, por fim, que o verdadeiro autocarro (o outro sendo-o formalmente não o é de fato) partirá dez minutos mais tarde do mesmo ponto de origem. Temos, assim, que para percorrer o mesmo espaço se confrontam dois objetos idênticos na aparência, mas utilizados para realidades distintas nas suas finalidades, quotidiana uma, insólita a outra, que vão gastar determinado tempo.

Num tom coloquial, como se conversasse com o leitor, Monteiro desvenda o princípio básico do suspense hitchcockiano mostrando que o público já sabe de antemão todos os perigos que correm nossos personagens e manipula o ritmo do filme com a finalidade de criar tensão. Monteiro continua, antecipando, pelo tom corriqueiro e brincalhão com que escreve, algumas falas de seus futuros personagens, sobretudo as de João de Deus:

Percebe-se sem custo aonde quero levar a farinha do meu moinho: a uma noção de suspense. Com efeito, quanto mais se reduzir a distância entre os dois autocarros, mais a iminência da catástrofe se avizinha, mais cresce nas personagens (e no espectador) a ansiedade pelo desfecho da ação ou, mais precisamente, no caso concreto a que aludo: pelo desfecho do comentário da ação, mais o tempo, em cujo curso inexoravelmente se suspende a espada de Damocles, se dilata como um monstro tentacular. (Idem, p. 93)

A alusão à espada de Damocles¹¹⁶ é empregada aí no sentido de que os personagens estão em constante ameaça, como Damocles na famosa anedota em que troca de lugar com o tirano Dionísio para logo sentir como quem está no poder tem sempre a sensação de estar ameaçado por alguém que quer lhe tomar o poder. Esse tipo de alusão era muito comum nos Cahiers du Cinéma, mas não só. É uma maneira de ilustrar a crítica, de demonstrar certa erudição. Não faz muito sentido (antes, é desnecessária) quando empregada nesse trecho dos ônibus (autocarros, em Portugal). Em críticas futuras, e também em seus filmes, Monteiro saberá usar as alusões de maneira mais orgânica, sem forçar sua intrusão.

¹¹⁶ Ver <https://pt.wikipedia.org/wiki/D%C3%A2mocles> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019)

No parágrafo seguinte, Monteiro situa o filme dentro da carreira de Hitchcock sob uma perspectiva cristã (que move a carreira de Hitchcock desde o início), novamente usando a primeira pessoa do singular:

Não vou insistir na raiz metafísica do suspense hitchcockiano, mas não é demais remeter o leitor para a perspectiva cristã em que deve ser entendido. Diga-se, porém, e para abreviar, que este se funda no eterno conflito entre o Bem e o Mal, nas cumplicidades, equívocos, atrações, repulsões, que formam a sua complexidade dialética, na vertigem da Queda, no sofrimento da Ascensão. O Homem é um juguete instável que se desloca (a diagonal é a linha dramática que melhor expressa a instabilidade desse movimento) no labirinto em que o equilíbrio das duas forças contrárias se sustenta, mas a quem, todavia, é dada a alternativa de se redimir da Culpa original (Hitchcock crê numa culpabilidade a priori) ou de, em definitivo, se condenar aos abismos da Abjeção – irremediável pelo cometimento de um crime mortal. (Ibidem)

Esse trecho é essencial para nos mostrar a formação cristã de Monteiro, seu conhecimento de passagens bíblicas e a facilidade com que estrutura esse entendimento na análise do filme. Formação natural dentro de um país extremamente católico. Encontraremos, na próxima crítica que iremos analisar, um eco desse trecho, e de sua formação, que nos será muito útil dentro da pesquisa, ao menos no que diz respeito às conclusões que possamos ter.

Muito ainda se poderia explorar dessa crítica de juventude de Monteiro (ele tinha 28 anos), mas podemos encerrar, para não ficar exaustivo, com a enumeração dos cinco pontos fulcrais da cena em que Gromek é assassinado pelo personagem de Paul Newman com a ajuda de uma camponesa alemã (a famosa cena do asfixiamento no forno, censurada à época no Brasil, e por isso marcante para uma geração de cinéfilos que a descobriu anos depois), "na impossibilidade de poder transcrever e sublinhar o 'découpage' integral":

- 1- A raiva de Gromek (eu arriscaria a demência) ao saber a verdade sobre Newman situa-se a um nível equívoco, e tão intenso, que não pode ter só a ver com o cumprimento do dever policial.
- 2- A perplexidade e impotência de Newman para resolver uma questão para a qual se apresenta uma única saída: a morte de Gromek.
- 3- O misto de pânico e frieza da mulher que movida por misteriosos avatares é impelida a matar Gromek (Destaquem-se esses instantes sublimes em que nos apercebemos da possessão do Mal por uma sutil alteração do movimento vocal e corporal da personagem).
- 4- A longa agonia de Gromek (em que Macedo deveria meditar)e a dúbia cumplicidade, a íntima conexão (Sade não enjeitaria) que o Crime estabelece entre Newman e a mulher, culminando com o espasmo desta

ante o ato consumado. O Eros e o Thanatos fundidos num só movimento.

5- A transferência do Crime que aniquila integralmente Newman e o faz conduzir-se como um verdadeiro farrapo até a chegada ao hotel. (Idem, p. 94)

Monteiro realiza um expediente comum a muitos críticos: mistura o nome de um personagem, Gromek, ao de um ator, Newman, sem o menor didatismo, presumindo que o leitor conhece Newman, mas dificilmente conhecerá o ator que interpreta Gromek (o alemão Wolfgang Kieling), ao passo que este personagem, por ter um nome que gruda no ouvido e que é muitas vezes pronunciado no filme, vai ser logo reconhecido pelo leitor. No quarto ponto, um parêntesis que revela seu programa crítico marcado pela constante vigilância e pelo posicionamento contrário a maus procedimentos por cineastas alheios ao filme analisado. Monteiro se refere a Antonio de Macedo, diretor de *7 Balas para Selma* (mencionado anteriormente neste texto) que revela uma deficiente manipulação do ritmo cinematográfico. Na descrição dessa cena marcante, o jovem crítico mostra que já tinha pleno domínio de decupagem (grosso modo, a divisão do filme em cenas e planos) e de uma estrutura que permitisse à narrativa atingir o espectador com mais força. Esse domínio será demonstrado também nos outros textos, sobre filmes bem diferentes de *Cortina Rasgada*, como também nos seus filmes, que de Hitchcock têm apenas um absoluto controle do ritmo (o que, de certo modo, não é pouco).

7 Balas para Selma (Antônio de Macedo, 1967) – *O Tempo e o Modo*, janeiro 1969

Escrevendo sobre o filme de Antônio de Macedo para *O Tempo e o Modo*, Monteiro não resiste a fazer também uma reportagem de tom acusatório (embora prefira deixar ao leitor as conclusões) sobre o sistema de financiamento de filmes. Quando, antes e depois da reportagem, faz crítica, corrosiva e pessoal como poucos conseguem ser, faz um texto de enorme valor literário, e por isso farei questão, mais uma vez, de reproduzir e comentar longos trechos do texto.

O texto começa com uma nota introdutória. Havia sido redigido há mais de um ano, e só então, em janeiro de 1969, vem a público, sendo que o filme havia estreado em 3 de novembro de 1967. Na advertência, Monteiro avisa: "não voltei sequer a lê-lo e não tenciono mudar uma vírgula que seja" (In: NICOLAU, 2005, p. 107). E acrescenta, fornecendo-nos uma de suas máximas de vida: "Esta rigorosa disciplina de nada alterar

fora do prazo que foi concedido à gestação das coisas, aprende-se no cinema e torna-se perigoso não a sustentar em tudo o mais". E faz questão de deixar bem clara sua questionável, embora corajosa atitude:

Quando se descobre que se errou um plano, no dia seguinte a ter sido filmado, há que arcar com o erro e não voltar mais a pensar na possibilidade de o corrigir. Também o que está escrito está escrito e sobre o que, então, escrevi não tenho, ao menos, a presença de uma razoável nitidez. Ainda bem: era capaz de ceder ao desejo de submeter o texto a profundas alterações. Uma coisa, no entanto, gostaria de deixar bem explícita: a mediocridade que, por razões meramente estratégicas, assacava exclusivamente a *7 Balas para Selma*, considero-a hoje extensiva a toda a obra de António de Macedo e isso, apenas, porque entretanto, à margem de toda e qualquer protecção, se foram, apesar de tudo, criando condições que possibilitam o surgimento de um Cinema Novo em Portugal. (Ibidem)

Ele ainda comenta que o filme foi produzido por António da Cunha Telles com o sacrifício de *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes, longa que, por dificuldades financeiras, ficaria pronto apenas em 1972. E encerra a advertência com uma outra advertência: "Segue-se o texto, mas antes, queria advertir o leitor que onde digo que nada tenho de pessoal contra o arq.º António Macedo, deve ler-se precisamente o contrário". E, num parágrafo final, completa: "Afinal, não resisti à tentação de alterar" (Idem, p. 108). Arquitecto de formação, António de Macedo nunca será reconhecido como cineasta por João César Monteiro. Como vimos no capítulo 1.3.4, Macedo foi vítima de um ostracismo injustamente imputado a ele, que nada teve a ver com a recusa de Monteiro. Antes, foi mais pelo fracasso de bilheteria dos seus filmes de finais dos anos 1980, início dos anos 1990, que tiraram dele um aliado que o permitia continuar filmando: a adesão do público. Se em pouco mais de um ano toda a obra de Macedo até então, o que envolvia dois longas e um punhado de curtas, começou a parecer ruim a Monteiro, a situação em finais de 1967 não era a mesma. Logo no quarto parágrafo do texto escrito em resposta à estreia de *7 Balas*, JCM avisa:

Não nos move qualquer antipatia pessoal ao arquitecto António de Macedo, autor de um documentário assaz curioso sobre ginástica de pausa [N.R. o curta *Crónica do Esforço Perdido*], de uma longa-metragem (*Domingo à Tarde*) bastante cuidada, mau grado as objecções que se lhe possam apontar e, finalmente, de *7 Balas para Selma* que aqui nos traz sem a menor indignação particular. Que isso acontecesse era certamente o que o Sr. Macedo queria, mas espectador ideal seu confesso que não consigo ser. Devo mesmo elucidá-lo que se achasse

que o empreendimento só o enterrava a si, não me daria sequer ao trabalho de o carpir. Digamos que por segura emocional. Mais que fazer do que pensar em si e em suas fitas. O que, todavia, acontece é que numa altura em que contra tudo (o estado vigente) e contra todos (a idiotia dominante) ainda há quem se bata com maior ao menor arreganho, com maior ou menor desespero, mas com igual nobreza e isenção, por um cinema que seja expressão viva e verdadeira da anacrónica realidade que habitamos (...), um filme como *7 Balas para Selma* só pode ser encarado como empresa reaccionária carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal. (Idem, p. 110)

O tom de crónica e de acinte antecipa a maneira como ele elogiará, anos mais tarde, o filme *O Passado e o Presente*, de Manoel de Oliveira, em texto que analisaremos logo mais. Não é um tom fadado a dar em boa crítica, mas parece que JCM tem o dom de se comunicar maravilhosamente bem dessa forma, como se estivesse nas famosas tertúlias do restaurante Vává a discutir com seus companheiros de Novo Cinema.

O crítico Monteiro prossegue, questionando-se sobre a natureza do projeto, comparando com os filmes de 007 (James Bond) e substituindo algumas palavras pela versão com grafia antiga, sem que eu entendesse por quê (talvez como simples ofensa mesmo ao Cunha Telles, produtor e investidor falhado do filme). Logo depois de encher o texto de dados puramente jornalísticos, justamente para deixar mais clara a submissão de alguns às regras de mercado, Monteiro retoma o ataque mais direto

O que começa por nos entristecer no filme do arquitecto Macedo é a complacência do projecto. Pior: a pobre e vã complacência. Vem à memória o triste abandono da barregã a quem o cliente, no fim, não paga. E não pagar equivale a destruir a razão de ser do acto, a ser-se duplamente enganado. Tratava-se de executar a contento um sub-produto (pensavam os mentores do arquitecto) que continuasse o sucesso do filão Bond, e o arquitecto talvez tenha pensado que podia a golpes de habilidade (ó vaidade) disfarçar a indigência da phinança produtora. Que ninguém ia enriquecer graça à espionagem internacional mais a celulite das coxas da Florbela, adivinhava-se logo. Só me espanto é como os phinanceiros que eram os principais interessados, se metem a fazer um filme que independentemente do facto de não dever ser feito (por razões morais) não podia ser feito (em termos da mais elementar rentabilidade) sem um investimento monstro e, portanto, incomportável com os recursos existentes. Mas então, se esse projecto assenta numa base falsa, se não é para enriquecer, para que e por que seria? Temos que a phinança, além de phinança é estúpida? Temos que o arquitecto, além de arquitecto é cineasta que os vai (Je les ai eu) enganar a todos? Só que (azar) o Bond já não está a dar tanto, mas dá ainda muito mais que os seus sub. Só que (azar ainda) o Macedo não é tão pau para toda a obra como isso e tem lá umas na cabeça que não se ajustam muito bem com aquilo que o público poderia aguardar. Aqui, convenha-mos que a

phinança escolheu o wrong man, mas também não tinha muito mais o que escolher porque ainda há muita boa gente para quem "afinal o que importa não é bem o negócio..." (Idem, p. 112)

Não havia, a meu ver, a necessidade de passar por todo esse longo parágrafo (que reproduzi para mostrar que Monteiro ainda sofria, de quando em quando, de uma quase irremediável prolixidade) que poderia ser resumido em umas quatro ou cinco linhas, sem ofensa à anatomia da atriz Florbela Queirós, de sucesso televisivo na época. O ponto, afinal, é correto. Se não era para enriquecer, para que iniciar tamanha empreitada? E se era, houve um tremendo erro de cálculo, porque era mesmo necessário um orçamento muito maior, inviável numa produção portuguesa.

Logo depois, Monteiro chega ao duro veredito:

Um realizador que é solicitado para executar uma obra com intuítos tão iminentemente mercantis (apesar de que aqui e além se dar ao luxo de juntar àquela salada toda algo das suas obsessões privadas, ou melhor, das suas obsessivas infantilidades) e não consegue apanhar o público, falhando, portanto, o seu propósito, é um mau mercador, logo: um incompetente. (In: NICOLAU, 2005, p. 112)

Notamos aí algo já reservado aos críticos mais rigorosos, e proibitivo hoje em dia (talvez até com razão, em que pese o melindre geral daqueles que são alvos de crítica): Monteiro fala que o diretor é incompetente. Vale ressaltar que até os anos 80 era comum vermos, na crítica cinematográfica, ofensas pessoais a diretores, outros críticos, leitores e espectadores. Não é um procedimento que aprovamos, mas entendemos como sinais e reflexos de uma época em que a crítica tinha mais poder e relevância.

Logo em seguida, Monteiro trata de colocar as cartas na mesa, com uma rigorosa linha de argumentação:

As razões do fracasso devem-se, em meu entender, ao seguinte:

1- à debilidade do argumento em que as situações se arrastam e repetem com mais ou menos variantes.

2- a uma montagem que por inépcia faz constantemente saltar o ritmo das cenas de ação intensa.

Ex.: A violência do filme nunca repousa no movimento físico do ator no plano, mas no raccord que procura eliminá-lo.

3- numa impotência de erotizar a personagem incarnada por Florbela Queirós, aliás, Sonia, aliás, Selma, apesar das amiúdes tentativas frustes. Grandes planos da boca, seios, costas, pés, peças íntimas, etc. O modo como durante todo o filme é tratada como objeto de fruição erótica, mais acentua o caráter dessa frustração. E não há nada pior em cinema do que dar uma nega na vedeta. O plano em que Florbela ajuda a tirar os

cadáveres do apartamento do Sinde Filipe, aliás, Sérgio, e avança com o rabo quase até grande plano, além de ser repugnante (não o rabo, mas o olhar sobre), parece-me sintomático do que acabei de afirmar. (Idem, p. 112-113)

Nesse trecho percebemos alguns procedimentos típicos da linhagem crítica formada pelos *Cahiers du Cinéma*: uma preocupação com a forma ("até quase grande plano"), com a afirmação masculina ("não o rabo, mas o olhar sobre"), e com noções de ritmo e estrutura (comentários sobre a montagem e o argumento). No comentário sobre a montagem, aliás, Monteiro fala do uso do *raccord* (palavra francesa para "ligação"), mostrando a superioridade da encenação sobre as soluções fáceis de se consertar o que se filmou errado na moviola. Podemos dizer que, de certo modo, Monteiro faz o mesmo com o cinema comercial português que os jovens turcos, seus ídolos confessos, faziam com o cinema de qualidade francês, ou seja, não deixa pedra sobre pedra. Percebemos ainda o uso da primeira pessoa, frequente em seus textos e nos de João Bénard da Costa, em seus discípulos, e frequente também em muitos críticos de língua inglesa (Robin Wood, Tag Gallagher, Manny Farber, Pauline Kael, por exemplo), mas frequentemente (e veladamente) tido como inadequado aqui no Brasil.

Monteiro continua, importando-se com "a batalha comum por um Cinema Novo que o senhor Macedo desacredita com esta Selma escancarada a toda a inabilidade, a permitir a risada fora de tempo de um público que, afinal, paga na mesma moeda o pouco respeito com que é tratado" (p. 113). A história das risadas fora de hora é uma constante preocupação crítica, pois há a constatação frequente de que público e filme não caminham na mesma faixa de leitura. Isso acontece hoje de maneira brutal quando o público paulistano, por exemplo, ri dos efeitos especiais ultrapassados de *Os Pássaros* (Alfred Hitchcock, 1963), praticamente ignorando a tensão que domina os momentos de ataque dos pássaros no filme. E encerra, após entender que Macedo é "descontente com a judiciosa autoridade de Deus" e pretende "alertar a atenção do Todo Poderoso" com "luciferinas provocações", indicando que viu ali, num simples pastiche de filmes de ação, algo que irá ocorrer com muito maior força em filmes futuros de António de Macedo, como por exemplo *As Promessas*, *O Princípio da Sabedoria* e *As Horas de Maria*. Ainda num exercício de incrível profetização, Monteiro conclui com dois parágrafos que identificam subterrâneos poderosos na obra de Macedo:

Assim, a pretensa crueldade, a gratuita maldadezinha, são os embustes grosseiros de uma incapacidade bem mais terrível que é a de um

homenzinho que se borra publicamente diante da morte (é neste exacto sentido que as suas obsessões me parecem pouco adultas) e que face a esse terror fundamental não encontra outra resposta que não seja o do espectáculo grotesco de sua própria imagem. Como a criança que pergunta: Ó mãe, a morte dói? e a quem respondem: "não diga disparates e vá arrumar os brinquedos".

Talvez o arquitecto Macedo tenha encontrado na caricatura da reminiscência medieval a fórmula indolor, talvez o console a rebuscada invenção dos martírios que atravessam um filme que se estafa em lugares-comuns, em escassas e pouco inspiradas invenções, mas, apesar de tudo, gostaríamos de lhe perguntar: será que o amor dói assim tanto e tão insuportavelmente? Será que existir fora do conforto uterino é assim tão irremediável? (p. 113)

O que me parece um exagero do crítico na compreensão do filme, está, entretanto, de acordo com a ideia presente em Oscar Wilde, de que o crítico inventa uma nova obra a partir da qual ele analisa. Macedo irá fortalecer as colocações da crítica de Monteiro, sabidamente uma das que mais causaram repercussão (sendo citada, erroneamente, como encabeçadora de outras críticas na Wikipedia em português), não sabemos se como maneira de responder a Monteiro ou de reforçar suas obsessões. Monteiro, como vimos, é afinal bem preocupado com o futuro do cinema moderno português, e quando se acrescenta que entre outras coisas *7 Balas* serviu para que António da Cunha Telles, o pequeno mecenas que tinha propiciado um primeiro momento do Novo Cinema, visse ampliadas suas dificuldades financeiras, que fariam com que ele não mais produzisse filmes por um tempo, nota-se o quanto o segundo longa de Macedo foi nocivo a um fortalecimento estético e histórico desse segundo momento de modernidade da cinematografia portuguesa.

O Passado e o Presente (Manoel de Oliveira, 1972) – Diário de Lisboa, 10 de março de 1972

O uso invasivo, lancinante e quase afrontador da primeira pessoa permite a Monteiro deixar mais evidente aquilo que Oscar Wilde escreveu sobre a crítica: "a forma mais civilizada de autobiografia". Neste texto sobre o terceiro longa de Manoel de Oliveira e o primeiro de sua *Tetralogia dos Amores Frustrados*, iniciada em 1972, fica evidente as diversas dualidades que estarão presentes na vida e na obra de João Cesar Monteiro. A primeira se fortalecerá muito depois de 1972, mas já pode ser antevista aqui, de forma incipiente, é a briga pelo status de maior cineasta português, que por causa da longevidade de Oliveira, Monteiro nunca se sentiu capaz de vencer. A segunda é entre a

aristocracia do Porto, à qual pertence Oliveira, e a classe, digamos, trabalhadora de Lisboa, a qual Monteiro se afilia, ele, nascido em Figueira da Foz, mas lutando por um lugar ao sol na reluzente capital portuguesa. A terceira dualidade é entre o modernismo português, do qual Monteiro julga fazer parte, e o anti-modernismo português que ele reputa a Oliveira de modo injusto, uma vez que percebemos na obra deste último vários traços de modernismo, além de uma profunda admiração de Oliveira por Paulo Rocha, um dos expoentes do Novo Cinema Português.

No início de sua crítica, publicada no *Diário de Lisboa* em março de 1972 e intitulada "O Passado e o Presente: Um necrofilme português de Manuel (sic) de Oliveira", Monteiro esboça, para depois abandonar estrategicamente, um acerto de contas com o cinema português da época:

E já que andamos neste vida só para arranjar sarilhos, também me parece que, não raras vezes, se serviram do nome e do prestígio de Manuel de Oliveira para fins pouco louváveis como, muito recentemente, num lamentável "documentário" sobre Sever do Vouga que infelizmente envolve outros, nomes que não podem estar à mercê de empreendimentos daquele teor. Estou a pensar no Paulo Rocha, No Fernando Lopes e no Lopes Graça, e só não insisto nesse ponto por duas razões: porque me obriga a um longo desvio e porque me é penoso o simples fato de o mencionar. (In: NICOLAU, 2005, p.137)

117

Esse é o tipo de posicionamento que será constante em seu trabalho, refletindo aquilo que Oscar Wilde enfatizou, que o crítico nunca é imparcial. Já no parágrafo seguinte, Monteiro remete a uma ofensa contra o maior diretor português, para logo em seguida lhe reconhecer o "espantoso talento":

Voltemos, pois, ao senhor Manuel de Oliveira. *Fóssil* portuense, lhe chamei eu, e, na verdade, torna-se-me difícil disfarçar uma certa decepção perante obras como *Aniki-Bobó*, erradamente considerado um precursor do neo-realismo italiano quando, na realidade, mais se aparenta com o intragável realismo poético à la Prévert, de muito pouca consequência, quer no plano cinematográfico quer no plano poético, e até mesmo o super-datado *Douro, Faina Fluvial*. Finalmente, há cerca de dois anos foi-me dado ver, um pouco por acaso, *A Caça*, e fiquei perplexo. É urgente rever o Oliveira, confirmar-lhe os fracassos,

¹¹⁷ O documentário a que Monteiro se refere é um curta-metragem chamado *Sever do Vouga... Uma Experiência*, de 1971, dirigido por Paulo Rocha em colaboração com Fernando Lopes, produzido por Antonio da Cunha Teles e supervisionado por Manoel de Oliveira. A música é de Fernando Lopes-Graça.

redescobrir-lhe o espantoso talento. A espantosa vitalidade também. (Ibidem)

Douro – Faina Fluvial, de 1931, e *Aniki-Bobó*, de 1942, são, respectivamente, o primeiro curta (feito com 22 anos) e o primeiro longa (33 anos) de Oliveira. Filmes de juventude, feitos numa época em que o cinema português ainda estava longe da projeção autoral que teria a partir dos anos 1960. Entre eles, outros curtas de formação que estabeleceram um certo prestígio a Oliveira, sobretudo *Famalicão* (1941), e permitiram que ele realizasse o primeiro longa. *A Caça* já é um curta de outro período. Realizado e lançado em 1964, quase dois anos depois do segundo longa de Oliveira, *Acto de Primavera*, *A Caça* representa a consolidação do prestígio autoral de Oliveira. Monteiro tem razão em apontar o talento nesse curta que não envergonharia Luis Buñuel, mas sonega do leitor a distância de mais de vinte anos que separa as duas fases.

Que dizer, agora, de *O Passado e o Presente*, a não ser que, aos 62 anos, o mais jovem dos cineastas portugueses acaba de fazer o seu maior e mais inteligente filme, precisamente numa altura em que assistimos à triste e senil decadência dos velhos senhores do cinema (vide o Visconti ou o Bresson ou o Losey, por ex.)?

O rigor por vezes excessivo (Visconti, Bresson e Losey destróçados, a nosso ver, injustamente, por sua pena raivosa) se contrapõe à resignação de que Oliveira era um grande diretor. Já não era mais "fóssil portuense", mas um jovem diretor do alto de seus 62 anos. Em seu longo texto, Monteiro explicará por que o filme de Oliveira é seu maior e mais inteligente. Mas não esquecerá a posição contundente a respeito do realizador, numa espécie de carta aberta.

Que o senhor tenha podido fazer o filme que fez, nas condições em que o fez, é talvez o menor dos seus méritos e o mérito maior de um esforço coletivo que, de um modo ou de outro, acaba por englobar todos aqueles que se tem batido por uma dignificação do coitado do cinema português. Sinto-me perfeitamente à vontade para dizer isto, pela simples razão de o meu contributo, nesse sentido, ter sido absolutamente nulo. Nunca quis, nem quero, dignificar coisa nenhuma e, muito menos, o cinema português.

Além do mais, e para simplificar, antipatizo consigo. Se quiser, é uma antipatia de classe, feroz e desdenhosa. Irremediável. Há ainda o seu inconcebível catolicismo de catequista que (diga-se) se traduz num humanismo bolorento e charlatão sempre que o senhor sacrifica o discurso cinematográfico a uma verborreia pseudo-literária para se dar ares de carpideira filosófica preocupada com os pecados do mundo. (p. 138)

Temos de ressaltar o humor de um texto franco e corrosivo, que mesmo naquela época já podia ser considerado ofensivo, hoje seria proibitivo numa crítica. Na sequência, Monteiro exemplifica indo aos filmes:

Lembra-se do final de *Acto da Primavera* e das conversações sobre o Bem e o Mal em *A Caça*? Se, ao menos, o senhor tivesse a justeza moral de um Rossellini... Mas não tem. Tem outras coisas. A sua arte é uma arte do fingimento, não é a arte de um moralista, e quando finge uma moral é para melhor a destruir com uma finura e uma ironia que, na história da cultura portuguesa, talvez só tenha paralelo num Gil Vicente. (p. 138)

Nessas linhas reconhecemos a dureza e a inteligência colocadas em filmes como *Fragmentos de um Filme Esmola* (1972), na *Trilogia de Deus* (1989-1999) e em *Vai e Vem* (2003), entre outros. Elas tornam mais clara a relação entre o texto e os filmes de Monteiro. Mostram que são, na verdade, uma coisa só, movida pela postura crítica em relação a tudo que o cerca, e sobretudo ao cinema português, como também a seu público ("eu quero que o público português se f...", disse numa famosa entrevista para a televisão após a *première* de *Branca de Neve*). No texto, Monteiro vai ao âmago da obra em questão. Demonstra a fina ironia que a percorre e toda a ambiguidade que Oliveira sabia imprimir a seus filmes como nenhum outro diretor (talvez apenas, justamente, Buñuel).

Não iremos percorrer todo o texto de Monteiro porque isso exigiria muito espaço. Mas podemos nos centrar em seus aspectos principais. Mais adiante, numa espécie de segundo movimento do texto, invoca para Oliveira a qualificação de demiurgo:

O Passado e o Presente não é o reflexo de um mundo; é um mundo que a si próprio se espelha e objectiviza. As personagens do filme são espelhos de si próprios (e só) e com elas o uso dos espelhos perde a sua habitual função de objeto de um "décor" para introduzir uma dimensão especular que só admite, todavia, o seu próprio espetáculo. "Não há dúvida que estamos aqui", diz-se no começo do filme. Aqui, onde? Indubitavelmente, num filme. (p. 139)

Aqui fica evidente o domínio do crítico sobre a estrutura do filme sobre o qual se debruça. Se notarmos o trabalho de Oliveira com a casa e com os espelhos em *O Passado e o Presente*, que irá encontrar eco em outros filmes seus, como *Francisca* (1981), *O Princípio da Incerteza* (2001) ou *Espelho Mágico* (2005), fica evidente o ponto defendido por Monteiro sobre o mundo que se espelha e se objectiviza em Oliveira. Logo adiante,

Monteiro passa a escrever sobre a mise en scène, esse específico cinematográfico (como quer Northrop Frye), em *O Passado e o Presente*.

A moderna crítica de cinema (Cahiers du Cinéma) viu muito justamente a apropriação que o cinema moderno tem feito de formas teatrais como uma tentativa de escapar a uma representação naturalista em que a reprodução do real condena fatalmente o cinema ao tipo de representação naturalista em que a reprodução do real condena fatalmente o cinema ao tipo de representação que mais favorece a ideologia dominante. A essa reabilitação do teatro (e não só) correspondeu o declínio (e o veto prematuro) de um cinema articulado sobre o exercício da mise en scène. Que um senhor chamado Manuel de Oliveira apareça assim, sem mais nem menos, com um filme que, se não esgota, vem, pelo menos, ao encontro de muitas das pesquisas teóricas e práticas do cinema moderno sem ter perdido, antes pelo contrário, a elegância de formas e o virtuosismo de encenação do melhor cinema clássico, e tudo isso, ainda por cima, com uma simplicidade e um ar de como quem não querendo a coisa deixa a anos-luz de distância muito experimentalismo de gingeira, parece-nos um acontecimento cuja importância e exato significado transcendem de longe tudo aquilo que, neste momento, este pobre escriba, cuja função é apenas de propor algumas pistas sem as sistematizar no plano teórico, possa dizer. (p. 139)

Talvez esse seja o ponto mais especial da crítica de João Cesar Monteiro ao filme de Oliveira. O ponto em que verbaliza, sem teorizar, as diferenças e as semelhanças entre o cinema moderno e o cinema clássico, reconhecendo modernidade e classicismo em Oliveira e o colocando dentro de uma longa tradição de grandes cineastas que trabalham, no cerne de suas obras, num pêndulo entre invenção e tradição. Fica bem evidente que Monteiro, apesar de suas birras com o homem Oliveira, admira o artista, tanto mais porque este conseguiu algo que não é muito fácil de ser conseguido. Lembrando da equação presente em *Bande à Part* (1964), de Jean-Luc Godard, quando a professora coloca na lousa as palavras do próprio diretor (clássico = moderno), temos um indício do que cativou Monteiro na obra de Oliveira. Enquanto isso, aproveita para espinafurar o experimentalismo "de gingeira" de alguns de seus colegas (quais? é difícil saber ao certo, mas a indireta espirra em quase todo mundo que fazia cinema em Portugal à época). Sobre a questão da representação teatral como forma de escapar da representação naturalista, tida por ele como uma representação que "mais favorece a ideologia dominante", podemos dizer que a questão é ainda muito atual, uma vez que se busca a todo custo um certo naturalismo no cinema enquanto muito do que de mais novo e inventivo se tem feito ultimamente passa longe desse naturalismo. Em 1972, era possível

estabelecer conexões entre o cinema de Oliveira e o de Straub, ou de Carmelo Bene, como também do cinema novo alemão de Fassbinder, Wenders, Herzog e Schroeter. São todos diretores que até hoje parecem novos, ao contrário da maior parte do que hoje é tido como novo.

Prosseguindo com a crítica, vemos que Monteiro tem uma predileção por filmes que se desenvolvem "sobre a noção do duplo", ao menos segundo a sua percepção. Como no caso de *Cortina Rasgada*, de Hitchcock, *O Passado e o Presente*, segundo Monteiro, também vai por esse caminho, obviamente de uma outra maneira. Novamente, fica evidente a atenção do crítico à estrutura da obra analisada. No seguinte trecho, mais jornalístico formalmente, mas ainda assim caindo na poesia, percebemos novamente a sagacidade de olhar do Monteiro crítico.

Sistematicamente construído e organizado sobre a noção do duplo, *O Passado e o Presente* sutilmente se encerra no jogo de sua duplicidade. Jogo entre o que vê e o que é visto, entre o que mostra e o que esconde, *O Passado e o Presente* é, por excelência, o filme da *festa do olhar*. É, pois, a extensão e a qualidade do olhar que produz, regula e determina o movimento mais profundo e mais violento do filme: o movimento eminentemente erótico. Que me recorde, e se a memória não me trai, só encontro em toda a história do cinema um filme tão violentamente erótico como o filme de Manoel de Oliveira. Trata-se (curiosamente) do filme mais subestimado e incompreendido de Dreyer: *Gertrud*.

Monteiro não se refere à eroticidade evidente, facilmente identificável, que envolve sugestões de sexo e nudez explícita, mas à eroticidade da alma, dos desejos represados, dos olhares que escondem volúpia ("festa do olhar", expressão que ele coloca em itálico, para reforçar a ideia), da procura que não se concretiza. Ao fazer esse movimento em direção às entranhas do filme, Monteiro comprova o que herdou dos críticos dos *Cahiers du Cinéma*, ou da crítica moderna francesa no geral. Ou seja, saber identificar as linhas de força que regem o filme sem estarem aparentes, ou que só estão aparentes a um olhar atento, normalmente o olhar de revisão, o olhar voltado para a mise en scène, específico cinematográfico (é, também, mas de outro modo, uma especificidade do teatro).

Poderíamos encerrar por aqui que já teríamos um bom exemplo do Monteiro crítico, em uma época em que ele já estava consciente dos problemas que se encontra ao dirigir um filme, já envolto no projeto *A Sagrada Família*, que se transformará em *Fragmentos de um Filme Esmola*, a ser terminado nesse mesmo ano de 1972, mas nunca

lançado, tendo exposições públicas somente a partir de 1977. É necessário, porém, passar pelo movimento final da crítica, o movimento no qual ele se expõe talvez de forma mais contundente, levando até a alguma confusão. Antes, o reconhecimento da possibilidade de o filme ser bom apesar de seu autor - mais uma vez a postura irreverente e afrontadora em relação a um prestigiado autor como Oliveira (nem sombra, contudo, do prestígio que terá a partir da década seguinte):

Num filme cuja inspiração é, por vezes, tão intensa que dá a sensação de querer constantemente escapar-se ao controle do autor, estamos aqui, talvez, perante um daqueles fenômenos em que os acasos da criação ultrapassam o próprio criador e, por que não dizê-lo?, se insurgem contra a sua própria ideologia. (p. 140)

Enfim, a autoexposição, a mais honesta forma de autobiografia que é a crítica segundo Oscar Wilde, fazendo mais uma vítima. Uma vítima consciente, no caso.

Manuel de Oliveira faz, no contexto português, parte da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o ato de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objetivo a restituição de uma imagem do sagrado, no sentido que Roger Callois dá à palavra. (p. 141)

Sim, nesse trecho, indubitavelmente, Monteiro se assume como católico, para espanto de muita gente, ainda que numa "escala bem mais modesta". Voltaremos a essa questão mais tarde. Por enquanto, melhor nos atermos ao restante do parágrafo, que toca novamente em uma filosofia da arte.

Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um caráter religioso e primitivo. (...) Acontece, no entanto, que uma atitude dessa ordem se funda em *valores supérfluos* que precisamente se opõem aos valores de proveito engendrados pelo racionalismo positivista, não sendo por isso de se espantar que, mau grado algumas episódicas consagrações por dever de ofício consagrador, esse aristocrata que, muito saudavelmente, teima em se divertir como um doido à nossa custa regresse em breve ao torrão natal mais esquecido e incompreendido que nunca.

O artista brincalhão, satírico, que se diverte "como um doido" (muito saudavelmente, claro, pois Monteiro entende, sempre entendeu, da diversão como um

doido): profeticamente, Monteiro adivinha o futuro de Manoel de Oliveira, cineasta de enorme prestígio, mas frequentemente incompreendido (nunca esquecido, antes, por vezes, odiado) entre seus pares, e principalmente diante do público português, que só recentemente lhe reconheceu o gênio, talvez por causa da longevidade e dos elogios vindos do exterior, ou de sua morte em 2015 (lá como cá... no Brasil também temos casos assim) do que por um real reconhecimento. Seja como for, o parágrafo ainda não terminou:

O problema, de resto, é só este: o país tem (inexplicavelmente) um cineasta demasiado grande para o tamanho que tem. Portanto, das duas uma: ou alargam o território ou encurtam o cineasta. Como nos tempos que correm é difícil alargar um território, sugiro que se apequene o cineasta cortando-o às fatias e servindo-o frio ao público do Grande Auditório da Fundação Gulbenkian.

O humor, mais uma vez, prepara o terreno para a estocada final no cinema de seu país, e (por que não?) de todo o mundo. "Resta dizer que, como todos os grandes e revolucionários filmes, também este tem o condão de desmascarar os imbecis e de propor uma lição de modernidade cinematográfica para quem quiser e puder entender."

Assim se encerra a crítica ao filme de seu maior "rival". Monteiro faz uma autêntica exegese, passando pela mise en scène que retorna ao teatro, pela estrutura fundada sobre a duplicidade e os espelhamentos e pelo caráter essencialmente erótico do filme. Talvez seja por tanta admiração que Monteiro tenha de contrabalancear com os ataques à pessoa de Oliveira e ao panorama do cinema português, mas isso é perfeitamente reconhecível em todos os seus filmes. A vontade de dinamitar a todos e a si próprio é mais forte do que qualquer possibilidade de concessão a uma ideia de artista intocável.

Resta falar do suposto catolicismo que Monteiro, em 1972, confessava mais uma vez, para incredulidade geral. No livro *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro*, John W. Morehead lembra que "muitos pensadores anticlericais ficariam horrorizados com a possibilidade de serem confundidos com ateus ou agnósticos". (MOREHEAD, 2015, p. 12). Também Guy Coq, pesquisador mais ligado a estudos religiosos, escreve algo nesse sentido quando lembra, num verbete da enciclopédia *Le Siècle Rebelle*, que "a denúncia do clericalismo aparece historicamente nos territórios que conheceram o cristianismo", ou seja, temos a identificação do anticlericalismo como resultado do cristianismo.

Essa questão, que estudaremos melhor na terceira parte deste trabalho, aproxima Monteiro de Buñuel e Pasolini. É possível entender que uma formação católica (particularmente, ou cristã, no geral) está mais propícia a formar também artistas ou pensadores com uma postura anticlerical, ou seja, contrária à supremacia do clero sobre a vida dos cidadãos, o que está longe de significar ateísmo ou agnosticismo. Portanto, Monteiro pode muito bem se identificar como católico sem que isso abale seu suposto anticlericalismo.

Boudu Salvo das Águas (Jean Renoir, 1932) – *Cinéfilo*, 9 de fevereiro de 1974

Boudu, personagem de Michel Simon em *Boudu Salvo das Águas* (*Boudu Querido*, em Portugal), de Jean Renoir, é praticamente uma antiga encarnação de João de Deus. Isso ficará claro em uma série de citações presentes na *Trilogia de Deus*, desde o sentar no canto do banco que se repetirá, espelhado, em *Recordações da Casa Amarela* (1989) até a esmola recebida e logo passada adiante, com galhofa, em *As Bodas de Deus* (1999). Entende-se assim o porquê do texto de Monteiro sobre esse filme ser tão solene e apaixonado, com uma síntese precisa dos movimentos internos do filme de Renoir. Dois anos se passaram desde a análise estrutural do filme de Manoel de Oliveira e aqui Monteiro realiza uma outra análise estrutural, muito mais curta e direta para dar conta de sua paixão pelo filme e por Renoir, mas ainda rigorosa como pede uma crítica digna do nome. De fato, se há um filme que comprova a sintonia espiritual entre Renoir e Monteiro, esse filme é certamente *Boudu Salvo das Águas*, mais que *A Cadela*, mais que *A Regra do Jogo*. Natural então que o texto lhe fosse caro, e suas palavras mais generosas que o habitual.

O humor, contudo, está presente, como sempre, e já no início do texto: "Não é nada fácil falar de *Boudu Querido*. Não é nada fácil falar de Boudu, querida." (In: NICOLAU, 2005, p.154). Porque, ele admite, não é fácil para um crítico falar sobre os filmes que ele mais ama. Como o texto sobre *Boudu* é relativamente pequeno, passaremos por oito de seus nove parágrafos (três deles são bem curtos, e por um desses curtos já passamos acima).

Prossigamos. Em seguida, no segundo parágrafo, Monteiro já passa à análise de estrutura da obra:

Este filme é o exato contrário daquilo que aparenta ser e, dentro desse tão severo gosto pela discrição que comumente designamos por pudor, estamos colocados diante do verso radioso de um simulacro que, em féerie e artifício, prodigiosamente nos oculta a sua verdadeira, noturna densidade. (Ibidem)

Monteiro tem propensão a enxergar nos filmes estruturas espelhadas. Poderíamos pensar que é uma limitação de seu olhar, algo relativo ao que Tag Gallagher condena no texto "Narrativa contra mundo", mencionado no capítulo anterior, mas está mais para o contrário. Grandes diretores costumam edificar complexas estruturas estéticas e narrativas, daí a atenção de Monteiro a esses espelhamentos e duplicidades. Seja como for, o terceiro e o quarto parágrafos falam mais do crítico e de sua relação com os filmes do que do filme de Renoir.

Sempre me escapei, digo eu, e quem assim diz outra coisa não quer dizer que, com esta idade, nunca falei de um grande filme, educado que fui no respeito e veneração por eles. Há, confesso, um tolhimento, a pele que se me encarquilha, o timorato temor do atrevimento.

Os grandes filmes são para estudar devagarinho, com o correr dos anos. Pergunta-se: então, meu filho, por que aceitaste a encomenda, por que oficias e te arreganhas na escribunção? Ora, não se sabe, então, da regularidade com que mãos bem mais levianas e lestras ousam desabotoar as roupagens de certos filmes? Filmes são películas velhas onde todo o priapismo não é energia que entontece, mas comércio que avilta e desgasta.

O que percebemos nesses dois parágrafos é, primeiramente, um tom de conversa de bar, ainda que com palavras que nós, brasileiros, estranhemos numa linguagem coloquial. Esse tom é comum na crítica portuguesa, exemplar na conjugação de coloquialidade com erudição. Mas não é difícil imaginarmos um de seus personagens, principalmente aqueles interpretados por ele próprio, deleitando-se a dizer tais falas nos filmes que dirigiu.

Há ainda a dupla justificativa. Não é bom escrever sobre filmes muito amados, mas ele tinha de fazer para não cair nas mãos erradas. O ciúme do crítico existe e é um ponto fraco. Claro, não é isso que o deve motivar, e não foi isso o que, na verdade, o motivou. O argumento faz parte apenas de sua verve provocadora. Ele gastará mais um pequeno parágrafo, que pularemos, falando dessa necessidade de escrever, o que mostra que mesmo em um de seus textos mais diretos há espaço para digressões e distrações. Logo, porém, ele volta à estrutura, e desta vez para valer, no sexto parágrafo:

Boudu é a arte da variação, um riquíssimo percurso de registros constantemente desfeitos pela introdução, no seu próprio seio, de um movimento contrário ao que dir-se-ia ser o seu curso natural. Equivale isto a dizer que a sua estrutura assenta num jogo de inversões e contradições que provocam uma permanente deslocação e oscilação da ordem das coisas, da própria ordenação do filme, cujo equilíbrio clássico é, desde o início, ameaçado pela turbulência da sua própria necessidade de fluidez.

Fluidez, sim, pois o nome já indica: Boudu é salvo das águas no início, mas não no fim, porque ele não quer ser salvo. Boudu flui como um rio. Vida leve, livre, como águas que se recusam a serem represadas. Salvo pelo livreiro, faz o diabo na casa deste, tira-lhe proveito até de sua esposa. Ganha na loteria e se casa com a empregada do livreiro, mas abandona tudo para seguir o fluxo do rio. Monteiro entende esse percurso e o explica à sua maneira. O equilíbrio clássico ameaçado, como sempre em Renoir, pai do cinema moderno. Em *Um Dia no Campo* (*Une Partie de Campagne*, 1936) temos o filme que melhor justifica esse título dado ao mestre francês. Mas com *Boudu*, setenta e tantos anos antes da ideia de um cinema de fluxo, Renoir já filmava rios, águas fluindo, narrativas libertas das amarras e das concessões. Movimento contrário (que será citado em *As Bodas de Deus*): Boudu recebe cinco francos de uma menininha, para que ele possa comprar pão. Ele vê então um rico chegando com seu carrão e abre a porta, esperando alguma recompensa. Mas o rico não acha nada em seus bolsos, e assim Boudu lhe dá os cinco francos que havia acabado de ganhar, com a recomendação que o abastado fosse comprar pão. A comiseração da classe média com o pobre vagabundo recebe o movimento de comiseração do vagabundo com o rico. Esse é só um exemplo entre muitos.

Voltemos ao texto de Monteiro. O sétimo parágrafo é mais longo, e por isso iremos dividi-lo em três partes:

Repare-se, por exemplo, que o primeiro plano do filme é um plano da água atravessada por levíssimos raios de luz, ao qual se sobrepõem as letras do título (...) e que a ligação, assaz surpreendente, é feita para um palco nitidamente teatral, onde vemos um fauno um tanto decrépito a perseguir uma ninfa, ou seja: o livreiro cheio das virtudes burguesas que Renoir tão bem pinta persegue a apetitosa criadinha, num mundo que é do desejo, e outro não é senão lembrança do mundo antigo, o mundo morto de Pã. (Idem, p. 155)

Monteiro poderia ter falado que esse movimento repete o de *A Cadela*, filme do ano anterior que já contemplava vícios burgueses por meio de uma representação teatral,

no caso, um teatro de marionetes. Ele, contudo, traça habilmente a ligação entre o mundo que veremos e o mundo dessa representação do fauno com a ninfa:

O que é particularmente fabuloso é que Renoir (e esta ideia desenvolver-se-á ao longo de todo o filme) se serve da impostura teatral, tanto do "décor" como do ator, para nos dar o mundo natural e vice-versa, com todas as cambiantes que esse "vice-versa" contém no filme, nomeadamente nos planos da rua com captação de ruídos em direto.

Teatral, natural, com todas as cambiantes. Monteiro dá conta aqui de explicar a operação de Renoir, fazendo da representação dentro da representação um comentário sobre a representação em si, notando a preocupação que Renoir sempre teve com o som direto, muitas vezes abdicando de clareza na captação desse som (que era um problema maior em *A Cadela*, e que aqui já está melhor contornado). Monteiro encerra o sétimo parágrafo explicitando a ligação entre os mundos mencionados, e encerra o texto com dois parágrafos curtos que colocaremos nesta mesma sequência:

Mas se a Lestingois, o livreiro, é ainda possível identificar-se crepuscularmente com a divindade, na projeção de seu sonho, não esqueçamos que ele próprio faz oscilar esse edifício, ao enconstar-se, quiçá para retemperar fôlego e ânimos, a um dos pilares que o sustenta. É claro que rimos. Renoir tem o dom de nos fazer participar alegremente na mais horrível das tragédias – a da mediocridade dos dias.

E Boudu? Boudu é uma figura das águas, não tem ligação com a nossa história.

Esquecemos agora o nome dos rios.

Monteiro exemplifica o modo como um mundo invade o outro ao lembrar da coluna que quase cai, abalando a estrutura imaginária do edifício onde estão fauno e ninfa, e abalando também a estrutura da moradia burguesa do livreiro, sua esposa, sua empregada, os vizinhos que lavam às mãos à possibilidade de ajuda ao quase afogado do início. E sugere, nos parágrafos finais, que Boudu é apenas um pretexto para implodir a hipocrisia da sociedade burguesa entre os três personagens do filme: o livreiro e suas duas mulheres. Daí as comparações com *Teorema*, de Pasolini.

Esse tipo de leitura é justamente o trabalho de um crítico. Se Boudu é apenas o rio que se admira da janela e que, com seu fedor, importuna por um tempo a tranquilidade do lar, é esse mesmo rio que vai mostrar que a vida flui apenas com liberdade, e que as amarras burguesas devem ser desmontadas para que a vida seja plena. A plateia da época

entendeu o recado e achou escandaloso demais esse elogio ao amor livre em pleno 1932. Mas dessa liberdade representada pelo anjo caído Boudu, com seu anarquismo inconsequente, Renoir nunca abriria mão. Nem Monteiro.

Meus Amigos (António da Cunha Telles, 1974) – *Cinéfilo*, 23 de março de 1974

Sobre o segundo longa-metragem de António da Cunha Telles, João César Monteiro escreveu um texto publicado na seção de serviços da *Cinéfilo*. No capítulo 1.3.5 falei bastante da edição em que *Meus Amigos* foi capa, que conteve também um longo e tenso debate entre Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos e o realizador, em que este foi duramente questionado sobre o aspecto "nada acontece" de seu filme, defendendo-se de maneira digna. É um dos momentos altos da revista, e se pode extrair dele momentos de genuína crítica cinematográfica.

O texto de Monteiro começa com uma epígrafe com as palavras de Jean-Marie Straub: "Porque fatigar as pessoas em vão, não faz sentido" (NICOLAU, 2005, p. 156)¹¹⁸. Em seguida, o parágrafo inicial do texto, já citado no capítulo 1.3.5, sobre a falta de interesse de Monteiro nas atividades de Cunha Telles, o que de certo modo espiro também para os filmes que ele produziu, *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, os quais, sabidamente, Monteiro gosta (é um efeito colateral comum em franco atiradores). No terceiro parágrafo, a crítica começa de fato:

A primeira questão que se me pôs, ao acabar de ver um filme que, para elas, não aguça grandemente o apetite, foi do seguinte teor: sabido como é que Cunha Telles faz (tinha feito) um cinema vagamente inspirado no conhecimento imediato do real, e que esse conhecimento era o dado ordenador de uma qualidade mimética e parasitária de re-conhecimento desse real, em ordem imediatamente mastigada e reprodutória (não transformadora), poderia causar certa estranheza o facto de, à partida, Cunha Telles pretender falar de coisas que se situam fora da sua própria experiência. (p. 156)

Note-se que Monteiro não censura Cunha Telles simplesmente pelo "falar de coisas fora de sua própria experiência", mas por fazer isso e ao mesmo tempo buscar uma

¹¹⁸ Não me parece proveitoso discutir a colocação da vírgula em frase tão curta. Sabendo que o "por que" interrogativo em Portugal se escreve "porque", pergunto-me se não haveria uma interrogação na frase, algo como "Por que fatigar as pessoas em vão? Não faz sentido". Dessa maneira, a vírgula desnecessária estaria no lugar do ponto de interrogação. É, contudo, um problema menor do texto. Um descuido de revisão, talvez (o que é quase inevitável, penso eu, torcendo para este trabalho ter o menor número possível desses descuidos).

"qualidade mimética" (e parasitária, como maldosamente escreveu Monteiro) do reconhecimento do real. Ou seja, se o que se busca é uma representação da apreensão do real, torna-se uma contradição partir para essa busca ao falar de coisas que estão alheias à vida do autor. João César Monteiro tem consciência de que evitar isso não bastaria para termos um grande filme, mas escreve que

Devo admitir que se Cunha Telles tivesse feito um filme sobre os seus amigos dessa época o resultado seria, com toda a certeza, um pouco mais animador do que este *Meus Amigos* que, envergonhado (?) de ser peremptoriamente aquilo que é, um filme à direita, descreve uma extravagante trajetória pelo reino unido da confusão e do oportunismo, quanto mais não seja por causa do mercado, atendendo a que, por muito que a todos custe, a maior parte do público de cinema vive à direita, mas consome à esquerda. Basta que o rótulo seja claramente luminoso. (p. 156-157)

Quando fala em vergonha de ser de direita, a respeito de Cunha Telles, Monteiro refere-se à posição política do realizador/produtor/distribuidor, que, em sua juventude, participou da Mocidade Portuguesa, instituição criada por Salazar e copiada dos modelos fascistas italianos para colocar na juventude o "sentimento de ordem, do gosto da disciplina e do culto do dever militar"¹¹⁹. Entendo que um filme não está necessariamente à direita apenas por apontar contradições e limitações da esquerda. Mas entendo também que esse equívoco, nas vésperas do 25 de abril, era mais aceitável, pela ardência da situação política e pela iminência de derrocada do governo marcalista, dada a insatisfação generalizada e ao clima de que tudo poderia acontecer.

No parágrafo seguinte, Monteiro faz o ataque respingar no longa anterior de Cunha Telles:

Não me parece insensato aventar que *Meus Amigos* é uma ampliação de *O Cerco*, mas quem sou eu para vir agora, tarde e a más horas, dizer que o único cerco que existia no filme era o da câmara, como uma sanguessuga, em redor da protagonista, toda ela boquinha e trejeitos, reduzida à condição de objecto publicitário? (p. 157)

Penso ser bastante injusto o julgamento de Monteiro a respeito de *O Cerco*. Creio que seja também a respeito de *Meus Amigos*, conforme me posicionei no capítulo 1.3.5, mas sobre *O Cerco* a injustiça me parece maior pelo simples fato de que a interpretação

¹¹⁹ Ver <https://noseahistoria.wordpress.com/2011/12/06/a-mocidade-portuguesa/> e capítulo 1.3.5 deste trabalho.

de Maria Cabral, a protagonista, sabe evitar muito bem a boquinha e os trejeitos de que é acusada, a não ser que Monteiro tenha se incomodado com as sardas falsas que ela insistentemente confessava colocar.

Monteiro continua, na segunda questão que se pôs, falando a respeito do "partipris fundamental" de Cunha Telles: "o do uso do som directo, cuja eufórica intervenção condiciona toda a articulação do filme" (p. 157). Na crítica ao uso do som direto, visando a multiplicação de "todos os efeitos de real, a fim de obter um máximo de 'autenticidade' em cada tomada", Monteiro reclama da "eliminação deliberada de todos os graves", para tornar "audíveis todos os elementos susceptíveis de, dentro de uma semântica paupérrima, transmitirem um significado mais rico, isto é, o da palavra". Mas essa eliminação dos graves facilita o entendimento das falas, evitando o problema que encontramos, por exemplo, em *Perdido por Cem* (António-Pedro Vasconcelos, 1973), que dificultaram o entendimento até dos portugueses, conforme escreveu Leonor Areal (ver capítulo 1.3.7). Monteiro lembra desse problema, conforme vemos no parágrafo seguinte de seu texto:

Já anteriormente, no cinema português, o som directo fora usado como suporte e reforço de uma impressão de realidade, muito embora a sua captação se orientasse num sentido mais inocente, amparado por uma ética rebelde a qualquer espécie de manipulação, com todos os equívocos a que um postulado dessa natureza possa dar lugar. Estou a lembrar-me da verborreia radiofónica de Nuno Martins em *Perdido por Cem* de António-Pedro Vasconcelos, mas, não há dúvida que Cunha Telles ultrapassa tudo o que imaginar se possa, com a penosa agravante de os "actores", para além de segregarem um permanente dizer de si, o fazerem numa linguagem que, entre o lugar comum pequeno-burguês e o mais completo desconchavo (leia-se estupidez), vai ao ponto de impor um discurso fílmico a sua própria *durée*, sem que, uma vez que seja, o realizador pareça empenhado em a questionar ou em se situar criticamente face a ela. (Ibidem)

Monteiro implica com a organização do filme com relação à duração, e repete as palavras de António-Pedro Vasconcelos que, na mesa redonda com o diretor, diz que o filme só funcionaria se a duração fosse extrema, se "durasse indeterminadamente, e sempre mais que o limite da resistência do espectador". Resta saber se Monteiro viu a versão de 3 horas de duração, como Lopes e Vasconcelos, ou a versão de 144 minutos que foi aos cinemas. De todo modo, a duração dos planos, no limite do suportável para o espectador mais habituado com planos longos, é mesmo o truque maior de *Meus Amigos*, e uma condição para que embarquemos na experiência é aceitar esse truque, que, de resto,

se junta ao outro truque, o do jogo das improvisações. No mais, Monteiro encerra sua crítica lembrando que

construir um filme sobre uma noção de *durée* implica, no mínimo (e Deus sabe que é, porventura, o terreno mais difícil e inexplorado do cinema moderno), a consciência prévia de uma escolha política, cuja razão de ser, ou passa por uma subversão de factores de espaço e tempo da narrativa cinematográfica, ou não passa por coisa nenhuma, como me parece ser neste entendiente caso. (Idem, p. 158)

A ideia de que não passa por coisa nenhuma é discutível, pois é possível defender que *Meus Amigos* passa, sim, pela "subversão de factores de espaço e tempo da narrativa cinematográfica", e sobre ser o "terreno mais difícil e inexplorado do cinema moderno", me pergunto se Monteiro já tinha visto os experimentos de Rivette com a duração, notadamente em *L'Amour Fou* (1969) e nas versões de *Out 1* (1971-72), filmes com o qual *Meus Amigos* tem um ligeiro parentesco (desvantajoso, no caso, para o filme de Cunha Telles), e que tornam difícil o uso do termo inexplorado no que diz respeito à duração como subversão apontada acima. Esse texto, aliás, me passa a ideia de que por vezes Monteiro pretendia ser demolidor simplesmente para manter a verve crítica, sem um maior embasamento em seus argumentos. Não foi o último escrito por ele, nem o mais prolixo, mas indica que sua verve crítica precisava ser exposta a qualquer custo, e que a realização de filmes seria mesmo o melhor canal para isso. É o que veremos no próximo capítulo.

Antes, uma declaração de Monteiro feita em 1992 para o catálogo dos Quintos Encontros Cinematográficos de Dunquerque, quando foi feita uma retrospectiva dedicada a sua obra (o texto foi republicado na *Trafic* nº50)¹²⁰:

Tivemos os cravos de 74. Se todo mundo pudesse filmar, eu poderia também. Na época eu queria minha camerinha. Hoje penso de forma diferente. Creio que para filmar eu nem mesmo preciso de uma camerinha: preciso de um pouco de luz em minha cabeça e pronto, mas, na época, quase todo mundo me dizia que os filmes que eu fazia eram uma merda, que eu não tinha qualquer talento e sobretudo (e isso eu não suportava) que era preferível que eu escrevesse, porque eu escrevia incrivelmente bem. Eu argumentava debilmente que eu adorava fazer merdas desde que elas fossem as minhas, que eu me lixava para o talento e não sei mais o quê, mas para ser franco eu comecei a ficar com

¹²⁰ Disponível em português aqui: <http://www.contracampo.com.br/62/suspiroslongos.htm> (acessado em 27 de fevereiro de 2019), e também no catálogo *João César Monteiro*, da Cinemateca Portuguesa.

inveja do escriba Monteiro, então eu decidi matá-lo para que o descendente pudesse filmar livremente.

E assim, morre o crítico João César Monteiro para que o cineasta João César Monteiro tenha maior liberdade. Isso, claro, oficialmente. Porque o César Monteiro crítico morreu apenas em fevereiro de 2003, junto de seu corpo. Suas críticas, porém, escritas ou filmadas, ficam para sempre.

2.2. O cinema de João César Monteiro

"(...) sou um tipo ferozmente individualista que a si mesmo se toma pelo centro do mundo e está profundamente convencido que estas coisas de cinema, ou do que quer que seja, se atravessam sozinho."

João César Monteiro, em auto-entrevista (In: NICOLAU, 2005, p. 255)

"Como é que Portugal vai subsistir sem mim"

João César Monteiro, em entrevista para o programa Ensaio, da RTP (1971)¹²¹

De todos os diretores do Novo Cinema português, a obra integral mais coesa é sem dúvida a de João César Monteiro, que "é também um dos autores mais mal amados e incompreendidos pelo público do seu país de origem" (CUNHA, 2008, p. 1). Por mais que as de Fernando Lopes e Alberto Seixas Santos possuam, pelo menos até certo ponto (1984 no primeiro, 1982 no segundo), um encadeamento lógico, uma mistura de colagem, documentário e a mais desbravada e poética ficção, é no cinema de João César Monteiro que encontramos a espinha dorsal mais forte de todos esses diretores. Essa espinha é o esboço, a incompletude, o estar aberto a todas as espécies de crítica, assim como há abertura, em todos os seus filmes, para se criticar o que quer que seja, e podem estar certo que há críticas por todos os lados em seus planos cuidadosamente compostos, em sua voz que aparenta calma e suavidade, em sua ironia poderosa. Filme-esboço, em maior ou menor grau, pode ser dito tanto de filmes que tenham obviamente essa característica, como seus quatro primeiros, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) *Fragmentos de um Filme Esmola* (1972)

¹²¹ Disponível aqui: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ensaio-2/> (acessado em 27 de fevereiro de 2019)

e *Quem Tem Medo Desta Espada?* (1975), ou o auto-intitulado filme-esboço que é *O Último Mergulho* (1992), que é com *A Bacia de J.W.* (1998) seu filme mais livre. Mas também pode ser dito de filmes aparentemente mais acabados como *À Flor do Mar* (1986) e os da *Trilogia de Deus* (1989-1999). A ideia chega ao ponto máximo de polêmica em *Branca de Neve* (2000) e está presente também em *Vai e Vem* (2003), seu testamento cinematográfico.

Esse aspecto não terminado, inacabado, incompleto, Monteiro herdou de Jean Renoir, mas é facilmente encontrável nos três pontinhos que costumam enfeitar seus textos críticos, suas matérias, suas breves notas. A ideia de eterna construção pode nunca mais ter alcançado tão evidente manifestação quanto em *Fragmentos de um Filme Esmola*, montado em 1972, remontado entre 1974 e 1975 (única montagem sobrevivente em sua integridade) e novamente remontado em 1977. A ideia parece ser a de um único filme que só se completa com o último suspiro, o último sopro de criação, com *Vai e Vem*. Talvez *Veredas* (1978) tivesse interrompido essa ideia no subconsciente do autor, uma vez que foi com esse filme que Monteiro inicia uma carreira mais sólida, com direito a três curtas que servem de preparação para o salto decisivo que representou *Silvestre* (1982), exibido no Festival de Veneza de 1981. De todo modo, mesmo *Veredas* e *Silvestre* sofrem e se beneficiam (dependendo do ponto de vista) de uma certa incompletude, de um fabrico evidente e ainda em gestação.

Conforme escreveu Fernando Cabral Martins, no catálogo dedicado à retrospectiva de Monteiro na Cinemateca Portuguesa, a obra de Monteiro "constituirá um desafio para o cinema futuro", por seu "exercício radical de liberdade", pela "coerência na construção", pela "sistematicidade formal de seus filmes", e pelo "sopro de caos original, de vulcão de imagens, de figurações que irrompem desadequadas a todos os hábitos do espectador". (Martins. In: NICOLAU, 2005, p. 291)

A noção de filme-esboço não entra em confronto (ou antes, entra num confronto provocado pelo autor) com a ideia de construção e sistematicidade formal que é sempre evidente em seus filmes: a construção cuidadosa e sistematizada de um esboço, o que talvez seja mais difícil e desafiador de ser alcançado, é uma ideia bem aproximada de como se estruturam seus filmes. Pode parecer contraditório (o que também teria muito a ver com César Monteiro e seu reconhecido espírito da contradição), mas este confronto de ideias está em perfeito acordo com outra, anterior, que guia seu cinema, e que pode ser resumida no título do artigo de Catarina Maia: "Nenhuma ordem é aceitável se não for uma ordem fílmica" (MAIA, 2012, p. 63). A pesquisadora escreve que o título "soa

deliberadamente a manifesto", e ecoa um trecho da introdução à entrevista de João César Monteiro com António Reis, a propósito de *Jaime* (1974), em que Monteiro assume uma "posição de absoluto radicalismo ético" (Ibidem), e fala que para se praticar um "cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência" (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 172) é necessário passar pelo filme de Reis.

O espírito da contradição e essa extrema liberdade permite uma conexão com o surrealismo, e não à toa o fantasma de Luís Buñuel vem frequentemente à tona quando se fala do cinema de João César Monteiro. E se não podemos reduzir seu cinema como surrealista (redução que também é simplória para Buñuel), a ligação é evidente sobretudo nos chamados filmes medievais, mas também na *Trilogia de Deus*. Para Fernando Cabral Martins, o escritor surrealista português Mário Cesariny tem muitas ligações com César Monteiro:

A sintonização entre João César Monteiro e Mário Cesariny manifesta-se, até, em pormenores históricos como a coincidência de suas sátiras a Fernando Pessoa, ambas do ano de 1989, que são, respectivamente, a curta-metragem *Conversa Acabada* e o livro *O Virgem Negra*. Outra marca surrealista desse cinema é a série dita dos "contos tradicionais" (constituída por duas longas metragens, *Veredas*, 1977, e *Silvestre*, 1981, e três curtas do mesmo ano de 1978, *A Mãe*, *Os Três Soldados*, *O Amor das Três Romãs*), o que se percebe por uma nova comparação com a obra de Mário Cesariny, que, na mesma época em que essa série é produzida, faz na Biblioteca Nacional uma pesquisa que terá como resultado prático uma *Horta da Literatura de Cordel*. No prefácio, Mário Cesariny faz centrar a valorização dos contos populares na longa história da sua resistência à repressão nacional, que começa por encarnar numa interminável inquisição e acaba na geração anterior à sua, a dos neo-realistas duros de ouvido: "o que não chegou ao que não devia chegar refugiou-se e durou na tradição dos romances populares". Mário Cesariny faz, assim, a defesa de um espaço cultural que ficou soterrado vivo durante séculos, exactamente como o continente negro do inconsciente que os exploradores bretonianos e outros tinham vindo a cartografar. A hipótese é que o arcaico e o essencial coincidem. (Martins. In: NICOLAU, 2005, p. 291-292)

As semelhanças não param por aí. O primeiro volume de poesias publicado por Cesariny¹²², principal representante do surrealismo em Portugal e, principalmente, um artista inquieto e contrário a todas as formas de institucionalizações (para não dizer instituições), chamou-se *Corpo Visível* (1950), enquanto o volume de poesias que

¹²² Para um estudo sobre a relação entre palavra e imagem na obra de Mário Cesariny, ver ROCHA, Michelle Coutinho. "'Dizer no todo': Palavra e imagem na obra de Mário Cesariny". In: *Visualidades*, Goiania v.15 nº 2, jul-dez 2017.

Monteiro publicou na juventude chamou-se *Corpo Submerso* (1959). Se observarmos a liberdade com que Monteiro se move em seus filmes, e sua aventura pelo espírito da contradição com o qual Luis Buñuel viveu e criou, é possível mesmo dizer, como o disse Vitor Silva Tavares, lembrado por Cabral Martins, que Monteiro era "um poeta surrealista que fez poemas surrealistas em cinema" (Revault d'Allones, 2004, p. 73). Mas o surrealismo de Monteiro se afasta do surrealismo de Buñuel por incorporar uma série de outras particularidades (outros ismos). Podemos dizer que o surrealismo de Monteiro é impuro, impregnado de críticas ao mundo do cineasta e ao próprio surrealismo, enquanto o de Buñuel seria puro, e por isso mais facilmente identificável, ficando a crítica em Buñuel focada em outros alvos.

As ideias de crítica a tudo e de esboço não significam uma ausência de preocupação com a criação, que Monteiro vê mesmo como algo sagrado. Catarina Maia destaca uma fala, em entrevista para Anabela Mota Ribeiro, em que ele defende que "o sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho. São os meus limites, a fasquia que não devo ultrapassar. Ultrapassar isso é matar, ou, se quiser, matar-me matando" (RIBEIRO, 1997)¹²³. Para Maia, no entender de JCM,

o cinema deveria elevar-se acima dos esquemas de marketing, receitas de bilheteira, da pornografia dos efeitos especiais, todas essas questões que hoje tendencialmente dominam o discurso que é feito sobre o cinema mas que na verdade lhe passa completamente ao lado. Porquê? Porque o cinema é um lugar sagrado, de contato com o pecado e a salvação, onde a realidade e a construção andam lado a lado, e onde às vezes acontece o abraço perfeito. Porque nesse abraço entre o real e a construção o cinema encontra-se com o sagrado. Também por isso ele é um lugar perigoso (...) (MAIA, 2012, p. 63)

A tese da autora é "a de que existem (...) duas éticas opostas: uma ao nível da história, mais concretamente espelhada na performance da personagem de João de Deus (...) e, por outro lado, ao nível estético, uma ética aristotélica e cristã" (Ibidem). E seu artigo debruça-se sobre a segunda, escolhendo um caminho semelhante ao meu, ainda que meu aprofundamento estético irá para um outro lado, mais de contextualização histórica do que de entendimento de sua ética. Por outro lado, é impossível ignorar as palavras de Catarina Maia, que em dois parágrafos resume muito do que move o cineasta:

¹²³ Disponível aqui: <https://anabelamotaribeiro.pt/18066.html> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

Para César Monteiro filmar também implica a consciência de uma *transgressão*, uma profanação do real. (...) o real *é* e filmar perturba, altera esse real, introduz nele uma mácula. Mas ao devolver essa realidade maculada à nossa atenção, através do ajustamento plástico da imagem cinematográfica, ao sentido da realidade, (...), restitui-se a imagem do sagrado, legitimando assim o sacrifício contínuo como forma de proporcionar uma revitalização da existência e da vida.

De facto, podemos ver nos seus filmes esta ambivalência: por um lado o sacrifício transgride um interdito (o real/o sagrado); por outro, possibilita simultaneamente a experiência catártica. Este estranho papel que a vítima sacrificial desempenha muitas vezes no interior dos conflitos e das dissensões sociais humanas, o papel de "bode expiatório", é capaz de comportar em si mesmo o desempedimento do tempo gasto. (MAIA, 2012, p. 64 – itálicos da autora)

Não é exclusiva de Monteiro a ideia de transgressão do real. Diria até que a maioria dos grandes cineastas têm essa consciência. As palavras de Maia são importantes, contudo, para situar o cineasta na restituição do sagrado, o que nos lembra as palavras de Leonor Areal com relação à sacralização do desejo nos filmes de Monteiro (sobretudo na *Trilogia de Deus*). E me leva a pensar como a religiosidade e o desejo aparecem em seus filmes.

A religiosidade ultrajada e a sacralização do desejo

Em *As Bodas de Deus* (1999), terceiro filme da *Trilogia de Deus* de João César Monteiro, o alter-ego do diretor, João de Deus, recebe da Madre de um convento uma moeda de cem escudos, como recompensa por ter salvado a vida de uma moça que se afogava. A Madre ainda lhe faz a seguinte recomendação: "mas não gaste tudo em vinho". Logo adiante, João de Deus dá cem dólares ao homem que o ajudou a carregar a moça, e satiriza a fala da Madre, que já não lhe pode mais ouvir: "mas não vá gastar em freiras". Pouco antes da doação da Madre, esta lhe diz: "Graças à sua boa ação, os anjos e serafins rejubilam no reino dos céus". João de Deus responde, causticamente: "Madre, não transforme um pequeno impulso aquático numa orgia celestial". Na despedida, a Madre profere o tradicional "que Deus o acompanhe", e João rebate, concluindo a série de provocações: "Mais vale só... que mal acompanhado". Esses são alguns momentos localizados em um determinado filme, o antepenúltimo da carreira de Monteiro. Existem muitos outros da mesma estirpe provocadora, espalhados em obras como *Veredas* (1978), *Silvestre* (1982), *O Último Mergulho* (1992) ou *Vai e Vem* (2003), seu testamento cinematográfico, e sobretudo na trilogia com o personagem João de Deus (vivido pelo

próprio César Monteiro), formada por *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e o supracitado *As Bodas de Deus* (1999). Momentos de uma postura que pode ser chamada de anticlerical.

Lucia Nagib escreveu que Monteiro "adota apaixonadamente o furor anticlerical de Bataille pela longa tendência portuguesa de tradições anticlericais e de um humor tipicamente pornográfico". (NAGIB, 2011, p. 237). Georges Bataille foi um escritor cujos ensaios e romances, segundo Carol King em verbete para o livro *501 writers*, "derrubaram tabus sexuais, enquanto exploravam o conceito de sagrado dentro do êxtase dionisíaco e do erótico" (KING, 2008, p. 339). Por isso a associação entre Bataille e Monteiro feita por Nagib é justificada. A ideia de "sagrado dentro do êxtase dionisíaco e do erótico" pode ser aplicada tranquilamente aos filmes de Monteiro. Thierry Jousse, porém, em texto sobre *A Comédia de Deus*, renega a associação com Bataille, porque na obra de Monteiro não haveria lei nem pecado e não há transgressão pois não haveria nada a ser transgredido. "Há somente um mundo tão pessoal que impõe sua própria lei, sua própria lógica, que existe fora de qualquer ligação com o mundo exterior e que não deve satisfação alguma senão a ele próprio", reforçando também que esse mundo é "puramente imanente, que se trata de formar, modelar, de sentir com as mãos, a boca, o sexo, e que excede qualquer forma de narcisismo" (JOUSSE, 1996, p. 25)¹²⁴.

E seria mesmo anticlerical sua obra? Podemos dizer que sim e que não. E neste texto eu mesmo caio nesse pêndulo entre um e outro, num jogo de interpretações e referências que ofereço ao leitor para que ele tome suas próprias conclusões. Lembremos que Luis Buñuel, que para muitos era anticlerical, foi homenageado pela igreja católica por seu *Nazarin* (1958), longa que mostrava, entre outras imagens ambíguas do clero, um padre altruísta carregando um abacaxi no desfecho, a caminho de uma provável execução. O mesmo diretor, em *O Fantasma da Liberdade* (1974), vai mais longe e mostra padres jogando e bebendo uísque, e no começo da carreira, em *A Idade do Ouro* (1930), flagra Jesus Cristo saindo de uma orgia. São provocações que justificam tal epíteto. Mas a que ponto essas provocações, que revelam mesmo um anticlericalismo, não fariam parte de uma crítica maior, contra as limitações da sociedade burguesa e de suas instituições? Não seriam tentativas de provocar as pessoas, de fazê-las pensar? Poderíamos então dizer que Monteiro, como Buñuel, não chega a ser anticlerical, apesar de preencher seus filmes com

¹²⁴ No mesmo número dos Cahiers, em entrevista, Pierre Hodgson pergunta de onde veio a ideia dos ovos. E Monteiro responde: "É evidente que vem de Bataille, da *Histoire de l'Oeil*". (NICOLAU, 2005, p. 424)

alguns momentos anticlericais. São cineastas críticos, pertencentes à linhagem dos questionadores. Assim como Pasolini, sobre quem também caiu a pecha de anticlerical, mas que na verdade fez outro filme claramente católico e elogiado pela Igreja (*O Evangelho Segundo Mateus*, 1964).

O que me leva a outras perguntas. Seria possível colocar João Cesar Monteiro ao lado de dois cineastas que obtiveram elogios da Igreja Católica? Se for possível, podemos entender, como insinuava Oscar Wilde, que o fator que os une é a crítica e a inquietação que deve mover todo grande artista, muito mais do que um suposto anticlericalismo?

É necessário lembrar que Monteiro nasceu e viveu em um país extremamente católico, com uma igreja muito presente, e que após uma fase de provocação e experimentalismo influenciado pelos herdeiros da Nouvelle Vague francesa (Philippe Garrel à frente), em *Fragmentos de um Filme Esmola* (1972-75), o diretor passa a perseguir a história e a cultura de Portugal, principalmente em filmes como *Veredas* (1978) e *Silvestre* (1982), como também nos curtas que realizou entre um e outro. A partir desse período, seu cinema está impregnado de Portugal, das histórias e culturas do país. Por isso, imagens e temas religiosos inevitavelmente abundam em sua carreira, fazendo com que até as relações e os desejos carnavais sejam sacralizados. É necessário então pensarmos nessa sacralização, e na maneira como o diretor lida com a religiosidade dentro de um tipo de cinema que jamais excluiu a provocação e a crítica.¹²⁵

Anticlericalismo, segundo Jonathan Hill em seu *História do Cristianismo*, é "um termo um tanto vago para significar a insatisfação com a proeminência do clero na vida pública". (HILL, 2007, p. 368). Logo adiante, Hill contextualiza e situa o fortalecimento do anticlericalismo, iluminando parte de nosso caminho:

O anticlericalismo havia sido fomentado no século XVIII, sob a influência de escritores como Voltaire, e tornou-se especialmente forte em Portugal, apesar – ou talvez por causa – da força do catolicismo nesse país. O Marquês de Pombal, que governou como primeiro-ministro de 1775 a 1779, não somente expulsou os jesuítas como rompeu relações com Roma e tentou por fim ao domínio da Igreja na educação. (HILL, 2007, p. 368)

¹²⁵ Uma de suas maiores provocações é o filme *Branca de Neve*, que se desenrola quase que totalmente sem imagens, apenas com a história sendo narrada. A experiência, numa sala escura de cinema, é inesquecível, e as poucas imagens que vemos (dentre elas a do próprio Monteiro dizendo um "não" que não pode ser ouvido) surgem como um clarão no meio da escuridão.

Não se deve confundir, contudo, anticlericalismo com ateísmo. Conforme escreve John W. Morehead em seu livro *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro*, "muitos pensadores anticlericais ficariam horrorizados com a possibilidade de serem confundidos com ateus ou agnósticos". (MOREHEAD, 2015, p. 12). É sobretudo contra a supremacia da Igreja sobre o Estado que os anticlericais se levantam, e é assim que devemos pensar se tal qualificação for associada ao cinema de César Monteiro. Mas quando encontramos um trecho como o que reproduzirei a seguir, tudo fica mais confuso. Em entrevista a Anabela Mota Ribeiro, publicada no Diário de Notícias em 1997, encontramos a seguinte sequência perturbadora (neste contexto) de perguntas e respostas:

Nós começámos por falar de um périplo joyciano. Se tiver de procurar a essência de si, como o Ulisses, o que é que encontra?

O que eu encontro é uma coisa muito confusa e muito diversificada. O ser humano é múltiplo, tremendamente contraditório e não gostaria de catalogá-lo em termos de bem e de mal.

Quem estipula as balizas de bem e de mal?

Como sou evidentemente ateu sou eu que estipulo as minhas balizas de bem e de mal. (RIBEIRO, 1997)¹²⁶

Ateu? Em diversas entrevistas, algumas delas com trechos já reproduzidos neste trabalho, encontramos Monteiro reconhecendo seu catolicismo. Que seja só de formação. Não importa. Reconhecê-lo, para mim, é colocar um suposto ateísmo (pretendido ou falso, como maneira de se defender da própria formação) em crise, questioná-lo. Ele chega a se comparar a Paulo Rocha nesse sentido, e devemos lembrar que ele fez parte da redação de *O Tempo e o Modo*, revista na qual se agrupavam os jovens católicos progressistas que representavam uma outra vertente de oposição ao salazarismo, contrária a dos neorrealistas. Teria ele negado sua religiosidade após um tempo ou estaria apenas zombando da entrevistadora? De todo modo, não é de estranhar tanto assim quando pensamos o quanto tem de contraditório em todas as suas entrevistas, de juventude ou de maturidade. Imagino que em sua mente, logo após a resposta, correu o velho axioma de Buñuel: "ateu, graças a Deus", que representaria uma contradição bem a gosto do cineasta português, e que revela, a meu ver, mais agnosticismo do que ateísmo.

A Pierre Hodgson, por exemplo, em entrevista para os *Cahiers du Cinema* nº 499, quando *A Comédia de Deus* estreou na França, ele é perguntado de onde vem, e responde: "Venho do centro de Portugal. Ao contrário de Oliveira, nunca fui católico. Fui educado

¹²⁶ Disponível aqui: <https://anabelamotaribeiro.pt/18066.html> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

num meio muito republicano, anti-salazarista, anti-clerical, jacobino. Era filho único, um bocado mimado, uma espécie de 'enfant terrible'" (NICOLAU, 2005, p. 419). Essa mesma postura não católica será repetida dois anos depois, em entrevista para Pierre Da Silva realizada em fevereiro de 1998 e publicada em *Pour João César Monteiro* (Allones, 2004, p. 39) organizado por Fabrice Revault d'Allones. Então, é ou não é católico? Se colocarmos todas as entrevistas e computarmos, acho que o "ser católico" ganha com alguma facilidade. Mas então por que dizer que nunca foi católico? Sabe-se lá. Talvez para desmanchar o clichê do país muito religioso e ficar bem na fita dos *Cahiers*, ou simplesmente para confundir, ou para despistar e se afastar de seu personagem, João de Deus (também ele contraditório nesse sentido, sobretudo em *As Bodas de Deus*).

No *Dicionário Histórico de Religiões*, dentro do verbete "Anticlericalismo", Antonio Carlos do Amaral Azevedo escreve algo que pode nos ajudar:

Argumentos, quando não acusações, transformados em verdadeiros temas a ponto de alcançar os limites de uma doutrina, o anticlericalismo fundamenta-se num ponto essencial: para ele o clero não pode ser uma categoria à parte. As alegações são numerosas: o clericalismo representa um perigo para o país, pois não raro interfere na administração do Estado, o que tolhe ou dificulta sua soberania; o clero constitui poderoso grupo de pressão em que predominam os interesses da igreja etc. O tema da riqueza clerical surge também como um instrumento de forte argumentação anticlerical, visto que, afirmam seus adeptos, o clero, historicamente, tem demonstrado não praticar as virtudes (castidade, pobreza, renúncia etc.) que recomenda, inclusive quanto à sexualidade. (AZEVEDO, 2002, p. 37)

No mesmo verbete, Azevedo diz que o anticlericalismo tem suas raízes na Idade Média, e que "a progressiva transformação da sociedade católica e o fim da Primeira Guerra Mundial ocasionaram o declínio da repulsa ao clero" (Ibidem).

No livro *Le Siècle Rebelle*, uma enciclopédia da contestação no século XX, há um longo verbete sobre anticlericalismo, no qual Guy Coq demonstra opinião contrária à de Azevedo quando escreve que "não concordamos com Alec Mellor (autor de uma excelente *Histoire de l'anticléricisme français*, 1928), quando ele prevê um fim próximo do anticlericalismo" (COQ, 1999, p. 40). E afirma que "a denúncia do clericalismo aparece historicamente nos territórios que conheceram o cristianismo" (Idem). Coq, então, começa inicialmente identificando o anticlericalismo como resultado do cristianismo, para depois expandir a outras religiões: "Podemos então dizer que os problemas essenciais levantados pelo anticlericalismo não dizem respeito unicamente às

religiões com um clero bem identificado" (Ibidem). Coq fala também da grande vitória cultural que o anticlericalismo conquistou em 1905 com o estabelecimento do secularismo pela lei francesa, dos significados de secularismo e de seu impacto na sociedade, das tentativas de nova dominação política pelos religiosos, dos diversos tipos de anticlericalismo, da confusão entre secularismo e anticlericalismo ideológico, entre muitas outras coisas¹²⁷.

No capítulo exclusivo sobre sua obra dentro do longo segundo volume de *Cinema Português – Um País Imaginado*, de Leonor Areal, a pesquisadora expõe da seguinte forma o que entende ser o cinema de Monteiro:

A unidade estilística desta obra acentua uma atitude poética que busca inspiração num ideário neo-romântico (emprestado de Camões e do imaginário cortês) e se define por alguns traços dominantes: *a sacralização do amor carnal, a irrisão dos motivos religiosos*, a atitude picaresca e irônica, o predomínio do fetiche sobre a metáfora, e uma estética simples, negligente e quase arrogante – uma poética da matéria humana (AREAL, 2011-II, p. 247).¹²⁸

Todas as características apontadas por Areal me interessam, mas principalmente a "irrisão dos motivos religiosos" e a "sacralização do amor carnal" dizem respeito a este subcapítulo. Essa irrisão, essa zombaria que Monteiro faz da religião certamente lhe confere a qualificação de irreverente. Mas seria desrespeitosa o suficiente para que ele seja chamado de anticlerical? Depende, talvez, do filme em questão, do contexto em que se dá cada irrisão, e da carga de religiosidade de quem a observa. Mas é algo que precisa ser pensado com cuidado, uma vez que sua verve é sempre a da crítica e do questionamento, muitas vezes em tom cômico, de zombaria, por efeito dramaturgico. Anticlericalismo, como escrevemos acima, é um degrau além da crítica. Ou, se analisarmos num contexto mais amplo, um degrau da crítica. É toda uma postura, geralmente intelectual, de contrariedade, enquanto a crítica não é necessariamente contrária a alguma coisa, embora seja (ou deva ser) sempre provocadora de crises. Uma análise detalhada dos filmes de Monteiro, das citações e alusões presentes nesses filmes, poderá nos dizer com mais precisão se o diretor, ou mesmo sua obra, pode ser chamada

¹²⁷ Coq chega a lembrar da importância da permanência de uma capacidade crítica em relação às religiões, dentro de uma sociedade democrática laica, e que a voz dos que exprimem ateísmo e agnosticismo devem ser ouvidas na mesma intensidade que a dos religiosos. Nisso suas palavras divergem relativamente das de Morehead, que faz questão de distanciar ateísmo e agnosticismo de anticlericalismo.

¹²⁸ Itálicos meus. Na apresentação da obra de Monteiro, Leonor Areal fala de um sistema de autor guiado por um "obscuro objeto de desejo", numa alusão ao título do último filme de Luis Buñuel.

de anticlerical ou se apenas há anticlericalismo em sua obra, dentro de um contexto maior de sátira. Como diz Charles Conte em *Le Portail de la laïcité*, "o anticlericalismo é primeiramente e sobretudo um fenômeno popular. A expressão mais corrente do anticlericalismo é a sátira, a caricatura, as anedotas que circulam na vida cotidiana"¹²⁹.

A "sacralização do amor carnal", que talvez possa ser ampliada para sacralização do desejo (e ampliei aqui por minha conta a risco), também merece atenção, uma vez que é praticamente onipresente na carreira do cineasta. O ponto máximo dessa sacralização está em *A Comédia de Deus* (1995), sobretudo na longa sequência entre João de Deus e a adolescente Joaninha, em que esta, com seus quinze anos, é tratada como uma deusa, nua na frente de um homem muito mais velho, mas numa relação extremamente ambígua, que muitos podem classificar de pedofilia, mas que acontece em uma chave tão inusitada que provoca uma série de dúvidas se observadas com maior cuidado. É esse momento o responsável por uma nova derrocada na vida desse personagem introduzido em *Recordações da Casa Amarela* (1989). Existem cenas que chegam perto desse nível em diversos de seus filmes, de *Fragmentos de um Filme Esmola* (1972) a *Vai e Vem* (2003). São exemplos da liberdade que João César Monteiro sempre fez questão de afirmar, e de nunca deixar ser censurada.

Vejamos suas próprias palavras, no texto "A minha certidão", que sempre foi entendido como uma carta de intenções (ou uma "declaração de princípios", como afirma o texto de Maria João Madeira elaborado para as *Folhas da Cinemateca*) que balizaria futuras leituras sobre suas obras:

resta-me reconhecer a solidão moral de uma prática cinematográfica cavada na dupla recusa de ser uma espécie de carro de aluguel da classe exploradora e, o que é mais grave, de trocar essa profunda exigência por toda e qualquer forma de demagogia neo-fadista que transporte e venda a miserável ilusão de servir, por abusiva procuração, interesses que não são os seus. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 59)

O que me interessa aqui é: de que maneira a igreja, a religiosidade e o desejo carnal estão presentes no cinema provocador de João César Monteiro, comparado pelo crítico francês Jean Douchet ao Marquês de Sade?¹³⁰ Se pegarmos, por exemplo, o já

¹²⁹ Em <http://www.laicite-laligue.org/debats/l-anticlericalisme> (acessado pela última vez em 27 de fevereiro de 2019).

¹³⁰ Ver comentário em vídeo sobre a obra de Monteiro presente como extra no DVD do filme *As Bodas de Deus*, no qual Douchet também faz uma ponta como ator (o crítico já havia feito uma ponta em *A Comédia de Deus*). Douchet justifica a comparação pela procura de ambos pela supremacia do indivíduo e de seus

mencionado *As Bodas de Deus*, como também *Recordações da Casa Amarela* (1989), podemos dizer, talvez com alguma leviandade, que Monteiro é anticlerical. Logo no início do filme de 1989, João de Deus, o protagonista, refresca o rosto com água benta da igreja. Mais tarde, ao ser flagrado logo após ter violentado a filha da dona da pensão onde mora, uma dona fervorosamente católica, deixa um montante de dinheiro em volta da pobre moça violentada, e a mãe ultra católica, ao ver o dinheiro jogado, esquece imediatamente o que acabara de acontecer à filha, colocando-se a recolher o dinheiro como se fosse sagrado. O protagonista ainda é comparado ao Nosferatu de Murnau quando sai de um hospício e desembarca nas ruas de Lisboa vindo de um porão, como o porão do navio de onde sai o Nosferatu do longa homônimo, de 1922. Monteiro, no papel de João de Deus, assume a identidade de um ser do mal, "vampiro de Alfama" (AREAL, 2011-II, p. 254) (aproveitando a semelhança do diretor/ator com o ator de Murnau, Max Schreck). Em *Veredas* (1978), as falas mais terríveis saem da boca do padre, um verdadeiro servidor dos latifundiários e exploradores¹³¹. Do imaginário de *Silvestre* (1981), "fazem parte: a água e os banhos como ritual higiênico, a sedução das donzelas pela apropriação da doçura e violação de sua pureza, as mulheres que esperam, recebem e tratam dos homens (...), a subversão dos motivos religiosos e a sexualização do amor" (AREAL, 2011-II, p. 251). É certamente na chamada *Trilogia de Deus* (*As Recordações da Casa Amarela*, *A Comédia de Deus* e *As Bodas de Deus*) que podemos ver mais claramente os sinais desse suposto anticlericalismo. E também a confusão entre ponto de vista do personagem e do filme (ou do diretor), e nesse caso a confusão pode ser ainda maior, já que o ator que faz João de Deus é o próprio Monteiro.

Nestes dias em que críticos e estudiosos confundem as coisas, assumindo como se fosse do diretor um ponto de vista do personagem, é cada vez mais necessário estudarmos atentamente os elementos que compõem os filmes, cotejá-los com outros elementos e com os diferentes contextos de modo a tentar elucidar a relação do diretor com tais elementos, sempre lembrando que a verdadeira relação, em sua profundidade e exatidão, inevitavelmente nos escapa, mesmo que no processo recorramos a entrevistas e textos do próprio diretor (que no caso de Monteiro, era também um crítico muito atuante e um literato, um homem de muitas palavras) e de outras pessoas envolvidas com seu trabalho. Além disso, como nos lembra Lúcia Nagib, "críticos, e o próprio Monteiro, em entrevistas

desejos. Sade era também uma das principais influências do escritor Georges Bataille, comparado com Monteiro por Lúcia Bagib.

¹³¹ Uma espécie de resposta às colocações anticlericais dos filmes de António de Macedo (sobretudo *A Promessa*, de 1973), desafeto declarado de Monteiro.

e textos, têm explorado exaustivamente as maneiras como sua própria vida é refletida em seus filmes" (NAGIB, 2011, p. 252). É sabido, contudo, que as obras fogem do domínio de seus autores.¹³²

O cinema de João César Monteiro é guiado desde sempre por um espírito livre e agudamente crítico, que o acompanha desde a juventude, e isso, somado ao pendor do cineasta para a sátira, resulta numa aparência de anticlericalismo, quando instituições religiosas (bem como ícones e símbolos) são tratadas com zombaria. Em outras palavras, tendo se transformado, de fato, num cineasta, no início dos anos 1970 (época em que, após dois curtas-metragens, enveredou, sem dinheiro, pela produção de um longa-metragem intitulado apropriadamente *Fragmentos de um Filme Esmola*), Monteiro nunca deixou de ser crítico em mais de um sentido: crítico de cinema, profissão que exerceu com orgulho e sabedoria até 1974, quando publicava textos na revista portuguesa *Cinéfilo*; crítico de posições estanques, das certezas que regem a vida em sociedade; e, por fim, num âmbito maior, crítico do mundo e da humanidade, o que é inerente à sua personalidade e inclui um profundo questionamento em relação a dogmas e autoridades de qualquer espécie. Não se trata, por isso, de ser contra a igreja ou a religião, mas de ser principalmente a favor do indivíduo e da liberdade e por isso contra tudo que estiver institucionalizado.

O estilo de João César Monteiro

O estilo de João César Monteiro vai se aprimorando aos poucos, deslizando de um experimentalismo de juventude para uma solenidade provocada pela rigidez da câmera e pela frontalidade de ponto de vista. Por esse motivo normalmente quem analisa seu estilo o faz de maneira cronológica, filme a filme, respeitando o que cada fase de sua carreira introduz ou aprimora o que antes havia sido introduzido. Tentarei aqui encontrar alguns

¹³² Ver FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. É realizações, 2013. Frye escreve: “O axioma da crítica precisa ser não que o poeta não sabe do que está falando, mas o de que não pode falar sobre o que sabe. Defender o direito de a crítica simplesmente existir, portanto, é pressupor que a crítica é uma estrutura de pensamento e conhecimento que existe por direito próprio, com certa parcela de independência da arte da qual se ocupa. O poeta pode, é claro, ter alguma habilidade crítica própria e ser assim capaz de falar sobre sua própria obra. No entanto, o Dante que escreve um comentário sobre o primeiro canto do Paraíso é simplesmente mais um dos críticos de Dante. O que ele afirma tem um interesse peculiar, mas não uma autoridade peculiar (...). Quando Ibsen sustenta que Imperador e Galileu é sua maior peça e que certos episódios em Peer Gynt não são alegóricos, pode-se apenas dizer que Ibsen é um crítico irrelevante de Ibsen.” (p. 114)

pontos básicos desse estilo, identificando incidências dentro de sua obra, com o providencial auxílio de outros investigadores.

Como Yasujiro Ozu e Manoel de Oliveira, JCM também realiza uma forte pesquisa estética no campo da duração. Um plano dura o que precisar para dele se extrair alguma coisa de cinematograficamente belo. Associa-se também, e principalmente, a Kenji Mizoguchi, em pelo menos um aspecto. Paulo Filipe Monteiro escreveu: "Muitas das cenas de Monteiro identificam-se com os planos: quando o plano acaba, acaba a cena." (MONTEIRO, 2014, p. 228). É precisamente a técnica do "one scene, one shot", ou seja, uma cena, um plano, buscada por Mizoguchi desde meados dos anos 1930, em filmes como *A Decadência de Osen* (1935) ou *As Irmãs de Gion* (1936), atingindo o ápice em *Crisântemos Tardios* (1939) e *Os 47 Ronin* (1941-42). Para melhor alcançá-la, é necessário posicionar muito bem a câmera, evitando os cortes, ou deixá-la móvel, com capacidade para perseguir o ator pelos cenários. A profundidade de campo pode ajudar, mas enquanto Mizoguchi a perseguia com mais afinco, e Monteiro também a adote, este prefere uma certa bidimensionalidade oliveiriana (e rosselliniana, se pensarmos no período histórico do realizador italiano). De todo modo, é uma aposta na duração do plano, essencial dentro do estilo de César Monteiro e de todos esses diretores.

Ainda que ele diga publicamente repudiar certos artifícios, não podemos deixar de ver, em seus filmes, uma série desses mesmos artifícios, que de certo modo correspondem a um atalho tomado pelo cineasta, um pouco como maneira de dizer: vejam como se toma esse atalho com dignidade. É possível, em arte, que certos procedimentos funcionem em alguns filmes e não funcionem em outros. Como Monteiro aprendeu a arte da adequação com Murnau, é comum vermos em seus filmes artifícios que, utilizados em filmes de outros realizadores, ele próprio condenaria. Um exemplo está em *Sophia de Mello Breyner Andresen*, seu primeiro filme, quando à leitura da palavra "real" surge um plano com meninos correndo numa rua. Monteiro negou a relação entre a palavra e o plano, assumindo-a como aleatória, pura necessidade técnica (o sincronismo falhou no final da leitura do texto por Sophia). No entanto, vemos que essa relação fácil entre o "real" do texto e o "real" da vida está lá, e provavelmente tenha sido provocada conscientemente. É preciso uma certa paciência para descobrir o momento exato do corte, e estou falando aqui de um *frame* em 24 possíveis, dentro de um segundo de filme. Um único *frame* pode fazer diferença e tornar a associação gratuita demais porque ingênua. O domínio no tempo do corte e, principalmente, os planos que vêm depois determinam a leitura imediata que se possa fazer da sucessão dessas imagens específicas, e nisso Monteiro é

um mestre (como Ozu, outro realizador que tornava belos procedimentos que em outros diretores poderiam consumir fiascos).

A duração é mesmo essencial em João César Monteiro, e já começa a ser trabalhada nesse curta de estreia, sendo retrabalhada a cada filme. Mas a bidimensionalidade e a frontalidade assumidas de muitos planos também são traços bem característicos de sua poética. O investigador Nelson Araújo dá conta dessa ideia em seu livro *Cinema Português – Interseções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do Século XX* (2016), a partir de sua tese de doutorado.

Para Araújo, a

convicção no plano-sequência será depois solidificada nas suas posteriores obras e simbolicamente edificado na obra seguinte *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) no plano do jardim do Príncipe Real, em Lisboa, local ao qual iria voltar na sua obra final *Vai e Vem* (2003); plano aberto, a partir da frontalidade da câmara pronta a registar o quotidiano das suas personagens. Se Paulo Rocha explode artisticamente à procura da tridimensionalidade, a partir da profundidade de campo, João César Monteiro aceita a bidimensionalidade da imagem e trabalha, nesta superfície, a sua reflexividade em off e as possibilidades duma representação desinteressada em representar. (ARAÚJO, 2016, p. 229)

Essa aceitação da bidimensionalidade une Monteiro a Ozu, que entretanto rejeita a regra dos 180 graus do cinema clássico e quebra a quarta parede com frequência, ao Manoel de Oliveira da *Tetralogia dos Amores Frustrados* e a Roberto Rossellini, que em sua série televisiva e histórica praticamente aboliu o travelling, apoiando-se nas possibilidades do zoom (e da engenhosa Pancinor) para manter a bidimensionalidade da imagem, fazendo com que Adriano Aprà descobrisse no diretor moderno de *Paisà* um improvável classicismo¹³³. Monteiro também usa o zoom, mas de forma muito mais parcimoniosa que em Rossellini. É interessante o que Araújo fala com relação à tridimensionalidade buscada por Paulo Rocha. De certo modo, a frontalidade de *Pousada das Chagas* (1972) e da *Ilha dos Amores* (1982) é constantemente quebrada, sobretudo neste último, pela profundidade de campo, que por vezes é tão incisiva que uma estátua pode ocupar a maior parte da tela enquanto uma ação acontece no fundo do quadro, ocupando apenas um canto. O mesmo se dá nos diversos momentos em que vemos ações

¹³³ Ver APRÀ, Adriano. *Roberto Rossellini - La télévision comme utopie*. Edições Cahiers du Cinéma, 2006.

das mais diversas ou pessoas reagindo em espelhos. Vale lembrar que plano-sequência, tecnicamente, é um plano que muda de cena em seu interior, ou seja, que começa em um lugar (ou num cômodo da casa) e termina em outro. A convenção levou a se considerar qualquer plano longo como um plano-sequência, mas tecnicamente o que mais vemos no cinema de Monteiro são planos longos - nesse sentido ele difere de Ozu, que reservava mais tempo apenas em situações estratégicas, mas está em perfeito acordo com Oliveira, que também aposta na duração no interior do plano - a não esquecer *Uma Abelha na Chuva* (1972) de Fernando Lopes, em que a duração dos planos é fundamental, sejam curtos, curtíssimos ou longos com a câmera móvel.

Sobre a conhecida fixidez dos planos em seus filmes, Monteiro responde a Maria do Carmo Piçarra (*Premiere* portuguesa, novembro de 1999): "É uma questão de simplificação. Se os actores mexem para que é que a câmara há-de mexer? São movimentos que anulam um ao outro. E se as personagens estão a falar, acho que deve haver uma coisa muito serena. Porque uma câmara às voltas? Não vale a pena". Há duas instâncias aparentemente contraditórias nessa fala de Monteiro. A primeira indagação vai contra uma das regras da continuidade do cinema clássico: quando os atores andam, a câmera normalmente acompanha, e quando eles param ela para também. É uma maneira de fazer com que o espectador não perceba a câmera. Por outro lado, Monteiro pode estar se referindo a pequenos gestos e pequenos movimentos no interior de uma cena. Normalmente nesses casos, no cinema clássico, a câmera apenas corrige o enquadramento, movendo-se quase imperceptivelmente para enquadrar sempre o ator da melhor maneira possível conforme ele se movimenta. Isso é anulado pela distância com que Monteiro filma os atores, atingindo a bidimensionalidade falada por Araújo e Aprá. Na segunda indagação, o desejo de uma coisa serena, que não entre em confronto com as falas dos atores. Uma negação do maneirismo de um Fassbinder, por exemplo.

João César Monteiro, como dito no parágrafo acima, também faz da distância sua marca. O plano normalmente é frontal e distante, quando não é híbrido, como aquele em que Luís Miguel Cintra observa, do lado de fora do quarto, um casal na cama, num momento de incrível voyeurismo de *Quem Espera por Sapatos*. O mais frequente, contudo, é mesmo o plano frontal e distante, como aqueles em que João Vuvu (interpretado pelo próprio Monteiro como uma versão aristocrata de João de Deus) entrevista as candidatas a mulher a dias em sua sala, tendo atrás deles uma parede. A distância faz a sala parecer um museu, um espaço que não é de moradia, e a frontalidade torna a distância ainda mais impactante. Nas cenas eróticas, escreveu Alain Bergala, "a

distância e a frontalidade dos planos nos quais inscreve as raparigas, fazem que elas escapam a uma possível erotização do seu corpo para uso do espectador" (BERGALA apud AREAL, 2011-II, p. 262). Sim, esse distanciamento aliado à escuridão do quadro Monteiriano impedem a consolidação do voyeurismo do espectador, que entretanto normalmente é instado a esse voyeurismo, para se ver frustrado, caso caia no jogo proposto pelo realizador.

Com tanto rigor, pode parecer estranha a associação sempre feita da obra de Monteiro com a de Rossellini, realizador que, num primeiro momento, cultivava certa imperfeição formal como maneira de se abrir ao mundo e ao acaso, embora não abrisse mão também de uma criteriosa preparação na estrutura de seus filmes. Mas em uma declaração para Vasco Câmara, numa de suas entrevistas mais lúcidas e valiosas, encontramos aquilo que o diferencia dos cineastas que compõem o quadro com relativa frieza. Ao comentar que em *A Comédia de Deus*, Monteiro ator assina como Max Monteiro, deixando João César para a realização, e ao lembrar que em uma cena ele põe uma máscara, o realizador responde:

Uma máscara carnavalesca e de morte. Mas foi ocasional. O acaso é uma visitação, provoca-se. E provoca-se de um modo simples: é deixar que as coisas visitem o filme. A máscara era de um miúdo que ia a passar, a filmagem coincidiu com o Carnaval. Há uma coisa mais surpreendente, o plano final: os dois pombos que vêm pousar no rebordo. Provocou-se a invasão, abriu-se as gaiolas, soltou-se os pombos. Mas não houve indicações para que naquela altura precisa os dois pousassem. Ainda estávamos lá hoje se dependesse da mise en scène. (*Público*, 19 de janeiro de 1996)

O rigor da mise en scène, para cineastas como Monteiro (e o Rossellini histórico dos anos 1960 e 1970), não pode fazer com que o filme permaneça fechado, exclusivo da mente do realizador e preso ao que estava inicialmente planejado. Em entrevista para o DVD de *O Último Mergulho*, a atriz francesa Fabienne Babe diz que Monteiro era super aberto a contribuições, e que não insistia quando algo que pedia lhe era negado pela atriz. Essa abertura à criatividade dos atores tem tudo a ver com esse "deixar que as coisas visitem o filme". A mostrar também que arte não é ciência exata e que manifestações diversas do acaso farão parte também, e talvez até mais, daquilo a que chamamos de obra de autor. Porque um verdadeiro autor deve estar atento ao acaso, às coisas ao redor.

Sobre a fotografia, notamos uma mudança de *À Flor do Mar* a *Recordações da Casa Amarela*, e depois novamente em *A Comédia de Deus*. Este teve pela primeira vez

num filme de Monteiro a fotografia de Mário Barroso, que já havia trabalhado com Manoel de Oliveira, como ator (é ele o Camilo Castelo Branco de *Francisca*) e como diretor de fotografia (*O Meu Caso*, *Os Canibais*, *Vale Abraão*, entre outros). É ele que diz, em entrevista para o DVD de *A Comédia de Deus*, que não tinha liberdade alguma para pensar a luz nos filmes de Monteiro, e que era assim que preferia: "A iluminação de um filme é feita pelo diretor de fotografia; a luz é feita pelo diretor". O próprio César Monteiro comenta indiretamente essa máxima de Mário Barroso na entrevista a Pierre Hodgson, quando perguntado porque levou tanto tempo entre um filme e outro (o entrevistador desconhecia, ou esqueceu-se, de *O Último Mergulho*, de 1992, e Monteiro pareceu dar corda ao esquecimento):

(...) Não frequento o meio cinematográfico português. Na minha ausência, no intervalo entre os dois filmes, o cinema mudou, para melhor e para pior. Houve uma renovação das equipas, dos técnicos. Já não me conheciam e eu já não conhecia ninguém. Eu não tinha mudado, mas como conhecia mal a equipa e vice-versa, houve mal-entendidos bastante graves. Quando comecei a rodagem passaram-se coisas inconcebíveis. talvez seja uma moda, mas agora acha-se que são os directores de fotografia que fazem os filmes. Tive um director de fotografia francês que pensava que vinha fazer uma comédia, mas uma comédia no sentido francês. Não podia funcionar. Houve outras dificuldades. Estávamos como num navio que mete água por todos os lados. O guarda-roupa não funcionava. Os décors também não. Por isso interrompi a rodagem. Mudei de equipa; fiquei apenas com o meu assistente e, sobretudo, com o meu produtor, que foi vigarizado por toda a gente. É lamentável. Há ladrões por toda a parte. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 427)

E por isso sente-se, em cada plano, que a fotografia dos filmes de Monteiro, seja qual for o filme, seja qual for o diretor de fotografia, seja exatamente aquilo que ele queria. E por isso nos seus filmes, como nos filmes de Manoel de Oliveira, Pedro Costa, Rita Azevedo Gomes e Paulo Rocha, entre alguns outros poucos, a luz conta muito, dramática e esteticamente.

Paulo Filipe Monteiro passou pelas principais características da obra de João César Monteiro a partir de *Recordações*, em seu texto sobre *A Comédia de Deus*.

É um cinema sincrético, *idiosincrético*. Mais do que alternar entre piolhos e deusas, entre ternura e raiva, uma dando lugar à outra, precisou de jogar constantemente, na simultaneidade, entre o explícito e o segundo sentido; e precisou de usar venenos em quantidades precisas para estes se constituírem em contravenenos, o sublime que salva do obscuro, o obscuro que torna mais sublime o sublime. (...)

Há algo de barroco na sua atitude, na sua fusão de elementos, no seu riso. Mas o lado ascensional, de procura do ideal e até do cosmos, tem também muito de romantismo – que algo porém impede de levar até ao fim. Uma das características de Monteiro é a incompletude: prefere que nada seja perfeito, interromper sempre o que está com outra coisa bem diferente. Essa descontinuidade é uma característica do modernismo. Em César Monteiro, podemos dizer que o modernismo se instala dentro do romantismo. (MONTEIRO, 2014, p. 226)

Apesar de ser um texto sobre um determinado filme, e essas características serem mais marcantes a partir da *Trilogia de Deus*, é certo que tudo o que o investigador coloca estava presente antes da trilogia, e pode ser visto sobretudo nos filmes pós-25 de abril, mesmo que ainda em gestação (sobretudo no que tange aos piolhos e ao explícito). A descontinuidade é um traço forte em sua obra desde *Sophia*, e faz parte de sua herança godardiana. E a ideia do modernismo que se instala dentro do romantismo me parece lapidar, e tem a ver com algo que está neste trabalho, sobretudo na discussão sobre o clássico e o moderno da primeira parte, na ideia de que o cinema nasce após diversas correntes artísticas, e que por isso elas se encontram por vezes num mesmo filme. Filipe Monteiro ainda volta à questão do sincretismo, marca que César Monteiro começa a desenvolver sobretudo em *Veredas*, atingindo o máximo do sincrético na trilogia, e principalmente em *A Comédia de Deus*, daí a pertinência de dizer isso num texto sobre o filme, embora a maior parte das referências seja perceptível em toda a sua obra:

No sincretismo de Monteiro é parte importante, ao nível das linguagens que se ouvem nos filmes, a fusão de muitas referências poéticas literárias (é uma vasta filosofia na alcova) com palavras, lugares-comuns, canções brejeiras, ditados, provérbios. Não se trata apenas de uma conjugação de palavras, mas, muito mais do que isso, de culturas, a erudita e a popular, que costumam ser vividas como incompatíveis. Também nisso podemos filiar o cineasta em Nietzsche e Artaud, já que para ambos era fundamental a cultura erudita vivificar-se no contacto com o seu exterior.

Os seus diálogos não são, porém, tagarelas. Inesperados, desconcertantes, sedutores, sim. Mas provavelmente nenhuma palavra está a mais ou é desnecessária no jogo de sedução das outras personagens ou dos espectadores. E Monteiro também recorre muito ao aforismo, à réplica lacónica. (Idem, p. 226-227)

Novamente, é certo que a maior parte dessas características já estava nas obras anteriores à *Trilogia de Deus*. Assim como é perfeitamente cabível considerar *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* uma préquela para essa trilogia, explicitada pelo reencontro, em *Recordações*, com o personagem de Luís Miguel Cintra,

Lívio, que no primeiro filme tinha outra voz, a de Monteiro, num jogo que encontrará a máxima expressão nas brincadeiras de *A Bacia de J.W.*, seguindo as pistas falsas dos créditos finais. Filipe Monteiro parece ter consciência dessa possibilidade de expansão das características para toda a obra quando fala em sedução do espectador com os diálogos, uma vez que a prática sincrética neles inside desde os *Fragmentos de um Filme-Esmola*, atingindo um ponto já alto em *Veredas* e *Silvestre*, e se ampliando com a trilogia.

Na tese de doutoramento de Henrique António Muga, em que o investigador persegue o imaginário na obra do realizador, há um subcapítulo chamado "O respeito pelo real", em que Muga enumera, calmamente, as características de revelação da "forma de filmar e na maneira de nos mostrar esse real" (MUGA, 2015, p. 171). O investigador destaca as seguintes características, que procurarei resumir o máximo possível, porque muito já será falado sobre elas nesta parte do trabalho (quase todas as características têm exceções em sua obra, a maioria das quais ele identifica no texto original): "rodagem em ambientes naturais", dentro do qual Muga aponta as exceções de *O Amor das Três Romãs* e *Silvestre*; "preferência pela iluminação natural" (ele fala da "grande exceção" a essa regra que é *Fragmentos de um Filme-Esmola*); "som direto" (ele lembra a dublagem de *Quem Espera por Sapatos*); atores sem maquiagem e "figurinos realistas"; "câmara normalmente fixa no chão à altura do homem e sem deformar o espaço" (até *À Flor do Mar*, contudo, havia frequentes travellings e panorâmicas); "velocidade do movimento coincidente com a velocidade real, sem ralentis nem acelerações"; "grande cuidado no enquadramento", o que, a meu ver, não está necessariamente ligado ao respeito pelo real; "exploração do plano-sequência", para se afirmar como herdeiro de Murnau. (MUGA, 2015, p. 171 a 173).

Em artigo para a revista da Compós, anterior à tese de António Muga, Paulo Cunha escreve um parágrafo que diverge ligeiramente dessa quase obsessão realista. O artigo se intitula "A cidade cinematográfica de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro" e pode ser descarregado em pdf independentemente. Apoiado nas palavras do próprio diretor, o que é sempre um perigo, Cunha argumenta:

Apesar da criação cinematográfica de Monteiro incidir sobre a observação da realidade, o autor rejeita a ideia de retratar a realidade e, por coerência, desvaloriza o cinema dito "realista" enquanto materialização dessa pretensão. Monteiro considera inviável esse cinema dito "realista" por acreditar que cada indivíduo tem uma visão própria e diferente do mesmo objecto. Por outro lado, o autor considera a criação artística como uma prática criativa e transgressora, que tenta

extravasar os limites do real. No entanto, João César Monteiro não ignora o real, explorando-o como ponto de partida da criação artística, privilegiando assim uma “encenação” subjectiva da realidade. Em oposição ao cinema dito “realista”, o autor valoriza a “encenação” subjectiva da realidade. Esse tipo de abordagem cinematográfica leva o cineasta a adoptar duas técnicas artísticas de reprodução e representação: a teatralização e a ritualização da realidade. (...) (CUNHA, 2008, p. 3)

Não nos enganemos. Dependendo do ângulo que se olhe e se pense, tanto Muga quanto Cunha estão (parcialmente) certos. Afinal, lidamos todos com um realizador que adotava com louvor e orgulho o princípio da contrariedade, e se refestelava em demonstrar suas contradições em diversas entrevistas. Creio, também, que a busca por um realismo não impede a constatação de que o realismo seja impossível de ser alcançado.

Voltando ao trabalho de Henrique António Muga, ele ainda lembra do uso da música, que revela ser Monteiro um autêntico melômano, e que faz parte do que chamamos aqui de estilo do realizador:

A melomania de JCM expressa-se na ampla escala musical que os seus filmes percorrem: ao nível da dita erudita, vão da música medieval à contemporânea (I.Stravinsky), passando pela renascentista (C. Monteverdi), inspirando-se nas espirais e contrapontos barrocos (J. S. Bach, A. Vivaldi), contemplando a simetria equilibrada da clássica (J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert), e espraiando-se na extensa e livre linha melódica da romântica – ou não fosse este o seu lago preferido! – (R. Wagner, G. Rossini, F. Mendelssohn, J. Strauss, G. Verdi, G. Bizet, R. Strauss, G. Puccini); à erudita contrapõe a música popular tanto a nacional como a internacional, quer a tradicional quer a contemporânea; ausente não poderia ficar o luso fado e o tango, seu equivalente argentino (nomeadamente a sua dimensão de tristeza, como considera Astor Piazzolla, argumentando que gostamos de ouvi-los porque gostamos de sofrer). (MUGA, 2015, p. 177-178)

Resta ainda falar do humor, e Paulo Filipe Monteiro passa também por essa característica, que entende como uma faceta do sincretismo do realizador, igualmente presente em toda a sua obra, ainda que bem menos sensível ou dominante em *À Flor do Mar* e *O Último Mergulho*:

Outra faceta do seu sincretismo é o seu humor: um riso que é da tradição irónica erudita e também da tradição popular, carnavalesca, crítica de tudo e de si própria. Um riso que é divertido e também amargo, ferido, desesperado. E também um riso que ajuda à serenidade, ao interromper os excessos de amargura, de abjeccionismo, de metaforização, de erotismo ou de sublime. E que assim reforça os laços

com o espectador, aliviado por essa interrupção, agarrado pela cumplicidade do riso. (MONTEIRO, 2014, p. 227)

O humor em Monteiro é uma arma, capaz de desarmar o espectador mais reticente, incrédulo pela alternância do registro. É pelo humor, certamente, que Monteiro agarra seus admiradores e os cativa dentro de um sistema construído por críticas, alusões, brincadeiras e rebeldia, elementos que ele trabalha com rara habilidade.

O cinema frente ao espelho

A ideia de que João César Monteiro colocou o cinema (e, a partir de determinado momento, o seu próprio cinema) na frente do espelho é muito bem explorada por Angélica García Manso em seu livro *El Cine Frente al Espejo*, publicado a partir de sua tese de doutorado na Universidad de Extremadura, em Cáceres, na Espanha. A investigadora identifica uma série de "citações, referências e alusões a numerosos filmes, cineastas e personagens de ficção fílmica" (MANSO, 2010, p. 58), e salienta que não se trata de "piscadelas gratuitas nem arbitrarias, mas que se encontram carregadas de transcendência no que se refere à trama do filme e às intenções do realizador" (Ibidem).

Seguindo Noel Carrol¹³⁴, é possível considerar citações e referências também como alusões, de modo a facilitar o trabalho, que, afinal, não é sobre a identificação do que seria cada incidência de cinema frente ao espelho. A gênese sessentista do cinema de alusão que iria explodir nos anos 1970 é resumida por Carroll com as seguintes palavras:

A proliferação de estudiosos da história do cinema permitiu aos diretores emergentes pressupor que no mínimo parte de sua plateia estaria preparada para procurar suas alusões à história do cinema e ver nelas sinais de compromissos expressivos de seus filmes. O jogo da alusão poderia começar; os mensageiros e os receptores estavam em seus lugares; as condições necessárias para o jogo da alusão eram satisfatórias. (CARROLL, 1982, p. 55)

Como herdeiro da Nouvelle Vague francesa, e também como crítico de cinema (portanto, um historiador diletante), João César Monteiro se encaixava perfeitamente como mensageiro no jogo da alusão reconhecido por Carroll, e esse jogo nos permite

¹³⁴ Em uma nota de rodapé, García Manso menciona a importância do texto *The Future of Allusion – Hollywood in the Seventies (and Beyond)*, de Noel Carroll, publicado na revista *October* na primavera de 1982 e que foi referência em minha dissertação de mestrado, o autor considera citações e referências dentro do mesmo chapéu, o da alusão.

elaborar melhor as análises dos filmes de Monteiro, iluminando também suas preferências (Murnau, Renoir, Dreyer, Godard...) e sua visão da História do Cinema.

García Manso começa por definir quais são as formas de o cinema se colocar frente a um espelho (Idem, p. 52): "1) O cinema como tema de um filme", por exemplo, *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) ou *S.O.B.* (Blake Edwards, 1981); "2) O cinema como discurso reflexivo de seus próprios mecanismos expressivos", algo que muitos filmes carregados de modernidade fazem, e alguns até explicitam – *Akai Setsui* (Shohei Imamura, 1964), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Two Lane Blacktop* (Monte Hellmann, 1971); "3) A intertextualidade na tela grande: a consideração do filme como um texto torna perfeitamente aplicável o conceito de 'intertextualidade' na arte cinematográfica". De aceitação pouco conflituosa na academia, a ideia de que um filme é um texto que pode ser lido não é de todo aceita no ambiente da crítica¹³⁵. Creio ser possível falar em metacinema e em cinema frente ao espelho, evitando, assim, o risco de se falar em intertextualidade. Para ser fiel à autora, passarei ao largo da polêmica e assumirei que um filme pode, então, ser um texto. Assumirei o risco. De todo modo, é justamente nesse terceiro tópico levantado por García Manso que Monteiro se encaixa.

Através destes intertextos João César Monteiro consegue uma fusão perfeita entre seu universo cinematográfico (seus temas, suas obsessões, sua estética particulares) e a História do Cinema, dado que esses intertextos lhe permitem construir histórias absolutamente genuínas nas quais aparecem pertinentemente imbricadas obras fundamentais da Sétima Arte. (MANSO, 2010, p. 58)

Na divisão de toda a obra de Monteiro em diversas etapas, García Manso considera *A Flor do Mar* (1986) um filme emblemático a partir do qual o metacinema "se torna onipresente" (p. 61) na obra do cineasta, seu primeiro filme em que "o cineasta figueirense coloca o seu cinema frente ao espelho". A investigadora identifica uma série de procedimentos que mostram a vontade de Monteiro de colocar seus próprios filmes como alvos de crítica e com isso prepara o terreno para a *Trilogia de Deus*, que García Manso e outros historiadores chamam de Tetralogia, com a inclusão de *A Bacia de John*

¹³⁵ Ver texto *Narrativa Contra Mundo*, de Tag Gallagher, mencionado no capítulo 2.1 deste trabalho e disponível aqui: <http://janela.art.br/index.php/traducoes/narrativa-contra-o-mundo/> (acessado em 27 de fevereiro de 2019). Por outro lado, outro crítico que entra em conflito com a academia, Robin Wood, tem um importante texto chamado "Texto Incoerente", a respeito da narrativa enigmática de alguns filmes dos anos 1960 e 1970 (ver seu livro sobre o cinema americano da época: *Hollywood From Vietnam to Reagan... and Beyond*, publicado pela Columbia University Press, 2003).

Wayne (1997), ideia da qual discordo por considerar *A Bacia de J.W.* uma espécie de interlúdio brincalhão dentro de sua carreira, aquilo a que os críticos costumam chamar de filme de crise, ou filme menor. Para García Manso, a presença intertextual se manifesta desde o início de sua carreira:

- a) A influência de Jean-Luc Godard é óbvia em *Sophia de Mello Breyner Andresen*, filme que, por outro lado, aparece dedicado à memória de Carl Theodor Dreyer.
- b) *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* se desenvolve em uma atmosfera típica da Nouvelle Vague, no estilo de cineastas como Jacques Rivette, Jean Eustache (...) ou Philippe Garrel (...).
- c) Também em *Fragmentos de um Filme-Esmola* se detecta a estampa vanguardista de Garrel (...).
- d) (...) *Que Farei Eu com Esta Espada?* introduz diversos fotogramas e sequências de *Nosferatu* (...).
- e) No que se refere a *Veredas*, o próprio João César Monteiro reconhece que no episódio do Alentejo há "uma declarada influência sternberguiana. Estou agora a lembrar-me de *Blonde Venus*. Peço desculpas, mas não foi consciente" (...).
- f) (...) Carlos Martins apontou que nos curtas de 1978 *A Mãe*, *Os Dois Soldados* e *O Amor das Três Romãs* há influência do surrealismo de Buñuel e da estética pop da Nouvelle Vague que por aqueles anos praticava Godard (...).
- g) Finalmente, o título de *Silvestre* supõe uma citação do longa de Cukor, *Sylvia Scarlett* (1935), cuja protagonista se faz passar por rapaz e muda sem nome, de Sylvia para o masculino Sylvester. (...).¹³⁶

Alguns questionamentos me vejo obrigado a fazer. Não entendo a que estética pop se refere Carlos Martins, ao qual García Manso faz referência. Nesse período, metade final dos anos 1970, Godard experimentava a linguagem do vídeo em ensaios e documentários fora de qualquer perspectiva comercial, e ensaiava o retorno ao cinema narrativo com *Sauve Qui Peut, La Vie* (1979). De todo modo, o parentesco desses três curtas com Godard é mesmo difícil de se ignorar. Em *Veredas*, por outro lado, não vejo a influência sternberguiana enxergada pelo próprio autor. Penso se não é o caso de mais um despiste provocado por Monteiro. Por outro lado, vale lembrar da face pasoliniana presente em toda a fase medieval, incluindo os três curtas de 1978.

O investigador Francesco Giarrusso também trabalhou com a ideia de espelho, mas a imbricou na ideia de labirinto, buscando uma compreensão do jogo intertextual trabalhado freneticamente por César Monteiro desde o início, e compreendendo esse jogo

¹³⁶ Em *Sapatos*, ela identifica também a citação a *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, quando a empregada diz "Ai, minha senhora". Sobre *Veredas*, a declaração de JCM está numa entrevista a APV publicada no Expresso em 27 de maio de 1978).

dentro de uma rede de complexas contradições e incompatibilidades que Monteiro administra em seus filmes. Segundo Giarrusso,

as múltiplas relações transtextuais presentes no texto fílmico, fundadas muitas vezes na colisão de elementos antitéticos e aparentemente inconciliáveis, geram um complexo universo semântico e icônico cuja força provém do contínuo jogo de similitudes e contrastes que, por sua vez, surgem no seu interior: rede dialógica em que as constantes operações transtextuais darão origem ao círculo perfeito do vai-e-vem, ao eterno retorno de citações, homenagens e paródias, cujo objetivo será o de subverter todos os nexos lógicos convencionais que a nossa sociedade aceita, na rigorosa univocidade daqueles. A este propósito, observaremos a combinação de elementos aparentemente incompatíveis, como sagrado e profano, popular e erudito, sublime e trivial, tudo repropósito ou alterado por práticas dialógicas bastantes complexas que, mediante a criação de novas relações entre palavras, imagens, sons e fenômenos, levam à destruição da hierarquia estabelecida dos valores. O ato subversivo monteiriano consistirá, portanto, em separar o que é tradicionalmente unido e aproximar o que é geralmente longínquo, materializando sistematicamente o mundo, o seu mundo, agora nosso. (GIARRUSSO, 2016, p. 16)

A ideia mais interessante, que parece resumir algumas obsessões de César Monteiro, é a de "separar o que é tradicionalmente unido e aproximar o que é geralmente longínquo". É precisamente essa operação que torna seus filmes desconcertantes e livres, absurdamente livres. Monteiro não se prendia a convenções, e para melhor denunciar a fragilidade das instituições ou de coisas aparentemente instituídas, trabalhava sob esse princípio contraditório com a mediação de "novas relações entre palavras, imagens, sons e fenômenos", como argumentou Giarrusso. Penso residir nessa percepção um dos principais caminhos para entender o cinema de Monteiro, e também para delinear minha hipótese sobre a complexa ligação de Monteiro com seus pares de Novo Cinema português, uma ligação de aproximações tão radicais quanto os distanciamentos.

Pessoa e personagem

É frequente a ideia de que João de Deus tem muito de autobiográfico, para além do que dizia Sophia de Mello sobre sua poesia conter sua biografia. Muito da loucura do personagem interpretado por Monteiro é associada à sua própria loucura, algo que ele costuma desmentir ou despistar, dizer que não sabe, sem muita eloquência. Talvez João de Deus tenha mais dele do que ele gosta de admitir. Talvez seja mesmo apenas uma projeção do que ele, por vezes, gostaria de ser "Vai, e dá-lhes trabalho". E logo após o

primeiro curta sobre a poetisa Sophia, em uma crítica brilhante para um filme de André Delvaux ("Un Soir, Un Train"), dos textos mais sábios que escreveu, que revelam um verdadeiro pensador de cinema, ele afirma: "Filmar é viver livre, é confundir a nossa atenção com o destino dos outros" (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 105). Nem sempre ele pensaria assim. Aliás, progressivamente passará a pensar o contrário, a ver o cinema quase como um fardo, o que é compreensível. E talvez esteja nessa desilusão a sua vontade de expurgar o descontentamento num personagem libertário, que faz o que ele gostaria de fazer. Mas estamos no terreno das especulações.

Pierre Da Silva, em texto semi-crítico, semi-biográfico, parte de uma breve frase de Monteiro a respeito da morte de seu amigo escritor Carlos de Oliveira, em 1981, em que ele afirma ser sua vida cheia de merda e folia, para indicar o forte traço de autobiografia presente em todos os seus filmes, que "em graus diversos, possuem essa parte do íntimo, esses brilhos da existência abertos pela metamorfose da criação" (ALLONES, 2004, p. 69). O crítico ainda ressalta que a partir de Recordações da Casa Amarela isso se dá mais claramente, "sem jamais cair no naturalismo e ainda menos no compadecimento" (Ibidem)

Os amigos e pessoas que com ele trabalharam diziam que ele era tímido. E num ataque de extrema e perigosa sinceridade, Monteiro se desnuda para Anabela Mota Ribeiro, quando esta lhe pergunta sobre uma possível insegurança, e confirma a timidez, revelando alguns truques: "Faço umas birras e não sei quê. O intuito é, quase sempre, ganhar tempo, se se trata de uma cena mal pensada ou qualquer coisa do gênero." (RIBEIRO, 1997)

Ganhar tempo. Monteiro assim descola-se de seu personagem João de Deus mostrando-se mais humano, menos franco atirador do que ele mesmo parecia anteriormente. É como se o personagem, que apareceu na tela pela primeira vez em 1989, exorcisasse seus fantasmas permitindo ao criador revelar melhor seu outro lado, o lado sensível, delicado, presente quando ele simpatiza com seu interlocutor, ou pelo menos não antipatize com ele.

Há ainda um outro fator: Em conversas não registradas com pessoas que o conheceram, e mesmo nas polêmicas em que se meteu, com destaque daquela de 1992 contra António-Pedro Vasconcelos e Fernando Lopes, havia sempre a sugestão de que João César Monteiro era muito lúcido, mas se fazia de mentalmente desequilibrado como um modo de justificativa para a fúria que dirigia aos inimigos e mesmo aos amigos. É certo que o ato de criação sempre esteve associado a perturbações mentais, e não são

poucos os artistas do passado que sofreram um bocado com essa condição, de Caravaggio a Van Gogh, de Mozart ao Jaime, pintor e interno de um manicômio, retratado, após sua morte, por António Reis. Mas muito se desconfiou, e se desconfia, de que a loucura de João César Monteiro seja toda calculada, e que por isso foi muito fácil colocá-la quase toda no personagem de João de Deus, que não deve, em hipótese alguma, ser confundido com a personalidade do realizador, a não ser em um ou outro pormenor (o lado mulherengo, por exemplo).

Em entrevista para Vasco Câmara no lançamento de *A Comédia de Deus*, Monteiro diz: "Gostava de não ser cineasta, não ser artista, ser gente simples, passando despercebidamente pelo grande magma social. Isto pressupõe uma certa inveja: não é a inveja de não ser um grande cineasta como o Murnau, é a inveja de não ser afável e simpático como o marido da minha porteira" (*Público*, 19 de janeiro de 1996). Ao ser então indagado o porquê de não ser, responde: "Não consigo ser. Porque mexo em coisas que têm a ver com a criação, com a arte". É a condição da qual não se pode fugir, a de ser um criador, a de só conseguir expor suas forças e fraquezas por meio da arte.

E o que dizer das fortes palavras de Luis Miguel Cintra sobre Monteiro e *Branca de Neve* (e os trechos que foram filmados com os atores e não aproveitados)? Para o ator, "é difícil partilhar com ele qualquer coisa, neste momento, porque ele é muito solitário, os filmes são cada vez mais as coisas secretas dele". (*Público*, 11 de novembro de 2000). "A escuridão de *Branca de Neve* como sinal de suspensão de um cineasta? Crise?", pergunta o entrevistador. Cintra responde que sim, "mas digo isso sem menosprezo pelo gesto artístico. Porque há aqui também uma enorme lucidez. Há todas as razões, hoje, dada a grosseria do sistema de produção e distribuição, para um criador sentir todas as dúvidas e exibir a sensação desse impasse, sem saída". Sabemos que esse gesto radical não foi uma maneira de descolar a pessoa do personagem. João Vuvu viria logo a seguir para confundir a todos novamente.

Anarquista "à la Grouxo Marx", diz seu editor Vitor Silva Tavares (ALLONES, 2004, p. 83), para quem "não é uma questão ideológica", João César "tinha fases de grande violência, sobretudo verbal, mas também nos atos". Eram "picos de violência exacerbados pelo álcool", e filmou *Le Bassin* inteiro "fortemente alcoolizado", como Sam Peckinpah nos seus últimos anos. *As Bodas de Deus* também foi filmado sob grandes doses de álcool, segundo Vitor Silva Tavares. "Eu me transformei numa garrafa de whisky", diz Monteiro à *Première* francesa (dezembro de 1999, em entrevista para Gilles Verdiani), justificando o porquê do final de uma relação de 25 anos com a atriz, assistente

e realizadora Margarida Gil. Por essas tristes palavras percebe-se um crescendo na solidão do realizador, uma certa solidão também. O amigo Tavares fala também da extrema lucidez de Monteiro (ALLONES, 2004, p. 85), e de como é difícil para alguém extremamente lúcido viver em nossa sociedade, que convida à cegueira, à paralisia e à alienação. Nisso ele me lembra o brasileiro Glauber Rocha, outro homem extremamente lúcido que a sociedade corrompida via como louco. "Em seu período mais negro, na estreia da *Bacia* e na filmagem das *Bodas*, eu frequentemente associava João César ao Van Gogh descrito por Artaud como o suicidado da sociedade", completa o editor.

O que afinal é difícil precisar, e talvez só quem conviveu diariamente com ele conseguirá (talvez, é necessário repetir), é o quanto tem da pessoa no personagem e vice-versa. Porque uma pessoa já é complexa, a ponto de nem ela mesma ter domínio total sobre sua própria personalidade. Quanto mais uma pessoa como João César Monteiro, que cultivava o espírito da contradição como nenhuma outra pessoa pública (talvez apenas Buñuel possa ser igualado a ele nesse sentido, entre cineastas). Este andar em círculos que promovi neste trecho do trabalho, contudo, não me parece inútil, na medida em que podemos entender como as pessoas viam essa questão, e assim iluminar um pouquinho mais esta que é uma das obras mais ricas e complexas da história do cinema.

Divisões possíveis da obra de João César Monteiro

A obra ficcional de João César Monteiro desenvolve-se em duas linhas paralelas muito nítidas: a primeira formada pelos filmes que se baseiam em histórias tradicionais de fundo medieval; a segunda reunindo os filmes situados no tempo actual e de atitude irónica; tendências estas que arrumei em fases crono-estilísticas.

Compreender de que modo estas duas vias estão unidas por uma poética comum, apesar dos seus contrastes e aparentes contradições, é o objectivo deste capítulo, que procura mostrar a coerência desse "sistema de autor" guiado por um obscuro objeto do desejo comum a todos os seus filmes. (AREAL, 2011-II, p. 247)

É possível tomar as palavras de Areal como norteadoras de grande parte deste trabalho ainda que, no caminho, obrigatoriamente nos separaremos. A tal ponto que podemos reproduzir aqui a primeira das duas notas contidas no segundo parágrafo acima, em que ela evoca Eduardo Prado Coelho, que vê "a segunda fase desta obra como uma denegação da primeira" (COELHO, 1983, p. 81), "e acrescenta premonitoriamente", segundo Areal (2011-II, p. 247): "É possível que o cineasta, entalado na violência desta

contradição, nos acabe por dar um outro cinema com maior força e autenticidade" (COELHO, 1983, p. 81). Como considero os filmes *Veredas* e *Silvestre* como obras-primas do cinema português e provavelmente os melhores filmes de Monteiro ao lado de *Recordações da Casa Amarela*, concordo apenas parcialmente com a ideia premonitória de Coelho. Mas é evidente que a partir de *Recordações* seu cinema segue um outro curso e Monteiro se torna mais confiante de si como autor, menos devedor de António Reis e Margarida Cordeiro (*Veredas*) ou de Manoel de Oliveira (*Silvestre*), embora tenha se tornado um herdeiro legítimo de Jean Renoir (*Recordações*).

A divisão de Leonor Areal é interessante e válida, embora outras sejam possíveis (a própria investigadora cria subdivisões para dar conta de algumas delas). Uma vez que suas obras oferecem possibilidades de ligações múltiplas, é possível entender, por exemplo, que *Veredas* contém algo que será aprofundado na Trilogia de Deus (principalmente em *As Bodas de Deus*, o terceiro longa da trilogia), assim como entre *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) e *Le Bassin de John Wayne* (1997) há conexões evidentes, como se um fosse a versão da autoria estabelecida do outro, um assumido esboço (ainda que, como já mencionado, toda sua obra ser feita, de algum modo, de esboços, de uma certa incompletude).

Mário Jorge Torres, no texto "O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no cinema de João César Monteiro" (TORRES, 2004, p. 221), um texto que está mais para a crítica do que para a academia¹³⁷, diz que *À Flor do Mar* (1986), completa uma "trilogia de revisita às raízes de uma portugalidade essencial" iniciada com *Veredas* (1978) e continuada com *Silvestre* (1982), e "desdobrando-se ainda em três preciosas raridades, as curtas realizadas para a televisão sobre contos tradicionais". É bem plausível essa trilogia, e de fato Jorge Torres constrói seu texto em cima dessa interessante possibilidade, ainda que seu objeto central seja assumidamente *Recordações da Casa Amarela* (1989). Contudo, considero preferível *À Flor do Mar* como a segunda parte da trilogia do mar iniciada em *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) e encerrada com *O Último Mergulho* (1992), sem importar que, nesse caso, o primeiro filme da trilogia é um curta metragem e pertença também à fase inicial, chamada de experimental.

Sobre *Recordações*, por sinal, Torres faz uma observação que considero importante para a compreensão do universo monteiriano:

¹³⁷ O que considero salutar, pois a academia tem muito a ganhar com o espírito crítico.

A definição da personagem [João de Deus], entre o patético da progressiva depauperação e a ferida dignidade que o uso da sonata de Schubert sublinha, ganha contornos no diálogo com a dona da pensão, D. Violeta (a emblemática Manuela de Freitas), que fala da casa não como de uma casa velha, infestada pelos percevejos, mas de uma casa barroca, já filmada pela televisão. A matriz para este universo picaresco (barroco ou pré-barroco) encontromos-la na literatura espanhola iniciada com *Lazarillo de Tormes* (1554), alternativa às novelas pastoris e aos romances de cavalaria: o seu tom realista e satírico, introduzindo um imaginário urbano de mendigos e marginais, como heróis ou anti-heróis da ficção, serve-nos à maravilha para caracterizar a personagem de João de Deus. (TORRES, 2004, p. 224)

O que irá ocupar a maior parte do trabalho a seguir é a carreira do diretor até *Silvestre* (exibido em Veneza em 1981, estreado em 1982), porque esse período está dentro daquele delimitado como o principal raio de ação das intenções e realizações do chamado Novo Cinema português. É justamente o que está englobado nos dois parágrafos a seguir, escritos por Leonor Areal, com a exceção de *Branca de Neve*, que será analisado depois, num longo apêndice compreendendo a fase seguinte (1986-2003), em complemento ao que será o principal período deste trabalho (1962-1982):

Os quatro primeiros filmes de João César Monteiro, realizados entre 1969 e 1975, constituem a fase que chamo "experimental" e que inclui dois documentários – *Sophia* (1969) e *Que Farei Eu Com Esta Espada?* (1975) – e dois filmes-ensaio (ou ensaios de filme) sob a forma de ficção: *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) e *A Sagrada Família ou Fragmentos de um Filme-esmola* (1973). A segunda chave, aqui chamada "medieval", inclui *Veredas* (1977), *Silvestre* (1981) e três curtas-metragens baseadas em contos tradicionais: *A Mãe*, *Dois Soldados* e *O Amor das Três Romãs* (1978). Este filão será retomado, vinte anos mais tarde, pelo filme-manifesto *Branca de Neve* (2000) (AREAL, 2011-II, p. 247)

No apêndice, deste modo, procurarei entender também o que virá depois, uma terceira fase que, segundo Areal, "abarca o resto da obra", na qual JCM "regressa ao tempo actual".¹³⁸ Para a investigadora,

Há dois filmes "aquáticos": *A Flor do Mar* (1986), que, não encaixando em nenhuma das duas tendências mestras [a medieval e a contemporânea e irônica], podemos ver como um filme-chave para entender ambas; e *O Último Mergulho* (1992), uma espécie de sequência ou variação de *Recordações da Casa Amarela* (1989) – filme este que

¹³⁸ Essa parte que vai de 1986 a 2003 já está razoavelmente contemplada nestes primeiros subcapítulos que identificam seus principais traços autorais. Como não é o cerne do trabalho, será analisada no apêndice.

inicia a série de filmes centrados na personagem João de Deus (interpretada por João César Monteiro), fase mais idiossincrática e conhecida da sua obra, que inclui ainda *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1998). Embora usualmente apelidade de "trilogia", considerá-la-ei aqui como tetralogia, integrando assim o esquecido *A Bacia de John Wayne* (1997), a que o realizador, aliás, atribui um lugar final, como "conclusão das aventuras de João de Deus"¹³⁹. (AREAL, 2011-II, p. 248)

Penso que *Vai e Vem*, mesmo sem pertencer à Trilogia de Deus, seja o verdadeiro desfecho das aventuras de João de Deus, aqui rebatizado João Vuvu (vistovisto?), como a própria Areal considera, ao escrever que o filme-testamento remata "a senda da célebre personagem". Ela considera *Vai e Vem* e o anterior, *Branca de Neve*, "filmes de síntese" que constituem um bloco final de sua obra (Ibidem).

Já Mário Jorge Torres, considera *Branca de Neve* um retorno, mas em chave arriscada demais, que quase causou o fim da carreira de Monteiro.

Terminada a segunda trilogia [a de Deus] e instituída a dimensão picaresca, regressa-se à primeira trilogia [segundo Torres, composta por *Veredas*, *Silvestre* e *À Flor do Mar*] com outra acutilância: *Branca de Neve* (2000) constitui o "conto de fadas" possível, após a "viagem aos infernos e à loucura" de João de Deus e de João César, apesar de João de Deus, no strindbergiano *Le Bassin*. O equívoco que a obra ao negro gerou numa crítica cega e numa opinião pública, que continuava a consumir o mito, sem lhe conhecer a obra, fez de uma pacificação pelo literário (Walser como alter-ego impossível e matriz para a paixão da escrita) a provocação máxima, que nunca pretendeu ser. Não se tratava de uma instalação, como se sugeriu, mas da filmagem rigorosa e apaixonada da palavra dita. Todos os inquisidores deste mundo encontraram pretexto (errado) para a erradicação do génio. (TORRES, 2004, p. 224)

Mas Monteiro, no entanto, ainda tinha bala no cartucho para um último e grandioso filme, conforme nos conta Mário Jorge Torres:

Felizmente, não o conseguiram e na obra final, *Vai e Vem* (2003), que o público incredivelmente ignorou, temos a noção de que, embora estejamos perante a grande síntese, também o filme-testamento, tudo se nos revela como uma aparição, um renovado gosto de filmar, a procura de outro olhar, de uma alegria de fixar o real (nunca se filmou assim um autocarro como lugar de encontro e de partilha), com a fractura indizível que já estava presente em *Sophia*, o "opus I".

¹³⁹ Está em uma entrevista de 1999 para Emmanuel Burdeau, já utilizada neste trabalho (e ainda por ser mais analisada). (In: NICOLAU, 2005, p. 436)

O paralítico do olho do cineasta propõe, assim, uma derradeira auto-representação, no que poderíamos considerar, usando, ainda e sempre, a obra de Pessoa como modelo, um semi-heterónimo, o de João Vuvu que revisita e fecha a obra fílmica com remissões para João de Deus (na sua obsessão pelas ninfetas, por exemplo). agora investido de uma pulsão de morte mais forte do que as vidas múltiplas em que se desdobrara, imperfeitamente, no ecrã. Alcançada a honra final do artista, numa dignidade conquistada à custa de todos os irrisórios, João Vuvu é e não é João de Deus; é e não é João César Monteiro, fugira unificadora e fragmentada de toda a sua obra (Idem, p. 224-225)

De todo modo, é uma obra riquíssima, que, sem ignorarmos o risco de esvaziar os enigmas contidos ao longo dos filmes, vale ser analisada detidamente. Sobre esse risco, Liliana Navarra fala logo no início de sua tese de doutorado chamada *João César Monteiro entre antropologia e ficção*, e faz o seguinte comentário:

Como uma esfinge, o cinema de Monteiro impõe-se à multidão de críticos que se empenharam a decifrar os seus enigmas. Muitos, apressados e superficiais, evitaram o desafio, preferindo descartar a sua cinematografia como se fosse apenas uma experimentação excêntrica. Dessa forma, e com essa atitude evasiva, poupavam-se ao constrangimento de não terem encontrado respostas adequadas para os inúmeros mistérios latentes. (NAVARRA, 2013, p. 2)

A investigadora está certa quando identifica críticos apressados e superficiais. Eles estão em maioria, e mesmo aqueles que não o são caem na pressa e na superficialidade por vezes. Diante da obra de João César Monteiro, essa postura pode provocar atos de covardia, de não querer se oferecer ao risco da mesma maneira que o próprio realizador se ofereceu. Tenho, contudo, um senão. Muitas vezes o enigma é parte central de uma obra de arte, e a compreensão dela por inteiro se torna falsa, ou mesmo equivocada. Como apresentar respostas aos enigmas propostos por *Persona*, Ingmar Bergman, 1966), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) ou *Mulholland Dr.* (David Lynch, 2000)? À dificuldade de encontrá-las, ou até mesmo sua impossibilidade, os críticos devem resistir, oferecendo-se ao salto sem redes do mesmo modo que o artista se havia oferecido. É o que tentarei fazer aqui, pelo menos no período chave deste trabalho – de *Sophia de Mello Breyner Andresen*, o primeiro curta, a *Silvestre*, o último longa dentro daquilo que considero o raio de ação mais efetivo do Novo Cinema português.

Quis o destino que o maior diretor português de todos os tempos vivesse 106 anos enquanto o segundo maior¹⁴⁰ nos deixasse nos seus 64, ainda jovem e lúcido, encerrando uma obra que, talvez facilitada pelo baixo número de nove curtas (três deles curtíssimos) e doze longas num período de 34 anos, tem uma coesão inigualável entre os diretores do Novo Cinema português.

Resta-me então ir ao corpo a corpo com os filmes, procurando extrair desses encontros algumas pistas mais na direção de um entendimento da posição de JCM no contexto em que escreveu críticas e realizou filmes - ou escreveu filmes e filmou críticas.

2.2.1. Poesia/Família/Lisboa (1969-1975)

É uma fase de experimentações, de procura do estilo e de um lugar no cinema português. O jovem Monteiro finalmente partiria das tertúlias do Vavá para a realização. Embora não abandonasse a crítica após o primeiro curta, isso não tardaria muito a acontecer. O fim da *Cinéfilo*, em junho de 1974, decretou o fim de suas atividades críticas, ao menos na crítica propriamente dita, já que o exercício do espírito crítico continuaria aos mil ventos em filmes, entrevistas e textos esporádicos.

Em texto para o catálogo *Cinema Novo Português 1960-1974* da Cinemateca Portuguesa, publicado em 20 de abril de 1985, sobre uma sessão com os três primeiros filmes de Monteiro, Manuel S. Fonseca escreve, ignorando (ou não aceitando) que *A Sagrada Família* passou a se chamar *Fragmentos de um Filme-Esmola*:

Os filmes de João César César Monteiro, em particular os três filmes que veremos nesta sessão e que constituem o começo da carreira do cineasta, têm sido arrumados com o recurso a critérios não direi peculiares (...) mas certamente extra-cinematográficos. Diz-se então que: 1. O César é doido varrido; 2. O César é o único que se podia lembrar de fazer uma coisas destas. Por vezes, para colorir de cinefilia a pintura, os mais expeditos acrescentam que ele é da família do Garrel, até porque, factos são factos, os filmes de um e de outro não corriam bem com o público. Percebe-se a ideia, embora a imagem seja má, porque, filmes peregrinos, não foram feitos para correr, mas para andar devagar. E sobre os SSS da *Sophia*, *Sapatos* e *Sagrada* foi o que corriqueiramente se disse, ou pelo menos aquilo a que pus a vista em cima. (COSTA, 1985, p. 133)

¹⁴⁰ Perdoem-me pela hierarquização, vício crítico que não perco e não quero perder.

"Filmes peregrinos não foram feitos para correr, mas para andar devagar". Parece até que o crítico está falando de *Veredas*. Não está. E poderia incluir *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, sem prejuízo da ideia. Quem vê os filmes de César Monteiro com pressa, não vê o que os seus filmes têm de melhor: a calma, mesmo quando representam a raiva e a revolta. Isso já se percebe nesta fase inicial.

Sophia de Mello Breyner Andresen

O primeiro curta de João César Monteiro é, segundo o próprio, uma prova de que a poesia seria infilmável. Ele vai rever essa opinião em entrevistas futuras, mas é interessante notar como aqui ele passa quase ao largo da poesia, arte de Sophia de Mello, de modo por vezes até brutal, resvalando o tempo todo, contraditoriamente e talvez inconscientemente, na poesia cinematográfica. Numa cena em que a poetisa declama uma de suas obras, ela interrompe o poema para dar bronca no filho, que em seguida faz um gesto que é bruscamente cortado na montagem. Está aí não só a negação da poesia recitada como a negação do corte harmonioso que poderia restabelecer uma ordem, mínima que seja, num curta-metragem, lembrando que num curta cada corte brusco e cada efeito pouco comum de montagem ou câmara salta mais ainda aos olhos do que num longa, em que esses procedimentos geralmente são diluídos.

Se compararmos esse curta com os primeiros curtas de Fernando Lopes, de António de Macedo, e, para ficarmos na mesma época (finais dos anos 1960), com os primeiros curtas de António-Pedro Vasconcelos e Alberto Seixas Santos, percebemos que o curta de JCM é uma outra coisa, praticamente um alienígena na produção de curtas portuguesas. Não se trata de dizer que é melhor. *Sophia* é único, singular, construído sobre alicerces que parecem ausentes nos outros curtas, alicerces que o ligam mais a *Belarmino*, ou ao futuro *Uma Abelha na Chuva*, do que a qualquer outro curta do Novo Cinema. Trata-se de um filme de encomenda transformado em veículo para uma poética autoral, confirmando que Monteiro, como Manoel de Oliveira, estava fadado a voos maiores (e aí, num paralelo, alguns curtas de Oliveira entregariam a mesma singularidade de gênio, como *Famalicão* ou *A Caça*).

Sophia de Mello, o filme que César Monteiro dedicou a Carl Th. Dreyer, falecido em 1968, retrata a vida familiar de Sophia de Mello, a artista. Sua vida próxima ao mar, ao lado dos filhos, em casa ouvindo música. Em um momento chave, a própria Sophia diz não gostar de biografias, a história contada por outro, e que sua biografia estaria toda

contida em sua poesia. Oscar Wilde dizia que a crítica era a única forma honesta de autobiografia. As duas ideias são obviamente aparentadas. É a poesia que nos diz melhor do que qualquer pessoa quem é Sophia de Mello Breyner Andresen, assim como são os escritos e os filmes de João César Monteiro a maior fonte de revelação de sua personalidade.

Em suas próprias palavras, na auto-entrevista de *O Tempo e o Modo*, um sinal, já em 1969, que ele tinha mais para dar, e que seu cinema seguiria um caminho interessante. Ao se perguntar se o filme era uma reflexão sobre o cinema, ele se responde:

Isso sente-se em cada plano, mesmo naqueles claramente falhados. Basta dizer que o filme foi filmado em 4 dias e improvisado de uma ponta a outra, e só começou a ganhar forma na mesa de montagem. Até lá, não tinha a mais pequena ideia do que é que iria sair. Esclareço que não improvisei por gosto, mas por não me restar outra alternativa. Enfiaram-me numa carrinha Peugeot rumo ao Algarve e tratava-se de voltar com umas centenas de metros de negativo impressionado ou de ficar sem fazer nada. Há planos que ganhariam em ter sido mais cuidadosamente preparados e, doravante, interessa-me caminhar nesse sentido. O filme sobre a Sophia só teve piada porque se tratou, de facto, de uma experiência extrema e extremamente vertiginosa para o meu temperamento. Útil, na medida em que estou convencido que quem conseguiu safar-se airoso de produção tão demente, consegue safar-se de tudo o que a seguir vier. (...) (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 253)

No *Diário de Lisboa* (27 de abril de 1969), Eduardo Prado Coelho saúda o que considera um acontecimento, e tece julgamentos que, a meu ver, àquela altura, ainda não se podia dizer totalmente equivocados sobre o crítico João César Monteiro:

A obra de João César dos Santos (...) era aguardada com curiosidade e simpatia, conhecida, sobejamente conhecida, a actividade semicrítica, quase sempre irreverente, um pouco anárquica e invertebrada, a que César de quando em quando se dedica. Se nessa função se não revela propriamente como um crítico de grande envergadura, descobre-se contudo uma sensibilidade invulgar, incomodativa e insólita, mas extremamente fascinante.

Talvez esteja aí a origem da má vontade de César Monteiro com Prado Coelho, má vontade aumentada consideravelmente com uma série de textos equivocados que Prado Coelho ainda escreveria. Esse desdém pelo Monteiro crítico mostra que ambos estavam em vertentes opostas na disciplina. Se Monteiro era da escola Cahiers du Cinéma, Prado Coelho parecia mais sintonizado com alguma escola conteudista, quando

muito com Georges Sadoul. Mais adiante no texto, Prado Coelho destaca algumas passagens, e encerra situando César Monteiro (ops... César dos Santos) como uma esperança para o cinema português:

Notemos o tom distraído da câmara dirigida por João César dos Santos (a cena na praia, que começa a partir de um cão que descobriu alguém, as deambulações pelo mercado, etc.), a presença dissonante e complementar dos filhos de Sophia, aquela estranha declaração de Maria (também filha de Sophia) que é tão imprevista que não chegamos dela a fixar coisa alguma, a não ser que se fala de Isadora Duncan e que provavelmente nem sequer temos nada a ver com isso. Notemos ainda o corte de sequências com planos fixos. Notemos também que César faz cinema em homenagem a Dreyer, e que a voz de Sophia leitora é homóloga ao estilo de Dreyer (e por isso, Xavier acha pouco natural a voz da mãe, tal como certo público que vê Dreyer). Notemos ainda que se eu fosse a notar tudo o que há para notar, não terminaria hoje o meu papel de anotador.

Com João César dos Santos (e com Jorge Silva Melo, seu assistente de realização), o cinema português adquire uma desenvoltura e uma sobranceira a que não estávamos habituados. Este filme de César é seco, limpo e rigoroso, exactamente como Sophia gosta que as coisas sejam.

Em texto para as *Folhas da Cinemateca* de João César Monteiro, João Bénard da Costa cita um depoimento da filha de Sophia de Mello, Maria Andresen de Sousa, sobre a chegada de César Monteiro para filmá-la:

O João apareceu no Algarve, em fins da década de sessenta. Estávamos na praia. O Miguel veio a correr, dos lados da praia pequena: está ali um homem muito magro que diz que vem fazer um filme sobre a Mãe. Estava de pé, à borda da água, junto aos barcos que naquele tempo faziam os passeios a remos às grutas. Olho uma fotografia da época. Ele está vestido com uma T-shirt e uns jeans, tem as pernas dentro da água até aos joelhos, tem uma cigarrilha na boca e outra, acesa, entre os dedos da mão direita. Vê-se uma intenção provocatória um pouco histriónica, para o que contribuem a excessiva magreza, o nariz adunco, nobilíssimo, a bastante bela colocação do corpo. Parece ter vindo dos lados do mar. (Sousa apud Costa. In: MADEIRA, 2010, p. 25)

Bénard, que tem um texto sobre os filmes do mar de Monteiro, demonstra sua inquietude diante de tal depoimento:

A última frase me fez pensar. Sempre se disse – até eu disse – que foi Sophia quem levou César para o mar. Aos olhos de Maria, então uma adolescente, foi César quem lhe pareceu um bicho do mar. Entre duas aparições marítimas, as coisas tinham que correr bem. E correram tão bem que o que ficou, como o filme cada vez melhor comprova, é o mais

belo dos retratos de Sophia e o mais belo dos filmes sobre gente de algo alguma vez feitos em Portugal. (Idem, p. 24-25)

Descontemos o tom deslumbrado ("o mais belo...") que com frequência aparece nos textos de João Bénard da Costa, mesmo, por vezes, nos mais preciosos, há uma pertinência na dúvida apontada por ele. JCM nasceu em Figueira da Foz, cidade litorânea localizada na foz do Rio Mondego, o mesmo que atravessa Coimbra. Apresentar-se como um bicho do mar parecia-lhe a estratégia perfeita para apanhar uma cinebiografada que estava curtindo o mar do Algarve. Que isso tenha dado um direcionamento a parte de sua carreira, toda ela fechada em mini-ciclos e temas que retornam, me parece bem possível. E de fato o que mais chama a atenção em Sophia de Mello é a força do mar e a forma como a família se diverte banhando-se em suas águas. A trilogia informal do mar continuaria com *A Flor do Mar* (1986) e *O Último Mergulho* (1992). Sophia seria um início de carreira já sob o signo do elemento "água".

Bénard continua, num entendimento preciso do que é o filme de estreia de JCM:

César teve a suprema inteligência de evitar o filme-entrevista, ou seja de se pôr a conversar com Sophia, deixando-a recitar de vez em quando. Pelo contrário: aproveitou o Algarve, o mar, a Praia Grande, a Praia Pequena, as rochas, as grutas, a família toda reunida, para uma espécie de "home movie" sem nenhum dos disparates ou das pieguices desse género de filmes. Basta pensar no plano em que os vemos todos a nadar, guiados por Sophia, mostrando simultaneamente o prazer do mar e algum constrangimento por se saber filmada. A montagem desse plano ou desses planos com o do caranguejo a subir uma rocha ou com o do barco com toda a família dentro, dão-nos o que os dias do mar de Sophia também nos dão. Não é por acaso que o único poema que Sophia diz no filme é aquele, tão glosado à morte dela, que diz: "Quando eu morrer voltarei para buscar / Os instantes que não vivi junto do mar". Esse poema chama-se *Inscrição*. Foi o único que ficou inscrito no filme. (Idem, p. 25)

Para o investigador Nelson Araújo, César Monteiro estabelece "um profundo diálogo com o mundo das artes em suas obras cinematográficas" (2016: 227), e que em *Sophia*, "mais do que fazer um documentário sobre a poetisa, avança já com as possibilidades de transferência de matérias de outras artes para o cinema, nomeadamente a literatura". Essa transferência, afinal, também se observa em suas críticas, e mesmo em seus entendimentos a respeito de alguns filmes. "Com uma câmara a construir acanhadamente a sua personalidade na frontalidade e fixidez, filmando Sophia a ler os

seus próprios textos, tentando nesta confrontação retirar as reações da leitora com a escritora" (ARAÚJO, 2016, p. 228).

Nesse texto primordial para o entendimento da persona artística de JCM que é a auto-entrevista de *O Tempo e o Modo*, vemos como seu pendor para a crítica, auxiliado por um bom entendimento do cinema português na época, propiciava a compreensão de sua posição junto aos colegas da época. Como seu curta de estreia foi financiado pelo mesmo Ricardo Malheiros que financiou o curta de António-Pedro Vasconcelos, *27 Minutos com Fernando Lopes Graça* (1968-1971), torna-se inevitável não falar de um ao falar de outro, como vemos nas palavras de JCM, ao se perguntar se o seu filme mudaria o documentarismo português:

É evidente que o assunto em si é muito mais desejável que, por exemplo, o documentário industrial a soldo de grandes empresas, mas não sei e ninguém pode saber até que ponto o meu filme e o do António-Pedro, com o Lopes Graça, são indícios de uma linha de continuidade que faculta aos novos cineastas a possibilidade de se exercitarem sem terem que amouchar ao sabor dos desígnios das empresas de publicidade e do fascismo que há nelas. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 250)

Monteiro faz aqui uma referência aos inúmeros curtas de fundo publicitário que proporcionaram a alguns realizadores de sua geração a pesquisa estética, o que foi decisivo para que eles já tivessem um estilo definido em seus primeiros longas. Isso, contudo, não aconteceu com JCM, e embora ele não tenha conseguido usar o dinheiro da publicidade para se exercitar, ele teve a vantagem e a desvantagem de já estreiar em uma obra sobre uma artista, o que dá ao mesmo tempo maior prazer e maior responsabilidade (pelo menos no ponto de vista artístico). No parágrafo seguinte, a comparação se dá sob um aspecto de crítica, sem deixar de lado a soberba:

Para já, é fora de dúvida que a diferença que existe entre o meu filme ou o do António-Pedro e os demais, é em função do risco que cada um de nós, diferentemente, resolveu correr. Corre-se um tremendo risco quando se assume a alteridade de trabalhar sem rede e se recusa ao público a habitual pornografia que ele gosta de consumir. No que ao meu filme diz respeito, suponho que, antes do mais, ele é a prova, para quem a quiser entender, que a poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética. O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético, malgré-lui. Creio, também, e acho espantoso que a crítica não tenha dado por isso (o que, aliás, só reforça uma impressão velha sobre

a infinita ignorância da dita), que muito mais do que um filme sobre a Sophia que, para mim, só de um modo aleatório é parte dele, o meu filme é um filme sobre o cinema e matéria nele. (Idem, p. 251)

Como vimos em Northrop Frye (cap. 2.1), o que o autor fala de sua própria obra não tem uma autoridade particular, sendo ele, por vezes, um péssimo crítico de sua própria obra. Mas Monteiro, talvez por ainda exercer a crítica à época, tinha uma consciência muito grande de seus feitos, e por isso erra menos que outros diretores que se metem a falar de suas próprias obras. Podemos encará-lo como uma exceção, e a soberba também pode ser entendida como exceção, pois raramente é vista em grandes realizadores (não confundir aqui a soberba com a consciência da realização de uma obra única; a maior parte dos diretores que se auto-elogiam sofre da primeira, mas não são tocados pela segunda – no caso de Monteiro, podemos dizer que as duas coisas o atingem. Vejamos as palavras a seguir como um sinal dessa consciência rara em cineastas:

(...) Dona Sophia se deixou filmar em permanente estado de pânico, e o seu assentimento só foi possível porque, ao mesmo tempo, não resistiu à fascinação que o cinema acaba por exercer sobre a maior parte das pessoas. A Maria e os irmãos, que não aprenderam a desconfiar o suficiente da vida, que não tiveram ainda tempo de pesar o peso que têm no mundo, acreditaram que eu não era o portador da peste, como Nosferatu, e colaboraram maravilhosamente comigo. Mas era o portador de um instrumento chamado máquina de filmar que pode ser monstruosamente agressivo. Creio que, ainda que de um modo não consciente, a Sophia se deu conta disso e não posso levar a mal por se ter ofendido. A sua recusa em estabelecer com a câmera qualquer espécie de pacto é por demais evidente ao longo de todo o filme e não vale a pena perder tempo a falar nisso. De resto, na véspera de lhe mostrar a cópia síncrona do filme, não consegui dormir, apesar de ter a plena consciência que, no plano moral, nada havia de ofensivo para a sua pessoal. Acho que ela gostou imenso do filme, e saber isso foi extremamente agradável para mim. Pude, enfim, dormir em paz. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 252-253)

Ao perguntar a si mesmo se a experiência de crítico o influenciou como realizador, Monteiro responde se enquadrando em um conjunto de realizadores que exerciam a crítica como aprendizado para a realização, o que os coloca também em correlação com Peter Bogdanovich, Lindsay Anderson, Rogério Sganzerla, Nagisa Oshima, François Truffaut, Jean-Luc Godard e tantos outros realizadores dos cinemas modernos pelo mundo:

Faço parte da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal. Por cineastas cultos entendo pessoas que repetidamente fizeram pelos anos 60 o trajecto que vai do extinto cinema Galo à Cinemateca da rue d'Ulm ou ao National Film Theatre. Pessoas que conseguiram farejar todo o cinema que se tem feito e, melhor ou pior, foram tirando do que viram as conclusões que melhor se lhes impuseram. É o caso do Paulo [Rocha], do Seixas [Santos], do António-Pedro. É, em certa medida, o caso do Fernando Lopes, que começou, todavia, por assentar praxis e trouxe da Televisão a bagagem técnica que nenhum de nós ainda tem. (Idem, p. 253)

Com essa declaração, César Monteiro explicita a maturidade já avançada de cineasta que herdou da crítica o conhecimento necessário para a passagem à realização. Faltava justamente passar à prática, pois o essencial ele já havia aprendido, ou terminado de aprender, como crítico.

Jorge Leitão Ramos dá conta da originalidade do primeiro curta de Monteiro ao dizer que "no chamado documentarismo do Cinema Novo não há outro filme como este" (RAMOS, 1989, p. 373), e diz que Monteiro "aproxima-se de Sophia pela quietude de uma câmara e pela atenção ao seu dizer, à sua poesia. A voz de Sophia é o seu primeiro, decisivo, material." E, enfim, termina o verbete alçando o filme às nuvens, em dois parágrafos que fazem jus ao curta:

"A voz da mãe é esquisita" (cito de memória um dos filhos da escritora no filme). Subtil aproveitamento do aleatório das filmagens para colocar uma questão-chave: nada do que está diante da câmara é igual ao que seria se ela lá não estivesse. Constatação de um limite e de uma impossibilidade: olhar sem perturbar a pessoa olhada. O filme encerra sobre uma assinatura de Sophia, um sinal distinto, concreto, palpável, físico. Mas a verdade sobre ela está algures e é outra. Pressentimo-la ao longo desse filme admirável. (RAMOS, 1989, p. 373)

* * * * *

A tela negra tem a inscrição, em minúsculas: "à memória de Carl Th. Dreyer". E então arranca o filme. No primeiro plano de *Sophia de Mello Breyner Andresen*, vemos a poetisa, sentada à mesa, num enquadramento que a filma de lado, escrevendo à mão num caderno brochura de poucas folhas. À sua frente, uma pequena fruteira. Ao seu lado esquerdo, frontal à câmara, uma larga janela por onde se vê uma espécie de farol e o mar.

Entram então os créditos, falados pelo próprio Monteiro (assinando ainda como João César Santos), à maneira de Orson Welles em *Magnificent Ambersons* (1942), de Ingmar Bergman em *Prisão* (1949) e de Godard em *O Desprezo* (1963). Anuncia a equipe, com nomes importantes do cinema português dos anos 1960 aos anos 1980 (Abel Escoto na direção de fotografia e Jorge Silva Melo como assistente de realização, por exemplo), enquanto Sophia escreve. Poucos segundos depois (a equipe é pequena), surge um poema de Jorge de Sena, escrito para Sophia em 1950:

"Versos e filhos como os dás ao mundo?
 Como na praia te conversam sombras de corais?
 Como de angústia anoitecer profundo?
 Como quem se reparte?
 Como quem pode matar-te?
 Ou como quem a ti não volta mais."

Nos próximos planos, a família passeia de barco por entre rochas e grutas no litoral recortado do Algarve, numa alternância entre o que parece ser a visão subjetiva de alguém no barco e um ponto de vista terceiro, de uma câmara colocada em outro barco que acompanha o primeiro. A música de Bach confere um ar de solenidade ao passeio. Um corte mais brusco nos leva de volta para dentro de casa, onde Sophia lê um trecho do conto infantil "A Menina do Mar" para seu filho, no sofá da sala de estar. Após a leitura, o filho Xavier a repreende, dizendo, bem baixinho e sem jeito, que ela deveria falar com a voz mais natural, e que aquela voz com que ela leu não é dela. Ela sorri sem jeito para a câmara, mas o corte não permite que ela chegue a ficar constrangida. Sobre isso, Monteiro nos esclarece um pouco sobre o modo como trabalha:

É a isso que eu chamo trabalhar sem rede, transformar o acto de filmar em pura contingência. Aconteceu ser o melhor plano do filme, porque no final o Xavier critica a voz da mãe. Ora, como a duração do plano assenta no movimento que anima a voz de Sophia a ler, a crítica que o Xavier lhe faz equivale à crítica do próprio plano e, portanto, obriga o espectador a restaurar-lhe o sentido através da necessidade de o ler de novo. Assim sendo, cortar ou decompor o plano (que é longo de 3 minutos) seria destruir-lhe o movimento e o movimento que a sua crítica contém, seria, em suma, destruir a sua razão de ser e torná-lo profundamente convencional. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 251).

Surge então um belo e enigmático plano da água batendo calma numa grande pedra, com a música de Bach agora mais forte. Volta para Sophia, e ela agora está sozinha no sofá, com a câmara mais próxima, ainda em registro frontal. Ela lê o primeiro parágrafo de seu próprio discurso, na Sociedade Portuguesa de Escritores, quando foi premiada por seu *Livro Sexto*, em 11 de julho de 1964, "publicado como posfácio da 2ª edição do Livro Sexto, 1964 (...) com a designação de *Arte Poética III*"¹⁴¹. E quando ela chega na parte final do parágrafo, "A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida", Monteiro corta no exato momento em que ela diz "real" para um plano rápido de uns meninos correndo em meio às pessoas numa ladeira, depois para um still de Sophia, ainda no sofá, a olhar para o lado, e em seguida corta para um lugar não identificado onde pessoas conversam e esperam. Em auto-entrevista publicada no *Tempo e o Modo*, Monteiro explica o uso da *Arte Poética* (III):

Relativamente aos excertos da *Arte Poética*, interessava-me que a Sophia lesse o primeiro parágrafo em campo. O texto refere-se a uma memória da infância e à descoberta e aprendizagem da poesia, e eu tinha um certo empenho em auscultar os sinais que isso poderia provocar no rosto da autora enquanto leitora. Não foi possível acertar o sincronismo das últimas cinco ou seis palavras e, na montagem, decidi inserir um plano de miúdos a correr. Essa mudança do espaço visual, essa brusca passagem do in ao off, pelo simples facto do espaço da palavra se ter deslocado da moldura rígida e impenetrável que é o rosto de Sophia, altera surpreendentemente a homogeneidade do discurso. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 251)

Aqui desconfio de um blefe de Monteiro, esse cineasta dado a muitos blefes. Ele quer dizer que os meninos correndo que aparecem como que acionados pela palavra "real" foi um acidente movido pela impossibilidade de sincronismo, o que talvez até seja, mas é difícil acreditar que ele não tenha caído na facilidade de fazer a alusão ao real que ele depois insinua para a crítica (e que reproduzirei aqui). Talvez ele tenha, afinal, colocado uma rede de proteção, a partir da necessidade de não mostrar mais Sophia.

Voltando à leitura, ele corta um pedaço do segundo parágrafo do discurso-posfácio enquanto as pessoas continuam à espera e nas conversas, e aí vemos alguns amontoamentos de peixes, indicando que se trata de um mercado, e Sophia passa para o terceiro parágrafo – "E é por isso que a poesia é uma moral". Na auto-entrevista, Monteiro explica essas imagens do mercado:

¹⁴¹ In: <http://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-iii.html> (acessado em 27 de fevereiro de 2019)

Os planos do mercado foram filmados em estilo de reportagem. Limitei-me a dizer ao Escoto para apanhar isto ou aquilo e, na altura, não dei conta da necessidade dos planos ganharem com um outro rigor. O material que eu tinha para montar era francamente medíocre, mas, mesmo assim, considero essa sequência outro dos saltos sem rede que há no filme e não corro de vergonha com o resultado, além de que propicio à crítica o ensejo de dizer algo interessante sobre a relação entre a poesia e o real. (Idem, p. 252)

É típico de Monteiro esse adiantar-se à crítica, fornecendo uma espécie de bula para os vícios demonstrados por aqueles que se exercitam em tão nobre arte. A ideia da poesia com o real, como destaquei, está nas próprias palavras de Sophia, as mesmas que disparam os planos para fora da casa. O que Monteiro fez foi uma certa facilidade, embora ele tenha saído muito bem no procedimento e na escolha dos planos medíocres (não tão medíocres assim) de peixes amontoados, planos que, no contexto, deixam de ser medíocres para apresentar uma contradição entre a calmaria do mar entre as grutas e a movimentação do mercado.

Volta para ela, inicialmente congelada, para logo levantar a cabeça (quando a montagem a liberta do congelamento) a encarar a câmara, desconfortável como nos avisou César Monteiro. Pulamos para o quinto parágrafo, mas a sequência de imagens, entre mercado e Sophia no sofá, e a entonação, sugerem que o texto não foi cortado. "Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: que não somos apenas animais acoitados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser."

Surge então um plano com gaivotas sobrevoando o litoral algarvio, interrompido por Sophia, que pede silêncio à sua filha Sofia para que ela fale da possibilidade de um balanço sobre sua vida ser exatamente o que escreveu em sua obra *Coral*, publicada em 1950. E é quando recita o *Coral* que é interrompida pelas crianças, que colocam na vitrola uma música num volume bem alto, irritando-a. O filho (Xavier?) faz uns gestos estranhos para ela, como se estivesse imitando um personagem futuro de João César Monteiro (o jovem Lívio de *Quem Espera por Sapatos* ou o próprio João de Deus), e é cortado impiedosamente pela montagem. Mas o balanço do *Coral* também foi interrompido.

No plano seguinte Sophia recita, em off, o poema "Esta Gente", pertencente ao livro *Geografia* (1967), enquanto vemos uma panorâmica da praia, seguida de planos curtos e fixos das muralhas e construções algarvias. E no meio dos planos que parecem os *pillow shots* de Ozu ou as imagens frias do curta *Brutalidade em Pedra* (1962) de

Alexander Kluge, surge Sophia andando entre muros, a imagem fugidia de uma pessoa em meio à brutalidade das pedras brancas. Diz Monteiro, com certa soberba:

O poema "Esta Gente" era o que melhor se ajustava com a extrema lisura de algumas paisagens algarvias que eu decidi filmar sem lhes saber a sorte. O lugar-comum teria sido sobrepor o poema a imagens mais ou menos expressivas de pessoas, mas esse apetite dramático distrairia o espectador e dar-lhe-ia a noção de um falso acordo entre a palavra e a imagem. Creio que tendo optado por uma espécie de união livre, que consiste justamente em não dissimular a arbitrariedade da imagem com a palavra, evitei os embustes em que os Macedos & C.^a caíem tão ingenuamente quanto habilidosamente. (Idem, p. 252)

Essa declaração de Monteiro provocou o seguinte trecho num texto de Manuel S. Fonseca para a Cinemateca Portuguesa, que situa apropriadamente João César Monteiro no seio do Cinema Novo português, ao menos naquele que importa (a farpa ao Macedo parece ser endossada por Manuel S. Fonseca):

Para falar dos cineastas do "Cinema Novo" – e o César é do cinema Novo, de um certo Cinema Novo, onde cabe antes de mais Paulo Rocha e logo a seguir o Fernando Lopes – só há uma outra curta-metragem que evita o embuste, *A Pousada das Chagas* de Paulo Rocha, mesmo se visam contemporaneidades distintas. *A Pousada* é contemporânea de um movimento de reabilitação do teatral e do operático, enquanto a Sophia é contemporânea do mesmo classicismo que faz de Murnau, Dreyer e Godard gente da mesma idade (embora seja certo e sabido que há outro Godard, com outra idade). (Fonseca. In: COSTA, 1985, p. 133)

O plano seguinte é frontal de Sophia, deliciando-se com o sol, mas num movimento rápido, a câmera nos mostra o esplendor do mar. Volta Bach e volta o pequeno caderno onde Sophia anota seus esboços. Depois de um leve titubear da câmera, o corte nos mostra finalmente o caderno, com a letra de mão de Sophia preenchendo a página. Ela escreve o poema "Página em Branco", publicado em 1968 no livro *Antologia*. Um novo corte, após a oitava e última linha do poema, nos leva ao rosto austero de Sophia, depois à mesa, de onde ela pega o copo com água e, em seguida, olha para a janela. É como se ela visse sua família, incluindo ela mesma, se divertindo no mar, mergulhando a partir do barco e ao som do violoncelo da música de Bach, recorrente na trilha. É um dos poucos momentos em que seu rosto transmite leveza, em que ela não parece constrangida com a câmera.

Corta da água para dentro da casa, onde ela fala de saudosismo e das coisas atuais, procurando as palavras e evitando cruzar seu olhar com o da câmera, que entretanto a

procura num zoom invasivo. No plano seguinte, um leve movimento da câmera a capta descendo uma escada e saindo da casa, plano interrompido por um fade para o branco, o primeiro da obra de Monteiro, um mal disfarce para um corte brusco, e volta logo para dentro da casa, onde ela observa fotos e menciona Isadora Duncan. "Não faz sentido falar de Isadora Duncan porque ninguém pode entender o tipo de relação que entre ela e a minha mãe desde cedo existiu (...)".

Segue um plano com câmera na mão que desbrava uma praia de pouco movimento escondida entre as enormes rochas, seguido de um plano breve do ponto de vista de quem está num barco e de outro plano em que Sophia aparece nadando, e de alguns breves planos da família na areia. O corte nos leva de volta para a casa, onde os cinco filhos, dois meninos, três meninas, se alinham para um pronunciamento informal, e a câmera incerta faz movimentos erráticos, e a montagem congela a imagem como na Nouvelle Vague – um congelar um tanto arbitrário, diga-se, que está a anos luz do modelo que o inspirou. Um breve plano de Sophia, com o movimento de sua cabeça levando a câmera a filmar o mar por detrás da janela, e por fim o mar, na luz do entardecer, e as duas linhas de *Inscrição*, um de seus poemas mais célebres:

"Quando eu morrer voltarei para buscar
os instantes que não vivi junto do mar"

Corta para a própria Sophia escrevendo seu nome, por extenso, no meio de uma folha branca. Breve fade para o branco, sob o barulho do mar, o que motivou Monteiro a dizer que seu filme termina no mar.

Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço

O segundo filme de João César Monteiro é um média-metragem que ainda não fora realizado nas condições que ele gostaria. Além dos problemas financeiros de praxe, Luís Miguel Cintra detestou a experiência de ser filmado e se recusou a fazer a dublagem. O próprio Monteiro é que dublou a sua voz, o que causou alguns problemas de sincronia, pois o realizador não conseguiu acertar a velocidade de sua voz com a de Cintra. Com tudo isso, o que resta de *Quem Espera por Sapatos de Defunto* é um filme-ensaio de momentos brilhantes, que prenunciam filmes futuros do realizador e indicam uma série de obsessões que seriam vistas em seus textos e filmes.

Nas *Folhas da Cinemateca*, João Bénard da Costa comenta a gênese do filme, que ele chama de "curiosa", e que liga JCM ao outro kimonista António-Pedro Vasconcelos:

A geração de César, nas pegadas da Nouvelle Vague, pensou muito em filmes de "sketches", gênero como se sabe largamente cultivado pela vaga francesa. A certa altura surgiu a ideia de um filme a várias vezes sobre provérbios portugueses. Quase tudo ficou no tinteiro. Escaparam *Quem Espera por Sapatos de Defunto*, o segundo filme de César e *Perdido por Cem...* que António-Pedro filmou como longa-metragem em 1972. César foi filmando a sua história aos bocados, sem dinheiro. Quando a Gulbenkian assinou um "modus vivendi" com o Centro Português de Cinema, em 1969, o primeiro plano, que se concretizou entre 1970 e 1972, só contemplava quatro longas-metragens. César bateu à porta do mecenas a pedir uns extras para a sua média-metragem. Concretamente - lembro-me bem – pediu 180.000\$10. Nessa altura, eu andava a fazer de controlador da Gulbenkian. Reparei na estranha soma e olhei para as parcelas. O tostão aparecia na rubrica "imprevistos". Aparentemente ninguém mais reparou. (MADEIRA, 2010, p. 27-28)

Muitos anos mais tarde, no pequeno e essencial livro memorialista *Cinema Português: Anos Gulbenkian*, escrito por João Bénard da Costa, o autor, auxiliado pela distância temporal e já com a possibilidade de analisar uma carreira já solidificada de Monteiro, observa: "Visto de hoje, o filme parece um esboço de todos os temas futuros de César, sob o signo do mesmo soneto de Camões ("Um mover de olhos brando e piedoso") e um confessionalismo lírico e provocador". (COSTA, 2007, p. 27)

Em entrevista com o autor, no Diário de Lisboa de 18 de agosto de 1969, Lauro António informa de outros nomes e de um título ao projeto que, àquela altura, já estava paralisado, não se sabia ainda se definitivamente. Reproduzo aqui a pergunta de Lauro, para que entendamos melhor quem estava com ele no projeto, e a resposta de JCM, porque ela nos dá uma ideia de como o autor se via naquele momento de sua carreira:

Em princípio este filme destinava-se a fazer parte de um filme de episódios dirigidos por si e outros colegas seus. Eu próprio cheguei a anunciar o projecto no *Diário de Lisboa*. Se bem me lembro intitular-se-ia *Muito Sofre Quem Ama* e agruparia o António-Pedro, o Seixas Santos, o Tropa, o Matos Silva, você e Jorge Silva Melo. Soube depois que o projecto estava paralisado. Só você continua empenhado nele. Porquê?

Prefiro contornar um pouco a sua pergunta e começar por dizer que neste momento a minha situação é a de um senhor que já fez um filme que, de um modo geral, tem sido alvo de grandes encómios por parte da crítica e de um público ilustre e bem-posto. Ora, neste país, não há autor que resista a tantas ternuras reunidas e, para mim, é um tanto incómodo ser alvo de uma consagração que, embora justa, se me afigura excessiva. Nestes casos, manda a prudência que o realizador adormeça à sombra dos louros e se passeie para trás e para diante. Acontece que não estou disposto a passar o resto dos meus dias com a Sophia às costas e, portanto, preciso de arriscar novamente a carcaça. *Dangereusement*

jusqu'au bout. Assim sendo o meu empenho é fazer o melhor filme português de todos os tempos. (NICOLAU, 2005, p. 263)¹⁴²

Ao comentar a recepção que o filme teve naquele momento, Bénard da Costa associa o nome do personagem de Luís Miguel Cintra a um outro filme, numa associação que, de resto, foi mesmo pretendida por Monteiro anos depois:

Para a época, "aquilo" parecia um desconchavo e poucos repararam no enorme salto que esta obra representa em relação a tudo quanto se fazia. Hoje, ela aparece como a introdução em corpo inteiro ao universo de César ou à visão de César. Se houve um prelúdio à trilogia de Deus, iniciada vinte anos mais tarde, esse prelúdio está aqui. Embora João de Deus não apareça no filme, as suas ditas e desditas começam ou começaram quando calçou os enormes sapatos do Almirante Saladas. Aliás, um dos nomes que a censura não deixou passar, pois que o entendeu – e bem – como uma alusão ao Almirante Tomás, cuja fotografia se vê na primeira página do jornal que dá notícia da morte do citado almirante. A adolescência de João de Deus? (...) Aliás, nas *Recordações da Casa Amarela*, há uma expressa referência ao protagonista de *Sapatos*. Quando, no manicómio, César encontra Luís Miguel Cintra, logo lhe chama: "meu velho Lívio" em óbvia alusão ao "lívido Lívio", protagonista deste prelúdio. (MADEIRA, 2010, p. 28-29)

Quando lembramos (e Bénard da Costa lembra) que Cintra foi dublado por Monteiro, concluímos dessa forma que Lívio tinha a voz de João de Deus, "e como a voz 'off' é muito mais relevante que a voz 'in', César sobrepõe-se sempre a Cintra, numa dualidade quase alucinante" (Idem, p. 29). O que faz do encontro no manicómio de *Recordações da Casa Amarela* um encontro com uma versão de João de Deus, o seu outro, o seu duplo.

Em seu *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Jorge Leitão Ramos nos lembra que *Sapatos* foi

Filmado ao sabor da amizade e do desespero, quase sem dinheiro (duzentos contos aproximadamente), terminado um dia que o dinheiro faltou e montado nos buracos de uma história que só se esboçava, vendido por quinze contos a *Filmes Lusomundo* que o não chega a distribuir (a Censura impõe cortes que o teriam desfigurado), tal é *Quem*

¹⁴² Logo depois disso acontece aquela resposta, já referida no cap. 1.3.3, sobre a relação de JCM com Fernando Lopes, da possibilidade de perder esse título almejado de melhor filme português de todos os tempos para *Uma Abelha na Chuva*. Lauro António pergunta – "Acha que é capaz?"; JCM responde: "Duvida? É certo que há a sombra da Abelha a pairar no próximo Inverno, mas é um prazer perder com o Fernando Lopes. Ele conhece a nobreza do box."

Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço, nunca exibido comercialmente em salas de cinema e que acabou por estrear, em 1979, na RTP 2, quando dirigida por F. Lopes. (RAMOS, 1989, p. 322)

Em seguida, o crítico destaca a força do média, a herança da *Nouvelle Vague* e a possibilidade de resistência no fracasso:

Atrever-me-ei a dizer que este filme, tocado por uma confessionalidade quase obscena (na exacta medida em que é talhado na mais feroz das sinceridades e das intransigências), marca, no subterrâneo percurso do cinema português, o primeiro estilhaçar do Cinema Novo tal como o herdámos da *Nouvelle Vague* (o argumento do filme para aí aponta), a primeira vez que uma extrema harmonia de formas é bruscamente rompida por uma montagem que as não faz deslizar. Um filme que ainda não está para lá da *Nouvelle Vague* e tem dela, a um tempo, a nostalgia e a recusa.

(...) é, certamente, um filme que não se fez (e poder-se-ia tê-lo feito?) e, como tal, o testemunho de um falhanço. Mas, senhores, trata-se de um falhanço em que o acto de o erguer, contra tudo, faz passar, cintilante, uma resistência moral e uma inquietação estética exemplares. (Ibidem)

Mas talvez o texto mais interessante escrito sobre o filme foi o de Eduardo Guerra Carneiro, após a exibição privada do filme no auditório da Gulbenkian. O texto foi publicado no *Diário de Lisboa* em 14 de novembro de 1971, parte dele na primeira página do "Suplemento Literário". O autor nos lembra que não é crítico, "nem cronista de cinema. O que se passa? Amor". E continua, num tom agressivamente poético, dizendo que se recusa a ser "espectador passivo", para assim dizer que é "o filme mais português que vi até hoje", e que "mais cem contos e alguém se havia de roer de inveja". E prossegue¹⁴³:

A César o que é de César. O que é o filme? Um doloroso olhar. Não um regard. Não o olhar frio do libertino. Um olhar, um pouco voyeur, desencantado, nervoso, desesperado de Western. Magnífica a saída do Café Martinho com o Ferreiro e o Cintra a cantarem os marinheiros aventureiros como quem sai de um saloon. Aliás toda a fita cheira-me a cow-boys lusitanos com grande gozo do autor (e lá dentro, ó César?), excepto na cadeira de baloiço hitchcockiana que me ia atirando ao chão. A César o que é de César.

Cow-boys lusitanos. De entre-Douro-e-Minho ou de Alfragide. Western do Vavá ao Gambrinus. Saldanha e Avenida de Roma. Mas cow-boys porquê? Os dois tipos no Martinho-saloon. O culto desinteressado da

¹⁴³ Na incapacidade de definir o que é erro ortográfico, erro de pontuação e o que é parte da poesia de Carneiro, optei por copiar tudo sem fazer qualquer alteração, procedimento que procurei adotar desde o início do trabalho, a não ser quando tenha ficado claro o erro.

amizade. menina e moça me levaram de casa dos meus pais. O dinheirinho contado sem ser, afinal, o mais importante. A rapariga que aparece, tentativa desajeitada de engate por parte do artista, o bom rapaz, solitário, assobiando para disfarçar, a arrepelar a criada e depois a pirar-se rapidamente, saindo definitivamente de campo. Aconteceu no Oeste ou em Campo de Ourique. O artista com vontade de sacar a artilharia dos coldres mas a fechar-se em copas. Talvez fora de campo (esta coisa da obra aberta...) volte a beber uns copos com o amigo e cantem outra vez os marinheiros aventureiros.¹⁴⁴

Guerra Carneiro ainda refere a Zurlini (escrito errado, como "Zurnili"). De todo modo, a turma da *Cinéfilo*, poucos anos depois, e o próprio Monteiro, vão considerar Zurlini um cineasta ultrapassado, no que estavam bastante errados (pelo menos Fernando Lopes assim reconheceu mais tarde). "E depois a montagem certa de um plano final de qualquer terra, cidade, da vida. Godard ainda à solta". É o plano que Bénard da Costa diz que parece o jogo do sisudo, com Cintra a encarar a câmara por mais de dois minutos. A duração é sua força (bem sabe Tsai Ming Liang na cena do choro que encerra seu *Vive L'Amour*, 1994). Logo adiante, Carneiro interpreta, ainda em tom poético:

O personagem perde sistematicamente todos os comboios. Como quem compra o bilhete para onde não quer ir, ou tem medo de ir, e arranja o pretexto, na hora da partida, da urgente necessidade de comprar um selo ou um maço de tabaco. Assiste, passivamente, embora, às vezes: um grito, um gesto brusco, uma arrancada. Mas não pega o touro pelos cornos apesar de ter lido Michel Leiris e até talvez saiba, sublinhados, o que "faire"? o Miller, os pensamentos. Qualquer coisa a que eu chamaria: complexo de Édipo. (Ibidem)

E finalmente explica o "mais português":

Mas, o filme. Atrás disse: o mais português. Não no sentido do Benfica. Mas, no sentido literal: aqui e agora. Português na tristeza, nas pequenas rábulas, na frustração de pastelaria, no invejoso, nos outros (outras) que até se estão rindo para ti, ó César, para mim, para quem fala na primeira pessoa embora seja a voz dos outros e não a voz do dono. Não é preciso ir ao *Johnny Guitar* ou aos *Inadaptados* [N.R.: *The Misfits*, 1961, de John Huston] para ver o desencanto. (...)

Guerra Carneiro encerra seu texto afirmando "a importância de te chamares João César Monteiro e de te assumires até ao fim, até ao último fotograma, até à última piscadela de olho ao espectador". Seria uma referência à assinatura de Sophia, João César

¹⁴⁴ (1971), "Diário de Lisboa", nº 17564, Ano 51, Domingo, 14 de Novembro de 1971, CasaComum.org, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_6252 (2019-2-9).

Santos? De todo modo, eis um texto imperfeito, por vezes corrido, mas que tem o inestimável trunfo de seguir a pulsação do filme, plano a plano, corte a corte, mesmo que não o analise muito de perto. Western? Assim disse Guerra Carneiro. É uma sensação que o filme passa e que desafia a análise. Sensação de western. A ideia me parece valiosa.

João César Monteiro escreveu, no "Suplemento Literário" do *Diário de Lisboa* de 14 de agosto de 1969, antes de começarem as filmagens de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, num texto que serve como carta de intenções e foi republicado em *Morituri te Salutant*, de 1974:

Filme opaco, secreto como uma concha. Parafrazeando Rimbaud, poder-se-ia dizer que "le vrai film est ailleurs". O que se pretende filmar não é tanto o filme como o seu reflexo. Obscuramente - como num espelho. É, pois, face ao espelho que Mónica, pela palavra reflectida, desmascara o seu jogo no desmascarar do de Lívio e, pela palavra, se liberta. A palavra aqui é opção moral, consciência nua, assunção da verdade. O olhar de Mónica (ou do seu duplo) para Lívio ausente e expulso da imagem (o verdadeiro filme está "off", para além da ilusão do ecrã) insere-se num movimento de fascinação e repulsa que organiza continuamente o seu debate interior. A descoberta do seu olhar? A descoberta do próprio filme, "of course".

Filme transparente, aberto como um pássaro. Tentemos outro modo de lhe auscultar o movimento misterioso e vago. De que se trata, afinal? (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 257)

Está aí, novamente, a obsessão por espelhos que notamos nos textos críticos de Monteiro. Desta vez ele não observa espelhamentos em outros filmes, mas constrói o seu próprio, nessas bases.

Mas antes de iniciar o corpo a corpo com o segundo opus de Monteiro, vale reproduzir o resumo da trama (se é que é possível assim chamá-la) feito por Leonor Areal, como forma de guia para a análise que virá a seguir. No bloco dos filmes-ensaios, Areal considera *Sapatos*

um ensaio um tanto inacabado, mas com a intenção provocadora de caracterizar um clima de penúria e abafamento social, pondo em prática o conhecido adágio popular. Dois amigos vêem no jornal a notícia fúnebre dum almirante e expeditamente vão à casa dele pedir umas roupas usadas. Lívio, o estudante universitário sem dinheiro, busca também o amor, mas defronta-se com a incapacidade de tocar a mulher desejada, senão por intermédio de Camões ("Um mover de olhos brando e piedoso"). Esse acto de mendicidade calculada, logo denunciado no título do filme, caracterizou também a sua feitura acidentada, improvisada, negligente (...). (AREAL, 2011-II, p. 248-249)

* * * * *

E o filme se inicia com uma dedicatória, novamente em minúsculas: "à teresa este nosso velho filme". Começa então uma imagem que se percebe anterior, em 16mm provavelmente, com o barulho do projetor audível e nenhum outro som por enquanto: um pequeno e velho filme mudo em que se vê um homem atravessando uma rua, antes do qual uma voz off pede foco; esse mesmo homem entrando em um ônibus, depois no café com um amigo que lê o jornal (com a tal notícia da morte do Almirante Tomás de que falou João Bénard da Costa), depois o encontro com uma moça (Teresa?), a claquete a introduzir outro plano semelhante do casal a conversar num restaurante (semelhante ao anterior do filme velho e aos planos que veremos nas imagens novas de *Sapatos*), e planos mais fechados de cada um no restaurante, e mais claquetes. A moça sai do restaurante e é vista em um carro. Em cima de sua imagem, e de outras imagens, de mulheres e homens nas ruas, surge a voz *off* de Monteiro, em uma fala autobiográfica:

"Nesse tempo vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes e, regressados há pouco de Londres, com a nossa má cabeça devidamente iludida, éramos bem a imagem do Entusiasta. Estávamos em 1965 e muitas inocências iriam, entretanto, ser violadas. Este país, senhores, é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai. De qualquer modo, um filme, mesmo informe, inacabado como um nado-morto, é o prenúncio da nossa própria história, a projecção silenciosa dos nossos fantasmas. É tudo: passemos adiante sem lamentações."

E então nos é revelado que aquelas velhas imagens são de 1965, quando se tentou fazer o filme, agora retomado. E a última imagem desse filme antigo é uma mulher que é perseguida na rua e, ao perceber, mostra a língua para a câmera. Surge então o nome do filme e o aviso: "um provérbio cinematográfico", e depois os créditos, de modo tradicional, letras brancas sobre preto, silêncio total, como no cinema mudo. Até que os créditos cessam e entra a música dodecafônica de Anton Webern. Um filme de 1965 é terminado em 1969, com as partes de 1965 refeitas, mas ainda assim as antigas aparecem no filme e convivem com as novas, filmadas cinco anos depois. De algum modo, isso o liga a *Já Visto Jamais Visto* (2014), testamento fílmico de Andrea Tonacci, em que imagens de filmes não finalizados ganham novos sentidos ao lado de outras, já utilizadas em filmes terminados. E também a *Cabra Mercado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, em que um filme de ficção inacabado dos anos 1960 se torna um documentário sobre sua filmagem interrompida e seus personagens/atores em 1984. Conexões Brasil-Portugal.

O corte de início do filme pós créditos pode ser considerado um dos mais acintosos do cinema moderno. Ele nos leva à barata caindo dentro de um copo cheio de água, dentro de um restaurante. E logo depois outro corte flagra o vazio, invadido em seguida por Luís Miguel Cintra, aliás, Lívio, que parecia ter apanhado algo no chão. Ele logo repara na barata e fala ao amigo, Mário (Carlos Ferreira). O copo permanece ali enquanto eles conversam sobre uma rapariga, e a barata bóia na água. "A música é a antecâmara da morte". Falas solenes convivem com o prosaico: "queres comer alguma coisa?". E com a repetição: "Não me apetece, Mário, não me apetece, Marius", isto dito numa velocidade que desafia a habitual fala calma de Monteiro (e nesses momentos imagina-se a dificuldade na dublagem de Cintra). E tem a literatura, fala nada coloquial que é frequente no cinema autoral português e que em JCM já começava a atingir níveis provocativos: "Precisava de sacar algum em grande para começar não sei quê, não sei como. Uma cômica viagem não sei onde, nem porquê". O nível de poesia cresce nas falas dos amigos, até que o amigo de "lívido Lívio" nota uma missa de 8º dia, logo após Lívio ter falado "sapato, sapato, sapato". E gestos estranhos e banais como um simples colocar de capuz nos introduzem o absurdo que habitará todo o cinema de Monteiro. Adolescência de João de Deus, de fato, como queria João Bénard da Costa. Na saída do restaurante, o *chiaroscuro* predomina, no que é outra marca do cinema autoral português¹⁴⁵. A luz que vem da rua ilumina o centro do quadro, deixando todo o resto na penumbra, numa composição muito cuidada que contrasta com o relaxamento da cena anterior. Os amigos procuram nomes na lista telefônica: "Sabões... Sade... Sayonara, Saint-Tropez, Saiote, Saladas... Cá está: Saladas!"... Eis um dos trechos que a censura limou na época, e que fez com que Monteiro nunca deixasse o filme ser exibido. Os amigos saem do restaurante a cantar "marinheiros, aventureiros", no que encantaram Eduardo Guerra Carneiro.

No plano seguinte, eles estão na frente de onde morava o falecido Almirante Saladas, num plano claro, com a câmera na mão, em tudo diferente da composição anterior. O espelho de Monteiro a mil, trabalhando o princípio da contradição que lhe é tão valioso também na forma fílmica. Lívio diz preferir uma carta, e começa a esboçá-la, provocando graça em Mário, que entra na brincadeira. Digressão típica do cinema moderno (e da *Nouvelle Vague* francesa principalmente). Os dois finalmente sobem ao

¹⁴⁵ Se Michael Henry Wilson chamou Clint Eastwood de príncipe do *chiaroscuro*, a denominação serviria também para Manoel de Oliveira, embora Pedro Costa e João César Monteiro poderiam ser postulantes a esse título.

apartamento e a empregada os entrega um pacote com roupas. Lívio vira de costas, envergonhado, enquanto o amigo flerta com a empregada. Isso tudo na porta do apartamento acontece enquanto ainda ouvimos a carta hipotética, e a elipse esconde a maneira como eles fizeram o pedido. Mário atira o pacote a Lívio, que desce as escadas. Mário o segue, deixando o quadro vazio por alguns segundos, um quadro oliveiriano. Até que a empregada estica o braço mostrando um par de sapatos, os sapatos do defunto, enquanto o restante do corpo dela permanece fora do quadro. Até que Mário retorna, pega os sapatos e a puxa pelo braço, para depois soltar-lhe os cabelos, numa das mais belas cenas de sedução do cinema de Monteiro. Cena que com o "ai minha senhora", dito por ela, fica ainda mais bela, também por ser uma alusão aos *Verdes Anos* de Paulo Rocha.

O corte transporta os amigos à Praça do Príncipe Real, em Lisboa, no banco localizado embaixo da grande árvore que é (já era na época) sustentada por uma grande armação, mesmo sítio em que Monteiro fechará sua carreira com *Vai e Vem* (2003). É quando Lívio experimenta os sapatos (do "morto que tinha os pés maiores que uma língua de sapo"). É quando Lívio chega à conclusão que os sapatos só lhe serviriam para ir à ópera que ele pula sobre o banco e, na mudança de plano, faz um gesto como se socasse o ar usando o par de sapatos como luva, e falando: "chaço, chaço com eles", numa típica brincadeira monteiriana. Eles se vão da praça rumo à loja de penhores, mesmo achando que darão pouco pelas roupas ("É preciso cumprir um regime de austeridade"). Enquanto se afastam, ouvimos a voz de João César Monteiro a dizer, com entonação feminina: "Portugueses: a África arde. Mas por que arde a África?" Nos penhores, dão pouco mesmo. Dos 300 escudos, Mário fica com 50 "para ajuda de custo", ao que Lívio responde que "não é justo. Pelo menos fifty fifty". "Na próxima". "Não haverá próxima".

Corta para as ondas do mar ao som do decafonismo de Webern. A música introduz a segunda parte do filme, que mostra a tentativa de Lívio conquistar Mónica, sendo coloquialmente poético ou mesmo lendo Camões, dentro de um restaurante com uma grande janela. E num primeiro momento vemos apenas Mónica. Ela fala, mas só escutamos a música. Só ouvimos o diálogo quando Lívio a pega no braço e fala sobre os ponteiros do relógio. Mas o melhor dessa cena vem quando Lívio pega o livro de poesias de Camões e começa a ler, e o que vemos na maior parte do tempo é Mónica dizendo alguma coisa que não ouvimos, ou apenas movimentando os lábios, como se estivesse acompanhando os poemas, mas percebemos que os movimentos não correspondem com o que Lívio lê. Mónica parece movimentar os lábios com algum atraso, poupando algumas palavras. Radical assincronismo entre som e imagem, subversão do clichê de filme

romântico que indica sintonia entre pessoas que se dedicam aos jogos de conquistas amorosas. Mas quando ele chega ao fim do poema, um novo plano volta a enquadrar os dois e Mónica diz junto com ele os últimos versos. Subversão da subversão. Retorno à norma, quando menos se esperava.

Ainda no restaurante, o plano fechado em Teresa, enquanto ela diz que ele tem uma bela voz quando lê Camões. A reação dele, também num plano fechado, é posada, ar *blasé* e silêncio, olhando seriamente para ela. A reação da moça é compreensível. Ela resolve ir embora. Mas ele a segura pelo braço: "Mónica Mónica Mónica, não me abandones", em seu único momento de franqueza dentro dessa cena. Mas logo ele volta a se refugiar na poesia. E ela vai de vez. A reação de Lívio é curiosa: um largo sorriso encabulado antes de colocar as mãos no rosto e acionar uma luz muito forte contra ele. E essa luz iniciará mais um fade para o branco na obra de Monteiro. E por alguns segundos ficamos com o branco, e com o dodecafonismo. Não mais o barulho do mar, como em *Sophia*. Nem o branco da paz, mas do constrangimento. Na arte do engate, Lívio vai mal.

E a cena seguinte, filmada por António-Pedro Vasconcelos¹⁴⁶ a pedido e com instruções específicas de Monteiro, que foi descansar do próprio filme, é a do voyeurismo. Lívio está numa cadeira de balanço, do lado de fora de um quarto, a observar uma mulher que está deitada na cama, do lado de dentro. A porta do quarto forma um novo enquadramento, na vertical, e Lívio, em primeiro plano, está também em foco, num excelente uso da profundidade de campo. A moça se incomoda com a presença de Lívio, mas continua a folhear sua revista. Um homem passa por Lívio, entra no quarto e deita-se junto da moça. Ambos passam a folhear a revista. Entre um diálogo, em off, que parece acontecer entre Mónica e Lívio. O homem na cama pega uma revista que parece os *Cahiers du Cinéma* (com a típica diagramação de capa da época), enquanto o diálogo enigmático continua, um diálogo que nessa hora parece mais um monólogo de Lívio, ou de João César Monteiro, uma vez que as instâncias já podem estar misturadas (tudo é possível após aquele plano dos golpes com sapatos):

"Meu pai era um tipo melancólico. Caçava moscas e lia Camilo. Morreu. A minha mãe olha-me com desgosto. Sem razão. Parece-me. Que não sei. Digamos que hesito entre o mundo grave e a gravidade do mundo. Não podes perceber. Talvez enlouqueça o suficiente para gritar ai ai. Um dia desses vou-me embora. Paris, Roma, Milano, London

¹⁴⁶ Monteiro afirma não ter gostado do plano do voyeur, no que penso estar ele equivocado, pois à exceção da *Cahiers du Cinéma* nas mãos do homem, citação um tanto juvenil que não cola ali, o plano é adequado. Mais sobre isso no capítulo 1.3.7., no subcapítulo António-Pedro Vasconcelos e João César Monteiro.

Town, Florença, a bela, Cesário Verde, São Petersburgo – o Mundo. Afinal os crimes são coisas que se repetem."

E o último verso é repetido duas vezes, cada vez com o volume mais baixo. E entre o som da estação de comboios. O aviso no auto-falante. Enquanto ainda vemos a imagem do voyeur a balançar, e o casal reagindo a ele. Até que ele sai bruscamente, e a cadeira para. E ele perde o comboio. Lívio parece perder tudo que quer, se é que quer (voltamos ao texto do Guerra Carneiro). E no comboio estava Mónica. Seria sua última chance? A imagem de Lívio correndo atrás do comboio é retomada, em negativo. Típica ideia de estudante, perdoável no contexto, principalmente pela duração - a segunda imagem insiste na tela, e o branco que toma o lugar do preto do plano original compõe um quadro dos mais belos e desoladores. Também de estudante é a repetição, com diferentes entonações, do "não sei nada", dito por Mónica. Já não tão perdoável, mas compreensível numa obra de formação, em que os defeitos são miraculosamente soterrados pelas virtudes.

E então surge a enigmática imagem de Mónica dentro de um espelho. Plano frontal, como se a câmara fosse Mónica e ela se dirigisse à sua própria imagem refletida. E ela fala em procura da imagem, e em Orfeu, e a imagem refletida no espelho se explica numa ligação com Jean Cocteau. Mas o prosaico insiste em invadir a fantasia, e ouvimos, com Mónica, o barulho de um telefone que toca. Ela vai atender, mas a câmara continua encarando o espelho frontalmente. É Lívio do outro lado da linha. Mas ela não o quer ver. Sua imagem volta para dentro do espelho, de onde ela espia o lado de fora, como quem sondasse algo. A câmara ainda está ali. E ela não quer mais a câmara. Despede-se do plano. E surge a "hipótese", numa folha de caderno quadriculado (mais texto na tela, sob o signo de Murnau e Godard), seguido de um trecho de "Une Saison en Enfer", de Arthur Rimbaud ("Voltarei com membros de ferro..."):

"O cinema é uma vigarice (Godard), mas essa vigarice ~~deve~~ pode ser superada."

#

"Voltarei com membros de ferro, a pele sombria, o olhar furioso: sobre a minha máscara julgar-me-ão de uma raça forte. Terei ouro: serei ocioso e brutal. As mulheres cuidam desses ferozes enfermos que regressam dos países quentes. Reter-me-ei nos assuntos políticos. Salvo. Agora sou maldito, tenho horror à pátria.

O melhor é um sono bêbedo, no cais."

Não temos como não pensar que esse recado emprestado de Rimbaud é um aviso da chegada de João de Deus. As circunstâncias de produção de filmes em Portugal fizeram com que ele demorasse 19 anos para aparecer, mas aparecerá ocioso e brutal em *Recordações da Casa Amarela*, e terá ouro em *As Bodas de Deus*. João Bénard da Costa estava certo. E que impactante é esse recado, com o barulho da caneta em atrito com o papel. Que forte é essa ameaça de retorno.

Mas Lívio reencontra Mónica em Sintra. Corre atrás dela, que está com uma amiga, e os três sentam em um café, mesa na praça. E a voz off de Monteiro, cheia de eco, como se vinda do além, começa a citação do *Manual de Zoologia Fantástica* (depois expandido e rebatizado *O Livro dos Seres Imaginários*), de Jorge Luís Borges:

"Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não se encontravam, como agora, comunicáveis. Ambos os reinos, o especular e o humano, viviam em paz, entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite, as gentes dos espelhos invadiram a Terra. Era muito grande a sua força. Mas ao cabo de sangrentas batalhas, as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e impôs-lhes a tarefa de repetirem, como se fora em sonho, todos os atos dos homens. Privou-os da força e da figura e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia porém, eles hão de sacudir esse letargo mágico. O primeiro a acordar será o peixe. No fundo do espelho, aperceber-se-á uma linha muito ténue e a cor dessa linha não se parecerá com nenhuma outra. Irão, depois, despertando as outras formas. A pouco e pouco se diferenciarão de nós, a pouco e pouco deixarão de nos imitar. Quebrarão as barreiras de vidro e de metal e desta vez não serão vencidas. Com as criaturas dos espelhos combaterão as criaturas das águas. Há quem pense que antes da invasão, se ouvirá, vindo do fundo dos espelhos, o rumor das armas."

O final do filme adere ao tom fantástico de Borges. Primeiro Mónica e Lívio andam por um estreito caminho entre árvores. Depois Lívio caminha sob uma trilha fantasmagórica, num bosque, como se estivesse em outra dimensão (a dimensão especular?). Mónica entra no quadro e eles se olham. E finalmente Lívio consegue tocá-la com carinho. A câmara foge para uma árvore, eles se despedem em um portão, e então começa o chamado jogo do sisudo, com Luís Miguel Cintra nos encarando seriamente, por quase dois minutos, desesperadamente, como se pedisse ajuda. Ajuda em quê? A voz off de Monteiro nos diz: "Como um cão, disse ele. E era como se a vergonha lhe

sobrevivesse". Fim da voz off, Lívio sai de cena e deixa o desfocado que depois se revela uma bela imagem de Sintra, a cidade, com a qual o filme se despede, desta vez em negro.

As duas partes do filme mostram a progressão de Lívio como poeta. No começo, tudo que ele podia fazer era ensaiar cartas de pêsames ou observar que baratas caíam do teto. A partir da lição de desenvoltura de Mário, ele passa a exercitar sua verve poética. Quando não dá certo, apela para Camões. Depois, espiritualmente (a voz do além) para Borges. Mas o aprendizado já colhia frutos. Com a ajuda de Borges, ou do mundo especular, ele conseguiu tocar Mónica, conseguiu sensibilizá-la além de sua voz de leitor de Camões. O olhar do final, que passa uma série de emoções, entre o desespero e o cansaço, a resignação e a indignação, sugere o aprisionamento da alma de poeta, ou do verdadeiro poeta por trás de Lívio. Sem querer, João César Monteiro nos diz que Lívio é a carcaça de João de Deus, uma projeção do poeta maldito embaixo de uma armadura. Lívio voltará depois, em *Recordações*, como uma entidade que facilitará a saída do interno do mesmo hospital onde, no filme de António Reis, conhecemos a arte de Jaime, seu mais conhecido paciente. Lívio é presença exclusiva para o olhar de João de Deus.

Sobre esse último plano, o próprio João César Monteiro escreveu, incluindo mais uma pista dentro da nossa discussão sobre o catolicismo no autor (que coloco apenas aqui para não aumentar a impressão de vai e vem da discussão no início deste capítulo 2.2):

Esse plano também foi filmado pelo sr. António-Pedro Vasconcelos. No objections. Pediu-se-lhe para descarregar um magasin de 120 metros (cerca de quatro minutos) sobre o rosto completamente imóvel da personagem. O único movimento do plano, para além da saída de campo, deveria ser, como é, o baixar das pálpebras da personagem. O sr. Vasconcelos suspendeu a filmagem ao segundo minuto (paciência), mas, em contrapartida, o operador, que era o Manuel Costa e Silva, teve a ideia de fazer o foco para o fundo, depois de o campo estar vazio. Foi graças a isso que me converti ao catolicismo. Tem esse plano suscitado grande controvérsia, sobretudo no que diz respeito à sua duração. Há quem o ache excessivamente longo e quem o ache excessivamente curto. Pela parte que me toca, não sei determinar a exactidão ou a ausência dela. Do que ele significa aproximou-se o Dr. Azeredo Perdigão ao aludir a uma espécie de "jogo do sisudo". Para mim também é um pouco isso, somado à convicção de que a personagem perde nobremente a cartada com o espectador, no único instante, ao longo do filme, em que solicita sua participação. (Monteiro. In: TAVARES, 2014, p. 56-57)

Termino, contudo, com o último parágrafo do texto de João Bénard da Costa, em que a conexão com o futuro João de Deus é melhor estabelecida:

"Como um cão, disse ele e era como se a vergonha lhe sobrevivesse" é a última frase do filme e é dita em off por Lívio, depois do tal plano do sisudo e depois de Mónica se ter ido embora, ao que tudo indica definitivamente. Vinte anos depois, quando o personagem regressou, ou regressou a voz do personagem, vinha muito mais desavergonhado. Aqui, no entanto, há já alguns passos nessa direcção. Obviamente, foram os que a censura cortou, nomeadamente aquele que nos diz que este País é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai. Curiosamente, os censores perceberam mal e citaram "culpa de onde se não sai". Eles já saberiam. César também. Já em 1970. Não me tirem deste filme. (MADEIRA, 2010, p. 30)¹⁴⁷

Fragmentos de um Filme-Esmola

Interítulos inseridos na cópia em DVD lançada pela Lusomundo, com colaboração da Cinemateca Portuguesa, nos contam a história da produção e pós-produção desse filme maldito e único. Filmado entre 1972 e 1973, este primeiro longa de João César Monteiro foi trabalhado pelo diretor em diferentes circunstâncias até 1977. Uma primeira montagem foi feita assim que as filmagens acabaram, ainda em 1973. Uma outra montagem foi feita entre 1974 e 1975, com acréscimo de duas cenas, a dos créditos iniciais e a do casal nu no final. Em 1977, uma outra montagem foi feita, sem a cena do casal nu e com boa parte dos planos mais curtos. A única cópia quase integral que permaneceu foi a segunda (com apenas 21 segundos faltando), terminada em 1975 e restaurada neste século, com a lacuna preenchida a partir do material da terceira cópia (que o espectador reparará em pior condição que o restante do filme). É a cópia que saiu na coleção de DVDs Integral João César Monteiro.

Nesse período, Monteiro se desassociou do CPC (Centro Português de Cinema), não sem antes se envolver numa polémica de cartas e votações¹⁴⁸. Também durante esse período, começa a escrever na revista *Cinéfilo*, atendendo a convite de Fernando Lopes, do qual ele reclamou num texto para a & etc, pouco antes de sair do CPC. E logo após o final da *Cinéfilo*, em junho de 1974 (dois meses depois do 25 de abril), começa a trabalhar em seu novo longa, *Que Farei Eu com Esta Espada?*, uma resposta aos navios da OTAN que ancoravam na costa portuguesa.

Nas *Folhas da Cinemateca*, João Bénard da Costa conta um pouco mais do que testemunhou numa exibição privada de *Fragmentos de um Filme-Esmola*, no parágrafo

¹⁴⁷ A versão disponível em DVD conta com os trechos censurados.

¹⁴⁸ Ver NICOLAU, João. *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa, 2005, p. 267 a 286.

introdutório de seu texto, revisto em 2007 na ocasião de uma exibição do filme na Cinemateca Portuguesa:

Em *Fragmentos de um Filme-Esmola* César tentou, pela primeira vez, uma das ousadias que mais verrinas lhe valeram: o ecran completamente a negro. O filme nunca foi preto como a *Branca de Neve*, mas, na versão inicial, de que eu serei uma das raras testemunhas sobrevivias, antes de qualquer imagem, ouviam-se – sala às escuras e écran a negro – os sete minutos da "Maurerische Trauermusik K.477" de Mozart na sublime interpretação de Bruno Walter, que, nesses tempos, muito costumávamos ouvir. Só que os tostões para este filme (segundo plano de produção do CPC, com apoio da Gulbenkian) foram pouquíssimos e o que era sublime no disco tornava-se confrangedor na gravação cinematográfica dele. Por isso, César desistiu da ideia que não ficou no filme nem na chamada montagem final. (...). Sabe-se que o projecto se chamava *A Sagrada Família* e muito se falou do texto de Engels como origem do filme. César acabou por o sacrificar e lhe chamar *Fragmentos de um Filme-Esmola* pois que o pouquíssimo dinheiro de que dispôs não lhe deu para desenvolver nem um terço das muitas ideias que tinha (Costa. In: MADEIRA, 2010, p. 31-32)

E finalmente Bénard passa a analisar o filme da segunda montagem, que é o que podemos ver hoje em DVD:

O que está no filme, ao contrário dos filmes precedentes, é sobretudo uma experiência vanguardista, se entendermos por esta duvidosa expressão uma expressa filiação nalgum teatro desses anos em Lisboa, nomeadamente no que "A Comuna" tentava representar com os corpos e dos corpos. A longa sequência entre João e a filha, é obviamente uma sequência improvisada que dura o tempo do "magazin" e chega até onde este chegou. Como são improvisadas as cenas de cama, quer as do casal do filme (João Perry e Manuela de Freitas) quer as do casal de fora do filme (Manuela de Freitas e José Gabriel Trindade dos Santos). O que interessou César foi o jogo dos corpos e o jogo com o tempo, sem mexer no enquadramento, mas iluminando os personagens de forma a que fossem sobretudo corpos e sobretudo corpos físicos. Se a metafísica entra por eles dentro (salvo seja) é outra questão, mas a meu ver não é uma questão alheia ao filme nem alheia ao que César quis que se visse e ao que César não quis que se visse. (Idem, p. 32-33)

Duas questões aqui. Ao falar que a experiência vanguardista é contrária aos filmes precedentes, Bénard tira de *Quem Espera por Sapatos* uma possível porção vanguardista que pudéssemos associar a ele. É discutível, uma vez que *Sapatos* constitui já uma raridade no cinema português e mesmo no moderno cinema português, justamente por procedimentos que, de certo modo, podem ser identificados como de uma vanguarda. Mas é certo que em *Fragmentos* há ainda mais experimentação e, conseqüentemente,

mais riscos. O espectador desavisado pode se afastar do filme com vinte minutos, embora o que for fisgado sairá outro da projeção. Há mesmo algo muito forte de Garrel nas cenas mais intimistas, como apontou Angélica García Manso, e há qualquer coisa que antecipa a loucura de David Lynch nos encontros familiares, quando o homem que anteriormente se divertia com a filha coloca uma máscara de porquinho e adota uma postura de macaco ou de pássaro, enquanto os sogros tentam conversar com sua esposa. Resistirei à tentação de ver antecipações de João de Deus em cada personagem irreverente de Monteiro, e por isso associarei esse personagem, vivido por João Perry, ao menos na cena mais engraçada, a da visita dos sogros, a uma linhagem de iconoclastas e rebeldes que passam por Michel Simon em *Boudu Salve des Eaux* (Jean Renoir, 1932)¹⁴⁹ e *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934), por Vittorio Gassman em *Il Sorpasso* (Dino Risi, 1962), como passará pela trupe de amigos de *Amici Miei* (Mário Monicelli, 1975), entre outros. A outra questão é sobre o casal de fora do filme e sobre o que isso quer dizer. Por que de fora do filme? Esta questão permanece em aberto. Vejamos se será fechada na análise mais adiante.

Bénard termina seu texto fazendo nova menção à condição de incompletude do filme, de experimentar o que der para fazer enquanto durar o dinheiro, e de deixar muitas e muitas ideias de fora por impossibilidade de filmá-las. Se Monteiro montou o filme até 1977, com três versões diferentes de uma relativa montagem final, por que não retrabalhou a ideia futuramente, quando já podia ter melhores condições para filmar? A resposta me parece evidente. Com *Veredas*, filmado ainda em 1977, mesmo ano da referida terceira montagem de *Fragmentos de um Filme-Esmola*, Monteiro entrou num outro caminho, pelo qual vai burilar seu estilo de maneira impressionante, o que fará sair por outra saída desse redemoinho estético que vai dar em *Silvestre* (1982) e depois será depurado em *A Flor do Mar* (1986), preparando o terreno para a *Trilogia de Deus* (que alguns pesquisadores chamam de *Tetralogia de Deus*).

Leonor Areal fala pouco de *Fragmentos* no volume 1 de seu trabalho, e menos ainda no volume 2, mas seu poder de síntese fornece uma ideia interessante sobre o filme, que, para ela,

situa-se essencialmente no cenário interior de um quarto onde – num colchão junto a umas persianas fechadas – se encena a ideia de uma família como prisão. Quase todo o filme é esse espaço em que se

¹⁴⁹ Boudu, por sinal, é referência evidente para João de Deus, que em *Recordações da Casa Amarela* senta no banco de maneira muito semelhante à de Michel Simon no filme de Renoir, e em *As Bodas de Deus* reproduz a piada da esmola com uma freira e um porteiro ao invés de uma menina e um milionário.

encerra uma pequena família – pai, mãe e filha – em tons de loucura suave e dor aprisionada. A família modelo, na sua sacralidade moral e social, é aqui vista como cena primordial de loucura e carnalidade pura. (AREAL, 2011-II, p. 249)

Considerando o filme "radical no seu experimentalismo estético e no conteúdo", além de "talvez o mais provocador filme da época e até de toda a obra" do realizador, Leonor Areal vê no filme uma "atitude de antagonismo a qualquer convenção de família" (AREAL, 2011, p. 439), o que me parece uma das obsessões mais presentes, embora menos explicitadas, na obra futura de Monteiro (principalmente em *Vai e Vem*, de 2003).

E por falar em poder de síntese, em seu *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Jorge Leitão Ramos é obrigado a exercê-la para dar conta de verbetes sobre todos os filmes portugueses realizados no período (existem outros dois dicionários, cobrindo os períodos restantes). No verbete dedicado ao primeiro longa de Monteiro, Ramos considera que o filme, "meio esquecido, desenha com bastante rigor o pulsar sufocante dos dias em que se fez", e observa o seguinte:

Com raríssimas exhibições públicas (...), denominado como filme incompleto, mas contendo, em si mesmo, as raízes de uma incompletude, *Fragmentos de um Filme-Esmola* é uma experiência solitária que procura encontrar os fios de que se fazem tempo e espaço num écran. Verdadeiramente é um filme sem a coordenada espaço, narrado no correr do tempo possível, dilacerado em quadros que se sucedem e estabelecem uma réstea de argumento (de história) apenas porque se sucedem, praticamente sem óbvios sinais de ligação. (RAMOS, 1989, p. 163)

* * * * *

Escritas numa lousa negra com giz branco, estão as palavras: "A Direcção do Centro Português de Cinema tem o prazer de vos apresentar estes FRAGMENTOS DE UM FILME-ESMOLA [assim mesmo, em caixa alta]". E na segunda cartela, os dizeres [assim mesmo, em caixa baixa]: "ensaiados, com o tomate tolhidinho, por João César Monteiro". Tudo isso em silêncio. E no plano seguinte, ainda sem som, o próprio João César, sentado num banco na frente da pequena lousa usada para os créditos, inicialmente nos encara, para logo depois mostrar o dedo médio em riste, como que nos mandando para aquele lugar. Muitos anos antes de *Branca de Neve* (2000) e da entrevista na pré-estreia desse filme, Monteiro já queria "que o público português se foda" (presente nos

extras do DVD de *Branca de Neve*). Os créditos então continuam, na mesma lousa, com o mesmo silêncio. Em dado momento desses créditos, a lousa nos mostra quatro linhas:

"ano de produção
1972
custo da dita:
cerca de 200 contos"

E, por fim, a citação de Richard Wagner: "no espaço se torna aqui o tempo". Dois planos se seguem antes do início da narrativa do filme propriamente dito. O primeiro mostra uma grande casa em ruínas. O segundo mostra tanques de guerra em movimento. São planos breves, colocados num contexto, o início do filme, que significam óbvia provocação. Guerras provocam ruínas. O terceiro plano (quarto, se considerarmos a ofensa visual de Monteiro entre créditos), mostra João Lucas (vivido por João Perry) em desespero, puxando lentamente um lençol colocado sobre um colchão velho enquanto baba e chora. Ele se contorce, pega as cobertas, engatinha pelo colchão, alternando uma tristeza contida com o choro desbragado. No plano seguinte, ele brinca com a filha Catarina. O som é terrível, e como brasileiro só me foi possível entender com o auxílio das legendas, que felizmente o DVD disponibiliza¹⁵⁰. Falam trivialidades, coisas como a Espanha, vestidos, enquanto brincam de cambalhotas, e o plano se encerra, quase dez minutos depois, quando o pai pergunta à filha se ficar sozinho é bom e ela responde que não. Quase dez minutos de uma incrível e agressiva simplicidade. Pai e filha brincam num colchão e é como se os víssemos com uma câmera escondida, tamanha é a naturalidade com que são mostrados. Esse tipo de captação do real, de filmar uma ficção como se fosse um documentário, será radicalizado na década de 1970 por diretores como Rivette, Garrel, Doillon e Eustache, e João César Monteiro a persegue com a técnica mizoguchiana do *one scene one shot*, ou seja, cada cena deve ser resolvida em um único plano, sem cortes.

O plano seguinte, novamente calcado na duração (embora seja bem menor que o outro, com cerca de 3 minutos e meio) é do casal no escuro, também num colchão. João Lucas e Maria (Manuela de Freitas) parecem ter acabado uma terrível discussão. Ela está

¹⁵⁰ Não lembro de ter tido tanta dificuldade quando vi o filme em película, na Mostra Internacional de São Paulo de 2004.

agaixada e com a cabeça baixa, só podemos ver seus cabelos. Ele olha para ela com certa preocupação. Eles se abraçam como podem, em meio ao desespero dela, um desespero que mal pode ser contido. O plano espelha aquele anterior ao das brincadeiras com a filha, desta vez com Maria em estado de choro. O branco do lençol contrasta com as roupas escuras que ambos vestem, e com a ausência de luz no fundo, o que provoca um chiaroscuro dos mais impactantes pelo efeito do colchão como num palco, cenário reduzido ao mínimo. Quando eles, abraçados, deslocam-se para fora do colchão e mergulham na escuridão, o plano se encerra.

O que se segue ultrapassa tudo que anteriormente vimos no filme em matéria de bizarrice. Uma laranja sobre uma mesa, com as ondas do mar por trás, não se sabe se por retroprojeção ou apenas fora de foco (mar que Bénard identificou como da Arrábida). Uma voz sóbria explica tecnicamente algumas propriedades da laranja e também sua condição existencial. É uma tradução de "Le parti-pris des choses", de Francis Ponge. Não é de fácil compreensão a importância desse plano da laranja para o entendimento geral do filme, e Monteiro não está nada preocupado com isso. O interessante, como vimos, é praticar o espírito da dissonância, do incômodo, que visa tirar o espectador de sua posição passiva e se pôr a pensar.

E depois da laranja, a construção em abismo do plano seguinte desafia a descrição. Como resumir em palavras o plano, de incrível força geométrica, em que uma senhora está dentro de uma casa em ruínas, no lado inferior do quadro, entre dois batentes de uma porta que já não existe, e acima dela, ao fundo, tem uma janela por onde vemos uma colina e algumas árvores? O enquadramento da janela está dentro do enquadramento da porta, que por sua vez está dentro do enquadramento do filme, num trabalho de composição que lembra o que faria Andrei Tarkovski anos depois em *Stalker*. "Neste país os velhos morrem como os cães", ela diz, e o plano se encerra dando lugar a um outro, em que João Lucas está no mesmo colchão com Catarina, sua filha, numa espécie de continuação daquele outro plano. As famosas digressões de Monteiro, já presentes em seus textos críticos, aqui atingem um nível altíssimo, que pode se inserir dentro de sua postura contrária a qualquer tipo de instituição. A casa em ruínas seria então Portugal, que maltrata seus habitantes e os deixa morrer como se fossem imóveis velhos, do mesmo modo como deixa os imóveis ficarem em ruínas. Um país em permanentes ruínas, parece nos dizer César Monteiro.

Depois do breve e mudo plano em que João Lucas brinca com Catarina, enquanto ouvimos barulhos da rua e de um avião, surge o plano dos sogros tentando conversar com

Maria, mas desconcertados pela presença de João, empoleirado numa mesinha e com máscara de porco. E Catarina invade o plano com uma pequena câmera de 8mm, um novo objeto para desconcertar, ainda que por ser uma criança isso lhe seja perdoado. É bem nessa hora que o sogro diz que queria muito ver a filha mas a vontade era de nunca mais por os pés naquela casa (obviamente, por causa de João Lucas, que faz questão de mostrar sua recusa em receber os sogros apropriadamente. Vez ou outra Maria olha apreensiva para João Lucas, que nem percebe, por estar de costas para ela, e de frente para a câmera. O sogro reclama dele para sua filha Maria, e ela se desculpa dizendo que é uma brincadeira com Catarina. Sabemos que não. Aquele homem engravatado representa obviamente o regime marcelista, ou pelo menos alguém que representa a moral e os bons costumes e João Lucas é claramente um alter ego de Monteiro, um homem que pode ser muito carinhoso e compreensivo, mas detesta ir contra suas convicções e não poupa atitudes ofensivas com quem considera nocivo à sua liberdade de fazer o que bem entender. Os avôs tentam contato com Catarina, que após alguma insistência dá atenção a eles. O enquadramento é que não arreda pé de sua fixidez, espelhando o incômodo duplo da situação. Duplo, ou melhor, triplo, porque há o incômodo de João Lucas, o incômodo do sogro e em menor escala da sogra, e o de Maria, que está no meio do fogo cruzado (com a sua mãe tentando facilitar a conciliação entre os lados). Num momento do plano, Catarina escreve num papel: "A escola é o retrato cultural do opressor", lido pelo sogro, que acrescenta: "Ensinado com certeza por aquele monstro", apontando para o empoleirado com máscara de porco, enquanto a sogra procura amenizar a situação dizendo que é coisa que as crianças ouvem. O sogro se mostra então em sua plenitude salazarista/marcelista, pedindo a certidão de batismo da criança para se certificar de que ela tenha sido mesmo batizada, como diz Maria. A tensão cresce, até que João Lucas expulsa o sogro aos berros, incomodando também Maria, que justamente temia essa situação.

Bénard da Costa comenta esse longo plano da visita dos pais de Maria à luz das declarações de Monteiro: "A inserção deste plano no conjunto do filme obedece a uma brusca variação de registo, e é nesse sentido (duvidoso e precário) que deve ser entendido" (Costa. In: MADEIRA, 2010, p. 33). Neste filme-esmola composto de fragmentos dispersos, o que está em jogo é mesmo o espírito da liberdade, e dessa forma um plano pode mesmo ser inserido contra o anterior, ou para buscar com o anterior uma dissonância, como é o caso da laranja e da senhora na casa em ruínas. Bénard ainda se pergunta: "Se nesse registo perpassará algo do que motivou o título original é questão em

aberto. Porque nas cenas do casal, mesmo nas cenas ditas mais íntimas, o que se passa é o sagrado mesmo" (Ibidem).

E o plano seguinte mostra o casal novamente no colchão, mas agora na claridade, com toda a luz externa invadindo o plano, ao som de Mozart. É um plano em que a câmera se movimenta num lento travelling semi-circular (ida e volta), enredando os amantes enquanto eles lentamente se acariciam, ajoelhados no colchão. Um plano movido ao som de Mozart, enquanto o casal se ama com roupas, num dos momentos mais poéticos e tocantes do filme.

Que é sucedido por outro momento de incrível poesia, um plano em que Maria cita um momento erótico de *Ulysses*, de James Joyce, com o fundo negro e a imagem dela refletida numa superfície espelhada, em que ela aparece um pouco fora de foco, dando a impressão de que se trata de uma outra mulher. Foi esse plano que Bénard da Costa chamou de "um dos prodígios maiores desta obra e um dos cumes da arte de Manuela de Freitas que neste filme entrou pela escada grande no mundo de César" (Costa. In: MADEIRA, 2010, p. 34).

E então somos levados ao plano seguinte, no mesmo quarto do colchão, mas com a câmera mais afastada, a captar João Lucas de pé fazendo algumas acrobacias com Catarina, e a claridade entrando pelo fundo da cena, as grandes janelas cheias de grades, como gaiolas para pombos. Catarina se solta, e começa a pular no colchão, vez por outra mexendo em seu pai, que se faz de árvore, que ela tenta por vezes escalar (era essa, afinal, a acrobacia). Mas essa árvore se move lentamente, como um monstro lerdo, e Catarina comenta as mudanças de posição do pai/árvore. O pai se coloca embaixo do colchão, e Catarina observa que ele tornou-se um monte, e que esse monte é difícil de subir. E depois identifica um ramo a nascer por debaixo do colchão, enquanto o pai continua com o teatro sem dizer uma palavra. A encenação do nascimento da árvore, segundo a imaginação de Catarina, tornada realidade pelo pai. Catarina como diretora de uma pequena peça caseira de um único ator, seu pai. O absurdo torna mais belo o cotidiano. Esse plano é outra das invasões do mais incrível prosaico e da mais agressiva simplicidade, uma aviltante maneira de dizer do que é feito seu cinema, de dissonâncias, de contrastes entre a gravidade e a leveza, entre o humor e o desespero.

Surge então um plano que abandona a frontalidade por uma posição alta da câmera, um plongé radical em que o casal aparece novamente nos jogos de amor e fúria, mas desta vez ele tem a máscara de porco no rosto e o colchão foi retirado por algum

motivo. *Chiaroscuro* novamente, com o escuro reforçado pela posição da luz e pelo negro do chão e o claro reforçado pelas camisetas brancas que ambos vestem.

Segue-se um plano em que Maria está no topo de uma escadaria, toda vestida de branco, novamente numa composição que privilegia o *chiaroscuro*, além de figuras oblíquas. Ela recita uma fala de Cassandra, em *Agamemnon*, tragédia de Ésquilo, enquanto desce, lenta e solenemente, os degraus, aproximando-se da câmera, que a espera do lado de baixo. A má captação do som prejudica o plano e torna a entonação da atriz um pouco titubeante em meio ao barulho ambiente em que se pode ouvir até o burburinho de pessoas. Para esculachar de vez, há, em dado momento, barulhos de marteladas, ou algo parecido, como se houvesse alguma reforma por perto. Incrível que com tudo isso o plano permaneça tão tocante.

A gravidade chega no plano seguinte, em que a sombra que parece ser de Maria ergue ameaçadoramente um punhal, como se estivesse prestes a esfaquear alguém, até que uma outra sombra, a de João Lucas, a impede. Ela larga a faca e foge, deixando João Lucas sozinho no centro do quadro (e do foco iluminado), enquanto um boneco bigodudo testemunha tudo pendurado na parede. A luz de holofote realça a teatralidade da cena, as sombras remetem ao expressionismo alemão, em sintonia também com Germaine Dulac.

Temos então mais um plano do casal sobre o colchão, um plano diferente da casa em ruínas e o plano em que um casal nu se ama sobre um colchão (seriam os duplos de Maria e João Lucas?¹⁵¹), num momento quase explícito de rara ousadia para a época (possível apenas após o 25 de abril, na segunda montagem do filme, portanto). Em seguida, Maria aparece nua, dançando loucamente, mas dela só vemos partes de seu corpo, enquanto uma luz incide vez ou outra iluminando-a. Jogo de movimentos do corpo e da luz, explicitando a feitura, o artifício e a arbitrariedade do filme em fragmentos. O enigma é maior porque vozes superpostas dizem coisas incompreensíveis, como se fossem um punhado de rezas em diferentes línguas (incluindo o latim).

E depois vem os seguidos tiros dados por Maria (em João Lucas? Saberemos em seguida que sim). E vemos, num outro plano, a filha a chamar o pai na penumbra, e o pai, que vive no colchão, não responde por estar morto, e uma voz off começa, saída de um gravador que Catarina apanhou em uma mesa no quarto: "Que antes de mais nada se enterre de vez o conceito da família!" É *L'Amour Fou*, de André Breton. Uma luz intermitente ilumina o quadro por vezes, em incidência irregular, como se fosse movida

¹⁵¹ A mulher é interpretada pela própria Manuela de Freitas, segundo Bénard da Costa e os créditos do filme, mas ela está com o penteado diferente, o que possibilita a interpretação de que se trata de uma outra.

por relâmpagos, enquanto a voz no gravador continua a leitura de Breton. E como Bénard, também cito Monteiro: "Terminada a leitura do texto, termina o som directo. *Travelling* de recuo, descobrindo todo o espaço. Com o arranque do *travelling* começa a ouvir-se o 'Dies Irae' do *Requiem*, K. 626 de Mozart, na interpretação de Bruno Walter (Philips). Final do *travelling*." (Monteiro apud Costa. In: MADEIRA, 2010, p. 34)¹⁵². E Monteiro corta para imagens de arquivo de uma cidade pegando fogo (Berlim na Segunda Guerra? Aparentemente nem o próprio Monteiro sabe).

"Eram capazes de não perceber nada? Muito provavelmente. Mas este filme também foi feito para não se perceber", afirma João Bénard da Costa em seu texto (Costa. In: MADEIRA, 2010, p. 34). Filme, não. Como ele próprio lembra, fragmentos de filme. Mas fragmentos de filme agrupados em um filme formam um sentido, ou uma falta de sentido peculiar. E a cópia que vemos tem, sim, o seu sentido, explicitado na leitura de Breton sobre o conceito de família e nas palavras de Leonor Areal sobre a família como uma prisão (se recordarmos que quase todo o filme se passa numa casa que mais parece uma gaiola e que só Maria parece sair da casa).

Que Farei Eu com Esta Espada?

Como vimos neste trabalho, especialmente no capítulo 1.3, o 25 de abril causou sérias mudanças no modo de se fazer cinema em Portugal. Entre o segundo semestre de 1974 e o final de 1976, uma série de filmes directos, geralmente documentais com filiação etnográfica, foram feitos no país. O melhor deles é *Nós Por Cá Todos Bem* (filmado em 1976, lançado somente em 1978), de Fernando Lopes, mas quase todos os principais directores do Novo Cinema português se envolveram com este tipo de produção, além da experiência em conjunto de *As Armas e o Povo* (1975), filme que contou também com a participação do brasileiro Glauber Rocha.

Produzido pela RTP, que o exibiu em primeira mão praticamente um ano antes de sua estreia no cinema, *Que Farei Eu Com Esta Espada?* mostra que até mesmo um individualista libertário como João César Monteiro entrou no reforço da reconstrução do país, embora ainda com orçamento baixo (menos de cem contos – RAMOS, 1989, p.

¹⁵² A descrição, presente em *Obra Escrita Vol. 1*, editado pela livraria Letra Livre em 2014, foi reproduzida parcialmente aqui: <http://desejosinceramente.tumblr.com/post/99438264233/26-noite-sala-francamente-iluminada-junto-%C3%A0> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

319). É provavelmente também seu filme mais estranho, abertamente político, quase panfletário, como um grito sufocado que não dependia mais da censura marcelista.

Luís Miguel Oliveira conta, nas *Folhas da Cinemateca*, que o filme "insere-se, com alguma tipicidade, na corrente do cinema português que lidou com o "aftermath" do 25 de abril de 1974". Ao se questionar sobre o termo "tipicidade", o crítico responde:

Sim: no modo de produção, rápido, próximo da "rua", no "formato revolucionário" do 16mm, artesanal, concebido em forma de interpelação documental. Tipicidade, ainda, no esboço de um projecto que sem deixar de querer estar em cima dos acontecimentos – e de, portanto, reflectir a "actualidade" – procura ainda mais encontrar uma distância que propicie a análise e que, de certa maneira, o "esvazie" do seu tempo. Muitos filmes deste período se jogaram segundo estas coordenadas, uns com mais sucesso outros com menos. Mas a partir daí a palavra "tipicidade" deixa de fazer sentido. Primeiro, por causa dos elementos que João César Monteiro convoca (e que passam pela "chamada" do *Nosferatu* de Murnau) e da relação que o filme articula entre eles. Depois, porque *Que Farei Eu Com Esta Espada?* é, como o título indica, um filme de interrogações, profundas e sem resposta directa, um filme que não tem necessariamente nenhuma "certeza revolucionária" a propor. Pelo contrário, é um filme obscuro e que obscurece. (Oliveira. In: MADEIRA, 2010, p. 35)

Oliveira ainda destaca o plano de abertura, com o motivo fálico que estará sempre presente na obra de Monteiro, e se impressiona com a "subjectiva perversidade" do plano de abertura com o canhão apontado para o porta-aviões no Tejo. E sinaliza, num tipo de exercício irresistível para um crítico ao se deparar com uma obra como a de Monteiro, o que o filme antecipa de obras futuras do cineasta, em especial da *Trilogia de Deus*:

(...) impressionam alguns pequenos pormenores que parecem quase anódinos – mas que vistos agora dir-se-ia anteciparem coisas do cinema posterior de João César Monteiro. *Nosferatu*, obviamente – os planos que César (quase) repetiria nas *Recordações da Casa Amarela*, tal como os *travellings* pela beira-rio; mas também, ainda do filme de Murnau, o plano da cela (como na cela de *As Bodas de Deus?*); e, coincidência extraordinária, a prostituta a contar um episódio com... gelados, como se fosse já de João de Deus que estava a falar. (Idem, p. 37)

A ideia de antecipação revela que por vezes coincidências (como o que Luís Miguel Oliveira acredita apontar no caso da prostituta) podem ser mais do que isso. Podem ser ideias fixas de mentes obsessivas, e essas ideias teimam em reaparecer de tempo em tempo. Se a *Trilogia de Deus* tiver um pouquinho de autobiográfico, por vezes até inconscientemente, é bem possível que seu criador já tenha se manifestado sobre

algumas de suas obsessões em filmes anteriores. Vale lembrar que este filme era o primeiro que Monteiro realizava livre de censura, ainda que a mudança de poder tenha apenas invertido os sinais da censura para alguns, e que o espírito libertário de César sempre iria incomodar.

Jorge Leitão Ramos começa seu verbete citando o próprio Monteiro, para depois descrever as linhas gerais de *Que Farei Eu com Esta Espada?*:

"Não é Murnau quem quer mas é obrigatório ser rtp cada vez menos", esta uma frase de César Monteiro escrita em apresentação do filme. Filme que parte da entrada do porta-aviões Saratoga no Tejo (em 7 de fevereiro de 1975) e depois vai, por aí fora, à bolina, acostando nos bares do Cais do Sodré e na Lisnave, nos camponeses do Alentejo ou nos pastores de para lá dos montes, à descoberta de um povo que se levanta. Trabalho, cultura, revolução, é a trilogia que Maria Velho da Costa nele encontra e bem. (RAMOS, 1989, p. 319)

Continuava o embate de João César Monteiro contra a RTP, que era justamente a TV que exibiria o filme em primeira mão. A atitude lembra Godard, que ao ser financiado pela TV francesa em *Le Gai Savoir* (1968) coloca um letreiro em que informa que a TV francesa era uma porcaria. Ninguém chamaria Monteiro esperando que ele fosse entregar um documentário comportado àquela altura. Não após *Quem Espera por Sapatos* ou seus textos na *Cinéfilo*.

Ramos continua o verbete, alçando o filme entre os melhores do pós 25 de abril:

Caldear de memórias das mais variegadas, prostitutas, operários, intelectuais e camponeses, a luta clandestina e Murnau, Wagner e a *Madame Butterfly*, *Que Farei Eu com Esta Espada?* é o grande filme dos tempos da Revolução, colhido no imediato e fabricado no mediato, tenso e contido, apaixonado e relutante.

Cinema do risco, sem meios (...), que não oculta dúvidas, que interroga mais do que explica, humilde e arrogante, contraditório, agudo na sua construção, sagaz mesmo no cinema-directo, nunca feito ao acaso mesmo se o acaso o determinou, *Que Farei Eu com Esta Espada?* provava, em 1975, que um cinema em cima da hora podia não ser em cima do joelho, em cima da facilidade, em cima do oportunismo ou da demagogia. (...) não é Murnau mas está mais longe de ser rtp. (Ibidem)

O espírito da contradição sempre esteve presente em JCM, e Ramos o aponta novamente neste filme cheio de dúvidas. As construções espelhadas que JCM tanto via em outros filmes, mesmo naqueles em que era mais difícil observá-las sem sua ajuda, agora serviam aos seus próprios trabalhos.

Finalmente, o crítico português José Oliveira faz uma análise curta, mas certa de desse filme ímpar do cineasta, como reflexo de um período conturbado e de uma utopia falida da história portuguesa. Como o texto é curto e especialmente bem estruturado (e desesperado, percebe-se), e como a crítica é parte importante deste trabalho, reproduzo-o na íntegra:

Um ano após a famosa revolução dos cravos dada em Portugal, esta junção e espelhamento Frankensteiniano de João César Monteiro não nos fala de mais nada senão do falhanço clamoroso de uma utopia que poderia ter dado certo, ontem como hoje. Por um lado, o cerco imperialista e capitalista que abafa e esmaga por todos os lados, pela terra, pelo ar, no fogo e no coração. Por outro o cerco fundamental, outro tipo de cerco tão perigoso como o anterior que aguentámos por tantas décadas, que é o atentado à liberdade individual e colectiva. Do nosso norte ao nosso sul, do teatro místico aos trabalhadores reais do campo, do comunismo à anarquia, da representação à destruição, de Maria Velho da Costa ao Nosferatu de Murnau, Monteiro usa do arsenal todo para expor do ridículo e nos avisar dos perigos de tamanha inferiorização. A gesta épica com que tudo fecha na esperança de abrir, na mesma medida em que irrompeu Amílcar Cabral ou a prostituta honesta, destapa a mais estupefacta e terrível das equações: depois de tanto heroísmo, tanto mar e tanta conquista, como chegamos a isto? Como caímos em cheio nesta humilhação e cancro de valores? E a tristeza lancinante de se perceber e sentir que este povo unido, com mais garra, um pouco mais de coragem e irresponsabilidade, este povo de tantos valentes poetas e cantores da vida e do sonho, podia, e pode ainda, dar uma guinada no caminho da mentira. E o que aparentaria ser uma construção fílmica datada aparece hoje fresca, afiada e fulminante como os canhões que por ali ameaçavam. E já dispararam, em silêncio, na mais indesejosa e nojenta da paz, esta podre de agora. Que se reveja sempre e que algo aconteça.¹⁵³

É muito português esse sentimento de que algo precisa acontecer para romper o marasmo das coisas. Um sentimento de impotência e desesperança, uma noção de que faltou pouco para o país alcançar certo progresso social e que agora falta muito, porque se deixou o capital cuidar de tudo. É assim no mundo inteiro, mas o português, com sua autocrítica contaminada por um espírito de inferioridade, parece se rebelar com gritos mais altos. É também o sentimento que parece animar e encher de raiva este longa curto (63 minutos, o que, em alguns lugares, nem longa é considerado) intitulado *Que Farei Eu com Esta Espada?*. De certo modo, a sensação que perpassa o texto de José Oliveira é a

¹⁵³ <https://raging-b.blogspot.com/2015/05/deixo-aqui-minha-contribuicao-para-o.html> (acessado em 27 de fevereiro de 2019).

mesma que ilumina e assombra os escritos e os filmes de João César Monteiro. Sem mais, é o maior elogio que se pode fazer à breve crítica acima.

* * *

Após os créditos iniciais pintados em muros, aparece o tal do plano fálico. Bem no centro da tela, e na metade de baixo, o canhão aponta em perspectiva para o porta-aviões da OTAN (em Portugal, NATO, o que possibilita a rima com Nosferatu, apontada também por Luís Miguel Oliveira). O *zoom in* faz com que a embarcação ocupe toda a tela horizontalmente, enquanto a metade de baixo, na vertical, mostra a ponta do canhão, ainda mais escandaloso como motivo fálico. O corte faz surgir uma caravela no alto mar, flagrada em alguns planos até sua chegada em um porto. Num dos planos, o mastro chama a atenção. Mas a sacanagem aí já não é original de Monteiro, mas foi filmada por Murnau. É Nosferatu dando as caras e forçando a comparação com as forças da OTAN. Esse ato de pirataria nada mais é do que a colocação do cinema, com sua rica história, de Murnau e do expressionismo, frente ao espelho, na ação de que falava Angélica García Manso no começo desta parte. E quando surge o enviado do mal, personificado por Max Schrek (e sua semelhança com César Monteiro é evidente), o cineasta corta para imagens de Lisboa, da Praça do Comércio, vistas do mar. Depois, do porta-aviões, visto da Praça do Comércio, com dois postes a emoldurá-lo (novo motivo fálico, desta vez duplo). Volta para Murnau, depois para a continuação do plano anterior dos dois postes, já com a lente completando um *zoom in* no porta-aviões, que no plano seguinte já começa a ser dissecado por uma câmera móvel e igualmente inquieta no zoom. Não é fácil ver um começo de filme com tamanha força, em que a pilhagem de imagens oferece novos sentidos à chegada do mal.

Terminada a sequência do dia, surge uma cena longa, à noite, com trabalhadores gritando "Fora a NATO, independência nacional". Dentro do espírito de contradição de Monteiro, o próximo plano é bem curto e diurno. Nele, um grupo de homens levanta enxadas e pás e grita "Viva a classe operária!", e o plano dura mais ou menos o tempo da frase. Volta à câmera perscrutando o navio de guerra. Depois, ela ainda móvel, num travelling combinado com panorâmica, percorre um campo com árvores cortadas. Depois, uma mulher entrevista soldados americanos. Mas que mulher? De onde vieram essas imagens? Um barco percorre o Tejo e... volta Murnau. A estas horas, o espectador já se dá conta que desembarcou num dos filmes mais esquizofrênicos de que se tem notícia,

com soldados falando bobagens, flores em primeiro plano, árvores cortadas e motivos fálicos. Sabe-se que a metralhadora giratória de Monteiro tem sempre alguns alvos, mas aqui é praticamente impossível identificar sentido em todas as sucessões de imagens e mesmo nas conjunções entre som e imagem. Com dez minutos de duração, é possível perceber que a maior influência de Monteiro no filme é Fernando Lopes, tanto *Belarmino* quanto *Uma Abelha na Chuva*.

César Monteiro entrevista também tripulantes dos navios locais, praticando cinema direto e fazendo poesia com as imagens inseridas durante as entrevistas. O *Nosferatu* de Murnau é recorrente, praticamente uma imagem de *Que Farei Eu com Esta Espada?* refletida no espelho. Americanos à paisana são entrevistados, uma mulher vestida de Rei Sebastião (Luís Miguel Oliveira se pergunta se não é D. Afonso Henriques, o Afonso I, primeiro rei de Portugal) levanta sua espada do lado do Castelo de São Jorge, holandeses são abordados dentro do castelo, a fachada do estacionamento do Hotel Sheraton é sucedida pelo plano dos ratos saindo do navio no filme de Murnau, médicos de mentira operam um boneco de verdade no meio da rua, para delírio da multidão, um homem de cartola brinca com uma câmera de brinquedo, um casal é flagrado no ato do matrimônio, e Lisboa à noite é filmada no ritmo da boemia e da prostituição, com o delírio dos soldados e a música de Billie Holiday a nos embalar (*Belarmino* e a boemia lisboeta). A prostituta entrevistada diz que às vezes são elas que perguntam aos clientes se eles querem ir "focky focky". Depois, andando de um lado para o outro num espaço vazio com uma parede atrás dela (a bidimensionalidade), a mesma prostituta conta de quando conheceu relações sexuais com um padre - e um plano é inserido no meio do relato, como que de espectadoras assistindo à cena, numa penumbra assustadora, somente mulheres mais velhas e vestidas de preto, com destaque para uma menina de capuz branco que concentrava toda a luz no centro do quadro (fantasma?). Um outro plano breve, de prostitutas numa calçada, seguido de outro plano com um velho andando curvado na beira de um rio (um *Nosferatu* lisboeta antes de João de Deus?) introduzem um novo relato pela entrevistada: de um indivíduo que a convidou para entrar no carro e, ao passar numa leitaria, comprou um sorvete para usar no ato sexual (ela ri enquanto conta esse caso). O método de associação de imagens curtas lembra Júlio Bressane, que começou a carreira apenas dois anos antes de Monteiro. São claramente irmãos de estrada, com um cinema, até então, fundado na montagem. Mais: na montagem propositadamente incompleta, como se pedissem para que o espectador a completasse. Nunca isso tinha ficado tão claro

como neste filme de Monteiro, que nesse aspecto é também o reverso de *Fragmentos de um Filme-Esmola*.

Gente do povo surge para fazer suas reclamações diante da câmera, a nos lembrar que vemos um filme do pós 25 de abril, como tantos outros que foram feitos e, ao mesmo tempo, diferente de todos. Porque esse é o momento em que Monteiro se associa aos outros filmes, como parte de sua estratégia para criticá-los pela montagem, pela associação de planos que faz com que o filme transcenda sua condição. Porque ninguém espera que depois de um trabalhador protestando venha uma prostituta falando de sua condição e depois venha uma encenação de *Madame Butterfly*, ópera de Giacomo Puccini, vista de longe, como se testemunhada por um espectador fixo no meio da plateia - o *chiaroscuro* que parece saído de *Fragmentos de um Filme-Esmola*, a ária inseminando o filme com uma solenidade que insiste em retornar. E no meio do plano da *Madame Butterfly*, Monteiro dá ao espectador imaginário o direito de um zoom rosselliniano, para observar melhor o palco, a solenidade que lá se desenrola entre a gueixa *Butterfly* e o filho, no momento final da ópera, quando ela põe uma venda nos olhos do filho e comete o *seppuku*. E o plano seguinte é de uma chaminé. Cinema da crueldade.

A sequência seguinte é introduzida pelos trabalhadores pleiteando melhores condições de trabalho na frente das fábricas (chaminés são vistas ao fundo). Entra as trabalhadoras da colheira no Alentejo, cena belíssima que antecipa o longa seguinte de Monteiro, *Veredas*. O bucolismo alentejano é interrompido por um homem que desce sentado por um elevador, até mergulhar no escuro. Esse escuro começa a dar lugar, lentamente, a uma faixa de luz que cresce no quadro, num efeito interessante de ótica. Não parece que o elevador chegou ao destino, mas que simplesmente abriram uma enorme porta para que descarregassem o que tinha no elevador.

Num comício, as pessoas saúdam o comunismo e a juventude, e gritam "abaixo o fascismo". É um plano ambíguo. Parece que Monteiro olha criticamente para essas pessoas, para o senhor que diz que sempre combateu o fascismo, e que em 1940 esteve para ser preso, e que em 1941 esteve para ser preso. Monteiro parece identificar, em imagens, aqueles que seriam (ou poderiam ser) os oportunistas da ocasião. Porque à direita e à esquerda, sabia Monteiro, havia (e ainda há) sempre quem queira o poder a qualquer custo, e o procure por vias pouco democráticas. O olhar é, então, de curiosidade, mas também de desconfiança¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Ver a querela de Fernando Lopes com Álvaro Guerra, no final do capítulo 1.3.3.

Entra um grupo de imigrantes africanos em Lisboa. Dois deles dão seus depoimentos de como é a condição de trabalho que eles enfrentam. Os depoimentos surgem mais como forma de conversa entre os dois, eles dizem que após o 25 de abril é necessário que se saiba como eles vivem e como viviam antigamente, há muitos séculos, que comiam peixes podres, de como Amílcar Cabral¹⁵⁵ lutou pela libertação do seu povo e contra a exploração dos colonialistas. E a mesma mulher que apareceu anteriormente com a espada, ao lado do castelo, reaparece agora de perfil, num plano aproximado, segurando a espada do mesmo jeito que a representação do Rei Sebastião segurará no final de *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira. Até que ela finalmente pergunta, "Que farei eu com esta espada?", que é a linha de um poema de Fernando Pessoa. Operários respondem algo que não compreendo, e aparentemente nem os portugueses, porque o trecho ficou sem legendas. A mulher reaparece consecutivamente, na beira do mar, com a espada em riste, ou apontando-a para o fundo do mar, e em resposta mulheres marcham com os braços em punho, o porta aviões se movimenta, Nosferatu desaparece no porão do navio e o porta aviões já é visto de longe, indo da esquerda para a direita, como se estivesse abandonando Lisboa sob a ameaça da espada. E assim que a espada vence as forças da OTAN (NATO), pode finalmente surgir o último plano, com um muro velho em que se lê a pichação: "PROLETÁRIOS DE TODOS OS PAÍSES, UNI-VOS!". Disse último plano, e de fato, tem cara de último plano, mas na verdade é o penúltimo. Porque JCM faz um novo plano, aproximando a câmera da última linha da pichação, percorrendo-a: "UNÍ-VOS". Termina assim o filme mais abertamente político de João César Monteiro.

2.2.2. Raízes e lendas portuguesas – A fase medieval (1977-1982)

Os investigadores da obra de João César Monteiro consideram a fase que vai de *Veredas* a *Silvestre* uma fase medieval. Composta por esses dois longas, mais os curtas *A Mãe*, *Os Dois Soldados* e *O Amor das Três Romãs*, todos de 1979 e parte de uma série chamada *Contos Tradicionais Portugueses*, rodada para a RTP2, essa fase é a que segue os descaminhos pós-25 de abril e aponta para a consolidação do cineasta como um dos maiores de Portugal e para um caminho a ser seguido pelo cinema autoral português. São

¹⁵⁵ Amílcar Cabral foi um importante político da Guiné-Bissau, empenhado na luta pela libertação do país. Foi assassinado em janeiro de 1973 por membros de seu próprio partido, o PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e do Cabo Verde).

cinco filmes mágicos, sob os signos de Schubert, de Mário Cesariny, de Maria Velho da Costa, das cantigas tradicionais e das regiões menos abastadas da geografia portuguesa. Como escreveu Gilberto Silva Jr. na revista eletrônica *Contracampo*, essa fase mostra "uma investigação sobre as raízes do que significaria 'ser português'"¹⁵⁶.

Veredas

O moço pastor que ali vem cantar
a sombra que deu
aos montes que tem o rio a passar
outro azul no céu

Vê perto seu canto que ouvido se esconde
e é o que ele sabe.
Mas longe na noite sem fim lhe responde
a mesma verdade

Que é a estação fria como está nos ramos
e na lua cheia;
pequeno cordeiro que há anos e anos
ele pastoreia.

Mário Cesariny, trecho do poema "Loas a um rio"

Lançado em 19 de maio de 1978, *Veredas* é a confirmação da genialidade de João César Monteiro. Seu terceiro longa, sua terceira obra maestra, aquela que o coloca entre os maiores do cinema português. Está numa linha chamada por Leonor Areal de "neo-romântica (partilhada com cineastas como António Reis e Margarida Cordeiro, António Campos e outros)" (AREAL, 2011-II, p. 249).

Na breve introdução da entrevista que fez com João César Monteiro a respeito do filme, publicada no *Expresso* em 27 de maio de 1978 e republicada no catálogo organizado por João Nicolau, António-Pedro Vasconcelos, que nos anos sessenta compunha o grupo dos kimonistas com Monteiro e Alberto Seixas Santos, assim resume o percurso árduo de *Veredas* no circuito comercial português:

Votado ao ostracismo pelo seu produtor – o IPC, que insiste em ser distribuidor dos seus filmes – ignorado pelos críticos, recusado pela Comissão de Qualidade, a mesma que, "pela transcendência do tema" considera *O Rei das Berlengas* digno do epíteto e das vantagens fiscais do "filme de qualidade", o que roça o escândalo e a provocação, *Veredas*, estreado na semana passada no Quarteto devido à exclusiva

¹⁵⁶ <http://www.contracampo.com.br/62/silvestre.htm>

teimosia do seu autor, parece condenado a uma vocação que não quer: a de se tornar um filme maldito. E no entanto ele é, depois de *Trás-os-Montes* e de *Ruínas no Interior*, o filme português que melhor nos poderia reconciliar com um cinema que retoma os filões mais genuínos da nossa envergonhada cultura secular. (Vasconcelos. In: NICOLAU, 2005, p. 310)¹⁵⁷

No *Diário de Lisboa*, Jorge Leitão Ramos anuncia que o filme é imperdível. Oito dias após sua estreia, no suplemento "Sete Ponto Sete" do jornal, Ramos chama o público a não perder o filme que pode sair em breve de cartaz e anuncia para o sábado seguinte um espaço maior dedicado ao filme, para que o leitor, já o tendo visto, possa participar de uma discussão mais aprofundada. E é no terceiro sábado após a estreia do filme, dia 3 de junho, que finalmente esse material é publicado. Não é um espaço considerável como o prometido, uma vez que a metade direita da página é preenchida com uma ilustração (ainda que seja do filme) e um anúncio institucional sobre cuidados aos pedestres ("O direito de ser peão") que deve ter provocado gargalhadas em César Monteiro. Na metade esquerda, um texto de Duarte Nuno Simões, um menor, de Luís de Sousa Costa (ator no filme, interpreta o padre) e um pequeno depoimento do próprio Monteiro.

O texto de Nuno Simões, intitulado "Ao fim, como prémio, um tesouro", começa com avisos, mas defende o filme como uma peça irônica, em que a poesia é livre:

Desiluda-se quem procurar em *Veredas* um testemunho sobre o que comumente se chama realidade. Desiluda-se, também, quem, em *Veredas*, vá à cata de lendas, histórias tradicionais ou actuais. A realidade, as lendas ou as histórias lá estão, mas descontadas ou, melhor, revisitadas por um trabalho onírico (ou sonâmbulo?) mas agudamente atento como simples material-pretexto para se arribar a um outro porto. Quem conta um conto, acrescenta um ponto, diz-se. Pergunta-se, pois, se o ponto é bem acrescentado. Por mim direi que sim, do ponto de vista do contador e adiantarei quaisquer reservas do ponto de vista do ouvinte-espectador. A estrutura narrativa de *Veredas* não é fácil: é espontaneísta, por vezes aleatória, com ar de descosido. Mas não são os sonhos assim? Não são, eles próprios, como o marulhar das águas, de ida e volta, trazendo surpresas tantas vezes perturbantes: um contador de histórias deslizando em mar de flores, ou uma fonte-carranca milenária, uma sereia (Branca-Flor) majestosa em majestoso e deslizante barco, quiçá uma memória de Klimt, numa Palas Atena?

¹⁵⁷ A menção desonrosa ao filme de Artur Semedo, *O Rei das Berlengas*, revela o tipo de preconceito que está na origem da fórmula "filmes para Bragança, filmes para Paris", que seria seguida poucos anos depois. Mas por mais que *O Rei das Berlengas* tenha suas qualidades, ele ter ganhado tal qualificação em detrimento de *Veredas* é, de fato, um escândalo, como diz APV.

Sim, os sonhos são assim, soltos, livres, aleatórios, descosidos, levados por uma espontaneidade que desafia a razão. E por isso essa fase deve tanto aos surrealistas. Hoje, com o filme já muito bem reputado como a obra-prima que é, um crítico não teria dificuldade de escrever sobre ele. Não precisaria provar nada, pois o peso do tempo já se encarregou de colocar o filme em seu panteão. Mas na época, era bem provável que se caísse naquilo que Clement Greenberg dizia sobre a dificuldade de se provar porque uma determinada obra de arte é superior. O crítico da época, assim como o fez timidamente Duarte Nuno Simões (porque não se trata de uma crítica o seu texto, mas de um testemunho), precisaria provar, ou tentar provar (na impossibilidade de se atingir de fato uma prova), que aquilo que os outros críticos consideravam desconexo e solto demais era parte de uma estrutura onírica livre e extremamente artística.¹⁵⁸

Após resumir apropriadamente as sensações que se desprendem do visionamento do longa de JCM, Nuno Simões tenta resumir o que é, afinal, esse filme, e o faz de maneira poética, seguindo a vibrante pulsação de Monteiro:

Veredas é um filme de memórias vividas e imaginadas, cuja lógica interna é a lógica da liberdade de variar do ponto de observação: é um filme-poesia e não em filme-testemunho ou um filme-antropologia, menos que tudo, um filme-político (e aí intervém o sarcasmo). É, sobretudo, um filme sobre um mundo belo, onde perpassam pessoas que realizam, só, actos rituais.

O texto de Sousa Costa, intitulado "Entre duas memórias", é ainda mais poético - e em certa medida hermético, mas não se pode dizer que não faça jus ao filme:

A análise dos componentes e articulações na feitura de *Veredas* terá de ser elaborada (aquando) em termos semânticos, sintáticos e pragmáticos. porque *Veredas* é uma gramática. Mas aqui far-se-à apenas o apontamento de classes (quase vazias) no universo da referência. Suponhamos um primeiro conjunto sintático: o retábulo, a pintura que passa palavra. Um exemplo: o abstracto parecido ao longe de Branca-Flor navegando à guitarra. O contra-exemplo: a paisagem, as árvores. É o concreto, porque denominado. Se alguém nunca tivesse visto uma árvore, ela seria Branca-Flor, distante. A realidade aprende-se, chamando-lhes nomes. Assim, João César Monteiro transita da sintaxe para a semântica do decorrer colorido.

¹⁵⁸ No texto "O Juízo Estético", Greenberg toma como exemplo trechos de dois poemas, um de William Watson e um de T.S. Elliot, para afinal escrever: "Não me resta a menor dúvida de que os quatro versos de Elliott, como arte, são de qualidade muito superior aos de Watson. Mas tente provar, na forma irrefutável que é característica da prova, que isto é verdade e que qualquer pessoa minimamente sensata deverá concordar comigo." (GREENBERG, 2002, p. 49).

Sousa Costa tenta dar conta da essência de *Veredas*, filme essencial, e da essência da arte de JCM, num texto que de certo modo também pulsa como o filme, em seu ritmo, em sua mesma nota. Talvez não estivesse em sua ideia registrar o quanto o cineasta se afilia a dois filmes anteriores, *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963) e *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976), mas penso que suas palavras remetem indiretamente também a estes dois filmes únicos na cinematografia portuguesa.

Em seguida, Sousa Costa continua na verve poética para dar conta da imensa poesia de *Veredas*, e de certo modo explica um pouquinho mais o modo como vê o filme:

Há a gramática do Norte, a linearidade da História pela Fábula, que é a memória das sociedades. Há a gramática do Alentejo, segmentos afásicos da História no eixo vertical dos valores. Seria Jakobsen a dizê-lo se visse *Veredas*. A pensar na sua estrutura.

Mas *Veredas* tem uma leitura à direita do seu texto visual: constitui o audiente numa obrigação que pode ir desde dar água ("tenho sede", diz alguém a alguém que não age conforme). Esta obrigação é a de transformar o mundo depois de pensá-lo. E relembrar um mundo decapitado numa sociedade forçada a perder memória. Mas só há erros históricos. A História é um organismo orientado. Não erra. *Veredas* é também o estremunhamento do 25 de Abril.

O futuro da memória escolhida.

E nas diferentes gramáticas, Norte (a região trasmontana) e Alentejo, percorrem o mesmo trajeto de tantos filmes do pós 25 de abril, mas numa veia poética, onírica, de fábula, mágica mesmo, sem deixar de ser também documental. *Veredas* traduz para a poesia o que filmes como *Emigr... antes, e Depois* (António Pedro Vasconcelos, 1977), *A Lei da Terra* (Alberto Seixas Santos e o Grupo Zero, 1977), *Continuar a Viver* (António da Cunha Telles, 1976) e o anterior do próprio JCM, *Que Farei Eu com Esta Espada?*, filme que o antecipa e introduz, diziam num tom mais documental, etnográfico. *Veredas* completa o caminho iniciado por *Nós Por Cá Todos Bem* (Fernando Lopes, 1978) e o une ao caminho iniciado por *Trás-os-Montes*, num casamento que só teria como acontecer entre esses nomes – Reis e Cordeiro, Lopes e Monteiro – e em Portugal de finais dos anos 1970.

Nas palavras de Monteiro dentro do modesto especial do *Diário de Lisboa*, percebemos uma curiosa esnobada do realizador:

Este foi cometido com um olho só, o que constitui a sua única nota singular e insolência tolerada. Não é questão de ser rei. Rei de quê e

porquê rei? O meu reino é, entre pares, com os anjos da terra: "para que voem". E eis a lei impiedosa dos assuntos da guerra: não permitir que esse altíssimo, sagrado, território onde os exilados deuses se açoitaram, seja assolado por aqueles que querem, "não o progresso, mas a primazia".

Veredas: o traçado exíguo e difícil do percurso, geografia exacta de uma ressurreição.

Enveredar: acto de delinear a progressão do texto amoroso, dádiva do que vê.

Londres, setembro de 1977.¹⁵⁹

O crítico Jorge Leitão Ramos, coordenador da parte de cinema do *Diário de Lisboa* na época desse especial, escreveu, em seu dicionário, publicado onze anos depois, sobre um filme de um modo retrospectivo, mas ainda o acompanhando de perto. Ele mantém o tom mais poético, por vezes hermético, com enumeração de palavras e personagens quase aleatória, dos outros críticos que analisaram o filme:

Eram dois. Um homem e uma mulher que se encontraram e desceram de Trás-os-Montes ao mar (e era ocaso). Lendas e penhascos, sons e rostos, terra e provação. Eram dois, porque não há, de homem, percurso solitário. De xistos e granitos do Nordeste, linguajar secreto em Rio de Onor, colmo de Montalegre, do voo soberano das águias ao rebanho, negro-branco na planura, de Branca Flor mulher-e-feiticeira à senhora da Ravasqueira, pálido cheiro de flores e sepulcro, de memórias antigas, deuses gregos, albardas e Guadalete, a parábolas de opressão em igreja e chão alentejanos, por este filme passa uma melopeia de quem tem oito séculos de História cumpridos, mas vem de muito mais longe, de muito mais fundo. (RAMOS, 1989, p. 399)

Eis um velho truque da crítica: quando o filme é desafiador e resultado de uma poética muito forte, a solução é fazer uma crítica que tente respirar com a mesma intensidade do filme, para não correr o risco da interpretação ou pior, da explicação. Sobra a descrição que não situa o leitor e mantém nele a expectativa de reencontrar um enigma, que ele vai tentar desbravar por conta própria, e tanto maior sua satisfação quanto mais do enigma permanecer. Leitão Ramos, quase sempre racional, ainda escreve dois pequenos parágrafos que ainda tentam pulsar como o filme, explicitando a dificuldade de se lidar com obra tão complexa e essencial, simultaneamente:

Pagã é, talvez, esta viagem. Tanto amor, tanta austeridade, tão grande veneração, tão longo olhar (até que doa ou se transfigure), são os sinais

¹⁵⁹ João César Monteiro fornece, em notas de rodapé, os nomes dos autores dos dois pequenos trechos entre aspas de seu breve depoimento. São, respectivamente, Carlos de Oliveira e Jean-Luc Godard.

de uma espera, de uma revelação num filme que se organiza segundo a pulsação dos homens e das coisas.

João César Monteiro assina em *Veredas* o primeiro andamento integral de uma sinfonia incompleta(vel). (Ibidem)

No *Diário de Notícias*, um texto de João Bénard da Costa intitulado "Sob a insígnia do símbolo", publicado em 31 de maio de 1978, defende o filme em linhas apaixonadas, mas inicia falando do preconceito sofrido pelo cinema português no país:

Um filme português não é coisa que atraia muito o público gato escaudado. João César Monteiro, é um nome que pouco dirá. E os textos dos críticos normalmente pouco ajudam, porque se instalou nos ditos (críticos) a patriótica convicção de que devem dizer bem de qualquer produto nacional e convencer a maralha de que todos os escudos (e são já algumas dezenas) gastos em bilhetes para ver filmes portugueses são sempre bem empregados. É uma caridade e quem dá aos pobres (realizadores lusos) empresta a Deus a quem pertence o futuro e, portanto, um dia, fará o milagre de nos brindar com uma obra-prima. Só que o público não vai normalmente ao cinema para fazer caridade e pouco acredita nos juro que colherá com o seu dinheiro. Por isso, diz mal e não vai.¹⁶⁰

Em seguida, Bénard da Costa dá conta de um certo elitismo blasé do cineasta, o que pode ser entendido também como mecanismo de defesa, obviamente, mas diz coisas certas sobre o ofício de um verdadeiro autor:

Veredas, de João César Monteiro, não é certamente o filme que reconciliará o grande público com o cinema português. O seu autor tem afirmado muitas vezes que pouco se importa com um e com outro e que não veio ao mundo para salvar nobres causas (essa do cinema português, por exemplo) nem para ser seguido por multidões. Os seus filmes são filmes para gente bem educada: com certas leituras, certa música, certos quadros, certos filmes. Entroncam numa família, de cineastas que se preocupam mais com o que têm a dizer do que com o que o espectador gostava que eles dissessem. De Vigo a Duras são muitos e estão no seu direito, como no seu direito está o público de não gostar deles.

E logo depois o golpe de Bénard se direciona ao público português, com farpas estilingadas também ao público francês ("ou gostando de se dar ares disso"):

Mas os realizadores que citei são franceses e César é português. Falta-lhe, por isso, o que os outros têm: uma quantidade de gente já bastante

¹⁶⁰ O texto foi reproduzido em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-veredas.htm>

sofisticada, ou gostando de se dar ares disso, que enche as salas (mesmo assim, assim-assim) e permite que tais filmes existam, porque o dinheiro que custam é tanto como o dos outros e normalmente os autores não são milionários para que tais filmes existam, porque nem têm mecenas ao pé da porta.

E continua na toada agressiva, um tanto atípica em Bénard da Costa (que, como escreveu com imenso apetite, tem exceções muito mais numerosas que o normal), desta vez falando algo muito parecido com o que culpou os críticos pelas ofensas a Manoel de Oliveira na época da estreia televisiva de *Amor e Perdição* - que em Portugal só se recebe bem o que cheira ao resto da Europa, sobretudo à França:

E o português mesmo quando sofisticado, ou gostando de se dar ares disso, não pratica com os santos de casa, que não têm o nome impresso em prestigiosas revistas estrangeiras. Além disso, como ninguém acredita em ninguém, a ignorância é grande e a competência não é maior. Nunca se pode estar certo de que os santos o sejam mesmo e não bonecos pintados a fingir deles. Daí que os azares se somam e na noite portuguesa todos os gatos (os brancos, os pretos e os malhados) se empardecem até que emparveçam. Ser cineasta português, é então muito perigoso? Como dizia o outro, é sim, minha senhora, e poucos sobrevivem. Mas também não exageremos (coisa a que a referida espécie é propensa): não é nem mais nem menos do que ser qualquer outra coisa em Portugal, a começar em artista e a acabar em simplesmente homem ou simplesmente mulher (ou vice-versa, o que até é mais correto).

Uma das maiores preocupações de então, meados de 1978, findado o regime ditatorial já há praticamente quatro anos, e com instituições mais firmes nas possibilidades de subsídios aos filmes, é a (falta de) confluência de público, e é logo depois dessa época que surgirá a formulação preconceituosa do "filmes para Bragança, filmes para Paris", a que nos referimos na primeira parte deste trabalho. *Veredas* parecia um filme belo demais para ser ignorado pelo público, então a estratégia de uns era a insistência (Jorge Leitão Ramos), a de outros era a crítica mais dura àqueles que não iam ao cinema para ver filmes portugueses (João Bénard da Costa). Desse modo, é compreensível o tom beligerante, neste que é um dos textos antológicos do autor (e por isso me detenho com maior calma nele)¹⁶¹. Vejamos, por exemplo, a sequência do texto, em que ele explica que já está falando de *Veredas*, para depois filosofar um bocado:

¹⁶¹ O texto sobre *Silvestre*, já mencionado aqui e que adiante será mencionado de novo, não chega aos pés deste, infelizmente, mas sempre se extrai algo dos textos de João Bénard da Costa.

Quando acaba, este preâmbulo?

Não é preâmbulo. *Veredas* é um filme sobre tudo isto: sobre João César Monteiro; o cinema, o cinema português, o português. Portugal. É só outra maneira de falar destas questões, e ainda da boa educação, do bom gosto, da cultura, dos seus contrários.

Como? Como qualquer pessoa que não empardeceu ou emparveceu e por que houve um 25 de Abril pelo meio deu por si a pensar que alguma coisa devia haver neste país e que tinha que encontrar modos de procurar caminhos ou veredas que o levassem a percebê-lo melhor e a perceber-se melhor. E partiu, para viagem dessas (no genérico do filme vê-se um quadro de Menez chamado *L'invitation au voyage*) com as armas e as bagagens que tinha trinta e tal anos de existência lusíada, mais alguns livros, alguns discos, alguns quadros e muito cinema. Para ir ao encontro de quem tinha anos de existência muito diferente, não lera esses livros, não ouvira esses discos e não vira esses quadros e esses filmes. E daí, um artista português - cineasta, por sinal - enviado para Trás-os-Montes, para o Alentejo, para as Beiras, nos anos de 75 e 76 a filmar prosas dos trágicos gregos e dos clássicos franceses e ingleses dos românticos alemães e vienenses deste século, com alguns portugueses de dantes, e de agora à mistura, enquadrar algumas pinturas de Giotto, Boticelli, Bronzino, Caravaggio, Dreughel ou Klimte, ouvir Beethoven, Bruckner e Berg e ter, entre ele e o que viu, o que antes dele viram, em muito outros contextos, gente de cinema, como Murnau, von Sternberg, King Vidor, Visconti, Godard, Garrel, Duras ou António Reis.

Bénard elenca uma linhagem que irá incorporar César Monteiro, mas não mencionou Pasolini e Rossellini, que caberiam perfeitamente nesses invocados no final desse parágrafo, como também caberia Mizoguchi. O crítico como historiador, obcecado em reconhecer as linhas mestras da história do cinema e passá-las para o leitor. Uma forma até didática, e certamente lúdica, de imaginar o filme dentro do contexto especificamente cinematográfico em que ele se move. De todo modo, Bénard continua a defesa de *Veredas*, desta vez considerando o filme um dos

mais idealistas (sem que eu dê ao termo qualquer sentido pejorativo) já saídas do cinema português. E, dentro do idealismo, assume, com rara consequência, os caminhos do romantismo e do seu espírito, na paradoxal reconciliação entre a experiência sensória e as idéias. “O paradoxo principal do espírito romântico” - dizia Goethe contra Schiller – “é o fato de ansiar por intermédio da sua própria consciência histórica e introspectiva virtuosidade”. Como nos grandes românticos, do que se trata em *Veredas* é da transposição da alegoria, para o símbolo, sendo sob a insígnia do símbolo que esta obra decorre. Reservando ironicamente a paixão e vincando fortemente a consciência de si próprio (como aconselhava Diderot no *Paradoxe sur le comédien*) César Monteiro dissolve os signos e as estruturas no valor ideográfico e plástico dos símbolos encontrados, como sucede, na linguagem romântica de cineastas e, particularmente, em King Vidor, que mais uma vez uma obra de César me fez fortemente lembrar. (Repáre-se, por

exemplo, num e noutro, na carga simbólica, associada aos elementos terra, ar, água, fogo).

O manancial citacionista de Bénard pode afugentar, mas é necessário dizer que neste texto esse pendor para o citacionismo encontra uma razão de ser. É que Monteiro é assim, a intelectualidade portuguesa é assim e, sobretudo, *Veredas* é assim, embora disfarçadamente. Por fim é bem interessante a comparação com King Vidor, já esboçada na lista do parágrafo reproduzido acima. Bénard prossegue então falando da beleza formal do filme de César Monteiro, "que talvez seja o que mais imediatamente cativa o espectador".

Mas o belo é de três ordens: é o bonito do tal lado "fotógrafo amador" a que João César se refere numa entrevista e que o faz na sua já citada frase "lacrimejar de contentamento a olhar para o passarinho" do real: é o bonito do "como vais de bonitinha" de uma canção do filme, ou seja, o que resulta do próprio prazer de exibicionista (explicitamente dado nalguns planos - como os do barco da Branca-Flor - que não são demais por que assentam nesse prazer e no correlativo prazer voyeur do espectador que "quer ver mais"); e é finalmente o belo que resulta, do efêmero forçoso (pelo cinema e pelo sonho, se as duas coisas forem diferentes) de cada plano e cada seqüência, que se traduz sua prolongada morte (através de sucessivos ecos ou duplos) e na dolorida atenção à dificuldade.

Depois, sobre o espelhamento que então já havia virado marca do cinema de César Monteiro, Bénard evoca apropriadamente o escritor argentino Jorge Luís Borges:

De tudo isto vive a peregrinação imaginária que assenta, neste filme, em figuras de repetição e em antigas obsessões especulares. *Veredas* pode ser visto como o desenvolvimento do tema de Borges da revolta dos duplos, que figurava num outro filme de César Monteiro, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*. Todas as seqüências deste filme têm o seu "duplo-revoltado", por vezes aparentemente (os dois banhos) por vezes recorrendo à mediação de critérios estéticos divergentes (o padre das seqüências do Alentejo rimará com o diabo do episódio de Branca-Flor).

Finalmente, para encerrarmos a citação parcial (mais da metade, no entanto) de um dos mais belos textos já escritos sobre algum filme de JCM, falemos de fantasmas:

Os fantasmas estão desde o início condenando ao eterno retorno o personagem agente (a mulher e seus prolongamentos simbólicos: água, mar, etc.) e anulando, do mesmo passo, qualquer sentido de bússola ao fio que ela, Ariane, segura entre mãos. Ao contrário aos mitos clássicos

ou da Atena de Ésquilo que surge no filme, ela não sabe de progressos, de portas, de saídas. E por isso, o parto final é um parto sem nascimento, onde as palavras invocatórias se exercem sobre um vazio, remetendo sempre o couple à sua essencial divisão e à sua essencial esterilidade.

Filho e fruto serão sempre roubados. (“Não vi criança. Só vi lobo”). As veredas são caminhos que levam a parte nenhuma. (...)

Quando estive em Portugal e tomei contato com diversos textos de João Bénard da Costa que não chegam ao Brasil, percebi que o autor, por ter sede de escrita e escrever muito, por vezes tropeça em informações erradas ou pontos de vistas lembrados erroneamente, que distorcem e prejudicam textos inteiros. Mas quando acerta, que é geralmente quando também se apaixona pelo filme ou pelo objeto analisado, Bénard pode ser insuperável, como nesse texto "Sob a insígnia do símbolo", do *Diário de Notícias* (31 de maio de 1978). Um texto que faz empalidecer ou assombrar quase tudo que está à sua volta. Sobretudo porque, mais do que em qualquer outro texto que eu tenha lido do autor, nesse ele de algum modo se alimenta do espírito poético de Monteiro. Não só respira na mesma pulsação do filme, como o fez Duarte Nuno Simões, mas de certo modo se alimenta do tipo de poética com a qual Monteiro também se banhava, algo que remete aos escritores portugueses e comprovam, como queria Oscar Wilde, que a crítica pode também ser uma obra literária, e portanto uma obra de arte. Como contraponto, então, ofereço alguma bobagem para iniciar o próximo parágrafo e nos prepararmos para outros textos interessantes que virão a seguir.

Tido pelo jornal conservador *Barricada* (1 de junho de 1978) como um "ultraje ao povo português", por ser de "inspiração comunista", *Veredas*, sem ser abertamente comunista ou anticlerical, incomodava quem Monteiro queria incomodar, como o reacionarismo sempre à espreita na sociedade portuguesa, um reacionarismo que, na maioria das vezes, é fruto de uma cegueira, quando não de burrice. O filme ainda sofreu ataques de variadas espécies, atribuídas pelo produtor Henrique do Espírito Santo às forças retrógradas, incluindo acusações de que foi filmado em instalações sem autorização. De fato, segundo a introdução de uma entrevista com produtor e realizador no jornal *Extra* de 1 de julho de 1978, houve "certas notícias veiculadas pela imprensa reaccionária, que comprometem e questionam o esforço da equipa dirigida pelo realizador", às quais Henrique Espírito Santo e Monteiro respondem cada qual a seu modo, o primeiro com revolta e indignação ideológica, o segundo com ironia, dizendo

que é tudo uma "óptima publicidade para o filme", e que já havia pensado em usar todo esse material nesse sentido.

Mas *Veredas* é mais um de seus filmes que chega perto de uma unanimidade entre críticos que analisam cinema com olhos livres e atentos. Em texto para *O Jornal* de 12 de maio de 1978, José Vaz Pereira aponta um possível motivo para polemização:

Num país onde geralmente a imaginação popular é fabricada pelos escribas da cidade, *Veredas* vai às verdadeiras fontes como o já haviam feito, cada um à sua maneira, António Reis e Fernando Lopes. Mas nesta longa-metragem de César Monteiro vem interpor-se, contaminando as águas do rio, outros discursos, um ideológico e outro literário ou, palavra mais feia, literalizante. Se por um lado isso é mau pois nem sempre se mantém a frescura inicial, os discursos que se cruzam ao longo das *Veredas* poderiam abrir o leque de leituras do filme tornando-o, naquele momento belo e triste em que se separa do seu criador, propriedade polemizável dos que a ele assistem.

Parece-me algo antigo, para não dizer ultrapassado, da crítica essa observação de que o filme perde a frescura original ao abrir outras possibilidades de leituras, notadamente o texto intelectual de Maria Velho da Costa. António Reis e Margarida Cordeiro (muitas vezes esquecida) mantiveram a frescura inicial, Fernando Lopes e Monteiro, não. E no entanto são três grandes filmes. Vaz Pereira concorda em parte, e encerra sua crítica desta maneira:

Veredas vai buscar inspiração a uma das nossas mais belas lendas, a da Branca Flor. É um filme por vezes fotografado numa maneira admirável por Acácio de Almeida (temos hoje - é preciso dizê-lo - talvez melhores operadores do que cineastas) e ao vê-lo, embora não esteja sempre de acordo com o seu pretensiosismo disfarçado de ingenuidade, pareceu-me «ouvir» os cânticos das raparigas que, nas aldeias, deixam rolar as suas vozes ao longe de encosta em encosta. O César Monteiro inspirado, deixando flutuar a sua sensibilidade talvez seja superior ao César Monteiro que fabrica. É que, no primeiro caso, os horizontes rasgam-se, a matéria de que são feitas as lendas e os sonhos vêm ao de cima (como no caso da extraordinária «história moral» do burrinho) mas, quando puxa da gramática, entorna o caldo.

O perigo será de virem dizer que o criador fez o filme só para si e se esqueceu dos outros. Mas não será sempre um bocadinho assim? O problema é que, em última análise, isso às vezes resulta e outras não.

De certo modo, com a afirmação de que talvez Portugal tenha hoje melhores operadores do que cineastas, Vaz Pereira parece sugerir que as imagens tenham sido criadas e pensadas por Acácio de Almeida, e não por César Monteiro. Há nessa assunção

um certo desprezo pelo olhar do cineasta, e pela ideia, norteadora dos textos dos *Cahiers du Cinéma* e da maneira como Monteiro via o cinema, de que é o diretor que pensa a imagem dos filmes, cabendo ao diretor de fotografia executar suas ideias, torná-las possíveis com a luz natural ou do estúdio¹⁶². No mais, a consciência de que alguma coisa às vezes resulta e às vezes não, em arte, é fundamental. Mas o mais curioso de sua crítica, retrospectivamente falando, é o perêntesis em que ele diz que *Veredas* "revela um talento, o tempo dirá se mostra um cineasta", quando antes de *Veredas* já havia existido o brilhante *Que Farei Eu Com Esta Espada?* (para não falar do igualmente brilhante *Fragmentos de um Filme Esmola*), que pelo visto Vaz Pereira ou não viu ou não achou grande coisa.

Tito Lívio¹⁶³ faz ressalvas parecidas ao filme em seu texto no *Diário Popular* (22 de maio de 1978), após destacar que *Veredas* está, junto de *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976), *Gente do Norte* (Leonel Brito, 1977) e *Máscaras* (Noémia Delgado, 1976) – "um dos mais interessantes filmes portugueses dos últimos anos ainda desconhecido do grande público" - como um dos filmes que se debruça sobre o nordeste transmontano. Para Lívio,

Poucas vezes temos visto, de facto, no cinema nacional, uma fotografia simultaneamente tão bela e expressiva, um tal cuidado nos enquadramentos que se assemelham a uma fascinante coreografia como os "travellings" que a câmara faz sobre o barco parado nas águas ou ainda as evoluções do cavaleiro mascarado na neve. Mas isso não impede que aqui e ali o povo surja como mera ilustração, que certos planos nos apareçam como mero esteticismo gratuito que a lógica interna da película não suporta nem explica (a fonte com a sua gárgula) e que César Monteiro não tenha segurado o ritmo de seu filme com planos fixos que se prolongam para além do suportável (a conversa inicial dos camponeses à lareira), que a planificação e a ausência de uma significância na ligação entre planos (raccords) acusem deficiências flagrantes, finalmente, que o texto demasiado culturalista de Maria Velho da Costa se apague perante a natureza e os rostos que lhe servem de contraponto.

Nos dois últimos parágrafos de sua crítica, Tito Lívio faz as ressalvas que devem ter doído em Monteiro, se lembrarmos do teor de sua longa entrevista com António Reis

¹⁶² Mário Barroso, diretor de fotografia dos filmes de Monteiro a partir de *A Comédia de Deus*, vai mesmo dizer que ao fotógrafo cabe a iluminação dos filmes, e a luz é o diretor quem faz.

¹⁶³ O arquivo encontrado na Cinemateca Portuguesa não me permitiu confirmar se é o historiador brasileiro Tito Lívio Ferreira (1894-1988), especialista em Idade Média e na História de Portugal.

(a respeito de *Jaime*), do que ambos falaram ali e de sua conhecida admiração por *Trás-os-Montes*, o filme:

Qual a lógica interna desta película (de imagem por vezes dolorosa e absurdamente bela) a que o discurso, erudito, de Maria Velho da Costa não consegue conferir a necessária e desejável unidade? Porquê Palas Atena debitando um texto vincadamente urbano e intelectual no meio da paisagem e escultura primitivas de Trás-os-Montes e que as camponesas, como um coro grego, repetem como refrão?

Veredas, para lá de escassos momentos e de falhas compreensíveis (como o erro Parallax, defeitos de laboratório na cópia ou a falta de legendagem nas falas e canções de uma cultura rural que se aproxima tanto do galego), apesar da fotografia excelente, de interiores e exteriores, de Acácio de Almeida e da beleza dos enquadramentos onde se visiona uma certa e clara encenação da paisagem, representa, e há que ter a coragem de afirmá-lo contra ventos e marés, uma visão intelectual, culturalista e urbana da cultura, do imaginário e da vida do povo transmontano. Como quem para ele olha, fascinado, frente a uma espécie em vias de extinção, como quem, de súbito, acorda e verifica que o país não é só Lisboa.

É compreensível a crítica de Tito Lívio ao filme de César Monteiro. Só não é compreensível, dentro da lógica interna que rege o texto (olhar de cima, de quem se lembra que Portugal não é só Lisboa, de quem olha para um povo em vias de extinção como quem olha o exótico), cobrar legendas nas falas. Se não se é capaz de entender o dialeto transmontano que se fala nesse trecho do filme, não se pode cobrar um outro olhar que não seja o intelectual, único que Monteiro era capaz de dar à altura. Penso até que o olhar é de incrível generosidade, e inclui uma certa autocrítica ao olhar intelectualizado, e se legendas fossem colocadas, como António Reis fez em *Jaime*, perder-se-ia algo que não se perdeu no filme de Reis. Perder-se-ia o mergulho nos costumes de um país para o qual só se acordou de fato após o 25 de abril (se é que se acordou para ele), por uma série de razões compreensíveis para quem estava lutando o dia-a-dia para conseguir o que comer (caso de JCM, que sempre confessou suas dificuldades financeiras). À reclamação quanto às coisas que fogem à lógica interna do filme, como já comentado anteriormente (na ocasião do texto de Duarte Nuno Simões, que já lidava de certo modo com esse tipo de questionamento) respondo que reside aí, para mim, algo do que de mais belo encontramos no filme: essas arestas deixadas cuidadosamente pelo realizador, arestas que, se apagadas, aí sim cairiam no problema identificado por Tito Lívio daqueles que acordam e verificam que o país não é só Lisboa. A lógica interna de *Veredas*, em outras palavras, pede essas arestas, pede o desequilíbrio de sua própria lógica, é uma estrutura

que se alimenta das imprecisões e das livres mudanças de pontos de vista: ora vemos dois andarilhos, ora vemos outros dois, ora estamos com Branca Flor e seu acompanhante, ora estamos com seus duplos, campo trasmontano e contracampo alentejano.

Para o investigador Mário Jorge Torres, *Veredas* é "um complexo artifício onírico", "um percurso peripatético pelo país real do pós-25 de abril", ainda que "contaminado por uma visão do sagrado, que encenava uma ideia abstractizada do conto oral e cruzava a cultura popular com a cultura erudita" (TORRES, 2004, p. 221). Ainda para Torres, "a herança do surrealismo e do abjeccionismo filtrava uma multiplicidade de discursos coesos, mas dispersos, abrangentes, mas interessados numa visão complexa da cultura" (Ibidem). Curiosamente, o autor parece aderir ao princípio do contraditório de Monteiro ao falar em "discursos coesos, mas dispersos, abrangentes". Pode-se entender como uma complementaridade um tanto enviezada, mesmo esquizofrênica, mas também como elementos contraditórios, quase opostos.

Em um capítulo de seu livro intitulado "A procura das raízes", Leonor Areal dedica três páginas a *Veredas*. A investigadora destaca quatro filmes dentro dessa vertente do pós-25 de abril: os já mencionados *Trás-os-Montes*, *Nós Por Cá Todos Bem*, *Veredas* e o ainda inédito em menção neste trabalho, mas não menos importante, *Histórias Selvagens* (António Campos, 1978). Quatro obras máximas do cinema português, cada uma significando um momento especial na carreira dos cineastas. *Trás-os-Montes* é a confirmação do enorme talento de António Reis, figura essencial como uma espécie de mentor da geração do novo cinema, aqui pela primeira vez com a coassinatura de sua esposa Margarida Cordeiro. *Nós Por Cá Todos Bem* marca a progressão da veia inventiva de Fernando Lopes e seu retorno após *Uma Abelha na Chuva* (uma das pedras fundamentais do cinema moderno português). *Veredas* marca o início do reconhecimento de mais um grande da cinematografia portuguesa, algo que iria se confirmar definitivamente (ao menos para quem sabia ver) com *Silvestre*, e, principalmente, o primeiro contato do cineasta com as cores. *Histórias Selvagens* é o quarto longa de um diretor muito prolífico em curtas e que encontrou, após o 25 de abril, muitas companhias para um tipo de filme que ele já fazia desde os anos 1960. A própria Areal assim anuncia esse interessante trecho de sua pesquisa:

O interesse pelas lendas e pelos costumes populares teve largo desenvolvimento sobretudo no campo do documentário, sujeitos títulos se inventariam adiante. E érsiste ainda noutra tipo de ficção, que podemos designar de fantástica, de que aqui não ocuparemos. A mistura de

registos – ficcionais, documentais, teatrais – será outro apanágio do cinema português desta época (AREAL, 2011-II, p. 83)

Sobre *Veredas*, Areal começa por destacar que "começa quase da mesma maneira que *Trás-os-Montes*" (p. 87): "os montes longínquos filmados em panorâmica à direita e o som de um pastor criança gritando frases incompreensíveis". A pesquisadora afirma não saber se as imagens terão sido filmadas antes ou depois do filme de Reis e Cordeiro, uma dúvida justa, uma vez que a demora nos diversos estágios da produção de um filme era comum em Portugal, como em cinematografias periféricas (incluindo a brasileira).

Esta *mimesis* talvez inconsciente e reveladora de uma visão comum entre esses cineastas todavia são diferentes, mas aqui unidos talvez por um designio comum ou um espírito de época, faz destes filmes dois irmãos, que ganham em ser vistos em conjunto – porque se iluminam mutuamente naquilo que procuram, naquilo que induzem e na influência forte que deixam e que perdurará no cinema português. (AREAL, 2011-II, p. 87)

Essa visão comum entre os cineastas já era de certo modo sensível na mítica entrevista de Monteiro com António Reis a propósito da exibição de *Jaime*, publicada no *Cinéfilo*. Ali já parecia até que Monteiro estava especialmente interessado na visão de Reis sobre a representação da região transmontana no filme de Oliveira (*Acto da Primavera*), no qual Reis trabalhou como assistente de realização. O sítio eletrónico CinePT, mantido pela UBI (Universidade da Beira Interior) registra uma data anterior para a filmagem de *Trás-os Montes*, que teria acontecido entre setembro e outubro de 1974¹⁶⁴. A rodagem de *Veredas* começou em novembro de 1975, seguindo até julho de 1977¹⁶⁵. No entanto, não é possível de dizer que é caso de influência de Reis e Cordeiro em Monteiro, uma vez que a estreia de *Trás-os-Montes* aconteceu apenas em 1978, após concluída a filmagem de *Veredas*. Segundo Areal,

Ambos os filmes oscilam entre dois registos que se sobrepõem, alternam e fundem: o da fábula, a partir de uma lenda popular, e o do documentário. Nos dois filmes, há uma mesma Lenda de Branca-Flor que é ponto de partida; Monteiro fazendo dela uma mise-en-scène que se desenvolve em segmentos ao longo do filme; Reis e Cordeiro tomando-a como conto oral que irá suscitar nas crianças a imaginação de outras histórias fabulosas; ambos encenam estas lendas vestindo os personagens com fatos vistosos e acetinados de estilo medieval (como,

¹⁶⁴ www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1403/Trás-os-Montes

¹⁶⁵ www.cinept.ubi.pt/pt/filme/3198/Veredas

aliás, em *O Acto da Primavera*, de Oliveira) que contrastam com os cenários rústicos de casas de pedra, ruínas, rebanhos e natureza. Em ambos os filmes, também, o registo documental irrompe por entre a fábula, fazendo a fusão do lendário e imaginário com um quotidiano arcaico mas presumido actual pela autenticidade dos participantes indígenas. (Ibidem)

Essa mudança de registo de que fala a investigadora ocorre ainda com maior força em *Nós Por Cá Todos Bem*, ainda que a região seja outra, e que a mudança afaste o filme de Lopes dos dois que estão na análise aqui presente. Lopes mistura ainda mais ingredientes no caldeirão referencial, e talvez por isso seu filme tenha tido menor aceitação entre os críticos. Voltando à "fusão do lendário e imaginário com um quotidiano arcaico mas presumido actual" de que fala Leonor Areal sobre os filmes de Reis e Cordeiro e de Monteiro, ela afirma que tal fusão, em *Veredas*,

acontece quase de início, quando a rapariga vestida de veludo atravessa a aldeia e lodo despoleta os comentários da população – "parece uma princesa, uma moura encantada" – e um homem começa a contar a história do Rei Rodrigo derrotado em Guadalete pelo comandante árabe Tarik. Deste modo muito simples, Monteiro usa a ficção da Lenda de Branca-Flor para provocar a revelação de outras histórias que sobrevivem ainda na memória oral dos habitantes rurais. E desse modo, e nesse momento, a proposta do filme torna-se clara – trata-se da intenção de revisitar o imaginário popular, recriando teatralmente os mitos que o alimentam (...). (Idem, p. 87-88)

A meu ver, é por esse motivo que a crítica de Tito Lívio me parece equivocada de um modo geral, embora num primeiro olhar (e numa primeira leitura) ela pareça acertar no ponto. Ao cobrir de rigor formal os registos das lendas e histórias rurais, Monteiro procura enriquecer esse imaginário com uma beleza plástica que, aliás, não estava ausente de *Fragmentos de um Filme-Esmola*, e portanto não se pode interpretar como novidade em sua carreira, nem estará ausente em seus filmes futuros, notadamente em *Silvestre* e em *À Flor do Mar*. Essa beleza plástica, aliás, aproxima *Veredas* de alguns filmes japoneses dos anos 1960, que utilizavam a cor para alcançar uma força de composição e maravilhamento que o preto e branco não poderia alcançar. Um dos erros de sempre da crítica, presente ainda em nossos dias (talvez com maior força) é a ligação incompreensível que fazem do rigor formal com um suposto elitismo. Reside, de modo enviesado no texto de Lívio, algo desse sentimento equivocado, como se um filme não pudesse apresentar belas imagens e ao mesmo tempo fazer uma representação popular.

Nesse sentido, Areal, como quase sempre, me parece se aproximar melhor da essência de *Veredas*. Por isso, continuemos com suas palavras:

Este interesse pelas lendas e tradições populares, ainda vivas e intactas nas regiões remotas, enuncia uma visão neo-romântica que esta geração de intelectuais citadinos vem reencontrar, depois de ter estudado literatura medieval e o Romanceiro de Garrett e de se terem embebido de amor galante e cortês que é paradigma dos estudos literários portugueses. No fundo, o imaginário amoroso de João César Monteiro é profundamente trovadoresco, mesmo no que tem de picaresco e de escárnio – duas outras vertentes bem conhecidas da literatura medieval. (Idem, p. 88)

A historiadora ainda destaca três outros registros que aparecem em *Veredas*. O das cantigas populares, que "assinala um interesse e um gesto de reverência pelo universo cultural popular e de tradição oral, estabelecendo-o como referência cultural". O de textos poéticos ditos "em off precipitadamente", textos atribuídos a Maria Velho da Costa, "que introduzem um outro registo e atravessam a unidade do filme de um discurso moderno, prolixo e subjectivo". E um terceiro registro, segundo Areal, surge mais tarde, "um tanto inusitadamente" quando o texto retirado de Euménides, de Ésquilo (poeta grego da antiguidade já citado em *Fragments de um Filme-Esmola*), "onde a deusa Palas Atena (Manuela de Freitas) discursando junto a uma 'cidade' espigueira de pedra, construções arcaicas e monumentais nortenhas, é questionada por um coro de mulheres camponesas que representam as vozes das Fúrias". Para Areal, "neste recuo à antiguidade clássica, declara-se mais uma vez a intemporalidade dos textos e das referências literárias que estão na base de uma construção intelectual do mundo". (Ibidem).

Areal destaca um ponto importante dessa cena. Porque Palas Atena está no norte, enquanto as camponesas que a respondem estão em paisagem e com roupas alentejanas. Esse tipo de artifício já havia sido usado em *Quem Espera por Sapatos e Que Farei Eu com Esta Espada?*, mas nunca de maneira tão ousada. "Neste surpreendente salto geográfico (...) há um jogo de generalização, de diluição de diferenças através da declaração aparentemente incongruente da simultaneidade dos espaços geográficos díspares" (Idem, p. 88-89). Ou seja, antecipando Rogério Sganzerla em praticamente vinte anos, dentro de uma espécie de sintonia cósmica (como queria Jairo Ferreira), é

possível (embora talvez digressivo) dizer que este filme de Monteiro poderia tranquilamente chamar-se: "Tudo é Portugal"¹⁶⁶.

Também António-Pedro Vasconcelos (em entrevista com JCM para o *Expresso* de 27 de maio de 1978, republicada no catálogo *João César Monteiro* da Cinemateca Portuguesa), menciona essa alternância de registros geográficos na sequência da Atena, mas de modo questionador:

Posso-te dar o exemplo de um espectador "erudito" – que me dizia que essa cena, tal como tu a filmas, podia ser entendida como um apelo à conciliação de classes. E porquê? Trata-se, no filme, do momento em que se estabelece, pelo diálogo, a passagem do Norte para o Sul, através de uma série de campos-contracampo entre a Deusa Atenas e as Fúrias. Ora tens que admitir que há elementos de identificação muito claros entre duas zonas geográficas do país que, infelizmente, na nossa história recente têm suscitado fortes oposições políticas; a Manuela de Freitas é a Deusa Atena, de acordo, mas é enquadrada numa zona montanha do Alto Minho em que os espigueiros, numa espantosa transposição, funcionam como a Acrópole, mas não deixam de ser aqueles espigueiros muito concretos onde se guarda o milho que é a principal riqueza da região; as Fúrias, por sua vez, são representadas por camponesas alentejanas e enquadradas na planície alentejana. Porque então o texto de Ésquilo, que historicamente representa os fundamentos de uma nova justiça ordenada pela razão e submetida ao interesse democrático, interpretado por camponesas alentejanas, que representam as forças retrógradas conquistadas pela voz e pelos argumentos de Atena e que são persuadidas a abandonar a cólera e o desejo de vingança para aceitarem acolher-se a Atenas e a participarem nos trabalhos fecundos da reconciliação? Tanto mais que o plano seguinte, muito bonito para cúmulo, nos mostra as camponesas a trabalhar. (NICOLAU, 2005, p. 317)

Pode-se compreender a preocupação de Vasconcelos naquele momento de alternância política e de tensão sobre os rumos que o país iria tomar. Mas de certo modo essa leitura, assumida como possível na resposta de Monteiro, está por demais atrelada a um filtro político que se põe na frente do olhar cinematográfico. Monteiro, por fim, argumenta inteligentemente (e um tanto malandramente) que

O texto de Ésquilo tinha um significado político muito preciso: o da Fundação do Areópago ateniense, portanto tinha a ver com a fundação de uma nova justiça, mais humana, mais democrática, por assim dizer. Nós podemos saber que os deuses gregos eram antropomórficos, criados à imagem e semelhança das necessidades e anseios mais profundos da população ateniense, por um lado, e, por outro, que há na Teodiceia

¹⁶⁶ Referência ao longa *Tudo é Brasil* (1997), de Sganzerla.

esquiliana, uma evolução num sentido monoteísta. É fora de dúvida que Atena incarna esse desejo de progresso. (Ibidem)

Monteiro ainda afirma que a visão do amigo de APV é preconceituosa, pois

É evidente que as propostas de Atena são propostas de apaziguamento (...) no sentido da criação de um mundo mais equilibrado e justo. Ora, para mim, esse mundo só é possível com a concertação harmoniosa de todas as forças produtivas, o que é precisamente o contrário da reconciliação de classes, antes visa a sua abolição. Parece-me perigoso "actualizar" politicamente um texto que dista de nós 25 séculos. (...) A questão está, pois, em saber se o filme apaga ou acentua os traços históricos que o texto contém. (Idem, p. 318)

Fernando Cabral Martins, que a respeito da ligação com Mário Cesariny já explorada no início deste capítulo fala em um procedimento estético "liberto da restrição da verosimilhança" (NICOLAU, 2005, p. 293), define esse procedimento como "colagem de verosimilhanças opostas". Para o historiador,

Este procedimento, que é sistemático desde *Sohpia de Mello Breyner Andresen a Que Farei Eu com Esta Espada?*, desenvolve uma poética da descontinuidade e do choque entre planos e blocos de discurso, e que, de modo radical, se destina a evitar a formação de qualquer efeito de narrativa à maneira do cinema clássico. Mas transforma-se, nesta série 1977-1981, num tipo de narratividade que se tece segundo um modelo articulado de iluminuras, ou iluminações, que vão tecendo um fio coerente que une. (Martins. In: NICOLAU, 2005, p. 293)

Na sequência, Cabral Martins quase encontra Leonor Areal no comentário sobre a sequência da Palas Atena:

Apesar disso, *Veredas* ainda se organiza, em parte, por uma memória da colagem de verosimilhanças. Nele se justapõem sequências que nada parece ligar entre si, a não ser a paisagem em volta a certas figuras nela. Como a citação das Euménides, de Ésquilo, em que Manuela de Freitas é uma inesperada Atena, ou a história do senhor das terras em que Luís Sousa Costa, no papel de um padre, profere uma homilia digna de Buñuel, ou as várias incursões no mundo das metamorfoses maléficas ou maravilhosas, isto sem esquecer algumas cenas de penitência documental etnográfica. Em tom de rpto lírico, os textos de Maria Velho da Costa lidos em off ferem ainda pela sua singularidade estilística – outra dissonância acrescentada. Mas este modo de colagem já não se forja por agrupamento de "ilhas discursivas", como acontece nos filmes precedentes, mas por bifurcação e entrelaçamento de "veredas", por derivas em torno de diferentes personagens em diferentes planos da representação. (Ibidem)

Teria Cabral Martins percebido que, na sequência da Palas Atena, Manuela de Freitas está em Trás-os-Montes enquanto o coro que a responde está numa planície do Alentejo, como afirmou Leonor Areal? Não há sinal disso em seu texto, apesar de que esse procedimento já tinha sido confessado pelo próprio cineasta em entrevistas. No mais, a justaposição de sequências que em nada se ligam é uma ideia precisa da poética de JCM, a ponto de que algo acaba promovendo uma ligação improvável entre elas, e esse algo responde, obviamente, pela mente do cineasta.

Na revista *Isto é Cinema* (9 de junho de 1978), já na fase em que Lauro António, desafeto de JCM, não era mais seu diretor (substituído por Jaime Fernandes, com Luís de Pina como homem forte da redação), o texto sobre o filme coube a Mário Damas Nunes, que o entende como "um grande passo em frente no cinema deste país", mas também como "um projecto quase exemplar" que deixa-se cair em "dois tempos tão abruptamente distintos, tão radicalmente diferenciados", e argumenta:

E é porque *Veredas* é um projecto mais "ambicioso", no sentido em que tenta abarcar uma realidade (e um imaginário colectivo) mais amplo, que nos parece um pouco sincopado, um pouco perdido a meio de um projecto que merecia ser... dois projectos. Lembramo-nos, por exemplo, de toda a sequência na casa do senhor das terras (Alentejo? Nordeste? Algarve? um qualquer lugar...) na qual sentimos o peso da necessidade de fixar o discurso numa linguagem mais directa (mais popular?) que não existe no decorrer de todo o filme, naturalmente agravado por um texto muito belo em "off", mas nem sempre muito nítido e, por conseguinte, a tornar-se confuso. (p. 30-31)

No editorial desse número, Luís de Pina lamenta quando o filme entra em uma "encenação tradicional que César Monteiro não domina", mas por fim defende a importância e a pertinência do filme nestas bases:

A fita vem juntar-se assim, passando por certos registos de Leitão de Barros (*Maria do Mar*), Brum do Canto (*A Canção da Terra*), aos etnólogos do nosso cinema que com a câmara nas mãos perseguem o homem português na sua essência milenária e se chamam Manuel de Oliveira, António Reis e António Campos.

Assim, depois de tantos anos de um cinema superficial ou alienado, depois de algum tempo de espera indeciso e porventura errado, surgem filmes que, como *Veredas*, propõem um novo tempo português e com ele um cinema novo que talvez possa iluminar este cinema mundial cansado, tecnológico e apodrecido que nos invade: precisamos todos de nascer de novo. (p. 2)

Deste lado do Oceano Atlântico, a retrospectiva integral João César Monteiro realizada pela Mostra Internacional de São Paulo de 2003 causou comoção na revista *Contracampo*¹⁶⁷. Nela, Ruy Gardnier não se esquece de Pasolini. O crítico escreve que

Em *Veredas*, Monteiro faz um caminho muito parecido com aquilo que Pier Paolo Pasolini fez com sua "Trilogia da Vida" (*Decameron, Os Contos de Canterbury, As Mil e Uma Noites*), realizada na primeira metade da década de 70. Nela, Pasolini recorre ao primitivismo como forma de criticar a sociedade tecnológica e o nascimento de uma cultura homogênea, "de massas", em que a felicidade reside mais no consumo de bens do que nos prazeres simples da convivialidade. Ora, em certa medida esta é uma visão partilhada por Monteiro – não conciliar com uma visão pró-burguesa ou pró-sociedade contemporânea portuguesa – mas, entretanto, existe também o ensejo de fazer referência direta a Portugal e coro a um certo espírito nacional que merece consideração.

Para Gardnier, *Veredas* ainda desvenda a paisagem portuguesa e procura mostrar as tentativas de destruição do patriarcado:

A narrativa que se estabelece é menos de personagens do que geográfica. O filme começa na região de Trás-os-montes e vai até o literal português. O foco do filme paira mais sobre as cores da paisagem e a riqueza dos dialetos do que na continuidade da ação, totalmente fragmentada entre cantigas, panorâmicas da relva, semblantes dos camponeses e narração em off. Há duas narrações principais: uma é o mito de Branca-Flor, filha virtuosa de um pai-demônio, e outra é a chegada de um casal na propriedade de um patriarca burguês, momento em que Monteiro tem a oportunidade de colocar na boca do padre um discurso vexatório sobre grevistas que morreram "bem morridos". A sintonia entre as duas é uma certa tentativa de destronar o poder paterno: a primeira dá certo, a segunda não.

Finalmente, o crítico brasileiro comenta o interlúdio com Manuela de Freitas e o texto de Ésquilo como um desejo de purgação:

Um interlúdio particularmente curioso é o trecho encenado das Eumênides, de Ésquilo, tida como a primeira tragédia de conciliação não-fatal entre os gregos. Nela, Atena persuade as coéforas, espíritos da vingança, a abandonarem os sentimentos de cólera e transformarem-se em eumênides, espíritos benevolentes que encontrariam pouso e honra na cidade de Atenas. Aqui, fincada no centro de um filme como *Veredas*, a cena atinge um inequívoco desejo de purgação dos sentimentos de ódio, além de uma definitiva reconciliação do artista com sua terra. E o que brota na película, a despeito da irreverência

¹⁶⁷ <http://www.contracampo.com.br/62/veredas.htm>

mordaz com que ainda são tratadas as instâncias de poder patriarcal, é toda a fulgurância do cantar e do habitar de pessoas simples tomadas em seu registro sensível. A frase final de *Pickpocket*, de Robert Bresson, posteriormente parodiada em *As Bodas de Deus*, caberia aqui perfeitamente para exprimir o sentimento de Monteiro com seu país em *Veredas*: "Que caminho estranho tive que percorrer para chegar até você". Uma bela vereda.

Pode-se questionar se é ou não é definitiva a reconciliação do artista com sua terra, uma vez que Monteiro continuará sempre a lamentar algumas coisas de Portugal e até a colocar, na boca de João de Deus, o mais famoso de seus personagens, que era uma tragédia ter nascido em Portugal. Quanto a Bresson, foi e terá sido sempre uma referência nos filmes de Monteiro, até o seu último, *Vai e Vem*, no qual vemos o poster de *Pickpocket* numa parede da casa de João Vuvu.

Para Luís Miguel Oliveira, em texto publicado nas *Folhas da Cinemateca*,

Mesmo a funcionar num "trompe l'oeil" permanente – de que o auge será a sequência do discurso de Atena, talvez os mais espantosos momentos de cinema em *Veredas* – insinua-se pelos "caminhos" do filme uma reflexão, um "discurso", sobre a realidade de uma região, ainda que a reflexão e o discurso surjam pulverizados numa estrutura que os aproxima duma narração mitológica (fundada em pressupostos variados) e que, por via disso, transfigura a própria região. Que é como que transformada num país (em sentido lato do termo) também ele mitológico, vivendo num tempo idealizado e primordial – e talvez por isso apareçam os gregos, e talvez por isso apareçam, num plano-sequência que deve ser das coisas mais doces e pudicas que César alguma vez filmou, Adão e Eva. (...) Ecos do 25 de abril e da mudança de regime, uma invasão do filme pelo "contemporâneo" (ou pelos seus sinais), no que talvez seja o ponto em que *Veredas* mais cava uma diferença, não só para os outros filmes de César de que o aproximamos, mas também para o *Trás-os-Montes* de Reis e Cordeiro, praticamente contemporâneo dele, e com o qual, mesmo que apenas "a posteriori", as hipóteses de diálogo parecem muitíssimas. (Oliveira. In: MADEIRA, 2010, p. 40-41)

Por fim, Oliveira termina inserindo o quadro que aparece nos créditos dentro da lógica em que o filme se insere:

Veredas tem o genérico mais bonito de qualquer filme português (...), com o quadro de Menez (*Invitation au Voyage*) a explicitar (...) o compromisso entre o filme e o espectador. Aceite o convite, a viagem é belíssima, extenuante, provocadora, como as viagens devem ser (...). E nem vale a pena reforçar que é um filme absolutamente central na obra de João César Monteiro – ao mesmo tempo um ponto de convergência e

um ponto de partida – e, claro está, em todo o moderno cinema português. (Idem, p. 41)

As palavras de Luís Miguel Oliveira marcam *Veredas* como um filme de transição (também do Novo Cinema português), e não é difícil concordar com elas. JCM descobre as cores e com elas introduz uma nota etapa em seu trabalho. Mas a ligação com os dois longas anteriores (*Fragmentos* e *Que Farei Eu*), como defenderei adiante, o colocam nesse difícil estágio de acerto de contas com seus primeiros filmes para finalmente entrar no reino dos autores.

* * * * *

Veredas começa com uma criança gritando coisas incompreensíveis enquanto a câmera realiza uma panorâmica, da esquerda para a direita, em uma serra. Leonor Areal apontou a similaridade com o início de *Trás-os-Montes*, e ela é tanta que só podemos pensar em homenagem. No entanto, o filme de Reis e Cordeiro só estreia depois de terminadas as filmagens de *Veredas*. Teria João César Monteiro visto alguma cópia? Ou seria mesmo uma incrível coincidência? Acho a segunda hipótese quase improvável, dada a semelhança dos dois começos. Mas a primeira hipótese nunca foi confirmada.

Na cena seguinte, uma mulher encontra um homem e ambos passam a caminhar juntos. Um plano pasoliniano, com a câmera móvel e persecutória a certo ponto. A mulher está com uma capa cinza, e pergunta de onde o homem vem, para em seguida pedir-lhe: "Deixa-me guiar os teus sonhos". E eles andam, com a câmera acompanhando-os em um travelling pasoliniano/rosselliniano¹⁶⁸ que aos poucos se distancia deles. Entra, ainda no mesmo plano, mas já com os dois caminhantes fora do quadro, o primeiro texto de Maria Velho da Costa, dito em *off*. E então surge um novo plano, dos caminhantes dirigindo-se para a câmera, que está estática, enquanto um homem num burro vai no sentido contrário. O texto em *off* continua, introduzindo a forte dose intelectual que incomodou Tito Lívio (texto citado acima). O plano seguinte é um dos mais belos desse início. Nele vemos o homem e a mulher descendo um caminho no meio de uma pequena aldeia. Cumprimentam os que lá estão, e a câmera não os segue, para deter-se nos aldeões (três senhoras e um senhor), que comentam sobre a beleza da mulher que acabou de passar: "Parece uma moura" – "Parece mesmo uma princesa" – "Será uma moura

¹⁶⁸ Em *Atos dos Apóstolos* (1969), de Roberto Rossellini, há o negativo desse plano, com a câmera descrevendo a mesma transversal, mas para encontrar os caminhantes.

encantada?"... E o homem fala, enquanto corta uma tora de madeira, que quando ali estiveram os mouros deixaram algumas mouras encantadas com grandes riquezas. Identificado no roteiro publicado em *Obra Escrita Vol. I* como Contador de Histórias (TAVARES, 2014, p. 117), esse homem começa a contar de Maomede, rei dos árabes, e da conquista da Península Ibérica, e por aí vai.

E enquanto o contador de histórias ainda fala, Monteiro corta para uma paisagem que me parece alentejana¹⁶⁹. A dissociação entre som e imagem continua, quando são inseridas, ainda dentro do relato do contador de histórias, um plano da suposta moura encantada caminhando com o homem que ela encontrou, o rosto de uma idosa em close up, e outro plano dos caminhantes, agora saindo do quadro. Esse tipo de procedimento é tão frequente na obra de Monteiro, que doravante me limitarei a registrar apenas aqueles que tenham, segundo minha percepção, alguma informação relevante sobre sua poética.

Segue-se uma cantiga entoada por um senhor dentro de um campo florido, tendo ao fundo um rebanho em um solo arado. No plano seguinte, o contador de histórias, uma senhora, uma menina e dois outros senhores estão reunidos numa sala, iluminados pela luz da lareira, um plano que guarda certa semelhança com alguns planos de *Nós Por Cá Todos Bem* (Fernando Lopes, 1978). Em *Veredas*, o plano é longo e se assemelha a um quadro em que o chiaroscuro é discreto e a conversa parece natural.

Monteiro prossegue no acompanhamento dos personagens identificados como rapariga e pastor, conforme eles continuam suas deambulações, ainda juntos, encontrando um contador de histórias (a história do burrinho é graciosa), e tendo como fundo sonoro novamente o texto de Maria Velho da Costa, em *off*. E então surge o ritual misterioso das mulheres que engatinham em volta de uma fogueira dizendo: "Quando a raposa vai aos pintos/Mal para os pais, pior para os filhos". Mas isso é a legenda do DVD que nos informa. O que elas falam não é compreensível. Trata-se de uma tradução do mirandês, e a dança se dá em Miranda do Douro, segundo o roteiro. Nele, aliás, está escrito "Quando a raposa vai a grilhos". Na entrevista dada a António Pedro Vasconcelos para o *Expresso*, Monteiro conta que escreveu

umas pequenas notas para serem distribuídas à entrada das sessões, e, numa delas, acerca da dança da raposa, informei, de acordo com informações que me haviam fornecido, que a palavra mirandesa "grilhos" significava grilos ou grelos. Entretanto, um espectador anónimo teve a bondade de me informar que "grilhos" significava

¹⁶⁹ Marcou-me o verde claro tingido pelo verde escuro das planícies do belo Alentejo.

pintainhos. É este um caso, infelizmente raro, em que o realizador aprende alguma coisa com o público. (TAVARES, 2014, p. 125)¹⁷⁰

Esse plano da dança em Miranda do Douro é estranho, em desacordo com a majestade das composições que havíamos visto até então. A câmara mantém um leve movimento para a esquerda, mas sempre enquadrando a dança de modo parcial, sem que vejamos a roda inteira feita pelas mulheres ao redor da fogueira. Monteiro prefere cortar corpos das dançarinas e dos que observam a dança. A simetria de composição, contudo, já voltará no plano seguinte, em que homens do conselho de Rio de Onor discutem coisas do cotidiano da aldeia¹⁷¹.

No plano seguinte, uma garota identificada no roteiro como "jovem criatura dos olmos e das águas" aproxima-se do pastor em meio ao rebanho, com um filhote nos braços, inicialmente quase escondida pelos galhos de uma árvore seca. Ela finalmente ajoelha-se diante dele, deixa o filhote no chão e pede: "Toca, com a certeza de que tens todo o tempo e todo o espaço". O *zoom out* revela toda a paisagem, e a garota se afasta sem o filhote enquanto o pastor toca sua flauta. A curiosa vegetação de Miranda do Douro, com os galhos muito finos das árvores fazendo parecer tratar-se de uma paisagem levemente hostil, confere ao plano um ar misterioso que à essa altura começa a levar o filme para o tom da fábula.

E surge então a história da Branca-Flor, uma das banhistas que pode salvar o rebanho do pastor desesperado pelas artes do diabo. É a personagem mais citada nas críticas sobre o filme, e é introduzida por uma senhora montada num burro. O pastor observa as banhistas com duplo interesse, sob um longo trecho instrumental que serve de trilha para as brincadeiras das banhistas e o barulho de uma cachoeira inserida a seguir. E eis que surge a cantiga mais curiosa e engraçada do filme: "Mira-me Miguel/Como estou de bonitinha/saia de borel/camisinha de estopinha..." Enquanto isso, vemos imagens dos dois caminhantes do início, vestindo outras roupas, vermelhas. Seriam seus duplos?

E o corte nos leva de volta a Branca-Flor e ao pastor, num jogo de vai e vem que é constante no cinema de Monteiro. E ela promete ajudá-lo. E então o pastor chega ao diabo, e pede as ovelhas de volta. O diabo pede em troca um canado de vinho com as

¹⁷⁰ A entrevista foi reproduzida integralmente no catálogo da Cinemateca Portuguesa dedicado ao cineasta, sob organização de João Nicolau. Optei aqui e em alguns outros momentos, quando possível, pela referência da *Obra Escrita*, por uma questão de manter a análise do filme em paralelo com a leitura do roteiro.

¹⁷¹ No roteiro publicado, uma observação curiosa, em nota de rodapé: "Este plano é repetição de um, miseravelmente falhado pelo realizador. Será preciso baixar os honorários do dito?"

uvas de um cacho segurado por uma mulher, esposa do diabo. A máscara do diabo parece a de uma formiga gigante, com antenas. É uma representação curiosa, porque infantil. A fábula invade o filme de vez. Após repousar a cabeça no colo de Branca-Flor, o pastor leva o vinho ao diabo. Mas o diabo pede então um pão com uma farinha específica. É Branca-Flor quem fará o pão. O que faz o pastor a não ser cuidar de ovelhas? Ele leva o pão, mas o diabo continua pedindo coisas, agora uma guitarra que perdeu no fundo do mar. O diabo vive numa casa de pedras, típica do norte de Portugal, com telhado rústico e chão irregular. A seguir, a belíssima cena em que Branca-Flor pede ao pastor que a mate com um punhal e que a jogue no mar, para em seguida chamar por ela três vezes. A câmera vira para a água, que começa a ser tingida pelo vermelho do sangue de Branca-Flor. As elipses de morte eram marcas de Mizoguchi, e Monteiro sabia disso, aprendendo bem com um de seus mestres. Ao terceiro chamado, Branca-Flor teria de reaparecer, senão, "ai de mim, ai de ti", diz ela ao pastor, que a obedece. E ela reaparece na popa de um barco navegando nas águas tornadas calmas como que por milagre, enquanto um céu amarelado remete a alguma pintura de Joseph Turner. No cipoal de referências de Monteiro, um romântico pré-impressionista inglês pode muito bem invadir o tema medieval português, ilustrando-o, maravilhando-o plasticamente. É, como disse Areal, a "base de uma construção intelectual do mundo". No duelo das missões, o pastor recebe a incumbência de se casar com uma das filhas do diabo. Só assim terá seu rebanho de volta. Ele olha as três moças, e percebe que uma delas é Branca-Flor. Ele se casa então com a filha do diabo. Mas o diabo quer matá-los, apesar de tudo. E Branca-Flor ensina que é melhor o cavalo que corre como o pensamento do que o cavalo que corre como o vento. E a perseguição se dá por um lindo cenário cheio de neve, em Pitões das Júnias (concelho de Montalegre, perto da fronteira norte com a Espanha), diz o roteiro. E Branca-Flor lança feitiços. Primeiro, faz com que o pastor se transforme numa horta e ela num hortelão. Depois, ele vira ermida e ela ermitão, e o ermitão é João César Monteiro ("Tim, tim, tim, toca o sino, vai o padre para o altar"). Curiosa essa personificação da Branca-Flor em João de Deus. E Monteiro começa a treinar sua porção ator, que virá à tona definitivamente onze anos depois, mudando para sempre o seu cinema e o cinema português.

E o próximo texto em off é dito pelo próprio Monteiro, voz baixa, quase sussurrada, como já estamos habituados, enquanto a rapariga do início anda pela névoa com o homem (e a essa hora eles se confundem com Branca-Flor e o pastor – seriam os mesmos? Ou é para ficar em aberto? Ele parece o mesmo enquanto ela parece diferente).

A isso se refere Fernando Cabral Martins, da seguinte maneira, admitindo que *Veredas* pode ser o nome

que serve para designar uma nova forma deambulatoria, ou contrapontística, de organização dos materiais fílmicos. Mas veja-se de que modo a sucessão da história do andarilho e da sua companheira, que abre o filme e depois a ele há de regressar, é afinal redobrada pela história de Branca-Flor, em que um outro par viaja pelos mesmos montes e vales. Essa tendência para a construção aponta já, claramente, para a simetria de *Silvestre* e, depois, para as grandes construções futuras, como a da trilogia de João de Deus. As *veredas* são o anúncio do círculo perfeito do *vai e vem*. (Martins. In: NICOLAU, 2005, p. 294)

Um novo plano ao redor da fogueira, à noite, com diferentes pessoas: o pastor e cinco mulheres, três das quais com idade avançada. Uma delas parece a moura encantada do início com os cabelos mais curtos. Monteiro propõe um enigma para o confronto do diabo com sua filha e seu genro. Teriam os jovens finalmente despistado o diabo? Tudo indica que sim. Os andarilhos prosseguem pelas montanhas, enquanto ouvimos barulhos de pequenos sinos que são colocados no rebanho (motivo sonoro buñueliano, presente sobretudo na fase francesa do diretor espanhol – *Belle de Jour, La Voie Lactée*).

E então surge o trecho de *Euménides*, de Ésquilo, que Cabral Martins e Areal mencionaram. É uma longa sequência, das mais longas do filme, em que coro e Atena dialogam, com a voz do coro sendo sobrepujada na edição de som pela voz de uma mulher (seria a velha deusa que comanda o coro das Fúrias?). E as falas de Corifeu são ditas por uma camponesa. A transição geográfica não se dá logo de início, mas um pouco adiante na sequência, quando Corifeu entra no diálogo e já se percebe, ao fundo, que a paisagem mudou. Essa longa sequência, além de promover essa transição geográfica de Trás-os-Montes para o Alentejo, dialoga com *Fragmentos de um Fime-Esmola*, o que de certo modo entrega algo que estava na gênese de *Veredas* no início, ser uma espécie de continuação, ou resposta ao longa de 1972-75. Segundo Monteiro,

O projecto inicial era de certa maneira uma continuação de *A Sagrada Família* que era um filme equívoco. Por um lado, porque macaqueava ou tentava macaquear um tipo de experiências vanguardistas (...) por exemplo, o Garrel. E também um certo tipo de modas. Entretanto, houve transformações políticas neste país, o 25 de Abril (...) e um dos aspectos mais positivos foi acabar com o cisma entre o intelectual cidadão e (...) certas camadas da população portuguesa, nomeadamente rurais. (TAVARES, 2014, p. 106)

De certo modo, Monteiro nessa entrevista assume a descoberta de um outro Portugal e assim também assume o olhar do intelectual cidadão deslumbrado com costumes que ele então ignorava. Assume fazer exatamente o que desagradou Tito Lívio na crítica citada anteriormente neste capítulo, e que esse é o valor, se valor há (acredito que sim, e muito), em seu filme.

A parte alentejana é introduzida pela incrível cena de um homem amarrado a uma nora (o aparelho usado para a extração de água de um poço), até que chegam os andarilhos e perguntam quem o amarrou ali. E ele fala de um senhor, que tem empregados que o mandam prender, e é solto pelo homem que deambulava, mas recebe um tiro inesperado. Os andarilhos são cercados e a moça os chama de assassinos. A moça é levada por eles e o homem é amarrado à nora. Uma família de camponeses resgata o corpo do morto e o leva pelos campos, numa espécie de funeral. Começa assim a parte mais crítica do filme, e portanto a mais atual. A moça que deambulava é levada para o senhor das terras, e tomamos contato então com a primeira gente rica que aparece no filme. Essa situação lembra ligeiramente a de outro filme, *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1977), de José Fonseca e Costa (que Monteiro não tinha em boa conta)¹⁷². Ali, os artistas mambembes vão parar numa casa de aristocratas decadentes e terminam assassinando-os. Em *Veredas*, há mais o contato com uma outra realidade, conforme argumenta Leonor Areal, que comenta sobre a transição geográfica para os campos alentejanos como

ponto de partida para uma outra sequência importante, toda ela passada no Alentejo, já não centrada nos camponeses, mas introduzindo-se numa família de proprietários abastados, cujo patriarca altivo justifica a repressão sobre o trabalhador relapso e tipifica sua família – a harmonia figurada do conjunto, a esposa calada e boa parideira, o filho varão que seguirá o pai – família de poderosos onde o padre é recebido como se a ela pertencesse e em cujos jantares se fala dos trabalhadores com um discurso de conteúdo fascista – tão irónico quanto realista – e que exerce uma crítica social evidente. Crítica mais evidente ainda pelo recurso à alegoria para exprimir a dominação de classes – o homem amarrado a uma nora às voltas puxando a água, como uma besta. Ou ainda pela cena da missa onde é evidente o sarcasmo de pôr na boca do padre palavras estrangeiras – remetendo ao nazismo e a Shakespeare, em puro humor – e a sua justificação da iniquidade social que acaba com a palavra de ordem "Que assim se veja a força da Igreja". (AREAL, 2011-II, p. 89)¹⁷³

¹⁷² Ver cap. 1.3.6.

¹⁷³ Numa das diversas notas de rodapé valiosas de Leonor Areal, ela explica que essa frase do padre é uma paráfrase do slogan político da época: "Assim se vê a força do PC". (p. 89)

Quando questionado sobre essa sequência alentejana por António-Pedro Vasconcelos, que considera o ponto mais problemático do filme, Monteiro responde que nela optou por "formas mais grosseiras e convencionais" (In: NICOLAU, 2005, 314). Curiosa a noção do que é grosseiro e convencional, uma vez que toda a sequência alentejana é um primor de mise en scène, justo dele, que não se considera "aquilo que se designa habitualmente por um 'metteur-en-scène', ou seja, sou incapaz de fazer um cinema que repouse sobretudo na criação de tipos, jogos de actores, engenho cênico, etc." (Ibidem). Engana-se Monteiro. Ou então é justamente essa inabilidade que faz a sequência ser tão especial dentro de um filme que já era todo especial. Ele ainda a defende nas seguintes bases:

No entanto, para além do fracasso e de uma certa pobreza no tratamento dessa zona, ela é, quanto a mim, a zona mais enigmática do filme, não só por ser a zona em que o par um ao outro se perde, se separa, como, e sobretudo por, dentro da lógica das variações não figurativas de que atrás falei, não ser fácil reconhecer que é a continuação da história de Branca-Flor. Na morfologia do conto tradicional, como diz Propp, as funções das personagens representam as constantes, podendo tudo o resto variar. Atenhamo-nos ao conto: o par é perseguido pelas forças demoníacas e o rapaz atingido por um maléfico que faz com que se esqueça da Branca-Flor. Esta consegue desencantá-lo e, tal como no filme, tudo acaba em bem. Portanto, o Alentejo é o lugar da separação do par, mas, antes do Alentejo, há a sequência da travessia do rio Lima, a metamorfose juvenil do par, o barco vazio, parado, só com as sombras dos personagens a afastar-se. Desde a Geografia de Estrabão se sabe que o rio Lima também era chamado de Lethes, isto é: o rio da morte, do esquecimento. Essa mitologia fluvial continua viva na memória popular. Crê-se ainda que quem atravessa o Lima se esquece do passado, mas se quisermos ir à nossa cultura erudita do séc. XVI, podemos encontrar várias alusões a isso na poesia de Diego Bernardes. Não é por acaso que no texto V de Maria Velho da Costa, inserto no filme, se cita deliberadamente um verso da Carta XIV de Bernardes referindo-se ao rio "que de cousas passadas desobriga". (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 314-315).

A resposta de Monteiro indica o tamanho da pesquisa feita e da consciência dos trabalhos feitos sobre o conto, notadamente a *Morfologia do Conto Maravilhoso* de Vladimir I. Propp¹⁷⁴. Indica também sua consciência tanto das limitações que sofreu, notadamente pelo baixo orçamento, quanto pela ambição em fazer um painel sobre a alma tradicional lusitana.

¹⁷⁴ https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf

Vejamos então como se desenrola a sequência da rica família alentejana, momento em que o filme se torna mais abertamente crítico, talvez até anticlerical quando o padre está à mesa de jantar. A andarilha entra na casa acompanhada dos capangas. É com ela que descobrimos a grande casa, o cachorro que vem conferir quem chegou, as poltronas vermelhas, o arranjo de flores, a escrivaninha e as pilastras que sustentam o teto. Surge o senhor das terras, afirmando sua autoridade e a impossibilidade de tolerar insubordinações. A andarilha então responde que um homem foi morto e outro humilhado, e começa a sair da casa, fazendo com que o homem a acompanhe. Eles observam o campo, e o corte nos leva para a apresentação da família do senhor de terras, como um álbum de família filmado e narrado pela voz do senhor em off.

Após uma missa, a filha mais velha do senhor das terras assedia o cocheiro para que ele a leve para uma volta. Ela o provoca com uma vara de pescar, enquanto faz um monte de perguntas. O desconcerto do cocheiro é evidente, e a adolescente se aproveita disso. Mas enfim eles se beijam, dentro da carroça, em cena que remete a uma semelhante em *Uma Abelha na Chuva* (1972), entre Zita Duarte e Adriano Reys, semelhança lembrada também por Leonor Areal (2011-II, p. 250). E então chega a cena do jantar com discursos fascistas de que falou Areal. Uma cena em um plano só, com a câmera localizada num ponto pouco acima dos convidados, entre os quais um oficial da GNR, na diagonal, com senhor das terras, andarilha, padre e esposa sendo vistos quase de frente. A andarilha sai da casa sob uma salva de tiros para cima, como se estivesse sendo homenageada, enquanto o senhor das terras observa-a do alpendre. Cena estranhíssima, que não faz muito sentido dentro do que se pode esperar do confronto entre uma jovem politizada e um explorador de pessoas.

Após novo texto em off dito sobre uma imagem linda de crepúsculo no mar, a andarilha oferece um filho a um homem que está trepado numa árvore (que no roteiro é identificado como pastor/viandante, sem especificar se é o mesmo do início do filme). Árvore que domina o plano com seu esplendor, a câmera distante capta a andarilha saindo de quadro enquanto o homem permanece na árvore, tal e qual o tio que queria uma donna em *Amarcord* de Fellini. Mas no tom, Monteiro continua mais para Buñuel e Pasolini (ambos em doses equilibradas). O bebê que fora recusado pelo homem na árvore, agora é acalentado pela andarilha, até que um uivo de lobo provoca o susto na andarilha, o choro do bebê e o corte para a cena seguinte, quando chegam dois salteadores (assim identificados no roteiro) e um homem com uniforme militar, e com ela iniciam um longo e trivial diálogo. O plano maior dessa cena mostra um subenquadramento feito pela

entrada na edificação de pedra, parte de alguma ruína, e dá lugar ao plano de um lobo que se sucede ao plano tomado do mesmo ponto daquele que flagrou o diálogo, mas agora com a andarilha seminua e jogada, após ter sido provavelmente violentada, e o bebê levado pelos salteadores. Lobos, homens, não há diferença. Em *Veredas*, os homens ou são terrivelmente maus, tanto como o diabo da máscara de fábula, ou são incrivelmente tolos, como o pastor, o homem em cima da árvore, os capatazes do senhor de terras, em certa medida até o cocheiro. A andarilha mama direto na cabra, com a ajuda de pastores, e já está com outra roupa, sem que saibamos como ela a conseguiu. Logo adiante, os salteadores veem que a andarilha está atrás deles e atiram, matando-a. Ela rola para fora do quadro e nos deixa com uma bela e triste paisagem (novamente transmontana?). O pastor a encontra e, como se saísse do meio de suas pernas, abertas como em um exame ginecológico, a batiza para que ela possa renascer: "Eu te baptizo, criatura de Deus, pelo poder de Deus e da Virgem Maria. Se fores rapaz, serás Gervás, se for rapariga, será Senhorinha", num tipo de fala coerentemente buñueliana. E assim termina o enigmático e desafiador *Veredas*.

Na entrevista a António-Pedro Vasconcelos, Monteiro explica desta maneira, para além da menção a Vladimir Propp, a confusão proposital entre andarilhas e pastores, assim como resume a sequência alentejana após a observação de APV sobre o desconcerto de não ser o mesmo par depois da sequência com o texto de Ésquilo:

"A travessia do Alentejo é a travessia da humilhação, da dor, mas poderias ter objectado que não há perda, mas transferência da relação amorosa: Mãe-Filho. Eu não queria falar disso porque há aí uma descarada influência sternbergiana. Estou agora a lembrar-me da *Vênus Loura*. peço desculpa, mas não foi consciente.

(...)

É o mesmo par, rejuvenescido. O texto diz: "devínhamos muito jovens...". É a mesma criaturinha que incita o pastor a tocar com a convicção de ter todo o tempo e todo o espaço, logo sem limites, que mais tarde fica um pouco perdida, no abrigo de palha, enquanto o par se afasta, e que aqui encontra o seu lugar e se constitui como par. Quando se pensa um pouco no amor e na morte é-se levado a acreditar nessas coisas. (NICOLAU, 2005, p. 315)

Em diretores do chamado cinema moderno, é mais comum encontrarmos longas e detalhadas explicações de suas intenções (que cada crítico considera por sua conta e risco), assim como confissões de influências que por vezes se materializaram sem a consciência do autor, como é o caso de Monteiro, que assume a influência do filme de Josef Von Sternberg. Se Northrop Frye (2014, p. 113 a 115) dizia que um artista não tem

uma autoridade maior sobre sua obra, e que pode inclusive ser um péssimo crítico de si mesmo, isso não pode ser dito de Monteiro, um dos cineastas mais esclarecidos com relação ao que fez, ao que desejaria ter feito melhor, e ao que não conseguiu fazer. "... não tenho a mais pequena dúvida que há, no filme, imensos erros, indecisões, falhanços disto ou daquilo" (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 317). Isto se chama auto-crítica, condição essencial para um bom crítico (e para um bom cineasta).

Mas o que mais espanta em *Veredas* é a força do filme como dramaturgia, mise en scène, alegoria política, crítica política e social e beleza plástica, mesmo com algumas opções que não parecem, *a priori*, as mais adequadas para o alcance da excelência nesses quesitos (como a cena da dança da raposa ou a primeira cena na casa do senhor das terras). Penso que a beleza maior do filme venha justamente daquilo que Tito Lívio considerou sua maior falha: um certo deslumbramento com um país até então inaudito para um cidadão, e uma paixão em descobri-lo sem abrir mão de suas raízes intelectuais e de suas referências pictóricas e cinematográficas. É raro vermos um filme cheio de citações e climas que remetem a outros filmes e outros cineastas em que tudo é harmonizado sabe-se lá como pela musicalidade de textos e cantigas. Se *Fragmentos de um Filme-Esmola* e *Que Farei Eu com Esta Espada?* são filmes revoltados, ansiosos, brilhantemente construídos segundo o espírito da contradição e da liberdade, *Veredas* já mostra o nascimento de um autor, nas mesmas bases, agora radicalizadas. Aqueles que teimavam em reconhecer no *enfant terrible* um excelente artista teriam de rever seus conceitos, sob o risco de perder o bonde da história cinematográfica moderna se desenvolvendo diante dos seus olhares.

A Mãe

Filmado na semana do Natal de 1978 para a RTP, o curta-metragem *A Mãe*, baseado em um conto tradicional, inicia com a música de Franz Schubert, o mesmo trio para violoncelo e piano que encerra *Silvestre* e anos antes pontuaria a obra-prima *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick. Esse é só um dos fatores que ligam este filme a *Silvestre*. O outro o liga a todo o cinema feito por Monteiro entre 1977 e 1982: o fascínio pelos contos tradicionais compilados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira em *Contos Tradicionais Portugueses*, de 1975. *A Mãe* é o primeiro dos três curtas rodados para a RTP2 entre o final de 1978 e 1979, todos baseados nesses contos. Os outros dois são, na ordem, *Os Dois Soldados* e *O Amor das Três Romãs*. Os três curtas têm na direção de

fotografia o mesmo Manuel Costa e Silva que tinha acabado de rodar com Manoel de Oliveira o *Amor de Perdição*, com Fernando Lopes havia feito *Uma Abelha na Chuva e Nós Por Cá Todos Bem*, e que como realizador havia despertado a desconfiança de Monteiro em seus idos de *Cinéfilo* (nº 17, 24 de janeiro de 1974), com *Festa, Trabalho e Pão em Grijó da Parada* (1974)¹⁷⁵, e não Acácio de Almeida, com quem Monteiro rodou *Veredas* e *Silvestre*.

Em texto para as *Folhas da Cinemateca*, Luís Miguel Oliveira escreve que "são três filmes razoavelmente diferentes uns dos outros" (In: MADEIRA, 2010, p. 42), e que enquanto *A Mãe* e *Os Dois Soldados* são mais realistas, *A Amor das Três Romãs* assume sua teatralidade e sua artificialidade (Ibidem) apontando o caminho que o levará a *Silvestre*, completado dois anos depois. Os três curtas então são importantíssimos para observarmos a progressão do cineasta na direção de um estilo único, entre *Veredas* e *Silvestre*, antes de um novo caminho iniciado com *À Flor do Mar* (1986).

Oliveira ainda afirma que

se em *Os Dois Soldados* se vislumbra a inscrição duma história relativamente "abstracta" numa realidade concreta e palpável (o apontamento "etnográfico" das cenas nas festas populares), *A Mãe*, confluindo com essa linha, é um filme bastante mais "interior": a sua história nasce de dentro de uma comunidade, e essa interioridade como que dilui a "etnografia" (visto que a distância necessária não existe). O que há é a sensação de um filme de "comunhão" (os actores amadores, presumivelmente habitantes da região, Valpaços, onde o filme foi rodado), que opera uma espécie de devolução da matéria narrativa tradicional e popular ao seu meio – humano e social – de origem. (MADEIRA, 2010, p. 42)

Fernando Cabral Martins, por sua vez, escreve que

A Mãe conta uma história que tem concatenação legível e rápida das acções, filmada em Trás-os-Montes durante "a semana de natal de 1978" e que junta Schubert a uma sequência de metamorfoses do corpo de uma mãe barbaramente assassinada, que desemboca numa espécie de ressurreição bufa a cavalo, perante um frade assustado que não é outro senão João César Monteiro. (NICOLAU, 2005, p. 295)

A notar a nova presença de João César Monteiro, ainda ensaiando como ator após o eremita de *Veredas* e seu dedo em riste de *Fragmentos de um Filme-Esmola*. A semana

¹⁷⁵ Ver NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa, 2005, p. 163-164.

do natal, então, é a semana dos milagres. Do nascimento de Jesus e da ressurreição da mãe.

Cabral Martins ainda escreve que a "ligação entre os planos é motivada segundo o mecanismo da imaginação que o conto articula, mas sofre uma alteração de trajecto que o torna um puro exercício de provocação do insólito" (NICOLAU, 2005, p. 295).

* * * * *

Os créditos surgem em azul escuro sobre fundo azul claro, tendo a música de Schubert na trilha. É o mar, podemos dizer. Na primeira imagem após os créditos, uma senhora fala "talvez fosse teu irmão", como que acionando o *zoom out* que revela a mesa, um senhor à esquerda do quadro, que concorda com ela enquanto escreve num caderno, e uma outra senhora à direita do quadro, tricotando e censurando-os por desconfiar de pobres.

O plano seguinte mostra uma parede azulada, alguns cães e uma carroça, levada pelo homem do plano anterior para algum lugar à esquerda do quadro. Depois esse mesmo homem surge levando a carroça por uma aldeia de casas simples, e umas galinhas são testemunhas de sua passagem. Ele chega a uma porta e chama um homem que está dentro da casa: "Ó Joaquim". Ele diz que terá de se ausentar da aldeia por causa de uma escritura, e pede que Joaquim guarde o baú. Joaquim atende e ambos carregam o pesado baú para dentro da casa. O plano seguinte, já com o baú colocado no chão dentro da casa, é encerrado por um *zoom in* nesse objeto, fazendo-nos perceber sua importância. O corte nos mostra uma senhora sentada de frente para a câmera, no centro do quadro, tendo o baú à sua direita, ou seja, à esquerda do quadro. Ela tem o olhar melancólico e o cômodo está escuro, com a parede rústica atrás dela recebendo uma improvável fonte de luz. Essa senhora fala com alguém e a câmera lentamente nos leva a uma mesa onde Joaquim come com três crianças. A senhora fala: "que mais querem que lhes dê", e uma das crianças responde: "um naco da carne de vaca que o pai roubou ao tio".

A *Mãe* revela-se, por sinal, o filme mais decupado de Monteiro até então, descontando, claro, as rápidas inserções de imagens dos filmes anteriores, usadas como elementos de contraposição aos planos longos que dominavam os filmes. Aqui, os planos são, em média, mais curtos, dando uma impressão de convencionalidade.

O que acontece a seguir desmancha essa impressão. Do baú sai uma senhora, que se revela a mãe de Joaquim e que estava ouvindo o diálogo da outra senhora com as

crianças, e fala "Bem, eu não me enganei, raça de ladrões". A esposa de Joaquim a golpeia com um atizador de fogo e a mãe falece em cima do baú, para espanto do filho, que entretanto não demonstra maior compaixão pela mãe. As crianças parecem não ter se assustado, o que nos aterroriza ainda mais. Eles continuam a jantar como se nada tivesse acontecido. O que César Monteiro trabalha aqui é acentuar uma normalidade formal (ou, vá lá, algo mais próximo disso) para melhor reforçar a anormalidade dos acontecimentos. Com um trabalho mais cotidiano da imagem, sem os belos planos visuais de *Veredas* ou as provocações dos filmes anteriores, Monteiro trabalha uma chave minimalista que lhe pareceu mais adequada para filmar um conto tradicional com começo, meio e fim.

Batem na porta de Joaquim, que levanta da cama e fala: "É a justiça". Sua esposa vai tratar disso. Quem chega é o irmão de Joaquim, provavelmente ali para buscar de volta o baú confiado. Ele leva o baú para fora, com a ajuda da cunhada. Joaquim lava suas mãos. Não se sabe quanto tempo passou, mas um plano seguido do outro nos diz muito sobre a postura de Joaquim com o assassinato de sua mãe (o "lavar as mãos" de Pilatos). Sua esposa chega e eles comem castanha como se nada tivesse acontecido. E então vemos o irmão de Joaquim levando o baú para casa, indicando que o plano anterior acontecia quase que simultaneamente à sua saída da casa do irmão. Ao chegar a sua casa, ele abre o baú e comenta com a mulher que tricotava, e que então entendemos ser sua esposa: "Ai mulher, que minha mãe está morta", e sua esposa comenta: "Talvez fosse castigo de Deus, por tua mãe levantar eleves contra teu irmão". O tom desses dizeres acentua o humor negro do conto. Eles enterram a mãe, agora toda embrulhada em lençol branco. Mas não vemos o enterro em si, com os possíveis convidados. Apenas o buraco, o corpo enrolado e a terra caindo por cima dele.

O plano seguinte já nos leva à sala da casa de Joaquim, onde entram todos de sua família para tomar sopa em volta da fogueira que se faz no chão de pedra. Até que a esposa de Joaquim fala em buscar o lençol branco com que sua mãe foi enterrada, dizendo que um lençol tão rico de nada adiantaria para uma pessoa morta. Assusta o corriqueiro dessas formulações. É como se uma morte nada significasse ali em Valpaços, mais especificamente no concelho de Lebuçã, ao norte da cidade trasmontana, como os créditos iniciais nos informam.

E logo em seguida vemos Joaquim desenterrando sua mãe para pegar o lençol, a pedido de sua esposa. A brancura do lençol ilumina o quadro na madrugada de Lebuçã, enquanto uma coruja parece anunciar este novo roubo. Uma raça de ladrões, dizia a mãe, agora defunta. E o irmão de Joaquim encontra o corpo de sua mãe sem o lençol que o

enrolava, mas com um outro pano, mais simples, cobrindo-a de cima a baixo. Ele vai falar com a esposa, que agora sabemos chamar-se Maria, que lava lençóis no riacho. E Maria o aconselha a pedir perdão para o irmão, e ele prontamente obedece, enquanto a câmera permanece com Maria mais alguns segundos. Ele encontra seu irmão no meio de uma caça, e eles andam em direção à câmera, até saírem do quadro. Corta para um plano em que Joaquim completa um montinho de terra no chão. Teria matado e enterrado seu próprio irmão? É o que Monteiro quer que rapidamente pensemos. Mas logo depois o irmão de Joaquim entra no quadro com uma cruz, e revela que eles estavam reenterrando a mãe.

Joaquim limpa sua arma na sala enquanto sua esposa comenta que dois lençóis não são demais. Joaquim diz que não irá mais lá, e Maria responde: "Dás meia litrada ao bagaço para ganhar coragem. Nesta terra os mortos não precisam de levar consigo o que os vivos nunca tiveram". E Joaquim dá uns goles de bagaço enquanto limpa sua arma. Corta para Joaquim levando o corpo da falecida mãe novamente para casa. Coloca o corpo numa escada e começa a tirar o lençol, deixando só o pano feio a cobri-la. Ele sai brevemente do quadro e ficamos com a escada, numa diagonal descendente para a direita, e o corpo apoiado nos degraus, também na diagonal, numa composição por si só cheia de humor lúgubre. E no plano seguinte percebemos que a casa é a de seu irmão, porque Maria sai gritando, ao ver o corpo ali deitado sobre os degraus: "Ai, credo, santo nome!". E vão novamente Joaquim e irmão para o cemitério reenterrá-la, desta vez com uma espécie de manta axadrezada. E o irmão de Joaquim comenta: "Ao menos assim fica mais agasalhada", em mais um momento de incrível humor. Na calada da noite, o corte seguinte nos leva a Joaquim, novamente com o corpo, porque sua esposa quis também aquela manta. Enquanto ele caminha por uma colina, dois homens aparecem com um novo corpo, mas voltam para buscar um sabre esquecido, deixando o outro corpo no chão. E então Joaquim começa a desenrolar a manta do corpo de sua mãe para colocar no outro, e efetuar assim uma troca de corpos. Os dois homens voltam. Percebemos então que são soldados. Eles levam o corpo da mãe de Joaquim não para um enterro, mas para suas casas, onde suas esposas os esperam. Eles falam que trazem um porco para o almoço. E quando tiram o pano percebem que foram enganados. "Ide mas é comer um reco de merda, minhas bestas", comenta a mulher de um. Eles então deixam o corpo num cavalo, que parte a esmo pelo bosque. Um frade, interpretado pelo próprio César Monteiro, anda a cavalo pelo bosque e cruza com o cavalo que leva o defunto. Ele se assuta, pensando ser um fantasma. Começa a rezar. Depois une as duas mãos e começa a girar os dedos um

em volta do outro, num tipo de detalhe cômico que só Buñuel poderia fazer igual. Aliás, Buñuel também fazia as vezes de padre ou frade em seus filmes. *A Mãe* termina então com um apavorado João César Monteiro como um frade, num final buñueliano.

É formalmente o filme mais convencional de Monteiro até aqui, o que não significa que seja menos considerável. Pelo contrário, é central para o entendimento de seu percurso até então, e do tipo de exercício, como falou Cabral Martins, que poderia fazer com os contos tradicionais, como se já estivesse ensaiando para *Silvestre*. *A Mãe*, com isso, revela-se uma espécie de *A Caça* em sua filmografia. O mesmo humor lúgubre do curta de Manoel de Oliveira, a mesma atmosfera nortista, a mesma crueldade das pessoas do campo, conforme vistas pelos citadinos. *A Mãe* acentua o surrealismo que já estava presente na obra de Monteiro e sua ligação com o surrealista Mário Cesariny, conforme notou Fernando Cabral Martins

Os Dois Soldados

No segundo curto rodado para a RTP2 sobre contos tradicionais reside o "maravilhoso", "talhado segundo a mesma inspiração [de *A Mãe*], com o elemento da crueldade (...) mas tomado no tom sério de *Les Carabiniers* de Godard", escreve Fernando Cabral Martins (In: NICOLAU, 2005, p. 295-296). Para o investigador, *Os Dois Soldados* progride como se "tudo se passasse na terra-de-ninguém de um tempo fora do tempo, onde se pode dar o encontro fortuito da lâmina das facas e das máscaras de gás, dos zés pereiras e das árvores encantadas" (Idem, p. 296).

* * * * *

E o filme começa com o estranho plano de um soldado usando máscara. Ele está de perfil para a câmera, num lugar aberto e cheio de névoa, enquanto uma música leve e humorística preenche a trilha sonora. Mais de um minuto depois, dois soldados aparecem andando no campo, ambos usando máscaras. A câmera os segue em panorâmica. Eles passam por um campo enevoado com habitações esquisitas, como as de índios, passam também por ruínas, até chegarem em um lugar que lhes parece seguro, tiram as máscaras para comer. A névoa, pensamos, pode ser um gás, mas ela está presente no lugar onde eles tiram a máscara, e eles nem parecem senti-la. O silêncio domina os planos, e não se

vê nada vivo ao redor. Até que eles começam a dialogar. Falam do perigo que os rodeia, do cheiro de mortos, de uma artilharia e da importância de estar vivo.

E continuam a caminhar, agora sem as máscaras. Adiante, a névoa é mais espessa. Mas os bravos soldados prosseguem. Eles se sentam à beira de um riacho, e um deles diz, repetidamente: "Amigo, tenho a goela seca e a barriga a dar horas". E o outro soldado responde: "Se esta bodega não dá para sossegar uma boca, como querias que desse para sossegar duas?". "Mas eu dividi contigo", diz o primeiro soldado. E o segundo soldado responde: "Dou-te um naco de pão se me deixares tirar-te o olho com a ponta da minha navalha", numa fala que mais parece a do diabo de *Veredas*. O primeiro soldado aceita e tem o olho brutalmente cortado, como Buñuel havia feito com a moça em *Un Chien Andalou*. O soldado que cortou se retira enquanto o soldado que foi cortado, sem que se veja um pingo de sangue, passa a procurar o naco de pão pelo solo, sem parecer se importar que teve um olho arrancado. Depois ele se rasteja até a água do riacho. O outro soldado, na outra margem, mira o rifle em direção ao amigo, mas desiste da ideia de matá-lo.

O soldado cego (mas então foram cortados os dois olhos), caminha ao redor de uma imensa árvore cheia de buracos em seu grande tronco. Ele então sobe na árvore para ali dormir. Mas de baixo vem uma voz: "Bebo porque no meu reino há fome. Bebo, porque no meu reino há frio. Bebo porque o meu rei está cego em virtude de uma má lepra que lhe rói o corpo todo". A voz então informa que a seiva daquela árvore, uma castanheira, cura a cegueira, além de curar "corpo e alma de todas as maleitas". O soldado cego mantém os olhos fechados. Estará dormindo ainda? Como o vimos antes a andar também de olhos fechados, numa representação de sua cegueira, paira a dúvida. Mas tudo indica que ele esteja ouvindo, como nós, aquela voz. Pela manhã, o soldado cego arranca algumas folhas da árvore e esfrega nos olhos, e os abre. Está enxergando novamente, pelos códigos estranhos de representação do filme.

Numa aldeia, crianças correm ao encontro de dois homens que chegam paramentados como bonecos gigantes. Atrás deles um homem com um tambor e outro com um instrumento de sopro. Eles vão para o centro da aldeia e festejam com os aldeões. O soldado que cortou os olhos do outro pergunta a uma moça o que estão a festejar. E ela o informa que o rei havia sido curado de seus males. Os bonecos continuam a dança, acompanhados de crianças vestidas de bonecos menores, porque são só suas máscaras. E o soldado que fora cegado chega ao festejo, com terno e gravata e uma mala de viagem na mão. Diz ao outro soldado que não lhe quer fazer mal, que quer só beber uns copos e não

falar mais do passado. E o soldado que o cortou fala que ouviu dizer que ele tinha curado o rei e tinha ficado rico. "É verdade. O rei ofereceu-me esta mala com ouro". Ele conta então como descobriu a cura, e o soldado remanescente foi à procura da castanheira para também ficar rico. O ex-soldado começa a dançar com a moça que os serviu, e toda a aldeia põe-se a brincar em volta deles.

Corta para o soldado subindo numa árvore, à noite, sem que possamos ver, pelo escuro e pelo enquadramento irregular, se é a mesma castanheira. Dois homens passam e o pegam, e um terceiro homem chega montado em um cavalo e o mata com um tiro de espingarda. Surge então um plano frontal com um soldado de máscara (provavelmente o mesmo que antes ficara cego e agora tinha ficado rico), e o mesmo tipo de música humorística do início fechando o ciclo e o filme. A lição estava dada.

Os Dois Soldados retomam o trabalho com tempos lentos e planos longos, e é mais minimalista que *A Mãe*, desafiando-nos pelo humor insólito e pela economia de recursos. Filme muito simples, até aviltante em sua simplicidade, mostra Monteiro em registro diferente do curta anterior. E nos deixa com alguns mistérios. Seria a mesma árvore, agora defendida por homens armados? O amigo que foi curado sabia que o soldado iria morrer se ali fosse? Ele tinha mesmo ouro em sua mala?

O Amor das Três Romãs

Terceiro e mais irregular curta da série *Contos Tradicionais Portugueses* filmada para a RTP2, *O Amor das Três Romãs* adere ao tom artificial e teatral que irá marcar *Silvestre*, cuja concepção data desse mesmo ano, 1979. É mesmo um "esboço preparatório" para o longa, conforme descreveu Fernando Cabral Martins (In: NICOLAU, 2005, p. 296), "assumido como um exercício de todas as formas disponíveis que se podem coleccionar enquanto possíveis mundos narrativos (ou des-narrativos, à maneira do Surrealismo)". Cabral Martins enumera tais formas:

os telões pintados, e que o espectador vê a serem pintados, para servirem de cenário num dispositivo de estúdio; os adereços reduzidos ao caco metonímico, como a cabeça de um cavalo de pau que faz as vezes de cavalo; o choque das tonalidades dissonantes de representação dos actores; a música eufórica de ópera em fragmentos de comentário; os cartões pintados em que a acção se transmuta em quadros coloridos de livro infantil. (Martins. In: NICOLAU, 2005, p. 296)

E prossegue, argumentando que "Neste filme, a mudança e a concatenação das acções não segue a fluidez dos dois outros filmes curtos, antes assenta na descontinuidade, na colisão dos blocos diferentes, na dureza dos limites que os separam" (Ibidem). No segundo dos dois parágrafos usados por Cabral Martins para falar do curta, ele o liga a um procedimento de vanguarda:

Na tradição da Vanguarda, que coloca em lugar central o procedimento da colagem, *O Amor das Três Romãs* transforma o carnaval das referências num discurso heróico, expressionista, burlesco que se alimenta e revalida no próprio jogo das formas que pelo seu encadeamento e conflito se suscitam. Por exemplo, a seguir a uma fala de Helena Domingos na sua função de narradora, ela aspira o fumo de um cigarro, levanta-se, diz qualquer coisa como "E agora adeusinho, até à próxima" e sai de campo. A pertinência do primeiro momento não é a pertinência do segundo, e, no entanto, a atriz liga os dois momentos pela lógica física da sua actuação. Do mesmo modo, no genérico "vivo" final, os actores caminham para a câmara e dizem o seu nome antes de saírem, mas uma das pessoas que anuncia o seu nome acrescenta logo que não participou no filme, só andou a acompanhar uma das actrizes. Outro exemplo será o próprio título *Silvestre*, que cita um filme de George Cukor, *Sylvia Scarlett* (1935), com o qual nada tem a ver. (Ibidem)

* * * * *

As romãs fazem um belo doce, e é a imagem desse doce que abre *O Amor das Três Romãs*, sob uma ária de ópera cantada por uma soprano, numa antecipação do início de *Silvestre*, no qual nós vemos a soprano. Corta para dois jovens, um moço e uma moça, cavalgando, ainda sob uma ária operística, desta vez cantada por homens. E corta novamente para quatro moças que pintam uma árvore na parede, no tal do fazer cenários artificiais de que falava Cabral Martins. E o plano seguinte mostra uma pintura primitivista com uma mulher montada num cavalo, atrás dos quais está outra mulher montada num outro cavalo, sem que vejamos direito a segunda mulher e o segundo cavalo, que estão parcialmente encobertos. Eles estão em cima de um globo, e por trás dela está uma grama pintada infantilmente e um céu levemente esverdeado. Os jovens que cavalgavam agora estão com cavalos de pau, como se fossem de verdade. Por trás deles o cenário que as crianças pintavam. E então nos é revelado que o homem é um príncipe muito jovem, rosto liso e cabeludo, e que na pintura anterior era ele, não uma mulher, em primeiro plano. A cabeleira e as feições delicadas na pintura podem ter confundido alguns

espectadores, uma confusão que me pareceu proposital. Além disso, o príncipe é mesmo um garotinho, de cerca de 14 anos, que tenta agir como adulto. A cavaleira (Margarida Gil) sugere que voltem, porque onde estão vivem ladrões e há um pardieiro de leprosos. Ele diz que é bobagem, e resolve prosseguir a cavalgada de pau.

A moça, então, começa a falar com o seu cavalo de pau: "O que pensas, Cardeal? Ele pensa, logo resiste". Ela então revela que procura fazer o príncipe sair do sério. E após um tempo e um diálogo curto, pergunta ao cavalo: "Que dirias a um bom saco de aveia e uma boa pinga, Cardeal?". Curiosíssima representação, que nos leva para a artificialidade mais intensa, como que nos preparando para o que virá a seguir.

E o plano seguinte é uma nova pintura infantil. Uma figura sinistra está encostada na parede de árvores pintadas. A cavaleira se aproxima e a figura fala "não é contigo que quero falar". Obviamente é com o príncipe. E a figura sinistra oferece três romãs para o príncipe, com a recomendação de só abri-las onde houver água. Enquanto isso, a cavaleira segura o cavalo de pau do príncipe, enquanto está montada em seu próprio cavalo de pau. É um curta que desafia análises plano a plano, pois é grande o risco de cairmos no ridículo ao descrever imagens que praticamente se recusam a ser descritas. Do mesmo modo, o próprio filme se oferece ao ridículo pela radicalização da representação artificial e infantilizada. Um ato de bravura, um verdadeiro salto no abismo, ainda que num curta.

Logo depois, a cavaleira come pão com chouriço enquanto o pequeno príncipe descansa. É noite, e eles estão naquele mesmo cenário de árvores pintadas, mas com as luzes de trás apagadas, num efeito teatral comum. As falas da cavaleira só são ouvidas por nós, porque o príncipe ronca: "O chouriço não é mau", "O pão é duro como cornos", "Pinga não há", "A besta ressona como um javardo...", e logo acrescenta, levantando o dedo como sinal de que achou boa a associação: "como um príncipe"... E, algum tempo depois, repete, de forma mais galhofeira: "como um príncipe", e solta uma pequena risada. Já havíamos percebido que a cavaleira seria o alívio cômico adulto dentro de um registro infantil, a consciência politizada da história. Nesse momento fica evidente. E impressiona a habilidade de Margarida Gil dentro desse papel.

Corta então para as mesmas moças completando a parede de árvores pintadas. Duas delas estão em cima de bancos, de diferentes alturas. Uma outra está agachada, e a quarta está de pé. Cada uma pinta uma parte da parede, de costas para nós, num arranjo de composição curioso que permite, à esquerda do quadro, a aparição parcial de um cabideiro. A que está de pé segura as pranchas com tintas. Ele pede que a amiga da direita

coce-lhe a cabeça, num registro naturalista que contrasta com a trama do príncipe com a cavaleira e as romãs.

É manhã e a cavaleira desperta. Ela pega uma romã e, regozijante, diz: "Vamos a elas". Ouvimos a voz de Monteiro a dizer: "corta". E mais uma vez o fazer cinematográfico é explicitado, como já havia sido em *Nós Por Cá Todos Bem* (Fernando Lopes, 1978). E corta para as moças que pintavam a árvore trocando-se atrás de um biombo. Depois, a cada romã aberta pela cavaleira, uma menina aparece e pede desesperadamente por água. Mas a cavaleira, que abriu só duas romãs, continua num registro cômico, falando com um imaginário papa-folhas. Depois, as duas meninas aparecem mortas, tendo ao seu lado, no chão, uma romã ainda intacta. O príncipe descobre as meninas mortas, pega a romã e a abre. E aparece uma terceira menina, também pedindo por água desesperadamente. Corta para uma mulher, Helena Domingos, que começa a falar de crisântemos sagrados na China, e conta a história de um jardineiro e um imperador. E ela dá um trago e nos fala "adeusinho e até a próxima", como Cabral Martins descreveu. O inusitado tem mais vez nessa história do que qualquer drama. O príncipe agora beija a terceira menina, dando-lhe a água de que ela precisava. E como se estivéssemos vendo uma coletânea com planos de diversos filmes, aparece o de uma moça com a cara suja, sentada no chão e com um jarro ao seu lado. Ela parece ver, no reflexo, a imagem de uma outra moça, a que beijou o príncipe. E então a moça de cara suja levanta, canta e dança, e chama a menina que a observava. E essa outra menina fala das três romãs encantadas, e que o príncipe havia ido ao castelo para lhe vestir de noivado.

Retorna o príncipe com seu cavalo de pau, e a moça de cara suja finalmente lava o rosto numa bacia com água. Estão todos prontos para o casamento. E o príncipe leva a noiva na garupa de seu cavalo de pau, rumo a um castelo pintado na parede. Corta para Margarida Gil, não mais como cavaleira. Ela lê uma história de uma pomba que se transformou em menina. A noiva, obviamente, não gosta dessa nova menina, e manda-a matar, "que de sua pele se faça um tambor e dos seus ossos uma escada para subir para a nossa cama". A cavaleira então sai momentaneamente de cena e volta com um tambor. O *zoom in* fecha no rosto da menina condenada, em cujos olhos percebe-se alguma lágrima acumulada. Os oito atores e atrizes que participaram do filme então se apresentam para a câmera, de dois em dois, incluindo uma moça chamada Maria Bénard da Costa (filha de João Bénard da Costa), que diz não ter participado do filme mas andado sempre com a Mónica (mas vimos uma moça com suas roupas momentos antes, então podemos dizer

que ela participou, sim). Os dois últimos a se apresentar, o príncipe e sua noiva, voltam na penumbra dizendo que "os amorosos nunca se separam", beijam-se ao som de uma ária e o filme pode finalmente se encerrar com um último desenho primitivista.

A verdade é que, depois da estranheza e do espanto com a coragem de Monteiro, o efeito das pinturas e cenários infantis cansa um bocado, e o filme se torna mais monótono do que deveria. Seu valor está mesmo em sua função de inventário, de coisas que poderiam ser usadas em *Silvestre* (por exemplo, o cenário pintado que representava o castelo, na cena do tambor), e coisas que não dariam certo, a não ser com algum capricho a mais (as pinturas infantis, a cara-de-pau de usar cavalos de pau, momentos em que a piada morre depressa). Por outro lado, é possível também dizer que sem *O Amor das Três Romãs* provavelmente *Silvestre* não teria sido tão bem sucedido. Por vezes é necessário abrir-se ao verdadeiro esboço para se atingir toda a beleza pretendida. E nesse caso, *Silvestre* é belo como raros filmes o são. A progressão dos três curtas terá valido a pena.

Silvestre

Se *Veredas* representou o nascimento de um autor de cinema, e os três curtas que seguiram foram exercícios estéticos surgidos pela necessidade, mas destinados ao aprimoramento de uma poética, é com *Silvestre* que vem a consagração definitiva de João César Monteiro como um dos maiores realizadores do cinema português.

O quarto longa de JCM foi rodado entre 1980 e 1981 e estreou mundialmente no Festival de Veneza, em 9 de setembro de 1981. Dois dias depois faria parte do 10º Festival de Cinema da Figueira da Foz, juntamente com *Francisca*, de Manoel de Oliveira. *Silvestre* só iria encontrar espaço no circuito comercial português em 6 de maio de 1982.

Fotografado por Acácio de Almeida e com diálogos do próprio Monteiro e de Maria Velho da Costa, *Silvestre* é facilmente uma das maiores pérolas do cinema português, assim reconhecida por inúmeros críticos e ainda hoje lembrada como ponto máximo da primeira fase da carreira do cineasta - dentro daquela divisão em duas fases feitas por Leonor Areal.

No *Diário de Lisboa* (7 de maio de 1982, p. 25), Jorge Leitão Ramos começa seu texto (para o qual foi reservado um espaço maior que o de costume), dizendo que gosta muito do filme, "até às lágrimas". E continua, ainda no primeiro parágrafo:

Não é habitual eu tomar-me de amores por um filme, no sentido excessivo de o desejar ver cem vezes, no sentido de gostar de o folhear: ter vontade de, simplesmente, ver uma sequência, escutar um diálogo ou apenas olhar a imagem, deixar-me possuir pelas intensidades várias que este filme tem em enorme concentração. Se houvesse filmes de cabeceira, *Silvestre* seria o meu dilecto companheiro.

Após eloquente início, e um início de segundo parágrafo igualmente superlativo ("não há filme mais belo em todo o cinema português"), tudo que virá terá de ser a confirmação de que *Silvestre* é a maior obra do cinema português, ou uma das grandes obras já feitas para cinema. Mas Leitão Ramos, que já fala em "brilho dos clarões" em 1982, tem alguns trunfos na manga: "há cenas em que a gente se estarrece como se o tempo e a dor parassem e o filme nos invadissem de uma incandescência de anjos, ou demônios". Na toada assertiva, que certamente não fez mal à carreira comercial do filme, Leitão Ramos se pergunta "onde habitam esses dois seres?", e está falando dos personagens, mas também da atriz e do ator, de Maria de Medeiros e de Luis Miguel Cintra. A resposta: "Num universo de fábula, num espaço de memória, certamente na raiz do que somos enquanto nação". A fábula, novamente, mas desta vez dominante, assumida como espinha dorsal do filme que encerra a dita fase medieval do realizador. "Daí que se possa falar num espaço de memória, a memória cultural que temos". E fala dos materiais cenográficos, de sua diversidade que é "unificada pela marca constante de uma atenção rigorosa às geometrias, volumes, espaços de luz e sombra, cor". Curioso que essa atenção rigorosa às geometrias (e Acácio de Almeida parece o melhor parceiro nesse sentido), já estava evidente em *Veredas*, mas o formato mais arriscado e irregular do filme fez com que muitos não percebessem. E Leitão Ramos termina dizendo que JCM "encontra, enfim, a cristalização das constantes de seu cinema: a ironia, o amor pelos actores, a paixão pelos seres negros, o sopro musical, a atenção plástica", antes de arrematar que "*Silvestre* é um filme que imporia definitivamente o seu autor como um dos grandes criadores culturais destes dias, se este país não fosse tão vesgo, tão estreito, tão ignaro". Curiosa a observação sobre o amor pelos atores. Poucos críticos destacam isso em Monteiro, mas é a pura verdade. Na época, Maria de Medeiros e Luís Miguel Cintra ainda não eram monstros sagrados da interpretação cinematográfica (algo que iriam construir nas décadas de 1980 e 1990. Mas percebe-se a força que deles exala em cada plano que aparecem - sem esquecer de Teresa Madruga, que à altura já desempenhava papel de importância no cinema português, já tendo feito *Madrugada* (Luis Couto, 1977), *Francisca* (Manoel de Oliveira, 1981) e *Oxalá* (António-Pedro Vasconcelos, 1981).

Importante dizer, uma vez que este trabalho tem na crítica um fator importante, que esse texto de Leitão Ramos é prejudicado por um desequilíbrio no binômio paixão-lucidez de que falava Jean Douchet¹⁷⁶. É sempre difícil, para um crítico, lidar com um filme muito amado. Ou se tenta esconder o maravilhamento que ele nos provocou, correndo o risco da falsa frieza, ou se assume tal maravilhamento sob o risco, menos temerário, mas ainda assim prejudicial à crítica, de faltar lucidez e o texto sair igualmente desequilibrado. Leitão Ramos não é um mau crítico por ter sucumbido ao segundo risco, uma vez que não há crítico de arte que não tenha feito uma crítica descompensada em algum momento, ou fora do diapasão da obra. O crítico-Deus não existe. E o filme, convenhamos, justifica tal deslumbramento.

Em seu dicionário, sete anos depois, Leitão Ramos continua deslumbrado, mas seu texto revela maior poder de síntese e por isso é mais certo:

Se a crítica deve ser excessiva e apaixonada, sejamo-lo: *Silvestre* é um clarão. Como tal, ofuscante, exponencial. Como tal, certamente destinado a dividir, queimar, zuzir, a faixa estreita dos medíocres e dos insensíveis. História de amor e de amor maldito, cego, negro, *Silvestre* descobre, de nós portugueses de chão agreste e excessos impensáveis, a paixão da desordem. (RAMOS, 1989, p. 367)

No *Celulóide* (nº 337, Julho de 1982), Zita Martinho, num texto que celebra os lançamentos de *Silvestre* e de *Conversa Acabada*, de João Botelho, lembra a semelhança de *Silvestre* com *Perceval de Guallois* (1978), "conto medieval realizado por Éric Rohmer, fotografado por Nestor Almendros e com decors de Jean-Pierre Kohut Svelko e também com música dos séculos XII e XIII" (p. 12). Mas César Monteiro diz, em entrevista para Alexandre Pomar, nem ter visto *Perceval*, "nem os filmes têm grande coisa em comum" (*Diário de Notícias*, 15 de maio de 1982). E seguindo na comparação com o filme de Rohmer, diz que este é muito mais rigoroso "do ponto de vista da investigação histórica do espaço e do tempo medievais, etc.", e logo adiante diz que "Investiguei umas coisas mas não cheguei a conclusão nenhuma. Para se ser medievalista a sério são precisos anos de investigação universitária e se eu fizesse isso não fazia filmes".

¹⁷⁶ No texto "A Arte de Amar", mencionado já no capítulo 2.1.

João Bénard da Costa, no texto "Diadorim ou Scarlett", publicado no *Diário de Notícias* em 10 de junho de 1982, fala das duas lendas que deram origem ao filme, *A Mão do Finado* e *A Donzela que Vai à Guerra*, e acrescenta:

Uma e outra estão presentes, a seu modo, nalguns dos maiores romances escritos em língua portuguesa. *O Amor de Perdição*, a *Relíquia*, os *Ternos Guerreiros*, *Fanny Owens*, para a primeira; a *Menina e Moça*, as *Viagens na Minha Terra*, o *Grande Sertão: Veredas*, para a segunda (...) A carga mítica da última obra citada (o livro de Guimarães Rosa será o maior romance jamais escrito em português) faz prevalecer Diadorim, na história da donzela cujo nome foi mais que provavelmente escolhido por razões cinéfilas: Sylvia, Sylvester, Scarlett, Katherine Hepburn de George Cukor.

Na *Positif* nº 379 (setembro de 1992), em texto retrospectivo, Frédéric Richard afirma que em *Silvestre*, filme que "persegue a busca inaugurada por *Veredas*",

O prazer de contar é jubilatório; desde a primeira sequência, o filme se abre com uma mulher em roupas tradicionais recitando um longo canto português cativante, resumindo a aventura de Silvestre. *Silvestre* é um conto maravilhoso, uma viagem iniciática e catártica por um mundo de imagens. Os protagonistas encarnam personagens que representam as diferentes atitudes, as múltiplas posturas possíveis na notação da partilha de valores imaginários comuns. (p. 65-66)

Fernando Cabral Martins, em seu texto "A Arte Mágica", escreve que é em *Silvestre* que a parceria de JCM com Maria Velho da Costa "ganha o maior relevo" (In: NICOLAU, 2005, p. 296). Está num trecho do texto chamado "Transparência das palavras", e continua desta maneira, sobre a personagem principal:

(...) esta é uma versão andrógina da figura feminina que já aparecera em *Que Farei Eu com esta Espada?* na personagem de Margarida Gil, e é ainda homóloga da figura de Atena, a deusa armada e casta que protagoniza uma importante passagem de *Veredas*. A verdade é que, por entre as peripécias e maravilhas que as histórias tradicionais contam – e em *Silvestre* são entretecidas duas diferentes – a transformação de Silvia em Silvestre é a maior de todas, a mais visível, a que melhor é apontada por todo o dispositivo do filme, e ocorre à nossa vista. É, em última análise, uma fábula sobre o funcionamento do cinema, sobre a sua quota de ilusionismo ou a sua sede de ilusão. (Martins. In: NICOLAU, 2005, p. 297-298)

Na sequência, Cabral Martins entende *Silvestre* como exemplar da dupla natureza audio-visual do cinema, ainda que na época o termo audiovisual já servia como um

chapéu usado para diminuir a arte cinematográfica como parte de outras manifestações de som + imagem:

Vemos em *Silvestre* a continuação de um trabalho em que a opacidade da imagem contrasta com a transparência do som (que em *Fragmentos de um Filme-Esmola* se manifesta nas longas recitações em plano fixo), num processo que culminará na cegueira de *Branca de Neve*, de 2000, filme negro, quase sem imagens, mas que mantém uma banda sonora completa. Isto significa que o cinema de João César Monteiro é mais para se ouvir do que para se ver, pois depende da banda sonora sumptuosa de Schubert ou Wagner, Mozart ou Verdi e do constante jogo das palavras, que recebem aqui um papel de relevo que é excepcional na história do cinema, pois em Jean Eustache ou Éric Rohmer têm um efeito de real, em Léos Carax um defeito torrencial, em Woody Allen ou Quentin Tarantino um fito cómico, em Marguerite Duras uma feição lírica e em João César Monteiro se funda na noção inteira dos seus poderes. Creio que, deste ponto de vista, só pode ser comparado a Jean-Luc Godard. (Idem, p. 298)

Com tamanho contrassenso ("mais para se ouvir do que para se ver"), embora justo para alguns outros filmes, Cabral Martins quer, na verdade, chamar a atenção para o potente trabalho sonoro dos filmes de César Monteiro, em que as vozes funcionam também como instrumentos em uma sinfonia fantástica. Continuando num caminho cada vez mais interessante, o investigador considera *Silvestre* "uma análise sistemática dos modos de representação":

Quer pela utilização das transparências (o transflex, o ecrã que substitui os cenários pela projecção de fotografias) quer pela introdução nos cenários de elementos que são eles próprios imagens (telões pintados a fazer de árvores, cartão modelado a fazer de pedra). Um resultado é que o analogon da imagem fotográfica é invadido por elementos desenhados que, semelhantes a misteriosos signos, tornam a imagem num ideograma. Exactamente como no plano final de Maria de Medeiros: depois de dizer "Agora estou sozinha diante das estrelas", caminha sobre um fundo de espaço sideral até ficar um longo momento, em grande plano, no escuro, a olhar a câmara. Esse ideograma repete-se em *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* e em *Vai e Vem*, ou seja, na primeira e na última das ficções: o longo olhar do actor encontra o olhar do espectador e, ao abalar a ilusão cinematográfica, intensifica o efeito de uma realidade ambígua, inquietante, insistente. (Idem, p. 298-299)

Por fim, numa conclusão lógica de seu texto, Cabral Martins identifica um particular em *Silvestre* dentro da carreira de João César Monteiro:

Enfim, ao contrário de todos os outros filmes, por razões de opção experimental (os planos teatrais de *Fragmentos de um Filme-Esmola* ou de *O Amor das Três Romãs*) ou de distribuição dos papéis por não-actores provocando um distanciamento imediato como efeito de representação (*Veredas*, *Os Dois Soldados*, *A Mãe*), ou, mais tarde, no desdobramento do realizador em actor (ao contrário do habitual, que é o de um actor que se desdobra em realizador, Buster Keaton, Jerry Lewis, Woody Allen) que gera um descolamento irónico entre a personagem e a ficção (que pode até ganhar o aspecto da irrisão metafísica de *Comédia de Deus* e do "Livro de Pensamentos" que guarda pelos públicos), enfim, ao contrário de todos eles e constituindo caso único, *Silvestre* é um filme de actores. Nele se produz um efeito de fantástico baseado numa ilusão em que os actores nos fazem acreditar, apesar da ingenuidade mítica das histórias contadas ou da estranheza dos cenários. Isto é, o cinema oferece-se como um poder absoluto de transformação – em torno da palavra em voz alta, de onde tudo parte. No interior das imagens, assiste-se ao trabalho constante da imaginação. (Idem, p. 299)

"Caso único" se deixarmos propositadamente de lado *À Flor do Mar*, longa todo centrado na interpretação de Laura Morante, atriz que já tinha filmado com Mario Monicelli, Gianni Amelio, Bernardo Bertolucci e Nanni Moretti, e, de certo modo, também *O Último Mergulho*, que conta com um papel fundamental de Fabienne Babe, que já havia brilhado em filmes de Jacques Rivette, Ken Loach e Jean-Claude Brisseau. Para não falar de Henrique Canto e Castro, no segundo longa. Entendo que Cabral Martins fale em filmes centrados no trabalho dos atores, e ele especifica de que modo *Silvestre* seria centrado na crença passada por Maria de Medeiros, Teresa Madruga e Luis Miguel Cintra. Mas o caso não me parece muito diferente em *O Último Mergulho*, por exemplo, que trabalha igualmente com a crença, no caso, tanto da noção de um filme esboço quanto do desespero "mal do século" de seus personagens. Parece outro caso de liberdade poética do crítico, alcançada pelo exagero de uma particularidade do que de precisão crítica, assim como o "mais para se ouvir do que para se ver". Deixando o "caso único" de lado, de fato, *Silvestre*, como os dois longas da água acima citados, são "os" filmes de atores feitos por João César Monteiro.

E sobre os atores, diz o próprio realizador, em entrevista para Anabela Mota Ribeiro:

O relacionamento com actores é de outra ordem. No meu caso recuso a palavra director de actores, não sei dirigir actores, não quero dirigir actores, é uma relação de cumplicidade e empatia para que as coisas funcionem. Ou não. Se não se estabelece uma troca não há funcionamento possível. (Ribeiro, 1997)

Para o crítico Manuel Cintra Ferreira, em texto publicado nas *Folhas da Cinemateca* dedicadas a João César Monteiro, *Silvestre* encerra a primeira fase da obra do realizador,

a que vem desde a curta-metragem *Sophia de Mello Breyner Andresen*, a que parte em busca das raízes culturais de Portugal e que pode afirmar-se de forma mais clara a partir da Revolução de Abril. *Que Farei Eu com Esta Espada?* é o "começo" da busca e *Veredas* o seu encontro. *Veredas*, aliás, é uma espécie de "movimento" que leva Monteiro às mais profundas tradições da cultura popular, busca que continua na série de médias metragens feitas para a televisão (...), e cuja meta é *Silvestre*, verdadeira catedral onde se reúnem todos os temas dessa cultura popular. (MADEIRA, 2010, p. 48)

Essa busca das raízes culturais portuguesas, conforme deve (ou deveria) ter ficado claro nos capítulos passados, e conforme o próprio crítico reconhece no texto, esteve presente na obra da maioria dos cineastas após o 25 de abril, de Rui Simões a Fernando Lopes, com a exceção de alguns poucos e de Manoel de Oliveira, que voltou somente até o século XIX, e de Paulo Rocha, que se bandeou para o Japão. Mas Monteiro talvez tenha sido, entre os cineastas que não eram explicitamente políticos (e talvez mesmo se juntarmos estes), aquele que mais se aprofundou nessa busca. Na sequência, Cintra Ferreira cita Monteiro e a homenagem a Carlos de Oliveira (1921-1981), escritor e amigo de JCM:

Num texto-carta "dirigido" a Carlos de Oliveira (a quem *Silvestre* é dedicado, e basta reler *Finisterra* para entender porquê), que acompanhou a exibição do filme no Festival da Figueira da Foz em 1981, César Monteiro diz que, se "o resultado, um pouco aquém das minhas expectativas, não é ainda a vergonha", "o essencial, o que tem a ver com um imaginário genuinamente nosso, está devidamente salvaguardado". Esta última afirmação parece-me inteiramente correcta, podendo-se acrescentar, inclusive, que filme algum ao longo dos cem anos de nossa cinematografia conseguiu captar de forma tão pura esse imaginário. (Idem, p. 49)

Muitos podem pensar que a modéstia de JCM ("resultado um pouco aquém das minhas expectativas") seja falsa, dada a petulância que marca alguns escritos do crítico/cineasta. Mas é sabido que a frustração permanente é a morada dos grandes criadores, porque são eles que sabem o que estava em suas mentes e o que eles poderiam ter feito. Foi assim como Mizoguchi, Bergman e outros grandes do cinema que declararam-se satisfeitos somente com uma ínfima porção de suas criações. Monteiro

sabia muito bem o que pretendia fazer, e por isso tem todas as razões para se frustrar, mesmo que levemente, com os resultados almejados (e mesmo que em suas declarações essa frustração esteja mascarada pelo ego).

Manuel Cintra Ferreira ainda identifica as histórias de base que inspiraram *Silvestre* e evoca diferentes referências cinematográficas para o filme:

As histórias que César Monteiro encena em *Silvestre*, *A Mão do Finado* e *A Donzela que Foi à Guerra*, fazem parte do património oral da província, e quem aí cresceu, pela voz de amas ou avós, a elas teve acesso. A beleza do filme de César Monteiro, neste aspecto, é que parece ter conseguido entender e recriar as imagens idealizadas por quem ouvia essas histórias, inclusive na sobrecarga de cor, na utilização de cenários pintados (também herdeiros dos cenários dos teatros populares medievais) e na impressão de "horror" que a presença "demoníaca" do personagem de Luís Miguel Cintra deixa impressa desde o primeiro plano em que aparece, subindo a ladeira sobre um cenário projectado e trazendo com ele a tempestade e o céu vermelho. Este jogo de cores, de representações não realistas sobre ecrã com projecção frontal (representações a que Jorge Silva Melo traz um sinal de irreverência com o seu perfil e rosto de então, que evocam Woody Allen), esta exploração de cenários e a aproximação às lendas e tradições que enformam o imaginário popular, está, por sua vez, mais próximo do cinema de Syberberg, de um *Ludwig* e de um *Hitler* (e *Parsifal*, que é de 1982), referências que Monteiro rompe ao longo da narrativa com a introdução de cenas de carácter "bucólico" (o banho no rio, o trabalho no campo). (Idem, p. 52-53)¹⁷⁷

João Bénard da Costa também identifica o justo parentesco com Syberberg no texto "Diadorim ou Scarlett". E o final do texto de Cintra Ferreira me parece sintetizar com perfeição a força de *Silvestre* e sua ligação com o cinema internacional, com o cinema português e com o cinema de João César Monteiro:

Filme "total", *Silvestre* marca o apogeu de um estilo, o término de um olhar, que culmina nos olhos de Maria de Medeiros no plano final que a pouco e pouco se dilui no cosmos, plano que pode evocar o começo de *Dune* de David Lynch, mas que anuncia também a projecção cósmica a que a obra de Monteiro aspira na segunda fase, sendo aquele plano do cosmos uma imagem recorrente nos filmes seguintes (*As Bodas de Deus* começa exactamente com essa imagem). *Silvestre* é o culminar dessa primeira fase da obra do realizador e, por tudo o que é, e o que anuncia, talvez seja mesmo a sua obra-prima. (Idem, p. 53)

¹⁷⁷ Parece-me acertada a referência a Syberberg, cujo *Ludwig* recebeu bastante espaço no *Cinéfilo* de Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos e JCM). A referência a Woody Allen é apenas pontual, pois não há nada que una Allen a Monteiro, a não ser a admiração de ambos por Buñuel.

Na lista de textos sobre os filmes do cineasta publicada no catálogo João César Monteiro, da Cinemateca Portuguesa, consta que esse texto de Manuel Cintra Ferreira é de 1999, portanto, o crítico ainda não conhecia, nem tinha como conhecer, o derradeiro filme de Monteiro, *Vai e Vem* (2003), que justamente encerra com o olho de Monteiro como abertura para o cosmos. Não houve atualização nas Folhas publicadas em livro somente em 2010. Se *Silvestre* encerra uma fase apontando o caminho para a seguinte, *Vai e Vem* encerra uma carreira retornando ao término da primeira fase. Uma carreira coerente, circular e cósmica, sem deixar de ser contraditória.

Apesar de significar muito na obra de Monteiro, tanto como encerramento de uma fase como apontamento do que virá, *Silvestre* não se livrou da necessidade de contornar alguns obstáculos sérios em sua produção. Segundo Mário Jorge Torres, o filme sofre

uma alteração que vai depois constituir imagem de marca do cineasta: inicia as filmagens em exteriores para regressar à artificialidade do estúdio (entre a miniatura medieval e os cenários de teatro pobre) e das projecções frontais, fantasmagoricamente transfiguradas pela câmara mágica de Acácio de Almeida. A História encena-se com a *desvergonha* da sua teatralidade exposta, nunca aspirando a reconstruir um real de contornos naturalistas, facilmente consumível como representação do mundo: o filme assume-se como fingimento e descontrói-se perante o espectador. E, no entanto, o esquema ficcional cita, de forma curiosa e inesperada, um grande filme da Hollywood dos tempos áureos, *Sylvia Scarlet* (1935), de George Cukor, clássico de um cinema que podia ainda criar um sistema de reconhecimento e verosimilhança com um real a extravasar para fora do ecrã (...) (TORRES, 2004, p. 221-222)

Essa alteração da produção, veremos a seguir, foi motivada por um percalço nas filmagens e pelo descontentamento com as cenas exteriores filmadas até então. Mas um grande diretor sabe também contornar problemas. César Monteiro e Manoel de Oliveira, sem qualquer exagero, estão entre os melhores de todos os tempos nesse sentido, lado a lado com Hitchcock, Rossellini, Buñuel e alguns outros que souberam se alimentar das artimanhas do acaso e dos acidentes de percurso. Torres ainda acrescenta (p. 222) mais dois filmes, um anterior, outro posterior, ao referencial de *Silvestre*, apropriadamente: *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974) e *Jeanne la Pucelle* (Jacques Rivette, 1994).

Leonor Areal não dedicou muito espaço aos filmes de João César Monteiro em *Um País Imaginado – Vol.II*, mas suas observações são muito valiosas para qualquer estudo sobre o cinema português. Para a investigadora, *Silvestre* narra

uma história quase escabrosa de possessão das mulheres pelo pai e pelos pretendentes (o tolo rico e o diabo peregrino), e de fantasmas que assediam a carnalidade humana e que pertencem a um imaginário truculento e pícaro, que João César Monteiro aqui recupera das novelas medievais, acentuando-lhe a carga erótica latente, na hipótese de que "o essencial e o arcaico coincidem".

Este olhar neo-romântico sobre a cultura medieval transporta, não o amor romântico-espiritual e arrebatado, mas o amor simultaneamente carnal e platónico, que não é pela pessoa, mas pelo seu corpo e pela beleza da encarnação de quem o veste. Deste imaginário fazem parte: a água e os banhos como ritual higiénico, a sedução das donzelas pela apropriação da sua doçura e violação da sua pureza, as mulheres que esperam, recebem e tratam dos homens (retomadas nos filmes da fase seguinte), a subversão dos motivos religiosos e a sexualização do amor. (AREAL, 2011-II, p. 251)¹⁷⁸

Antes de iniciar a análise do filme, o último do período (1969-1982) da obra de Monteiro em que me deterei neste trabalho, vale atentar para algumas palavras do próprio JCM, tanto no material de divulgação do filme, o chamado *Dossier de Imprensa*, onde há dois parágrafos reveladores que reproduzirei a seguir, quanto na entrevista a Adelino Tavares da Silva. Seguem os dois parágrafos mencionados acima:

Acabei o *Silvestre*. Chateei-me de morte – o cinema português começa a ser demasiado corrupto -, excepto pelo lado dos actores que é também o lado esquerdo e travesso dos amores.

O resultado, um pouco aquém das minhas expectativas, não é ainda a vergonha. Creio que alguns aspectos mundanos são puramente circunstanciais e de superfície mas o essencial, o que tem a ver com um imaginário genuinamente nosso, está devidamente salvaguardado. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 324)

Não considero salutar dar muito espaço às falas do próprio artista num trabalho que visa estudar sua arte. Mas no caso de Monteiro, sua consciência do que fez e, principalmente, do que poderia ou deveria ter feito, é tão rara, que vale a pena dialogar com ele. No entanto, antes de pensar em suas respostas à entrevista que se segue, prefiro passar um pouco pelas palavras do entrevistador, Adelino Tavares da Silva, seu conterrâneo, na abertura da entrevista publicada em *O Diário*, 6 de junho de 1982.

Quem é João César Monteiro?

Não basta dizer que ele é assim. Ou assim. Ele é, como todos os realizadores que andam ao arado do Cinema Português, um homem que

¹⁷⁸ O trecho entre aspas é uma citação do texto "A Arte Mágica", de Fernando Cabral Martins, publicado no catálogo João César Monteiro e reproduzido, em parte, em trechos deste trabalho.

sabe da chuva; do vento que faz; e da primavera que há de vir. O resto, é a colheita; o *Silvestre*.

Durante muito tempo, João César Monteiro abriu roços a todo o tamanho do Cinema Nacional; esborouo torrões que os filmes feitos sem dinheiro vão deixando na lavra de cada realizador; e moeu o trigo que eram sempre os outros a colher nas searas dos subsídios. E, de repente, fez as *Veredas*. (Silva. In: NICOLAU, 2005, p. 325)

Perguntado sobre o porquê do filme se chamar *Silvestre*, Monteiro responde que tem a ver com a mudança do personagem de Silvia para Silvestre. "Mas, também, tem a ver com o próprio vocábulo. Silvestre é o que 'nasce e cresce' à margem das culturas. Quer dizer, cresce braviamente, sem ter sido semeada" (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 326). Mais adiante, reconhece que *Veredas*, que já trabalhava alguns aspectos de *Silvestre*, era um filme "naturalmente muito mais incipiente", e que *Veredas* "foi muito prejudicada pelo Secretário de Estado na altura [Dr. David Mourão Ferreira], que me cortou todas as possibilidades de eu trabalhar como queria. Enfim, direi, cortou-me, economicamente, todas as possibilidades". Ao ser perguntado como, responde que ele (o Secretário) foi "uma criatura que, enquanto instrumento do Poder, me cortou todas as possibilidades materiais de eu poder trabalhar, como queria, a zona do Alentejo. E, por isso, nas *Veredas*, essa zona aparece como uma caricatura desfigurada, de facto, daquilo que eu queria fazer". (Idem, p. 328)

Com relação ao *Silvestre*, ele informa que trabalhou inicialmente com subsídio atribuído pelo Dr. Pulido Valente. "Todavia, foi ele próprio quem, ao princípio, bloqueou esse mesmo subsídio, porque achava que só o sr. Manoel de Oliveira é que tinha o direito de fazer filmes neste país!". Ele conta que Paulo Branco entrou na jogada, resolver fazer o filme assim mesmo, "independentemente dos caprichos ou dos apetites do secretário de Estado" (Ibidem), e que logo adiante o subsídio fora desbloqueado.

Mais adiante, na mesma entrevista, há uma resposta de Monteiro que diz muito sobre sua filiação cinematográfica, muito mais Rosselliniana do que tem sido dito, envolvendo um colega de profissão que, infelizmente, ficou fora, junto com tantos outros, de nosso capítulo 1.3. (era necessário seleccionar para evitar o gigantismo do trabalho). Nesta resposta, ele completa um raciocínio anterior, de que ele próprio era um realizador que, "à partida, não sabe nada", e depois de perguntar se podia "falar em nomes", conta a seguinte história:

Aqui há alguns anos, um senhor chamado Alfredo Tropa, que é colega meu, estava a fazer um filme a que deu o título de *Pedro Só*. Uma vez

que nos encontramos, eu perguntei-lhe: "Ó, Alfredo, então como é que está a correr o teu filme?". Ele respondeu-me que "estava a correr muito bem", mas imediatamente, acrescentou: "Mas agora, tenho um problema muito grave, que é o seguinte: é que há umas cenas, ou melhor, uns planos que não estão muito bem filmados, porque eu fi-los com uma '35' milímetros, quando devia ter filmado com a de '40' milímetros". E, perante isto, eu fiquei a pensar "bolas, este tipo sabe à brava destas coisas". Para mim, na verdade, entre uma '35 e uma '40' é claro que há diferença, mas o que eu digo é que não são "diferenças abissais". Se, para ele, era assim, isso levou-me a pensar: "Olha que este tipo tem um rigor, como se diz, do caneco!" Bom, eu, depois, vi o filme e não gostei nada daquilo. Pareceu-me tudo uma porcaria e, de facto, tanto fazia ter feito esse ou outros planos com a de "35" ou mesmo com a de "80". (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 330)

Monteiro exagera quando diz que *Pedro Só* é uma porcaria, mas é certo que o filme está muito aquém do que se poderia esperar de um argumento como o que ele apresenta, baseado num romance de Manuel Mendes sobre um homem envolvido num conflito de famílias rivais em Trás-os-Montes, tornado assassino, fugitivo e vagabundo. A perda de tanto tempo com uma cena exaustiva de funeral, ainda mais filmada como se fosse uma matéria jornalística para a TV, com mudanças de ângulo forçando um dinamismo que a própria sequência nunca traz, ou com um número circense na rua, é sinal de que algo está errado na concepção do projeto, e de certo modo a preocupação com a técnica acima da estruturação do enredo e da decupagem das cenas para um melhor ritmo, seja lento, seja acelerado, revelam que a escala de valores da realização estava um tanto descalibrada. Apesar de alguns achados na segunda metade, quando as coisas ameaçam entrar nos trilhos, é um filme no geral indeciso, que não serve à prosa nem à poesia, que não sabe exatamente como conduzir a narrativa de forma inventiva e por isso apoia-se em duvidosos momentos solenes (o funeral), curiosos (o homem forte que come vidro) ou cômicos (os dois amigos empurrando a carroça que não sobe a colina). Entende-se por isso a rejeição de JCM. Não havia nada tão oposto ao seu cinema, dentro da escala autoral, que *Pedro Só*, o filme menos amado da chamada "fase Gulbenkian"¹⁷⁹ (RAMOS, 1989, p. 301). Alfredo Tropa, aliás, só iria voltar a filmar uma obra de ficção em 1980 (*Bárbara*), e "se acantonou depois nos Arquivos da RTP" (COSTA, 2007, p. 30)

¹⁷⁹ Dentro do grupo de filmes que tomaram a dianteira entre os primeiros subsidiados pela Gulbenkian, em 1970, estavam *Pedro Só*; *O Recado*, de José Fonseca e Costa; o curta *Pousada das Chagas*, de Paulo Rocha; e o longa *O Passado e o Presente*, de Manoel de Oliveira; além das finalizações de *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, de João César Monteiro; e de *Vilarinho das Furnas*, de António Campos. A Gulbenkian ainda subsidiaria outros filmes até o 25 de abril de 1974.

Por fim, na mesma entrevista, César Monteiro revela-se consciente tanto de seu espírito da contradição quanto da importância da crítica como instrumento de pressão ao artista. Reproduzo aqui uma sequência de respostas e perguntas:

- (...) em relação ao *Silvestre*, poder falar das suas componentes reais que tantas vezes se opõem, como em todos nós. Componentes reais que, na nossa vida, são três: o mundo cristão, que vive connosco; o mundo árabe, que corre no sul do nosso corpo; e o mundo judaizante, que é um rio secreto dentro de nós.

- **Aliás, tudo isso, de facto, se encontra metido no *Silvestre*. Ou não?**

- Não é por acaso que te falo nas minhas grandes contradições. São elas, naturalmente, que me obrigam a situar-me sempre de uma maneira extremamente ambígua em face ao real. E aí está o *Silvestre* a ser um exemplo acabado do filme idealista e cheio de ambiguidades. Mas, também, por isso, fascinante. Fascinante, claro, como pode ser qualquer romântico manhoso.

- **Não estás, agora, a ser muito cruel com o filme que fizeste?**

- Não. Eu acho que a caridade bem ordenada, já dizia o Santo Agostinho, começa por si próprio. Por outro lado, acho que é necessário – é fundamental, até para exercício da crítica – que o nosso trabalho de cineastas portugueses seja julgado com toda a severidade. Por nós próprios e sem paternalismos nenhuns. (In: NICOLAU, 2005, p. 332)

Não tenho como deixar de observar essa ideia precisa do que deve ser a crítica de arte como instrumento de pressão no artista (como queria Clement Greenberg), e como é uma ideia totalmente contrária a que graça em nossos dias, tanto no Brasil como em Portugal: a de que a crítica deve tratar os filmes com carinho, ou uma duvidosa generosidade, passando ao largo dos problemas que esses filmes possam apresentar, ou relevando-os, tornando-os menores na estrutura geral dos filmes. João César Monteiro sabia o perigo dessa prática da complacência para a evolução de uma cinematografia, e respeitava mais os críticos que eram rigorosos com seus filmes (desde que esse rigor não fosse falso ou movido por coisas que não tivessem a ver com análise cinematográfica).

* * * * *

Em *Obra Escrita Vol. 1*, a nota do editor Vitor Silva Tavares esclarece os problemas da produção de *Silvestre*, incluindo citação de João César Monteiro. Parece-me importante iniciar a análise com a reprodução de parte dessa nota:

A intenção inicial de João César Monteiro era a de filmar *Silvestre* em exterior, na zona de Trás-os-Montes. Diversos percalços durante as

filmagens impediram a concretização do projecto: "Portanto, voltamos para Trás-os-Montes, onde eu cheguei com material muito pesado. Maquinaria muito pesada: 35mm, guias e mais. E com uma equipa muito grande, ainda por cima com problemas menores, mas chatos, como fazer a maquilhagem ou vestir a figuração. Por estas e outras razões, verifiquei que, na verdade, o dia de trabalho não me dava para cumprir o plano de trabalho. (...) É que, além de tudo, o material filmado estava a sair mal. Sem qualidade nem empenho. Tudo isto me pôs de péssimo humor. E eu, sempre que assim estou, fico um chato. Zango-me, barafusto, fico rabugento. Insulto toda a gente. (...) Em suma, no começo do *Silvestre*, o Paulo Branco viu-se forçado a 'acabar', ali, com o filme. E veio tudo recambiado para Lisboa" (O Diário, 6 de junho de 1982). (In: TAVARES, 2014, p. 174)

Uma mulher canta com acompanhamento de um instrumento medieval. Assim começa *Silvestre*, quarto longa-metragem de João César Monteiro, antes que a cartela o anuncie. No roteiro, mas não no filme, está o anúncio do primeiro dos dois contos tradicionais adaptados: *A Mão do Finado*. Após a cartela, duas mãos unidas e cheias de cereais são mostradas em primeiro plano, com o fundo fora de foco e uma cor ocre predominando na cena. As mãos soltam lentamente os cereais, e D. Rodrigo (João Guedes, ator que interpretava o senhor das terras em *Veredas*), um dos dois homens do plano seguinte, ainda em ocre, comenta: "Oiro fino". Ambos então comentam sobre o ano farto. E Matias (Ruy Furtado) responde: "Outros virão. A fartura é como a lua; quando não cresce, minguia". Eles falam então sobre Dom Paio, personagem interpretado por Jorge Silva Melo, mas o corte nos leva para as banhistas, motivo recorrente nesta fase medieval de Monteiro, enquanto D. Rodrigo e Matias continuam conversando, agora em off. Esse início com os dois homens remete à encenação mais convencional que Monteiro adotou em *Veredas*, e muitos (os que não gostam tanto do outro filme) irão argumentar que ele aprendeu, ao que se pode contra-argumentar que já tinha aprendido. O corte nos mostra agora os dois homens no campo, que parecem observar as banhistas com certo regozijo, mas não há um plano que mostre homens e banhistas ao mesmo tempo. Só depois é que vemos D. Rodrigo conversando com sua filha, Silvia (Maria de Medeiros), sobre um casamento arranjado, diante de um cenário obviamente artificial (começa assim a constante ligação do filme com o cinema de Syberberg, e uma lição para o cinema português futuro – vide *Os Maias*, de João Botelho). O plano seguinte, ainda sob fundo de cenário pintado (ou uma foto ampliada para servir de cenário), mostra um grupo de homens carregando D. Paio em uma liteira, o homem da frente da comitiva carrega um baú. Atrás deles, camponeses adultos e crianças ocupam o terço inferior do quadro, num

tipo de enquadramento que remete a John Ford e, conseqüentemente, a Murnau, referência de sempre em Monteiro.

A sequênciã seguinte mostra as irmãs, Silvia e Susana (Teresa Madruga), preparando-se para a chegada de D. Paio. Um travelling nos transfere para outro cômodo e explicita o cenário artificial e também o quanto a deficiência técnica favoreceu uma impensável modernização do filme, ao mesmo tempo em que há uma certa recusa ao realismo na encenação, como também nas interpretações dos atores. E D. Paio chega emoldurado pelos batentes da porta, tendo atrás de si um cenário pintado infantilmente, num exercício de ousadia salutar (porque deu certo, milagrosamente, graças também à mise en scène rigorosa de Monteiro). A pose e a feição de D. Paio confirmam o que intuimos na sequênciã anterior: é um bobo travestido de nobre (a lembrar que Jorge Silva Melo, o ator, interpretará também o bobo no final do filme), ou mesmo um homem asqueroso, que vai contrastar com a pureza de Silvia. Toda a cena do encontro de D. Paio com a noiva, seu pai, sua irmã e os empregados de D. Rodrigo, impõe uma teatralidade e uma frontalidade que combinam perfeitamente com o artificialismo dos cenários. O plano em que Silvia está no balanço - um balanço que parece pendurado no céu - empurrada por Susana e observada por um D. Paio que parece caído de bêbado, escancara de novo um artificialismo infantil que se adequa bem com o tom de fábula pretendido. E no fim é D. Paio que se senta ao balanço, e suas bobagens fazem as irmãs saírem para entrar no lugar uma música medieval com roupagem contemporânea (ao que me parece, do grupo Segréis de Lisboa).

O plano seguinte é dominado pelo claro-escuro e mostra as duas irmãs de um lado da mesa, tendo do outro D. Rodrigo e Matias. D. Rodrigo informa que D. Paio os deixou por uns tempos e que a quietude estava de volta à casa. Informa também que está de partida para o paço; vai convidar o rei para o casamento, ao que Silvia pergunta a que passos passará, e ele responde "passarei bem", numa brincadeira com as palavras típica de Monteiro. O pai pede que elas não abram as portas à ninguém, e anuncia sua ida na manhã seguinte, ao nascer do sol.

Um plano belíssimo com as irmãs andando na beira do rio, enquadramento dividido ao meio pela margem, com uma vegetação amarelada invadindo o quadro pela esquerda e o reflexo dominando toda a metade de baixo, nos leva às lavadeiras, que estavam à esquerda e são atingidas visualmente pelo movimento da câmara, que para no momento em que um pastor começa a aproximar-se delas, pelo fundo do quadro e começa a tocar flauta, pouco antes das irmãs chegarem, reencontrando a câmara, que permanece à

distância. Estamos em *Veredas*? Não, mas em sua progressão lógica que é *Silvestre*. Rio, roupas brancas, flauta, rebanho, moças jovens, os elementos estão alinhados agora em uma narrativa mais tradicional, que Monteiro subverte pela forma.

Aos 26 minutos de filme, Susana toca para a irmã, num plano noturno marcado por uma luz avermelhada e por um lado escuro, o lado extremo de onde está Silvia, sentada a olhar para o vazio. A câmera se aproxima delas lentamente, mantendo a simetria do quadro, até que se aproxima de Silvia e Susana saia de quadro. O corte nos leva à chegada do peregrino (Luís Miguel Cintra), que tem por trás um céu tenebroso de nuvens avermelhadas sob um coro sacro que impõe uma visão maléfica ao personagem. O pai delas, D. Rodrigo, havia ordenado que não abrissem a porta para ninguém, mas elas se apiedam do viandante, cujo rosto é enquadrado pela pequena janela no alto da porta. Elas não percebem o mal do mundo ("e o semblante é de temente a Deus", sussurra Susana). Ao abrirem a porta a câmera recua, como se temesse aquela figura sinistra, agora enquadrada pelo espaço da porta, de corpo inteiro, com seu cajado e um chapéu. E o plano seguinte novamente remete a *Veredas*. O quadro escuro, com o fogo no meio da metade de baixo, peregrino do lado direito, irmãs do lado esquerdo, observando-o. A simetria e o *chiaroscuro* são oliveirianos, assim como as duas atrizes e o ator que estão em cena. Não à toa, Manoel de Oliveira gostou do filme de Monteiro (ver cap. 1.3.1). O plano termina com um *travelling* em direção ao fogo.

Na cena seguinte, o peregrino invade o quarto onde as irmãs dormem (na mesma cama). Seu rosto envolvido pelo escuro mostra-se novamente assustador, o olhar lascivo e a barba cheia ajudam a salientar esse aspecto. No plano seguinte ele já está em cima de Susana, e Silvia o observa assustada, enquanto ouve os gemidos de prazer de Susana, que está inconsciente, e nós vemos parte da sombra ameaçadora perceptível no extremo esquerdo do quadro, até que a mão do peregrino invade o quadro e toca o corpo de Silvia, por cima da coberta, chegando a alcançar o seu pescoço, numa dupla ação de ameaça e convite ao prazer. As irmãs já têm idade para casar, e mesmo assim o plano incomoda pela violação da pureza. Monteiro insere um lobo na cena, remetendo novamente a *Veredas* e aos lobos salteadores do final. O peregrino se foi e Silvia acorda com uma mulher que canta ("Trouxe-la eu descalça donde ela calçada estava..."). Ela se levanta, irritada pela indiferença da irmã, que na verdade está em sono profundo, vai até a sala e lá encontra uma mão decepada que exala uma luz forte, como de uma pepita de ouro, em cima da mesa. E então vemos o peregrino do lado de fora da casa, atrás da moldura criada pela porta aberta, a tocar um berrante quase mascarado pela luz noturna azulada, tal como

um fantasma, num plano que, segundo Bénard da Costa, remete a Cecil B. De Mille, enquanto eu penso mais em Victor Sjöström. Silvia se assusta e fecha logo a porta, colocando uma tranca. O peregrino então bate à porta e pede a mão de volta. Ela pede que ele coloque a mão pela janela para que ela coloque a outra mão em sua mão, mas o que ela faz é cortar a mão do peregrino. Susana acorda e se impressiona com o ato violento da irmã. Os empregados de D. Rodrigo batem à porta porque ouviram barulhos e gritos, e viram um rastro de sangue, mas Susana os despista habilmente. A cena se resolve num plano único, frontal, de Susana, e dos empregados só ouvimos as vozes. Típico procedimento que Manoel de Oliveira já havia mostrado com pleno domínio em *Benilde e Amor de Perdição*, e que Monteiro utiliza aqui com igual maestria. Susana volta para a sala e tenta cuidar da irmã, que está catatônica. O último plano da sequência termina com Susana esquentando o pé direito de Silvia, motivo buñueliano de incestuoso erotismo. A câmera se afasta lentamente num travelling de recuo, inverso ao que havia realizado anteriormente, nessa mesma sala, em direção ao fogo. Quando o recuo faz com que a mesa com a mão decepada entre no quadro, uma luz azulada e depois também uma luz esverdeada invadem o plano, como se indicassem a presença do peregrino entre elas, em espírito. Indicam, de fato, que elas não se livrarão daquele homem tão cedo. Estão enredadas pelo mal, culpadas por não obedecerem o pai. Mas o plano não termina assim, termina com a luz e os barulhos do dia invadindo a sala, num dos amanheceres captados em plano longo mais impressionantes do cinema, páreo para os dos filmes de Yasujiro Ozu e para o *Amor de Perdição* de Manoel de Oliveira.

Toda essa sequência noturna demonstra a habilidade de encenador de Monteiro. De fato, *Silvestre*, como já aponte anteriormente, é o filme mais oliveiriano de Monteiro, com grande rigor na mise en scène, no enquadramento simétrico e no *chiaroscuro* (marcas de Oliveira). E esse plano do amanhecer é o que nos mostra melhor também a ligação das irmãs frente à ameaça externa, o plano em que elas parecem conscientes de ter perdido parte da pureza, uma pela violação física que pareceu sonhada, outra pela violência do golpe de uma espada.

Mais tarde, Silvia ainda está muito abalada, e Susana lamenta e se preocupa com a irmã. Silvia quer mais é esquecer tudo que se passou. Segue-se uma cena que parece saída de *Veredas*, com os camponeses a trabalhar, até que um plano teatralizado e expressionista mostra Susana a chamar por Silvia, avisando que o pai delas chegou. Silvia está de rosa, e usa parte de seu vestido para ajudar no carregamento de algumas frutas e de um jarro de suco, no que remete a *Susana* (1951), um dos filmes mais eróticos de

Buñuel¹⁸⁰. O plano seguinte é novamente dominado pela cor ocre, e mostra um movimento de câmera que leva de uma senhora a peneirar até as criadas dando banho em D. Antonio, o senhor das terras, até que suas filhas entrem no quadro e Silvia coloque as pernas na banheira (de novo, o erotismo à Buñuel, obcecado por pernas e pés de mulher).

A sequência seguinte é a do casamento arranjado entre Silvia e D. Paio. Este parece mais civilizado, o que é engano, saberemos logo. O movimento da câmera sugere um motivo visual bíblico, uma ceia que não é a santa ou última porque três personagens estão de costas. A distância, como num proscênio, lembra novamente John Ford, até que algo chama a atenção do pai, que olha para a direita do quadro. É o peregrino de volta, com nova roupagem, agora como um cavaleiro de luvas negras e um dos braços paralisado. Facilmente reconhecível, mas as irmãs não o reconhecem, ou não querem reconhecer. O fato de não reconhecerem o sinistro homem que as tinha visitado é na verdade um tributo que Monteiro presta à arte de Luís Miguel Cintra, ator inigualável no cinema português. Uma barba mais curta e um cabelo penteado é o suficiente, para além da roupa mais impressionável. Pode ser também, nesse caso, um comentário sobre a maneira como as pessoas são julgadas pelo que vestem. Seja como for, o taciturno cavaleiro revela que foi buscar a filha de D. Rodrigo (sem dizer qual, mas sabemos, e todos no filme parecem saber também, pelo movimento de seu olhar, que será a que decepou sua mão: Silvia). O clima festivo então se desfaz, e todos se assustam com os dizeres do cavaleiro, principalmente D. Paio e D. Rodrigo, enquanto Silvia procura manter um ar impassivo. A reação de D. Paio é de entregar a filha, com medo dos "espichos de sangue que se avizinham". E então D. Rodrigo, tal como o diabo de *Veredas*, impõe um desafio. O cavaleiro deve matar o dragão de estimação de Silvia, um monstro invencível, para se apossar dela. E ele promete que assim fará, logo ao amanhecer.

E o plano seguinte impressiona até mesmo quem está habituado à inventividade de Monteiro. Um plano estático, dominado por uma luz que parece a de um Delacroix mais soturno (quase como alguns quadros de Turner), que na verdade é uma citação do quadro São Jorge e o Dragão, do pintor renascentista Paolo Uccello (plano que foi aplaudido em Veneza, segundo relato de João Bénard da Costa¹⁸¹): o cavaleiro à direita montado em seu cavalo branco e uma lança com a ponta ensanguentada, tendo por trás uma forte luz alaranjada, e o dragão à esquerda, claramente de mentira, mas esverdeado e desfalecido,

¹⁸⁰ Penso na cena em que Susana carrega ovos com a ajuda de seu vestido, mas um homem a aperta por trás, fazendo com que os ovos escorram pelas coxas da moça.

¹⁸¹ COSTA, João Bénard da. "Diadorim ou Scarlett". In *Diário de Notícias*, 10 de junho de 1982.

com a cabeça decepada, tendo à sua frente Silvia com um vestido vermelho. São quase segundos de um quadro estático até que a imagem descongele e o cavaleiro vá com seu cavalo em direção ao centro do quadro. Porque não basta para ele conquistar uma esposa, ele precisa também conquistar o centro do quadro, do filme, ter o protagonismo, que ele irá dividir com Silvia/Silvestre. E o filme se revela também uma luta pelo protagonismo, com o vilão encarnado por Cintra sendo afastado, mas retornando sempre para ocupar seu lugar de destaque no quadro, até que algo o afaste de novo.

Inicia-se então uma viagem a cavalo por cenários syberbergianos, com o cavaleiro conduzindo as duas irmãs ao seu castelo. Ele dá ordem ao seu funcionário, uma espécie de Igor, já que estamos nos domínios da fábula, que as leva aos seus quartos (ficarão separadas). Mas Silvia não gosta da desolação do lugar, um castelo escuro e sinistro, e se recusa a ficar nesse "tugúrio". Pede a presença do amo/esposo. Enquanto esperam, Susana diz que podem tornar a mansão um pouco mais alegre. Mas ambas intuem o pior, e começam a suspeitar do misterioso cavaleiro. O plano é todo dominado pelo vermelho-escuro, numa combinação demoníaca simples dentro do registro da fábula, que desta vez Monteiro assume por inteiro, sem a contraposição constante de textos intelectualizados.

Quando o cavaleiro chega e invade o plano, Susana sai, e Silvia fica frente a frente com a figura maligna. Ele então tira a luva e revela que é o viandante, e diz para ela se preparar para morrer. Sua vingança estará feita. Mas ele se retira, justamente para que ela se prepare, e volta a irmã ao plano (porque três nesse plano é sempre demais e um improvável trio de personagens nunca dura muito dentro dele). Cinco minutos e quarenta e cinco segundos depois, o longo plano dentro do quarto sinistro de Silvia termina e dá lugar a um plano com Igor, corcunda proeminente, sentado num chão cheio de palha bebendo algo de um vasilhame. Susana chega empunhando uma faca, ameaçadoramente. Susana aprendeu com o viandante, agora cavaleiro, a arte da persuasão. Ela embebeda o corcunda e rouba-lhe as chaves da prisão para a qual foi levada com a irmã. E o que faz a seguir é inusitado: resolve passar-se pela irmã, enquanto esta foge dali. E o que se segue é um presente para Teresa Madruga: Susana, sua personagem, começa a imaginar todos os passos da fuga de Silvia ("agora ela passa pelo corredor... agora pelos cães"), num exercício empenhado de maneira frontal, com seu olhar para a câmera, num avermelhado-escuro mais brando que anteriormente. Bénard da Costa lembra que essa cena tem um "antepassado ilustre no *Corporal Epingle*, de Renoir, seja ou não essa memória consciente" (*Diário de Notícias*, 10 de junho de 1982). Começa a relampejar. Susana se empolga: "Relâmpagos e trovões. É o céu que se encarna contra o algoz. Foge, Silvia,

foge". Bravo, Teresa Madruga, atriz maior de um dos planos inesquecíveis do filme.

Corte brusco, Silvia interrompe a correria para olhar para trás, como se ouvisse o clamor da irmã. É um dos cortes mais belos de todo o cinema, de uma poesia que remete à de *O Intendente Sansho* (Kenji Mizoguchi, 1954), quando Zushio criança olha para trás como se atendesse ao chamado pelo pai distante de Zushio adolescente: um *raccord* entre tempos como poucas vezes se viu no cinema. Corte rápido novamente, em *Silvestre*, desta vez para o cavaleiro que chega ao quarto de Silvia, onde só está Susana. O vermelho-escuro é levemente contraposto por uma pequena janela por onde se vê uma metade azul clara e outra azul escura (céu e mar, provavelmente). O rosto do cavaleiro aparece inicialmente sobreenquadrado por essa pequena janela. E quando ele se aproxima para esfaqueá-la, Susana se revela, despertando a fúria do cavaleiro. Ele parte então na captura da presa, com a ajuda do corcunda e de seus cães, tendo ao fundo o mesmo cenário syberbergiano. "Busca, busca. Perdemos o rasto da raposinha. Tanto monta. Quanto mais esquiva é a presa, melhor é a caçada". E o cavaleiro é então despistado, como tinha sido o diabo em *Veredas*.

Silvia chega em casa para descobrir que seu pai desapareceu, provavelmente levado por um grupo de valdevinos, diz Matias. O mais fascinante do cinema de Monteiro, é que nunca se saberá quando virá o corte, e quando ele interromperá ou não uma ação bruscamente. Vejamos o que se segue à chegada de Silvia. Ela pede a Matias que vá preparar uns homens para resgatar Susana, enquanto ela se livrará das roupas rasgadas pela fuga. Quando reaparece na sala com novas roupas, corre ao abraço de Susana, que também conseguiu fugir. E Monteiro corta assim que elas se tocam para um plano no quarto delas, em que elas já aparecem conversando, Silvia sentada na cama, Susana ajoelhada ao seu lado. O longo diálogo que se dá, de incrível poesia e origem tradicional, é com Silvia tentando convencer Susana de que pode se disfarçar em *Silvestre*, apesar dos receios da irmã:

"Dá-me armas e cavalos
as guerras para mim serão"
"Tendes cabelos compridos,
irmã, conhecer-te-ão"
"Com tesoiras de talhar
cortados rentes serão"
"Tendes olhar acanhado,

irmã, conhecer-te-ão"
"Quando eu esteja com homens
não porei olhos no chão"
"Tendes o rosto muito alvo,
irmã, conhecer-te-ão"
"Nos três dias de caminho,
estes sóis lo queimarão"
"Tendes os ombros erguidos,
irmã, conhecer-te-ão"
"Sejam as armas pesadas
que os ombros descerão"
"Tendes os peitos mui altos,
irmã, conhecer-te-ão"
"Encolherei os meus peitos
dentro do meu coração"
"Tendes as mãos mui mimosas,
irmã, conhecer-te-ão"
"Lá virá vento e chuva
qu'elas se calejarão"
"Tendes largos os quadris,
irmã, conhecer-te-ão"
"Vão debaixo do saiote,
homens nunca los verão"
"Tendes os pés pequeninos,
irmã, conhecer-te-ão"
"Metê-los-ei numas botas,
nunca delas sairão"
"Tereis medo nas batalhas,
irmã, conhecer-te-ão"
"Eu saberei ser um homem
com a minha lança na mão"
"Tomareis por lá amores,
irmã, conhecer-te-ão"
"Os que me falem de amores,

bem caro lo pagarão"
 "Tendes nome de mulher,
 irmã, conhecer-te-ão"
 "Eu me chamarei Silvestre,
 por homem me tomarão.
 Venham armas e cavalos
 as guerras pr'a mim serão."

O recuo da câmera, música de flauta no fundo sonoro, revela que a neve cai, e Silvia corta os cabelos por trás da cortina de neve, começando sua transformação em Silvestre. O travelling se encerra com um tipo de enquadramento que parece reservado a alguns poucos cineastas (Monteiro e Oliveira entre eles). Na metade esquerda, as duas irmãs, com Susana pegando a tesoura num gesto que mostra finalmente sua aprovação, mesmo contrariada. Na metade direita, dois terços ocupados por um muro e uma porta abobadada, provavelmente a saída da casa pelos fundos. Fosse esta uma crítica e não um ensaio disfarçado de texto acadêmico, superlativos dominariam as linhas que agora são escritas.

No plano seguinte, já introduzindo aquele que seria o segundo conto tradicional adaptado, *A Donzela que Vai à Guerra*, alguns homens conversam sobre batalhas quando são interrompidos pela chegada de Silvestre, anunciado como um soldado perdido, muito jovem e de bons modos. O plano distante acentua a teatralidade, mais uma vez, e o cenário artificial syberbergiano acentua a bidimensionalidade, como um Rossellini histórico radical e dentro dessa bidimensionalidade, aliás, está um dos fortes pontos de contato com o estilo de Manoel de Oliveira. E quando Silvestre finalmente fala, dirigindo-se ao Alferes do pequeno regimento (pequeno pelas contingências do orçamento, ao que tudo indica), é a voz de Silvia que sai de sua boca, sem que ninguém desconfie, assim como o viandante de disfarçou de cavaleiro sem que as irmãs percebessem. Não foi necessário nenhum feitiço em sua voz, mas o filme de certo modo enfeitiçou seus personagens para que não percebessem certas coisas, num truque de direção que é outro dos grandes trunfos do filme, porque naturalizado, dentro do anti-naturalismo que ameaça dominar o tempo todo a narrativa, sem de fato ficar no mesmo nível daquele anti-naturalismo de que Oliveira se serviu em seus longas da época.

Ainda no mesmo plano, após o Alferes dar a ordem para que Silvestre se prepare junto dos outros soldados para a partida na manhã seguinte, um soldado faz Silvestre

tropeçar com a lança. Este levanta raivoso e ameaça o brincalhão com um punhal, para mostrar logo que não está ali para brincadeiras. E eles partem, planos curtos, um mostrando uns enforcados, outro com uma travessia de um rio por uma precária ponte de madeira, outro, mais distante, mostrando a travessia do rio de longe, com o vermelho-escuro sendo substituído por mais gamas de vermelho, um certo verde e uma certa escuridão. O trabalho plástico da imagem em *Silvestre* segue o de *Veredas* e o aperfeiçoa, sobretudo pela disponibilidade da luz que se quer, nos cenários artificiais, e de uma maior experiência de Acácio de Almeida, o fotógrafo, no uso de cores e no *chiaroscuro* que começa a dominar a produção autoral portuguesa à época (Oliveira, mais do que Monteiro, fará disso sua marca).

Em seguida, os homens montam guarda na porta de um pequeno castelo, e o Alferes ordena Silvestre que lhe leve vinho e vá se deitar, ao que Silvestre prontamente obedece. O Alferes pede que Silvestre se junte a ele na bebida. Silvestre inicialmente recusa, mas o Alferes diz que nenhum soldado gosta de beber sozinho, e convence o pobre travestido. Ambos aparecem sobreenquadrados no centro do plano, com uma luz alaranjada do fogo a iluminá-los e o rústico escuro das pedras a enredá-los. É mais um plano, entre inúmeros do filme, que impressiona pela beleza, uma beleza que está perto do limite de esvaziar o filme de qualquer outra qualidade. Monteiro sabe o risco dessa beleza plástica quase excessiva, e recuará nesse sentido em todos os filmes seguintes, exceto em um ou outro momento, colocado estrategicamente como pausa dramática ou ênfase em alguma particularidade (um exemplo: o plano inicial de *A Bacia de John Wayne*, com as lavadeiras dentro de um grande edifício; outros: os diversos planos de incrível beleza plástica em *À Flor do Mar*, último dos filmes de Monteiro com Acácio de Almeida como diretor de fotografia).

A esta altura Silvia/Silvestre já percebeu o tipo de provação que terá com o Alferes, que, talvez inconscientemente, parece estar atraído pelo jovem soldado, sem saber que trata-se mesmo de uma moça. O quanto isso foi acentuado do conto tradicional eu desconheço, mas presumo que Monteiro tenha se esforçado para acentuar uma suposta atração homossexual que já existia, de fundo, no conto tradicional. O Alferes pede-lhe que se deite perto dele. Diz que o fogo costuma apagar durante a madrugada e que o frio é implacável, e que os soldados costumam se esquentar um ao outro. Era tudo que Silvia não queria ouvir, porque não pode se revelar por trás do disfarce. Mas a Silvestre não há outra opção senão seguir o conselho do Alferes. O sobreenquadramento termina irregular, com parte de Silvestre encoberto pela parede de pedra. Mas logo é substituído por outro,

mais fortemente frontal, que captura Alferes e Silvestre lado a lado em cima de uma esteira de palha. E descobrimos que Silvestre vai dormir vestido e com a espada na cinta. O Alferes também percebe e fala do absurdo que é isso. E Silvestre é obrigado a dizer que da espada não se separa. Uma boa desculpa em tempos de guerra. A reação do Alferes é séria, mas nos faz rir: "Silvestre, és uma criatura estranha. És a criatura mais estranha que eu já vi, não haja dúvida". Há quem se apaixone pela estranheza que vê em outros. "Para lá com o 'sim, meu Alferes'" – "Sim, meu Alferes". Ele desiste, vira para o lado oposto e dorme. Humor implacável de Monteiro.

O plano seguinte mostra o Alferes e Silvestre preparados para a batalha, com algumas poucas cabeças por trás, explicitando propositadamente a pobreza do orçamento, ou a vontade de Monteiro de jogar com essa aparência. O cenário de fundo reforça novamente a bidimensionalidade rosselliniana/syberbergiana, e o ocre volta a dominar a palheta de cores, como no início do filme. A fala do Alferes é tipicamente monteiriana, a ponto de nos perguntarmos se é dele ou do conto: "Não são muitos em número e menos serão se os apanharmos de surpresa. Ao diabo com a glória". E se os inimigos são menos do que vemos serem os soldados do Alferes, não será uma batalha, mas uma briga com lanças e escudos entre dois bandos de párias. A batalha/briga de párias é representada por uma pedra com umas erosões, algumas parecem pegadas, e pelo rufar de tambores que vão diminuindo até cessarem. E o plano seguinte já mostra Silvestre agonizado porque matou, de frente para a câmara, com os cadáveres por trás. O Alferes chega e estranha o choro de Silvestre "Lutastes como um homem e agora choras como uma donzela". Ele nega. O cenário é natural, o que salienta a diferença na plasticidade e no uso da luz, dentro de um registro mais naturalista que a frontalidade magoa ligeiramente. Os soldados torturam um inimigo sobrevivente. Nesse momento volta a artificialidade do cenário e com ela a bidimensionalidade, e Silvestre aprende as regras da guerra quando tenta salvar o inimigo dos maus tratos oferecendo-lhe água, mas recebe de volta um cuspe na cara.

Segue uma conversa safada entre os soldados, a indignação de uma mulher que passa e um novo chamado de Silvestre pelo Alferes. Ele quer apresentá-lo a duas mulheres, num suspeito ato de cumplicidade pelo mais recente dos soldados a se juntar ao mini-regimento. As mulheres disputam os carinhos de Silvestre. Mas as "senhoras te querem repartir entre as duas", diz o Alferes, assumindo uma possível posição de voyeur. Silvestre diz que não faz nada sem compartilhar com seu irmão Alferes e despede-se saindo do quadro e deixando mais um espetáculo plástico composto por Acácio de

Almeida no limite do chamativo (o que é a reserva dos gênios). Ainda no mesmo plano, uma mulher culpa a outra: "Ficavas com o Alferes que não é nada tosco e depois as coisas com o soldadinho compor-se-iam a contento de todos". E cada uma delas se põe de pé nas cabeceiras opostas da mesa na qual está estendida uma toalha.

No plano seguinte, novamente em cenário natural, o Alferes repreende o soldadinho pela recusa às mulheres. Ele estranha a sorte com mulheres que Silvestre tem e ignora. E então, perigo, ele segue o conselho de Silvestre e vai se banhar no rio. Tira toda a roupa e ordena Silvestre a fazer o mesmo. Mais uma difícil provação para a disfarçada. Salva pelo gongo, pois o acampamento fora atacado e um soldado viera avisar. É um momento cômico ver Silvestre durão para o Alferes: "Não perca mais tempo. Vamos dar uma coça nesses sevandijas". E sob um céu projetado e incrivelmente syberbergiano, Silvestre e Alferes se apresentam para a salvação do acampamento e para a lente da câmara, iluminados por uma suave luz avermelhada. Não importa que era dia, o efeito plástico é mais importante para Monteiro, e essa transição de dia para o anoitecer, ou o seu contrário, já podia ser observada em outros trechos do filme, ainda que disfarçada por um tempo indeterminado na narrativa entre planos. A nova luta se dá primeiro fora de campo, com o céu projetado de antes sozinho na tela e os barulhos de espadas em choque. Depois corta para um cenário pintado com tons de marrom e amarelo e a representação teatral da luta dos nossos heróis. Silvestre é ferido, e resgatado pelo Alferes, que o leva ao rio. Silvestre, quase inconsciente, é cuidada pelo Alferes, que diz ser preciso tirar a roupa para estancar o sangue. Ao lutar contra essa ideia, o enfraquecido Silvestre desmaia. E sua roupa é tirada. Descoberta pelo Alferes, que agora entende a afeição misteriosa que sempre lhe dominou. "Havia qualquer coisa nele, há qualquer coisa nela". Diadorim e Riobaldo, como bem notou João Bénard da Costa. O Alferes passará a assumir que ama Silvestre.

No plano seguinte, uma canção medieval na trilha e algumas árvores balançando discretamente ao vento nos mostram outro belo amanhecer, agora em cenário natural. Mas o plano dura menos que o esperado e a mudança para outro plano nos leva a Susana e Silvia, já reunidas, no paço real. Susana viera avisar da chegada do Alferes, que proporcionará finalmente uma possibilidade de casamento não arranjado, um arranjo do coração. Surge então, ainda dentro do plano, agora só com Silvia, um texto em *off*, provavelmente escrito por Monteiro baseado no conto, que diz sobre o convite do rei para que Silvia vá morar no paço, e que de D. Rodrigo nada mais se soube.

E mais um corte desconcertante nos leva para um bobo, agachado e empunhando um boneco dele mesmo. O bobo é Jorge Silva Melo, ator que havia interpretado D. Paio no primeiro conto do filme (*A Mão do Finado*). É ele que introduz a cena do festejo do casamento, tendo antes a voz *off*, que ainda não havia cessado, anunciado a chegada de um estrangeiro chamado D. Raimundo de Monte Negro, que qualquer espectador e nenhum personagem reconhecerá de imediato ser Luís Miguel Cintra, ou seja, a um só tempo o viandante e cavaleiro, agora transformado em Dom. Ainda quer sua vingança. O plano seguinte mostra então a chegada desse ser maligno, que se disfarça de um Monte Negro, família banida da corte. Ele agora está sem barba mas ainda facilmente reconhecível, e nos olha frontalmente, ladeado por duas lanças dos guardas. Ele anuncia que D. Rodrigo está bem, mas que seu resgate "exige empresa de grande destemor". Sua fala é cortada por um breve plano frontal de Silvia.

E o Rei de Portugal, cuja voz ouvimos antes mesmo de ver o rosto, é o próprio realizador César Monteiro. Ele dialoga com D. Raimundo, que, contra a acusação de insolência feita pelo rei, diz que veio limpo e com uma proposta. O rei pergunta o que ele quer, corta para Silvia. Corta de novo para D. Raimundo, e vemos ele falar que quer aquela donzela (justamente Silvia), em troca de informações sobre o pai dela, corta para o bobo. O rei pede que matem o louco, mas recua. Pergunta a Silvia o que ela quer fazer. Ainda não vimos o rei. O plano com o bobo dura mais que os anteriores. Até que corta para Silvia, que diz que sua opção vale pouco comparada a de seu pai. Novo casamento arranjado à vista. Corta de novo para o bobo, agora visivelmente tenso. E então para D. Raimundo, que quer a alma e a paz de Silvia. E para Silvia: "Trazei-me depressa o meu pai que vossa esposa serei". E para D. Raimundo, enquanto ouvimos a ordem do rei para que ele se retire, uma vez que teve saciados seus caprichos. D. Raimundo deixa o plano e ficamos com uma parede roxa com pequenas estrelas amareladas, a imagem ligeiramente desfocada. O bobo fala. E agora é filmado com um plano um pouco mais aberto. E sua interpretação revela finalmente o mesmo tom galhofeiro de D. Paio. E finalmente chega o plano de conjunto, já em outro dia, com a mesa composta, da esquerda para a direita, Matias, D. Rodrigo resgatado sem que se saiba como, a rainha, o rei César Monteiro, Silvia e D. Raimundo. Um cão invade o plano pela frente, ocupando o centro do quadro.

Mas antes de analisar o que virá, vale a pena reter a cena anterior, de planos inusitadamente curtos e inesperados, que sonegavam personagens para nos deixar com imagens somente de Silvia, de D. Raimundo e do bobo. Parte da magia dessa cena é que Monteiro entende que ela só funcionaria se fosse a negação de todo o estilo do filme até

então. Os planos são mais fechados, sendo um close up de Silvia e um quase close-up do bobo. Os planos duram muito menos do que a média do filme, mas o ritmo imposto provoca ainda maior tensão, porque junta o nosso reconhecimento da figura sinistra a uma mudança radical de paradigma. Fora isso, ainda há o inesperado das escolhas. Quando se pensa que vai cortar para Silvia, corta para o bobo. Quando se pensa que vai finalmente mostrar o rei, corta-se para D. Raimundo, e assim segue, num ludibriar constante das regras do *raccord*. E esse momento, diga-se, só funciona plenamente por seu ineditismo no filme. Não que só tenhamos visto planos longos, mas os planos curtos entravam até então em harmonia com os longos, porque eram inseridos com certa parcimônia, como pontuações mais do que para criação de tensão - exceto em um ou outro momento em que pode ser tanto pontuação como criação de tensão, pela maestria de Monteiro como montador (auxiliado por Manuela Viegas e Teresa Caldas). Há também um outro ludibriar, o da geografia em que se dá a cena. Quando D. Raimundo olha para a nossa direita atendendo à voz de Silvia, estranhamos o *raccord*, pois os planos frontais de Silvia indicavam uma outra posição. Assim como não sabemos onde está o rei, a não ser que esteja numa posição alta, pois o olhar de D. Raimundo para ele é de baixo para cima. Talvez esteja acima do bobo, como é normal vermos em representações. Mas nunca fica claro porque se a localização do bobo e de Silvia é nebulosa, a do rei é ainda mais enigmática, sobretudo se considerarmos as reações do bobo e de Silvia. Com isso Monteiro brinca com o *raccord* de olhar com ainda maior força que Godard.

Voltemos ao plano em que estão reunidos à mesa, que abre uma outra cena. O rei de Portugal dança como César Monteiro, como João de Deus, como João Vuvu. Ele ocupa o centro do quadro e veste vermelho, assim como Sofia. Não é fácil imaginar César Monteiro no papel de um rei, e esse efeito cômico faz parte da quebra constante de registros e do princípio de contrariedade trabalhados pelo cineasta. Estão todos espremidos, como se precisasse caber no enquadramento. Um lento travelling de recuo revela a presença do Alferes, ao lado de D. Raimundo, enquanto o cachorro come restos de comida do chão. A câmera vira um pouco para a esquerda, para enquadrar melhor os músicos, mas sem deixar de fazer com que o Alferes permaneça no quadro. César Monteiro sai, com isso, do centro, que agora é brevemente ocupado por D. Rodrigo. Chega Susana, a única das personagens que não está enfeitiçada pela magia do não reconhecimento, e encara D. Raimundo, que então revela uma grande cicatriz do lado esquerdo do rosto. Ele se mostra incomodado, porque sente que foi reconhecido. Silvia está ao seu lado, e só os dois ocupam o plano. Então, surpresa! Silvia olha repentinamente

para ele com grande alegria, mas logo recua diante da feição taciturna que vê. O que significa essa ação? Seria mais uma piada monteiriana? Novo momento do brilho de Teresa Madruga no plano seguinte, que mostra a mudança na face de Susana, sua personagem, de raivosa para consciente de que tinha encontrado uma maneira de desmascarar aquela figura.

Dentro do plano de conjunto que se segue, semelhante ao do início da sequência do casamento, a luz se apaga. D. Raimundo se levanta e grita "luz, mais luz". E o corte mostra o retorno de Susana, com a mão decepada do finado, aquela que exalava uma forte luz direcionada na primeira metade do filme, e agora é toda ela fonte de luz. Ela joga essa mão na mesa, dizendo "aí vai, senhor". A mão, única parte do corpo dele que o traíra, segundo Bénard da Costa (*Diário de Notícias*, 10 de junho de 1982). E D. Raimundo corre para esfaqueá-la, mas é impedido pelo Alferes, que o domina e esfaqueia. O corte nos leva a Silvia, que vira rapidamente o rosto. E o novo corte nos leva à faca ensanguentada na mão direita do Alferes. Ao largar da faca, o corte nos leva a Susana, que tem metade de seu rosto calculadamente iluminado. Ela se regoziza porque D. Raimundo/cavaleiro/viandante se arrasta pelo chão. Ele alcança a mesa, e com dificuldade pega umas castanhas e oferece a Silvia, que está sentada com o Alferes a seu lado. E D. Raimundo fala: "Meu pobre amor...". Silvia surpreendentemente responde com um sorriso. Gosta de ser amada, afinal. D. Raimundo se levanta, com dificuldade, sem tirar os olhos de Silvia. Até que coloca as mãos nas costas, na ferida, e cai, saindo do plano. O corte nos leva logo à mão de Sofia, que agarra as castanhas para logo as soltar. Corta para Susana, de perfil, vestido bege brilhante, quatro figurantes sentados à mesa, atrás dela. E ela fala: "Este homem tinha pacto com o demo. Foi ele o causador de todas as passadas calamidades, o feroz persecutor da inocência de minha irmã... Não voltará a atormentar mais ninguém". O pai chega por trás e pergunta de que bárbaros eventos ela fala. Ela conta o que aconteceu, e ele percebe que ela abriu a porta da casa na ausência dele. Mas Silvia assume a culpa que não foi dela e leva uma grande bronca.

Todos se retiram do recinto, enquanto homens pegam o cadáver para levar aos porcos e um tenor canta uma ária. O rei sai também, como se fosse funcionário de D. Rodrigo, numa outra ação inexplicável. Silvia termina sozinha com o Alferes, ainda sentados à mesa. E Susana irrompe loucamente, avisando-os que os porcos se refestelam com o cadáver. A imagem, tornada icônica por um still de divulgação do filme, é um plano frontal de Susana nos convidando para o banquete na pocilga. Silvia responde, olhando enviesado e não para nós. Susana se despede do plano, olhando-nos uma última

vez. Um poderoso olhar dirigido à plateia. Corta para Silvia, que olha para baixo e diz: "agora estou sozinha diante das estrelas", uma citação ao escritor Raul Brandão, segundo Monteiro. Ela se refere ao papel de parede estrelado que tem à sua frente naquele salão, e que havíamos visto na entrada de D. Raimundo. Ela então olha para cima, e a câmera se afasta lentamente, enquanto a trilha toca o Trio para piano, violino e violoncelo em mi bemol de Schubert, mesma peça com a qual se iniciava o curta *A Mãe*, de 1979¹⁸². Silvia se levanta, chama o Alferes, que atende ao chamado, e ambos se retiram do recinto na direção de uma intensa claridade que vem de fora.

E o plano seguinte é aquele, já referido por inúmeros críticos, como Manuel Cintra Ferreira, de Silvia a andar em direção à câmera tendo o cosmos por trás. Inicialmente, no plano, ela está na penumbra, mas logo é iluminada, conforme avança em nossa direção. A retroprojeção muda, envolvendo-a cada vez mais no cosmos enquanto a música cresce. E quanto mais ela se aproxima da câmera, mais seu rosto se escurece, misturando-se ao cosmos do vídeo retrojetado. Uma imagem de impressionante beleza que praticamente anuncia uma nova estrela do cinema português: Maria de Medeiros.

¹⁸² É também a peça musical mais constante em *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui se encerra este trabalho, no qual procurei identificar sintonias e discrepâncias entre João César Monteiro e os principais nomes daquilo que se chama Novo Cinema Português, incluindo Manoel de Oliveira, o caso à parte, cuja carreira não teria se desenvolvido da mesma maneira ou mesmo nem teria se desenvolvido (dadas as terríveis dificuldades de se fazer cinema em Portugal na época) sem os movimentos que originaram esse Novo Cinema. Na procura pela confirmação da hipótese central deste trabalho, investiguei a obra de nove diretores (parte deles com carreira na crítica e uma outra parte nos ensinamentos de cinema, com a exceção de Manoel de Oliveira, que só ensinava filmando e sendo entrevistado) entre 1962 e 1982, procurando também estabelecer de que modo a crítica os acompanhou. Essa hipótese central, após uma mudança de foco, deixou de ser a seguinte: apesar de João César Monteiro ter iniciado a carreira no seio do Novo Cinema e de ser companheiro das tertúlias do Vavá, onde eram conspiradas as etapas da revolução cinematográfica que se seguiria, seu caminho é individual e único dentro do cinema português. E passou a ser: apesar de ter um caminho aparentemente único dentro do cinema português e de seu pendor para a individualidade e para as escassas amizades, João César Monteiro, afinal, fez mais parte do Novo Cinema português do que se tem considerado, sofrendo boa parte das mesmas influências de seus pares e explicitando a sintonia com muitos deles. Ou seja, quando se fala em Novo Cinema (ou Cinema Novo) português, deve-se obrigatoriamente falar de João César Monteiro como uma de suas peças principais, tão importante para o movimento quanto Paulo Rocha, António da Cunha Telles e Fernando Lopes.

Os estudos acadêmicos sobre sua obra geralmente focam na *Trilogia de Deus* ou nos últimos filmes, e raramente contemplam, como peças centrais de estudo, os filmes que vão até *Silvestre*, e quando o fazem, são em ensaios mais curtos, nunca, até onde pesquisei, em teses ou dissertações. E mais raramente ainda o inserem dentro desse Novo Cinema, agindo como se sua carreira acontecesse a despeito de todo um contexto de mudanças e de influências que, bem ou mal, como exemplos ou contra-exemplos, afetaram seus filmes desde o início. O primeiro curta, *Sophia de Mello Breyner Andresen*, por exemplo, não seria o que é sem a existência de *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes. Podemos dizer então, uma vez que Lopes sofria da mesma influência, mais nesse filme do que em qualquer outro que realizou, que *Sophia de Mello* bebia, parte consciente, parte inconscientemente, na fonte do *Free Cinema* inglês, mesmo que Monteiro admitisse

sempre que não gostava do cinema inglês. Podemos dizer também que *Uma Abelha na Chuva* (1972), também de Fernando Lopes, influenciou não só Manoel de Oliveira (influência sensível sobretudo em *Amor de Perdição* e *Francisca*), como tudo que João César Monteiro filmou nos anos 1970 e sobretudo a segunda montagem de *Fragments de um Filme-Esmola*, responsável pela cópia que hoje podemos ver. Que *Veredas* bebe na fonte de *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963) e de *Trás-os Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1977), embora este último tenha estreado só depois de acabada a filmagem de *Veredas*, num dos casos de maior sintonia entre dois filmes de realizadores diversos em todo o cinema português. Sem falar da sintonia que existe entre *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1975) e *Que Farei Eu com Esta Espada?*, sendo que o primeiro foi filmado entre 1972 e 1973 e montado nos dois anos seguintes e o segundo foi filmado e montado após o 25 de abril. É bem provável que Monteiro tenha aproveitado algumas ideias de Seixas Santos, transformando-as em algo mais pessoal, o que em nada diminui sua força de invenção. E *O Amor das Três Romãs*, com seu metacinema explicitado, é um pequeno irmão do filme mais pessoal de Fernando Lopes, *Nós Por Cá Todos Bem* (1978), assim como *Os Dois Soldados* tem um quê de *Os Demónios de Alcácer Quibir* (José Fonseca e Costa, 1977), apesar de Monteiro não gostar nem de Fonseca e Costa nem de seus filmes. Tudo isso deixa evidente que o caldeirão referencial de Monteiro tem muito espaço para o cinema de seus colegas e contemporâneos, sobretudo aqueles com os quais ele mais se identificava (Fernando Lopes e Alberto Seixas Santos), e que algumas ideias circulavam pelas tertúlias e eram aproveitadas por todos eles, com diferentes resultados, conforme a personalidade de cada um. Isso é muito sensível antes da Revolução dos Cravos, e será ainda perceptível nos quatro ou cinco anos depois.

Tudo isso faz com que a ligação de Monteiro com o Novo Cinema português seja muito maior do que se diz, e do que eu mesmo pensava inicialmente, mesmo se considerarmos, nesse período, as enormes diferenças entre ele e José Fonseca e Costa, António da Cunha Telles ou António de Macedo, sendo no caso do último uma diferença que transbordava para o desprezo e a inimizade. E que Monteiro tenha insinuado suas reservas com relação ao primeiro longa de António-Pedro Vasconcelos, *Perdido por Cem* (1973). No mais, é sabido que nos anos 1970 toda essa geração iria sofrer uma dispersão, já no início da década, mas sobretudo após a revolução de abril de 1974. Se considerarmos que o Novo Cinema vai até 1982, numa periodicidade generosa, Monteiro fez tanta parte dele quanto Paulo Rocha, que à altura da filmagem de Silvestre já estava

há anos no Japão como adido cultural e encerrando seu *Ilha dos Amores*, retornando a Portugal esporadicamente. Se o Novo Cinema vai até 1974, como muitos historiadores afirmam, então Monteiro é ainda mais conectado e ele, uma vez que foi crítico frequente desde 1965 e o 25 de abril aconteceu enquanto ele passava por sua melhor fase de crítico, na revista *Cinéfilo*, falando maravilhas e horrores do Novo Cinema português de seus colegas: a apresentação da entrevista com António Reis, a propósito de *Jaime*, não é outra coisa que uma confissão de seu maravilhamento com o média e de certo modo um farol (a entrevista tanto quanto o filme) para o cinema que seria feito a seguir (realizado por ele e pelos outros). Aliás, penso que João César Monteiro é ainda mais parte do Novo Cinema português que António Reis e Margarida Gil, e que estes sim fizeram um caminho realmente à parte dentro da cinematografia portuguesa, assim como Manoel de Oliveira. Esses diretores, como Lopes, Rocha e, intelectualmente, António-Pedro Vasconcelos (nos anos 1960) e Alberto Seixas Santos, assim como o escritor neorrealista Carlos de Oliveira (cujo romance serviu de base para *Uma Abelha na Chuva*, longa elogiadíssimo pelo próprio escritor) foram de imensa importância para a formação do cineasta João César Monteiro, mesmo que este, por sua verve provocadora e individual e por seu pendor à liberdade e à solidão, jamais quisesse reconhecer essa afinidade cinematográfica.

É perceptível ainda o pendor para a defesa dos colegas que movia João César Monteiro a se queimar com meio mundo, porque considerava que era preciso defender os justos com unhas e dentes. Na fase final da *Cinéfilo*, por exemplo, vale lembrar o modo como pulou em defesa de Fernando Lopes, praticamente se colocando na mira do fogo e irritando até mesmo o amigo António-Pedro Vasconcelos, então redator-chefe da revista. Em suas dezenas de cartas abertas a órgãos de financiamento, em que sempre fazia questão de dizer do lado de quem estava e de poupar alguns colegas dos ataques gerais. Graças a essa fidelidade, só abalável quando ele sentia que o trabalho de um de seus amigos era mal feito (e nesse sentido, sobrou até para Fernando Lopes, nos anos 1990), Monteiro teve algumas portas abertas e uma diminuição de suas dificuldades de filmar. Se lhe era negado um subsídio de um lado, algum colega logo o ajudava como instrumento de pressão, como ficará evidente no episódio de *Recordações da Casa Amarela* (em anexo), cujos subsídios da Gulbenkian e da RTP2, esta sob a direção de Fernando Lopes, eram poucos, mas suficientes para pressionar o IPC a dar o subsídio ao filme, após ser reapresentado em concurso. Atrasou um bocado a produção, mas saiu, graças ao apoio dos amigos.

É esse sentimento de mútuo auxílio e de colaborações variadas (como António-Pedro Vasconcelos filmando duas cenas de *Quem Espera por Sapatos de Defunto* e depois JCM fazendo um pequeno papel no primeiro longa de APV, *Perdido por Cem*), numa cumplicidade ressaltada por Margarida Gil em entrevistas¹⁸³, que comprova a existência de um movimento, dentro do qual uma das peças mais importantes, ainda que nunca almejasse posições de poder e sempre desconfiasse de qualquer espécie de autoridade, era João César Monteiro. Ele era mesmo um de seus impulsionadores intelectuais e anímicos, o equivalente a Eric Rohmer dentro da Nouvelle Vague, guardadas as desproporções de cada contexto, o francês e o português, e da postura de cada um deles. Era um impulsionador mesmo quando ausente das diversas reuniões no momento de criação do CPC (Centro Português de Cinema) e da ausência de sua assinatura em textos oficiosos como o "Ofício de Cinema em Portugal", porque não aceitava figurar em um documento junto de António de Macedo, principalmente, este sendo o principal autor do texto.

A certa altura o diretor parecia mais identificado com os cineastas da geração seguinte, ou que pelo menos começariam a dirigir filmes bem mais tarde que ele, na virada dos anos 1970 para os anos 1980, nomes como João Mário Grilo e Jorge Silva Melo. O segundo foi parceiro dos primeiros filmes, mas seguiu carreira particular como realizador só muitos anos depois, com dois ótimos filmes: *Passagem ou A Meio Caminho* (1980) e *Ninguém Duas Vezes* (1984). O primeiro estreou em 1979 com *Maria*, e em seu segundo filme, *A Estrangeira* (1982), escalou João César Monteiro no papel de um médico. Mas nos anos 1980 já não se podia dizer que existia ainda a atmosfera do Novo Cinema. Esse movimento já teria dado frutos e uma nova geração, não pertencente a ele, mas com a qual Monteiro, em parte, simpatizava, talvez pela gana de fazer cinema e pelas condições precárias que enfrentavam, começava a trilhar o seu caminho.

Nesse percurso fascinante (pelo menos na pesquisa e na escrita, espero que também seja para a leitura), descobri a riqueza do cinema português. E se João César Monteiro e Manoel de Oliveira são de fato os maiores cineastas portugueses, há ainda espaço para outras obras de imenso valor, sobretudo aquelas que começaram nesse período especial do Novo Cinema (destacando, claro, os realizadores contemplados neste trabalho), sem esquecer nomes que vieram depois como, além de Jorge Silva Mello e

¹⁸³ Um exemplo é a entrevista com Margarida Gil que está no DVD de *À Flor do Mar*, dentro da coleção integral João César Monteiro.

João Mário Grilo, Rita Azevedo Gomes, Pedro Costa, Joana Torgal e Rodolfo Pimenta, João Canijo, João Pedro Rodrigues, Catarina Alves Costa, Teresa Villaverde e Manuel Mozos, entre outros. Analisando os filmes desses cineastas, notamos que todos, em maior ou menor grau, desenvolveram um caminho particular e único dentro da aventura de se fazer cinema em Portugal. E por isso faz tanto sentido considerar que nunca houve grupo, movimento, escola ou coisa que o valha, quanto entender que cada bom cineasta português fez parte de um contexto, e por isso todos sofreram os mesmos tipos de pressões, as mesmas negações por parte da crítica, a mesma cegueira do público. É o preço a se pagar por fazer cinema autoral em Portugal.

ANEXO: A carreira de João César Monteiro após 1982

Como complemento ao trabalho realizado até aqui, passarei também, neste longo anexo, embora com mais brevidade, pelos filmes que Monteiro fez após 1982, identificando sintonias e traços de uma individualidade muito forte, sobretudo a partir da *Comédia de Deus*, considerando que *À Flor do Mar*, *O Último Mergulho* e *A Bacia de John Wayne* sejam filmes díspares em qualidade e filiação e incrivelmente discrepantes quanto à poética do realizador e ao resultado final (o mais original, *A Bacia de J. W.*, é também o mais frágil; o mais sintonizado com o modelo de cinema europeu para festivais, *À Flor do Mar*, é também o melhor dos três longas).

A. Os filmes do mar (1986-1992)

Nesta fase estão dois longas feitos em momentos transicionais da carreira de Monteiro. *À Flor do Mar* surge quatro anos depois de *Silvestre* repetindo a ideia de trabalhar mais de perto com os atores, mas apontando para um caminho que será retomado só depois de seis anos e um longa, *Recordações da Casa Amarela*, que abriria um outro caminho, o da *Trilogia de Deus*, caminho este que seria o mais célebre de toda a carreira do realizador.

O Último Mergulho não é bem uma retomada temática ou estilística de *À Flor do Mar*, mas uma retomada do motivo aquático, dentro de um trabalho de encomenda, a série dos *Quatro Elementos* subsidiada pela RTP2. É um desvio da *Trilogia de Deus*, realizado em um momento em que já havia iniciado a carreira do ator João César Monteiro, que por ser tão autoral em sua interpretação, só serviria mesmo para atuar em seus próprios filmes.

Ambos, a meu ver, completam uma trilogia informal do mar, iniciada com *Sophia de Mello Breyner Andresen*, sobre a vida da famosa poetisa enquanto esta curtia as férias com os filhos no Algarve (a relembrar o depoimento da filha de Sophia, quando ela dizia que o homem que surgia para filmar sua mãe parecia saído do mar).

À Flor do Mar

Quando um homem ferido chega a uma praia do Algarve e é acolhido pela viúva italiana Laura Rossellini (Laura Morante), que o abriga em sua casa de férias, para onde

ela volta só depois de um ano, por causa de um trauma (o suicídio, ali, de seu marido), inicia-se o *Teorema* de João César Monteiro, como assim foi chamado por mais de um crítico, numa comparação com um dos filmes mais conhecidos de Pier Paolo Pasolini. Monteiro tenta despistar com o Rossellini no sobrenome da protagonista, mas se todo o seu cinema bebe na fonte de Roberto Rossellini, este bebe também na de Pasolini.

E de Mizoguchi: "O que eu tentei foi fazer um filme horizontal. Talvez eu sentisse a necessidade de descansar e de olhar serenamente as coisas e os seres", disse Monteiro à *Télérama*. (ALLONES, 2004, p. 53). Os travellings laterais, de avanço ou de recuo, no seu filme com talvez o maior número de movimentos de câmera, remetem à linhagem Murnau/Mizoguchi, e o relato que favorece os sentimentos femininos também.

Financiado pelo IPC e pela Fundação Gulbenkian, *À Flor do Mar* é, numa primeira visão, uma rendição de Monteiro a um tipo de fórmula para festivais europeus que já havia se cristalizado durante as décadas de 1960 e 1970, contra a qual lutava Pasolini em sua *Trilogia da Vida*. Uma rendição que Monteiro faz questão de negar com uma série de procedimentos, como sua própria presença desequilibradora no papel de um terrorista, e com certas resoluções narrativas, sem nunca abalar o quanto do filme sobrou de pronto para brilhar em festivais e ser acariciado pela parcela mais conservadora dos críticos cinematográficos, mas também pela parcela mais aberta à invenção, que verão coisas no filme que transcendem sua aparência. Ou seja, o filme tem um pouco dos dois, é prato que pode ser servido tanto para os festivais quanto para os admiradores de Monteiro, que nele identificarão inúmeros traços autorais, bem como uma qualidade e uma fantasia que o colocam muito acima do que é normalmente servido. Estaria Monteiro a mostrar como se faz? De todo modo, de nada serviu ser mais palatável aos gostos festivaescos. O filme só estreou comercialmente em Portugal em 28 de junho de 1996, praticamente dez anos depois de pronto, e não passou em nenhum dos festivais mais renomados da Europa (se é que foi inscrito). Sabe-se que Monteiro o ofereceu ao pequeno festival organizado por Adriano Aprà, em Salsomaggiore, onde ganhou o prêmio especial do júri. Terá sido boicote dos maiores festivais ao filme? Duvido que tenham percebido, em suas visões normalmente apressadas, a transcendência de que falo. Então suponho que o filme foi tido como pouco valioso mesmo, o que é ainda pior. Deixando as especulações de lado, vamos aos textos mais valiosos (em qualidade ou possibilidades de discussões), entre os que encontrei sobre o filme.

A investigadora Angélica García Manso, em seu livro *João César Monteiro: El Cine Frente al Espejo*, dá uma excelente pista da internacionalização que contamina o

filme na forma, com a consciência de seu realizador, que controla essa contaminação a seu bel prazer:

Pode-se dizer que neste filme Monteiro coloca Portugal (e mais concretamente o reduto do Algarve onde tem lugar a ação) em contato com o âmbito internacional por meio de dois fatores:

- O casal formado por Laura e Robert, dois personagens estrangeiros cujos destinos convergem em terras portuguesas.

- A inclusão da notícia do atentado produzido em Portugal contra um dirigente palestino, feito que provoca a atenção mundial ao país.

Ainda assim, e isto é chave, João César Monteiro apresenta o cenário escolhido para rodar seu filme como um confim do mundo em que podem tomar lugar histórias de amor "de filme", assim como haver acontecimentos de transcendência internacional. (MANSO, 2010, p. 75-76)

Nas *Folhas da Cinemateca*, em texto que o catálogo João César Monteiro identifica como de 1986, mas que pode ter sofrido uma ou outra modificação para a publicação do livro organizado por Maria João Madeira, em 2010, João Bénard da Costa afirma que o título do filme é belíssimo e "quer dizer qualquer coisa", e o que vemos "é o que o aflora e sobre ele desliza, sem mergulhos nem conchas nem corais" (MADEIRA, 2010, p. 54). Afirma também que "se a superfície é o fascínio deste filme sem volume (superfície do mar, superfície das casas, superfície dos corpos, tão à flor da pele como à flor do mar), o apelo dos subterrâneos não deixa de se inscrever nele" (Ibidem).

Em texto publicado em 21 de junho de 1996 no *Público*, uma semana antes de sua atrasada estreia oficial em Lisboa, Mário Jorge Torres lembra que o filme estreia no ano em que se comemora o Centenário do Cinema Português, e pergunta, a si e ao leitor: "Que melhor modo de festejar a efeméride do que trazer, finalmente, para os grandes ecrãs o que constitui, porventura, o ponto culminante de uma trilogia mítica de João César Monteiro, iniciada com *Veredas* e prosseguida com *Silvestre*?". Já questionei a ideia de esses três filmes formarem uma trilogia, a respeito de outro texto de Mário Jorge Torres anteriormente comentado, apesar de concordar que é possível assim considerar. O autor assim argumenta, lamentando também o esquema de exibições em Portugal:

Faltava, para fechar uma possível trilogia mítica que antecede as aventuras "autobiográficas" (mas também biografias complexas do calvário de ser português) de *Recordações da Casa Amarela* e *Comédia de Deus*, o conhecimento de *À Flor do Mar*, fugazmente exibido na Cinemateca e em sessão televisiva. As contradições da exibição do cinema português no passado recente arrumou o filme numa extensa gaveta de obras por estrear, o que, no caso vertente, se reveste de

escandalosa negligência, sublinhada pela infinita coerência com que esta ficção de mortes anunciadas se inscreve na obra do cineasta.

"Neste sem tempo", continua Jorge Torres,

constantemente balizado pela inexorabilidade do tempo histórico, decorrem pequenas ficções, quase curtas-metragens de um quotidiano marcado por indistintas ameaças: desde o ritual culinário do peixe, que a cozinheira exhibe perante a curiosidade ansiosa das crianças, à operática entrada em cena de Manuela de Freitas (a inesquecível "Deusa Antiga", em frente aos espigueiros-templos de *Veredas*), no escuro provocado para encenar a voz de Maria Callas.

Ainda no texto do *Público* de 21 de junho de 1996, Mário Jorge Torres inicia um trecho intitulado "Recordações de uma casa de mortos", para nos lembrar do suicídio do marido de Laura, tantos verões passados. Nesse trecho, o crítico fala da humanização da casa e de seus fantasmas:

Aliás, uma das chaves para entender a centralidade humanizada da casa passa pela exploração dos espaços em que o marido morto, sombra omnipresente nos interstícios residuais das várias narrativas parcelares e protagonista impossível de uma história que se vai ocultando, se deslocava (e se desloca no presente controverso do filme) fantasmaticamente. À presença solar da fotogenia sedutora de Laura Morante, contrapõem-se, assim, zonas de violenta obscuridade, que a intromissão progressiva de Robert vai desvelando. Este assume-se na tessitura complexa de *À Flor do Mar* como um misto de perversa Sheherazade e do anjo do *Teorema* de Pasolini, com reminiscências do "sonhado" marinho de Fernando Pessoa a desencadear nas três figuras femininas (ecos das veladoras pessoasas?) desejos de infundáveis e labirínticas ficções — "Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas...".

Mário Jorge Torres encerra seu texto apaixonado reconhecendo a beleza das imagens como responsáveis pelo fascínio do filme, mas reconhecendo também seu valor literário, no que está coberto de razão (e é mesmo um dos fatores que fazem o filme transcender facilmente a fórmula para festivais):

Independentemente do rigor do trabalho sobre os materiais, com destaque para a qualidade literária dos diálogos, a lembrar, portanto, que João César Monteiro é também um notável escritor, todo o fascínio de *À Flor do Mar* se cifra na beleza demencial das suas imagens. O rosto da Morante queima de tanto fulgor; filma-se o Mar, o Sol e o Sul como só os grandes artistas sabem fazer. Bastaria a sequência final (linda de

morrer), com as velas que se enfunam e as luzes que se apagam na casa para dar a dimensão do deslumbramento com que se jogam brilhos e emoções neste filme seminal. Ulisses regressa a Ítaca, mas deixa vestígios da sua passagem por uma casa povoadas de fantasmas. O ciclo pode recomeçar sempre: navegar e ficcionar é preciso.

Para José Navarro de Andrade, em pequena crítica escrita também para o *Público*, mas na edição de 4 de julho de 1996, *À Flor do Mar* ajuda a compreender que o realizador, "antes das *Recordações da Casa Amarela*, antes das vascas 'cellinianas' da dionisiaca figura João de Deus, seria talvez o mais apolíneo dos cineastas portugueses". E continua:

Nunca o amarelo dos arenitos, o azul do mar e essa insofismável luz do Algarve tiveram uma festa tão gloriosa como em *À Flor do Mar*. A partir daqui não podem ser recordados senão ao som do Adagio da Sonata, de Bach, e à imagem da metafísica das telas de Millet. Em *À Flor do Mar* tudo gira em torno de três mulheres, duas crianças e uma criada, à espera de nada numa casa de Verão, assaltadas pelo desejo que lhes chega sob a forma de um marinheiro que vem dar à costa. O filme faz-se assim uma espécie de versão da *Tempestade*, de Shakespeare. Mas convém dar sinal do facto de que César Monteiro é o mais gourmet dos cineastas portugueses: em *À Flor do Mar* é um hino à frescura do robalo, com que abre o filme; em *Recordações* temos uma cabeça de pescada devorada com considerações axiológicas; e em *A Comédia de Deus* a sedução passa pelo peixinho frito. Bom apetite!

Leonor Areal defende que o filme "emerge como do nada, tal qual o seu personagem masculino surge das águas e se instala na mansão feminina, sem ninguém o questionar". E também que é "uma obra singular, em relação tanto às antecedentes como às posteriores". E continua, fundindo mansão e filme:

Uma casa de mulheres expectantes, onde vão e vem os personagens masculinos: o marido falecido, o amigo de viagem, o namorado adolescente, o terrorista galã que veio do mar. Cai o foragido (Philip Spinelli) neste reduto de paz, onde é acolhido sem perguntas e sem hesitações, e logo protegido das perseguições policiais e dos gangsters que o procuram. Como numa hospedaria medieval, onde uma ética antiga manda acolher o viandante, gesto hoje improvável. Por isso, há algo de anacrónico ou defasado nesta hospitalidade das mulheres que sedentas recebem o homem desejado. Uma relação que se estabelece ao primeiro contacto. (AREAL, 2011-II, p. 252)

Por esse prisma, Areal, apesar de dizer que o filme surge como que do nada, acaba corroborando, inusitadamente, a tese de Mário Jorge Torres de que ele seria a terceira

parte da trilogia iniciada com *Veredas* e continuada com *Silvestre*. Se parece mesmo absurda a maneira como as mulheres acolhem um ferido sem pestanejar, nos lembramos que as irmãs em *Silvestre* acolhem também o viandante apesar de este ter o aspecto de um homem mau, ao contrário do homem que chega de bote ao Algarve.

Interessante também é a associação que García Manso faz entre *À Flor do Mar* e *Laura*, de Otto Preminger (MANSO, 2010, p. 120). Segundo a historiadora, somente aos 56 minutos de filme sabemos que a protagonista do filme de Monteiro se chama Laura, e é Robert, o foragido, quem a chama no filme. Esse é um procedimento comum em filmes de Monteiro, a despreocupação em nomear seus personagens rapidamente, em mostrar algum personagem chamando-o para que o espectador se familiarize com ele. Para García Manso, *Laura* de Otto Preminger é um filme obrigatório quando se quer discutir a relação cinema/pintura, dado que

de alguma forma, o retrato que representa a personagem interpretada por Gene Tierney estrutura o relato: os créditos iniciais aparecem sobrepostos ao retrato da protagonista, o quadro transforma em presença a ausência de Laura durante a primeira parte do filme e o amor de McPherson [o detetive interpretado por Dana Andrews] pela vítima de sua investigação surge precisamente a partir da sedução que provoca nele a contemplação da pintura. (MANSO, 2010, p. 120-121)

A historiadora parte então da semelhança entre os dois filmes para investigar a presença da pintura em *À Flor do Mar*. Para García Manso, além do nome Laura dado à protagonista, remetendo ao filme de Preminger, que é centrado num retrato, existem uma série de referências "claras e inequívocas a pintores e obras concretas da História da Arte" (p. 121). E ela em seguida as enumera, começando pelo que ela considera "a pintura explícita" (p. 121) e tecendo diversos comentários adicionais sobre cada referência nas páginas seguintes (p. 121 a 124)¹⁸⁴: a) Piero della Francesca, pintor do quattrociento italiano citado por Antoine, pretendente de Sara, a Laura, numa conversa; b) o quadro que Laura tira do quarto que irá abrigar o foragido Robert tinha uma pintura de Giovanni Cimabue chamada *A Majestade com São Francisco*; c) num dos cômodos principais da casa pode-se ver uma reprodução de um quadro chamado Retrato de uma Jovem, do pintor italiano Domenico Ghirlandaio; d) Sara estabelece um vínculo entre Robert e um

¹⁸⁴ García Manso também enumera algumas referências implícitas que identifica na obra, as quais não parafrasearei aqui porque seria um grande desvio de foco neste trabalho. Mas vale a pena acompanhar a enumeração da investigadora, entre as páginas 124 e 131 de seu livro.

barco chamado Angelus, ao que Laura responde: "Millet não é muito do meu agrado", numa referência ao pintor francês Jean-François Millet, autor do quadro que divide com o barco o mesmo nome.

Num momento anterior do livro, García Manso identifica as diversas citações presentes em *À Flor do Mar*, argumentando que é um dos filmes em que Monteiro coloca seu próprio cinema frente ao espelho, assim como trabalha uma série de alusões, mais ou menos claras, a filmes de outros diretores. Vamos a essas referências, aqui parafraseadas para facilitar o resumo (no livro elas ocupam algumas páginas). Primeiramente, a introdução feita pela investigadora:

Da contextualização de *À Flor do Mar* se desprende uma série de aspectos (a interferência passado/presente, o tema do incesto, a lembrança do pintor morto, a presença de italianos no Sul de Portugal, etc.) cuja interpretação passa, tal como os apresenta o diretor, pela análise de determinados filmes relevantes da História do Cinema. (MANSO, 2010, p. 77)

A investigadora divide as citações por países, iniciando com o cinema americano, passando para o italiano, e em seguida para o cinema francês. Os filmes identificados por García Manso são os seguintes: a) *Suddenly, Last Summer* (Joseph L. Mankiewicz, 1959): "quando Laura instala Robert no quarto que serviu de atelier de pintura de seu finado marido Virgílio, o naufrago interroga a sua anfitriã quando se deu a morte de seu marido, Laura responde com a expressão 'Suddenly, last summer', o que constitui indubitavelmente, uma referência explícita" (MANSO, 2010, p. 78) ao filme de Mankiewicz. Há também uma relação entre os mortos presentes nos dois filmes, Sebastian Venable no filme de Mankiewicz, Virgílio no de Monteiro. Ambos ligados à produção artística. Poeta, o primeiro, pintor, o segundo. Há ainda outros fatores que ligam os dois filmes, num trabalho admirável de análise cinematográfica da investigadora, incluindo frames comparativos dos filmes, quando possível.¹⁸⁵

Os outros filmes identificados por García Manso no manancial de alusões de *À Flor do Mar* são: b) *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), pelos motivos de pássaros, alguns violentos, que aparecem no filme de Monteiro, por vezes em sonhos; c) *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953), em primeiro lugar pelo sobrenome da protagonista, Laura Rossellini, que tem um filho chamado Roberto, como o diretor italiano; em

¹⁸⁵ Ver MANSO, Angélica García. *João César Monteiro: El Cine Frente al Espejo*. Universidad de Extremadura, 2010, p. 78 a 86.

segundo lugar ela aponta algumas semelhanças pequenas, que juntas formam um conjunto considerável de paralelismos (p. 92 a 97); d) *À Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), explicitamente quando Rosa bate no quarto de Sara, ouvimo-la dizer: "New York Herald Tribune", frase de Jean Seberg, cuja personagem é vendedora do jornal, no filme de Godard. Sara pede para entrar, e para ela mesma (como também para o público) diz: "Nothing can stop the press", o que remete à frase dita por João César Monteiro a Fernando Lopes nos corredores do *Cinéfilo*, quando de uma provocação que Lopes e AP Vasconcelos não queriam ver publicada (uma história que Lopes conta no capítulo 1.3.3): "You can't stop the press, baby". Esses, além de outros filmes: e) *Plein Soleil* (René Clement, 1960); f) *How Green Was My Valley* e *The Searchers* (John Ford, 1941 e 1956, respectivamente); g) *For Whom the Bell Tolls* (Sam Wood, 1943); h) *The Third Man* (Carol Reed, 1949); i) *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1969); j) *Les Carabiniers* (Jean-Luc Godard, 1963); k) *Silvestre* (João César Monteiro, 1982).

Sobre a alusão a este último filme, da lavra do próprio Monteiro, García Manso acusa o nome do gato pertencente a Rosa: Silvestre. A investigadora esqueceu de uma alusão mais forte a *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, quando Laura Rossellini aparece somente no espelho, com sua imagem refletida olhando para a câmera, remetendo à mesma ação feita pela personagem Mónica no outro filme - e parece até o mesmo espelho de *Sapatos*, um espelho de forma ovalada, miniatura daquele da rainha má de *Branca de Neve e os Sete Anões*, conto de fadas dos Irmãos Grimm (espelho, espelho meu"). Curiosamente, García Manso lembra de outro famoso conto e imortalizado pelos Irmãos Grimm, *O Príncipe Sapo*, e o associa ao momento em que Rosa, ao banho, imagina que Silvestre, seu gato, pudesse se transformar num príncipe. Quanto à menção do *Teorema* de Pasolini, curioso notar que ele só vem bem depois de outras menções. García Manso considera mais notáveis as alusões rossellinianas e aos dois filmes americanos listados por ela em primeiro: *Suddenly Last Summer* e *The Birds*. Voltando à imagem de Laura no espelho, ela fala: "Você está morta", acionando uma luz branca que passa a quase dominar o quadro, numa clara referência ao *Laura* de Otto Preminger, e à sua protagonista que está morta no início do filme e reaparece depois, reforçando que é uma alusão importante em *À Flor do Mar*.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Uma pesquisa essencial passaria pelas alusões presentes em todos os filmes de Monteiro, num caminho que Angélica García Manso começou a trilhar.

* * * * *

Desde o começo, com o barco em alto mar e a sonata de Bach para cravo na trilha, notamos que João César Monteiro abriu mão de seus inícios singulares e apostou numa imagem de impacto plástico. Para continuar, nada do "fabricado por...", ou de coisas como "esboço", ou "filme-esmola". Desta vez é um simples "realizador, produtor, argumentista, dialoguista", sóbrio, sem piada. Quando digo que este é o mais palatável dos filmes de Monteiro não quero dizer, em absoluto, que seja um mau filme. Pelo contrário, é um grande filme, cheio de achados visuais como em todos os seus outros filmes. A questão é que nunca antes Monteiro tinha entregado algo tão facilmente codificado, tão pronto para o mercado internacional de festivais (onde ele surpreendentemente nem entrou). O que se deu com esses festivais, se foi cegueira ou boicote político, é algo para outra pesquisa. A questão aqui é estética. Interessa-me entender o caminho de um cineasta tão singular que mesmo o seu filme mais palatável contém traços autorais fortes por trás da aparência controlada, menos inventiva que o habitual. Vejamos ainda o início do filme, quando a câmera penetra na casa de veraneio e alarga o enquadramento com sua entrada. É um procedimento que já estava em Visconti, em Zurlini, em boa parte do cinema italiano (sem dúvida o mais afetado pela internacionalização para festivais europeus). Claro que o trabalho com a duração, com a riqueza do fora de campo, com o rigor nos enquadramentos e o belo *chiaroscuro* de Acácio de Almeida confirmam a forte autoria do cineasta. Mas é uma autoria chamuscada, um pequeno desvio antes do caminho mais fortemente pavimentado de sua carreira, que se iniciaria com *Recordações da Casa Amarela*. Por isso não vejo muito sentido em considerar *À Flor do Mar* a terceira parte de uma trilogia composta por *Veredas* e *Silvestre*. Considero-o uma outra coisa, um caminho paralelo, uma pausa para reflexão antes do estouro definitivo de sua trilogia mais famosa.

Trata-se de um filme de mulheres, de Laura Morante, de Teresa Villaverde, ainda com 19 anos, de Manuela de Freitas. E assim, a chegada de um homem misterioso promove um rebuliço na casa, mais pelo suicídio do marido de Laura, num verão anterior, do que pela necessidade sexual das mulheres, embora esta seja notada principalmente por Leonor Areal. O fato é que esse homem, chamado Robert Jordan¹⁸⁷, chega como um anjo

¹⁸⁷ Seria uma referência ao ator com o mesmo nome, de filmes B de Hollywood e da TV americana, falecido em 1965?

caído, e tira o centro e o norte da casa. O pouco de harmonia que resta é destruído por um grupo armado que invade a casa, entre eles um amante de livros chamado Stavroguine (o próprio JCM, sem barba e com camisa de exército). Apesar das armas e da ameaça, é um dos momentos mais engraçados do filme, com aquele humor típico de Monteiro, que sua presença acentua e por vezes provoca. Monteiro voltará a aparecer, numa ponta, em uma sorveteria, mas é uma ponta que olha insistentemente para Roberto e Laura, e conseqüentemente, por sua posição, também na direção da câmera. Uma ponta que chama a atenção do espectador insistentemente. Monteiro agora está de barba, como que para se diferenciar do papel de Stavroguine. A cena prossegue, personagens saem e voltam, e lá está ele, presente diante da câmera, como uma versão exagerada das aparições de Hitchcock. O ator Monteiro estava pronto para ocupar o protagonismo de seus próprios filmes. A *Trilogia de Deus* poderia finalmente arrancar. E entende-se assim porque García Manso considera *À Flor do Mar* uma ponte para a *Trilogia de Deus*.

Há grande harmonia nas línguas faladas no filme. Fala-se inglês, italiano e português (até nisso ele é mais preparado para festivais internacionais) e nenhum personagem parece ter dificuldades de entender o outro nesse aspecto, exceto pelas duas crianças, que precisam de tradução para o inglês de Robert. O lado político, contudo, surge já no começo, com quinze minutos de filme, quando a imagem de um barco é sonorizada com a notícia do assassinato político de um palestino ali no Algarve, sul de Portugal, até que um corte nos leva para dentro do barco, onde está Sara, a personagem de Manuela de Freitas.

O erotismo também entra cedo. Não me refiro à cena em que Rosa (Villaverde), está na banheira, pois esta é filmada como se ela estivesse em alguma outra atividade, mas ao plano em que Laura Rossellini (Morante), toma banho de sol na praia, suada, com um maiô preto sem alças que revela suas curvas. Os fios de cabelo grudados no pescoço, a feição de prazer por receber o sol, os olhos fechados. E é nesse momento que ela percebe a chegada de um bote salva-vidas, contendo um homem ferido e sem camisa. Novo motivo erótico. Mas o homem já alerta que com ele virá mais gente, provavelmente. E promete que não é um assassino. Contudo, acho que é o erotismo do filme (talvez seja mesmo o mais erótico dos filmes de Monteiro) que o faz transcender

seu aspecto palatável. Mas isso talvez só seja perceptível numa segunda visão, porque na primeira o erotismo pode até entrar na conta da internacionalização¹⁸⁸.

Existem momentos de incrível beleza e invenção visual em *À Flor do Mar*. Quando Laura explica a Robert o que levou seu marido ao suicídio, ela avança em direção ao terraço de sua casa, de onde se pode ver a praia e o mar se confundindo com o céu, ao fundo. A câmera avança junto com ela, até a moldura da porta que leva ao terraço desaparecer, e o fundo da cena de Laura, sobretudo quando ela vira de frente para nós, remete a uma das pinturas inacabadas que há na casa, presente em uma cena ocorrida poucos momentos antes. Há também o momento de Laura aprisionada no espelho, que remete a um sonho. Além dos vários momentos noturnos, sobretudo nos exteriores, com a luz azul acentuada, criando um efeito onírico impactante que transborda (como a água do mar algárvio) em todo o filme, com destaque para o plano em que Rosa vai ao poço beber água e encontra Robert, que pela primeira vez a ela se apresenta. A câmera então faz um *travelling* circular fassbinderiano e mostra as duas crianças da casa, no momento em que se juntam a Robert e Rosa. Mais tarde, Robert conversa com Antoine do lado de fora da casa e a câmera começa a sair deles num *travelling* lateral em que o forte azul dá lugar primeiro ao verde, depois aos tons ocres de dentro da casa, para a qual se dirige a câmera por uma porta lateral. A câmera se detém naquela entrada, enquanto praticamente todos os personagens do filme, exceto Laura e Sara, passam por ali, incluindo Antoine e Robert, que entraram pela porta próxima de onde conversavam. Um movimento vertiginoso de incrível força poética, em que a luz do mar dá lugar à luz do conforto do lar. E há os diversos planos em que um *travelling* de avanço faz a câmera passar por portas e entradas das mais diversas, no que lembra o cinema de Pasolini e de Antonioni, especialmente, além de alguns outros, sobretudo italianos, pois *À Flor do Mar* é o filme mais italiano de César Monteiro. São cenas e planos que mostram a habilidade de Monteiro como encenador (auxiliado por um Acácio de Almeida inspirado¹⁸⁹), sua preferência pelas alusões cinematográficas de todas as espécies e sua maneira *sui-generis* - mesmo dentro dessa formatação mais propícia para voos internacionais em festivais apresentada aqui - de estruturação da narrativa.

¹⁸⁸ No mesmo ano, *O Diabo no Corpo*, de Marco Bellocchio, causava furor por uma cena de sexo oral explícita.

¹⁸⁹ Na entrevista colocada como extra do DVD de *À Flor do Mar*, o diretor de fotografia Acácio de Almeida surpreendentemente diz que era muito mais livre naquela época, e que não sabe se seria capaz de atingir tamanha beleza agora.

O Último Mergulho

Parte de uma série da RTP chamada *Os Quatro Elementos* (1992), *O Último Mergulho – esboço de filme* responde pelo elemento "água", enquanto *No Dia dos Meus Anos*, de João Botelho, pelo "ar"; *Das Tripas Coração*, de Joaquim Pinto, pelo "fogo"; e *O Fim do Mundo*, de João Mário Grilo, pela "terra". O filme de César Monteiro foi exibido no Festival de Veneza em setembro de 1992, e no mesmo mês estreia em Lisboa.

Na edição nº 15-16 de *A Grande Ilusão*, talvez o mais importante veículo de crítica em Portugal nos anos 1990, Regina Guimarães não se entusiasmou com nenhum dos episódios da série. Ela os chama de médias metragens, mas *O Último Mergulho* tem 87 minutos, *O Fim do Mundo* tem 62, *Das Tripas Coração* tem 65 e *No Dia dos Meus Anos* tem 60 minutos, ficando este último no limite entre média e longa. Os outros são longas, sendo que dois deles são longas por muito pouco. Para a autora, Monteiro, "em jeito de provocação, chama à sua obra esboço, apregoando assim a liberdade do criador, que deve poder apresentar a sua criação em estado de estudo e/ou inacabamento" (*A Grande Ilusão*, abril de 1994, p. 78- 79). Para ela,

o menos espontâneo dos cineastas portugueses joga perfeitamente como [sic] todos os malentendidos, apagando com um janotismo intelectual por vezes antipático, as pistas de decifragem do seu esboço. A tonalidade rimbaldiana da cena final no mar de girassóis (...), por exemplo, não possui pontos de apoio na ficção que permitam enriquecer o entendimento que cada qual consegue dela ter, a não ser a própria ligação a um elemento "exterior": a obra de Rimbaud. (p. 79)

Denunciando uma certa empáfia cultural, uma "atitude de opressão" que "consiste em embrulhar uma ideia informe (porventura genial), numa rede estéril de referências". Regina Guimarães lamenta que

As putas de *O Último Mergulho* nunca deixam de parecer atrizes que uma equipa de falsa reportagem apanhasse em falso flagrante convívio com o povo na noite de Santo António e mesmo o "inachèvement" soa um pouco ao Rivette, não o dos bons velhos tempos, mas um Rivette que tivesse renunciado, como aliás renunciou, à melancolia do labirinto, para arrombar as portas escancaradas daquilo a que (por consenso?) chamamos "arte". Ficamos à espera de que João César Monteiro se zangue e faça outros filmes mas não resistimos a uma última observação: o verbo só é agressivo quando encena aquilo que encerra; assim, as cenas em que a linguagem "grosseira" campeia carecem de

exploração dramática e surtem ainda a pura opacidade dos panos de fundo. (Ibidem)

Não é totalmente compreensível, a não ser que alguma discussão recente na revista nos fornecesse algumas pistas, o que Regina Guimarães quis dizer com "arrombar as portas escancaradas daquilo a que chamamos arte". Rivette tinha acabado de lançar seu *Jeanne la Pucelle*, em duas partes, e não parecia domesticado ou algo que justificasse o "renunciou à melancolia do labirinto", a não ser que ela se referisse aos filmes mais improvisados, da fase *Out One*, que teria mais a ver com um filme como *Meus Amigos*, de António da Cunha Telles, do que com qualquer filme do "menos espontâneo dos cineastas portugueses" (a ideia é ótima), João César Monteiro.

"*O Último Mergulho* é também, mas não é só, um conto fúnebre. (...) é um filme sobre o Cinema e sobre Portugal. Como todos os filmes anteriores de João César Monteiro. Este foi só, até esta data (1992), o mais raivoso. Mas tropeço na ternura e tenho menos certezas" (In: MADEIRA, 2010, p. 68). O que João Bénard da Costa afirma, nas *Folhas da Cinemateca*, não nos surpreende. Porque *O Último Mergulho* é mesmo um conto fúnebre, um filme impregnado pela ideia de finitude, de suicídio e de corrosão terminal. O crítico continua:

Vamos lá então começar pela raiva e pela ternura. Mesmo lembrando-nos bem das provocações de *Recordações da Casa Amarela*, nunca antes César Monteiro fora tão longe nos excessos verbais que se excederam ainda em obras futuras. Nunca, antes de 1992, em filme português algum se ouvira linguagem tão desbragada e tão "off" (o monólogo da velha paralítica durante o silencioso jantar dos dois candidatos e suicidas). Como se recorda no filme, antes das Salomé despirem os sete véus, já dizia o velho Herodes que ou te calas ou te fodes. César Monteiro mediu as distâncias e decidiu não se calar. Até porque este filme é também – eu diria sobretudo – um filme sobre o silêncio: uma protagonista muda, cinema mudo. (...) (MADEIRA, 2010, p. 69)

No longo parágrafo, ainda há a percepção, da parte de Bénard da Costa, de um outro registro:

Os dois planos-sequência das duas danças de Salomé (um, com Strauss, outro sem ele) parecem estar no filme para demonstrar que há um terceiro registro. Se a imagem não se achata na dança muda (ou na dança da muda), é porque na retina e na memória persiste a dança musical. O que prova que o cinema é questão de tempo: sobretudo questão de tempo. E é esse tempo que vai deixando que a raiva pouse e

que a ternura comece à vir à tona de água. A primeira dança vê-se com admiração cúmplice, saboreando as transgressões, sucessivas e compulsivas. É uma sequência de antologia. Mas é de ontologia que se trata. E, por isso, é quase impossível ver a segunda dança sem os olhos rasos de água. É já da ordem do mistério, do mistério do cinema. A grande pureza só possível no grande vazio e no grande silêncio. Este filme começa afinal com tangos e fados rascas e acaba com as "Variações Goldberg" quando "as desgraças excederam o limite" e quando (depois do "evergladiano" plano dos flamingos) Hyperion evoca Diotima: "Ó minha amada!". (In: MADEIRA, 2010, p. 69)¹⁹⁰

Após citar outras cenas e afirmar o seu maravilhamento com elas, Bénard da Costa encerra seu texto fazendo uma ligação: "Assim se consome este 'projecto verdadeiramente extraordinário'. Com uma quadrilha de pêgas e ladrões. César Monteiro quis estabelecer o Paraíso. Entre girassóis e flamingos, conseguiu-o. E no Paraíso descobre o seu filme seguinte: *A Comédia de Deus*."

* * * * *

Se *À Flor do Mar* é um filme de mulheres em que os homens, e em especial um homem, produzem efeitos que modificavam-nas, *O Último Mergulho* é um filme de homens, em que as mulheres, e em especial uma mulher, provocam fortes transformações nesses homens. Esboço, mais do que qualquer outro filme de Monteiro¹⁹¹, mas também o negativo de *À Flor do Mar*, o espelho que distorce tudo o que no outro era cristalino e conserta tudo que no outro era distorcido. E como o outro, este também é um filme de encontro de gerações, em que um homem mais velho, Elói (Henrique Canto e Castro) observa, por mais de duas horas, um outro, Samuel (Dinis Neto Jorge), bem mais jovem, na beira do cais (e do caos, vale dizer). À beira do suicídio estão os dois homens que se encontram no início, mas antes resolvem beber uns copos, porque "o céu pode esperar", uma clara alusão ao filme de Ernst Lubitsch, *Heaven Can Wait*, que recebeu tradução literal no título do lançamento em Portugal.

¹⁹⁰ Bénard da Costa, outro apaixonado pelos intertextos, refere-se provavelmente a *Wind Across the Everglades* (Nicholas Ray, 1958) quando fala em plano "evergladiano") e a Hyperion, romance de Holderlin, no final da citação.

¹⁹¹ Monteiro, em entrevista para Rodrigues da Silva: "É um filme feito a uma velocidade vertiginosa, não há tempo para qualquer espécie de perfeccionismo. E também porque nós quisemos sempre, como parti pris, que o filme tentasse engolir as suas próprias imperfeições de feitura rápida. É como a escrita de jacto, em que não há tempo de fazer as correcções, tempo de burilar. E isto é um parti pris moral". (In: NICOLAU, 2005, p. 357)

Logo se nota a atenção de sempre de JCM com os detalhes. Um exemplo, entre muitos: a garçonete serve uma caneca de cerveja a cada um de nossos dois amigos, e então pega um pano e começa a limpar o balcão onde eles estão. Um homem que está do lado deles, mais próximo da câmera numa diagonal, e que por vezes aparece inteiro no quadro, mas normalmente tem a maior parte de seu corpo fora dele, levanta seu copo para que a garçonete possa limpar aquele pedaço do balcão. É simples e rápido, mas um diretor pouco habituado aos botecos dificilmente atentaria para isso.

Num cabaré popular em que aparece um sócio de João César Monteiro a dançar no palco com uma profissional, vemos também, pela primeira vez em carne e osso, aquela que já tinha sido vista em um retrato na casa de Elói: é Fabienne Babe, no papel de Esperança, o anjo caído do filme, o equivalente de Robert Jordan, mas também filha de Elói (um homem que agencia a prostituição da própria filha). Perfeito que Esperança seja muda. Assim evita-se a dublagem da atriz francesa, ou a confusão das línguas que em *À Flor do Mar* servia bem, mas não em um filme tão impregnado de Lisboa (e de Alfama) como *O Último Mergulho*. O jovem vai para a pensão com a muda. E no sistema de alusões de Monteiro, enquanto ambos se acariciam olhando para um espelho que não vemos, "começam a fazer-se festas um ao outro, muito tempo, todo o tempo", segundo João Bénard da Costa (In: MADEIRA, 2010, p. 69), ouvimos os gemidos de uma transa, como em *Uma Abelha na Chuva*, 1972, de Fernando Lopes (mas também como em *Une Partie de Campagne*, 1936, de Jean Renoir, que substitui os gemidos por um passeio no rio caudaloso – que *Uma Abelha* juntará aos gemidos, numa sintonia cinéfilica entre os três filmes de diferentes realizadores).

Na fotografia, uma alteração. Não é mais José António Loureiro, com que Monteiro filmou *Recordações da Casa Amarela* e o curta *Conversa Acabada*, mas Dominique Chapuis (o fotógrafo francês de Claude Miller), com quem Monteiro ainda filmará os curtas de 1995. O rigor visual continua o mesmo em momentos mais solenes, como a longa dança dos sete véus de Salomé (Catarina Lourenço, atriz deste único papel) ao som de Richard Strauss. E Salomé pede a cabeça de João de Deus Baptista (João de Deus? Bénard notou a ligação). E então surge uma segunda e perturbadora dança, desta vez em silêncio, com Esperança a dançá-la. Um momento impressionante, buñueliano-oliveiriano, de intenso erotismo (mais que a dança anterior, com música), porque a tensão provocada pelo silêncio favorece a pulsão erótica, e o momento é longo, cinema mudo que dura alguns minutos, homenagem à mudez da personagem. A fotografia adquire um tom mais documental e até sujo, escuro, nas cenas noturnas de rua, em Alfama ou quando

uma das prostitutas, Ivone (Rita Blanco), desce a avenida Liberdade e a câmera a acompanha num travelling lateral (cena filmada pelo assistente de imagem, pois Dominique Chapuis já tinha voltado para a França). O olhar documental aí é forte, e a moça passa por pessoas que provavelmente não eram figurantes, assim como os carros que passam na avenida e o taxista que para e passa pela calçada hesitante, como se estivesse querendo contato com a moça e ao perceber a equipe e a câmera tenha desistido. Esse tom documental da noite lisboeta contrasta com as danças de Salomé e com o rigor formal dos filmes anteriores de Monteiro, mas confere a *O Último Mergulho* uma grande força.

E por falar em tensão, há o plano em que Esperança tenta falar diante de um espelho. Sua aflição e o esforço para pronunciar algumas sílabas sussurradas nos afligem também. E logo depois Elói pula na água, aparentemente sem a intenção de voltar. Sem ritual, sob o testemunho de Samuel, que observa sem o impedir e depois vai encontrar Esperança com uma pequena flor. E ela tenta falar e não consegue. E depois, os girassóis. E depois, Luis Miguel Cintra e mais um trecho do Hyperion de Holderlin. Um conto fúnebre, de fato.

B. Os filmes de Deus (1989-1999)

Com a chamada *Trilogia de Deus*, a carreira de João César Monteiro dá uma virada radical no sentido da confusão entre persona e personagem. Seria João de Deus, esse personagem que, segundo Jean Douchet (em entrevista para o DVD de *As Bodas de Deus*), é um cruzamento de Nosferatu com Buster Keaton, também um prolongamento de César Monteiro, uma vez que é o próprio realizador que interpreta o personagem? Ou seria um alter-ego responsável pelas coisas que César Monteiro gostaria de fazer, mas os freios morais o impedem? Ou nada disso? Seria o caso do Visconde partido ao meio, como no livro de Italo Calvino, com João de Deus como o lado mau e César Monteiro como o lado bom? Sabemos que não, pois Monteiro continuaria intransigente e ofensivo aos menores deslizes de seus colegas, deslizes, claro, de acordo com sua ética implacável.

De onde vem João de Deus? Por que esse nome, ao mesmo tempo sacro e comum, que se assemelha a um John Doe, ou seja, um João ninguém, segundo a sociedade americana? Teria Monteiro visto e adorado *Meet John Doe* (1941), de Frank Capra? Não creio. Liliana Navarra se arrisca em duas possibilidades bem plausíveis:

O nome escolhido, João de Deus, tem origem desconhecida. Até hoje não foi encontrada nenhuma referência ao nome nas entrevistas feitas ao realizador nem nas suas anotações. Supõe-se que este possa ter vindo de um santo português, João de Deus (1495-1550), pastor, mercenário, vendedor ambulante, internado como doente mental e que, uma vez convertido, fundou a ordem dos Irmãos Hospitaleiros, dedicada a ajudar os doentes e os pobres (...). Ou pode ter tido origem em João de Deus de Nogueira Ramos (1830-1896), mais conhecido por João de Deus, poeta lírico, proponente de um método de ensino de leitura. (NAVARRA, 2013, p. 23)¹⁹²

O primeiro filme da trilogia, *Recordações da Casa Amarela*, é naturalmente onde se concentram as maiores mudanças na obra de César Monteiro. De um cinema mais voltado para os atores, em *Silvestre* e *À Flor do Mar*, Monteiro passa para um cinema voltado a um único ator, na verdade um ator-autor, a quem a câmara segue com igual implacabilidade à que ele fiscalizava os desvios morais de seus colegas de Novo Cinema (e com os não colegas a atitude era ainda mais agressiva). *A Comédia de Deus* e *As Bodas de Deus* já flagram um personagem após sua descida ao inferno, para onde ele sempre voltará. Esses dois filmes que completam a trilogia nos mostram um personagem-autor, alguém capaz de reger um mundo de transgressões, mas também de certa ternura. Um mundo que parece existir em uma outra dimensão, capaz de sustentar personagem assim.

A trilogia revela também que César Monteiro se recusa aos atalhos fáceis do sucesso. Seguiu *Recordações da Casa Amarela* com *O Último Mergulho*, praticamente uma negação do filme anterior. E seguiu *A Comédia de Deus* com *A Bacia de John Wayne*, que ao mesmo tempo prolonga e renega as obsessões e ideias do segundo longa com João de Deus. Por fim, seguiu *As Bodas de Deus* com *Branca de Neve*, negação de tudo. A cada filme, a sua negação, o seu contraponto, numa postura criadora que revela autocrítica e desejo pelo salto sem rede. Conforme escreve Mário Jorge Torres,

Muito curioso se torna o facto de a trilogia de João de Deus, para sempre o seu ex-libris criativo, ter aparecido intercalada de filmes intervalares, mais frágeis do ponto de vista narrativo, como pausas para uma *indolência* essencial para o avanço: *O Último Mergulho – Esboço de Filme* (1992) transforma uma encomenda num exercício sobre a liberdade de filmar, sem programa nem rigor; esta espécie de autocomplacência, de elogio da preguiça e da loucura, como se a alienação que espreita toda a obra para se perfilar como centro, a partir de *Recordações*, ganhasse foros de programa. O passeio pela Lisboa dos

¹⁹² Há ainda um terceiro João de Deus. Ou melhor, um primeiro, porque nasceu antes dos outros. Era jurista, nascido em Silves entre 1189 e 1191 e tido por muito tempo como espanhol. Ver *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*. Publicações Alfa, 1990, p. 187.

Santos Populares cita, ainda, em filigrana e em desconstrução, o imaginário das comédias populares lisboetas dos anos 30 e 40, num tempo em que os *pátios das cantigas* já não faziam qualquer sentido. Depois, irrompe com violência provocatória em *Le Bassin de J.W.* (1997), o mais indefensável (o mais negro) e o mais inclassificável dos retratos da (des)graça de ser português. Visto em contexto, o strindberguiano, *Le Bassin*, visita aos Infernos do eu descontínuo, ganha novas linhas de força pela radicalidade de um olhar contraditório, no coração da contradição, exposto com inaudita coragem. (TORRES, 2004, p. 223)

Vale atentar para a divisão feita por Liliana Navarra, em sua tese *João César Monteiro entre antropologia e ficção*, centrada na *Trilogia de Deus*. A investigadora percebe três diferenças na representação do desejo sexual nos três filmes da trilogia. Em *Recordações da Casa Amarela*, essa representação é "selvagem". Em *A Comédia de Deus*, o desejo sexual assume uma forma "sacral", "ritualística". E em *As Bodas de Deus*, ele se torna "pacato", "aristocrático" (NAVARRA, 2013, p. 5). Essa mudança de representação escancara os diferentes estágios da mente do personagem, partindo de suas lembranças no primeiro filme para o delírio sacralizante do segundo e finalmente para um novo delírio aristocrático no terceiro. Tudo está na mente do personagem, e o que César Monteiro nos dá a ver é uma investigação profunda e minuciosa dessa mente. Para isso, era necessário abrir a cabeça de João de Deus, metaforicamente.

Recordações da Casa Amarela

Após textos que insinuam que tudo que veremos é um longo flashback que nos mostrará o que aconteceu com João de Deus ao mesmo tempo que nos apresenta o personagem, vemos imagens de Lisboa a partir do Tejo, enquanto João começa seu périplo de autocomiseração ("Tenho o corpo cheio de bagas vermelhas"). É apresentado assim um dos personagens mais fortes não só do cinema português, mas da História do Cinema, em um filme de nome poético: *Recordações da Casa Amarela*. Margarida Gil disse que é o filme mais biográfico de Monteiro, ao lado de *Vai e Vem* (ALLONES, 2004, p. 103). Curiosamente, com o engavetamento da estreia de *À Flor do Mar* e seu quase ineditismo na época, quando *Recordações* estreou, em 12 de outubro de 1989, já se passavam mais de sete anos depois da última exibição em circuito comercial de um filme de Monteiro, justamente *Silvestre*. Não é preciso mais do que essas informações para que se ateste o incrivelmente deficitário sistema de distribuição e exibição de Portugal.

Mas essa não foi a única dificuldade enfrentada por Monteiro na produção do filme. Em *Anos Gulbenkian*, João Bénard da Costa conta o caminho errático de *Recordações* pelos terríveis meandros dos subsídios:

Um caso apenas existe em que talvez a história se não tivesse escrito da mesma maneira não fôra a Fundação. Refiro-me a *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro. Quando o pedido chegou à Gulbenkian, o IPC acabara de lhe negar subsídio. A Gulbenkian deliberou atribuir um subsídio a título condicional. Ou seja, se o filme se fizesse, o subsídio efectivava-se; se não, não. O exemplo foi seguido pela RTP 2 ao tempo dirigida pelo Fernando Lopes, que também avançou com apoio, embora nos mesmos moldes já que nem a soma das parcelas da Gulbenkian e da televisão davam para 20% do filme. Mas quando ele voltou ao júri do ICAM, este já não ousou dizer não a um projecto que já tinha garantidos apoios da Fundação e da televisão. E apoiou o filme. (COSTA, 2007, p. 52)

E nas *Folhas da Cinemateca*, João Bénard da Costa escreve:

Mesmo quem não leu muito lembra-se logo de Dostoievski e das *Recordações da Casa dos Mortos*. Sabe que não o vão levar para o canto da lareira e que a viagem não vai ser agradável. (...). Decorrem o genérico. Ouvimos uma flauta, sons estranhos, gritos. A casa amarela não é uma prisão. É um manicómio. João de Deus já nos está a falar de lá, quando diz em "off" um texto de Céline (*Mort à Credit*). Mas a luz chega à tela, e o que se inicia é um flashback. Vagaroso travelling sobre Lisboa, filmada do Tejo, descobrindo a parte mais bela da cidade, do Terreiro do Paço à Madre de Deus. (...) (In: MADEIRA, 2010, p. 58)

E de fato a fala em off de Monteiro nos insere na melhor ligação do cinema com a literatura, algo que Truffaut havia feito em *Tirez Sur le Pianiste* e Godard em *Le Petit Soldat*. E a música de Schubert, já usada em *Silvestre* e em *A Mãe*, substitui a fala, enquanto vemos João de Deus saindo de uma igreja, colocando uma moeda na caixinha de ajuda e refrescando-se com a água benta. Bénard então dá conta do verso e do reverso de Lisboa, conforme o que é mostrado no filme:

Ninguém está a brincar, muito menos o realizador. Durante o filme, vezes sem conta, mergulhamos nestes bairros, em ruas, praças e becos. Tudo tão estranho, tão nosso desconhecido. Lisboa tem um verso e um reverso. O verso vê-se do rio e é bom para os poetas. O reverso vê-se da terra e é bom para os pintores. A cidade é secretíssima. Quem vê caras não vê corações. Para lá das fachadas, começam as surpresas. Fiquem os turistas com a *ville blanche*. Quem cá morrer sabe como tudo é escuro. Tão escuro que, no final – quando João de Deus reencarna em Nosferatu – João César não precisou de qualquer efeito para o enquadrar em

"décor" expressionista. Murnau – para já não falar de Robert Wiene – precisou de estúdios e de grandes decoradores. para João César, bastou-lhe colocar a câmara, enquadrar rigorosamente, e esperar pela luz. Os milagres acontecem. O poster do filme – uma reprodução do quadro de Grosz John der Frauenmöde pintado em 1918 – não foi modelo do filme. Parece, antes, cópia dele. As artes têm, às vezes, coincidências singulares. (Idem, p. 59-60)

Em *A Grande Ilusão* nº 9, publicada em dezembro de 1989, escreve A. Roma Torres:

O que há, não sei se de esperança, mas pelo menos de saudável em *Recordações da Casa Amarela* não se expressa no engano das palavras mas situa-se no plano poético, na característica expressiva da interpretação de João César Monteiro e do tratamento da imagem com direcção de fotografia de José António Loureiro e cenografia de Luis Monteiro. Trata-se de habitar um ponto de vista de uma improbabilidade radical, de uma interiorização numa postura confessional, em todo o caso não directamente biográfica mesmo que uma ou outra alusão possa ser mais pessoal, o que evita todo o cinismo, bem como a tentação do miserabilismo ou da autocomplacência. Em última análise é paradoxalmente uma afirmação de fé, na missão que lhe é confiada por Livio, exemplar na sua loucura sensata. (p. 39-40)

Em seguida, Roma Torres situa o filme artisticamente de maneira interessante, reconhecendo nele uma curiosa dimensão:

O duplo papel de realizador e intérprete que João César Monteiro acabou por assumir dá ao filme uma dimensão entre o narcisismo e o masoquismo que retém alguma coisa de Charles Chaplin e Woody Allen. Isso permite-lhe uma solução estética iminentemente ligada ao personagem que supera uma menos acessível estética da negação à Adorno e Escola de Frankfurt como alternativa à integração dos conteúdos revolucionários em padrões formais ideologicamente condicionados, aparentemente mais de acordo com o radicalismo que o filme assume na sua crueza e uma vez mais nas referências a Céline. E é ainda por aí que o filme se abre a um ponto de vista infantil, aparentemente ingénuo, que permite conciliar a pureza e a crueldade em João de Deus, o nome também a evocar o poeta e uma outra Cartilha Maternal, talvez bem mais perversa. Aliás as crianças "com o coração apertado" são desde logo referidas na legenda inicial que justifica o título na alusão "à casa onde guardavam os presos" e, na última cena, a transfiguração do Nosferatu vem precisamente interromper (ou prolongar) uma brincadeira de crianças. (p. 40)¹⁹³

¹⁹³ "A *Cartilha Maternal* é uma obra de natureza pedagógica, escrita pelo poeta e pedagogo João de Deus e publicada em 1876, que se destinava a servir de base a um método de ensino da leitura às crianças. A *Cartilha Maternal* é uma das obras mais vezes reimpressas em Portugal, tendo sido extensivamente usada nas escolas portuguesas por quase meio século, ainda mantendo alguns seguidores". In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cartilha_Maternal

Em um outro texto na mesma edição de *A Grande Ilusão*, o casal Regina Guimarães e Saguenail vê deste modo o filme de Monteiro, entendendo também o surpreendente sucesso do filme nas bilheteiras (bilheteiras, em Portugal):

A obra constrói-se retalho a retalho, por cenas – correspondentes muitas vezes a planos-sequência – que se articulam um pouco como sketches de uma "Revista" à qual faltassem os intermédios musicais ("substituídos" pelos números da polícia que assegura a difusão da "cultura"). João César Monteiro qualifica a sua fita de "comédia lusitana": inspira-se nos filmes dos anos 40 para a sua galeria de personagens reunidas no espaço referenciado (casa, rua, leitaria...) dum bairro popular de Lisboa e no humor assumidamente grosseiro da "Revista". Esta descoberta de pontos de contacto com a cultura popular, que parecia votada ao desprezo pelo cinema português, está de certo modo na base do sucesso de bilheteira do filme. Sucesso esse aliás que é também fruto dum mal-entendido, na medida em que o espectador não se identifica com as personagens caricaturadas, mas o cineasta carrega com todo o peso dessa contradição, optando por representar uma figura á qual insufla toda a autenticidade de si próprio extraída para o poder incarnar – com efeito, o filme tira o melhor partido dessa "performance" de João César Monteiro que entrega quase sacrificialmente (oferecendo-se até às barbas) à objectiva mortífera da câmara. (p. 42)

No texto "O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro", escrito por Mário Jorge Torres para o congresso SOPCOM, o crítico-investigador faz um resumo das características estilísticas e temáticas exploradas pelo realizador até *Recordações da Casa Amarela*, para chegar a este longa-chave na carreira de Monteiro identificando uma série de coisas e uma "suprema transformação", comentando até mesmo o material publicitário da época:

Estavam, pois, lançados os dados para a suprema transformação: João César dava corpo a João de Deus, personagem fora (e dentro) dele, e as *Recordações da Casa Amarela* (1989) entrava no imaginário dos portugueses, mais por via do publicitário spot televisivo (o tantas vezes citado: "adorei, adorei, adorei"), que por conhecimento, de facto, de uma das obras mais coerentes e ricas do Portugal de depois de Pessoa, numa espécie de refacção, encenada para melhor complexificar o eu. É ainda em Pessoa que encontramos, em fragmento, a formulação para tal refacção: "Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas". (TORRES, 2004, p. 223)¹⁹⁴

¹⁹⁴ A nota de rodapé informa que é das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (p. 93).

O "adorei, adorei, adorei" é dito pelo próprio Monteiro para a menina Julieta, e assim descobrimos que ele estava na apresentação da orquestra em que ela tocava seu clarinete. Jorge Torres considera *Recordações* a obra-prima absoluta do realizador, e o compara com os outros longas da trilogia e com outros longas de Monteiro:

Visto hoje, avulta como a obra-prima absoluta, que desencadeia o ímpeto final: os dois tomos seguintes da trilogia, cada vez menos negros, porque mias irrisórios e demenciais. *A Comédia de Deus* (1995), com a colecção de pelos púbicos e o aparente aburguesamento da personagem, acentua o carácter de divertimento da auto-exposição, ou auto-imolação, como lhe chama Fernando Lopes [no extra do DVD]. *As Bodas de Deus* (1998) já funciona num registo completamente surreal, que, como defende Vitor Silva Tavares, se deverá estender a toda a sua obra fílmica, e não só. O carácter onírico da visita ao convento ou do achado da herança remetem-nos para a dimensão aleatória que já encontrávamos no tratamento do imaginário popular em filmes como *Veredas* ou *Silvestre*, sendo na trilogia, apesar de algumas fragilidades, a grande ponte para a desejável leitura de conjunto. (Ibidem)

Leonor Areal acerta quando escreve que em *Recordações*, "filme premiado e admirado internacionalmente", Monteiro "encontrou o seu personagem, aquele que só ele poderia representar, figura carismática de auto-geração (na senda de Keaton, Chaplin, Tati, Lewis e Allen), visionário e comediante de si mesmo, criador de um mundo próprio" (AREAL, 2011-II, p. 254). Areal fala também do fetiche demonstrado pelo personagem desde a cena do chuveiro, quando ele se encanta com um pelo pubiano da menina Julieta:

O fetiche, que se define pela substituição da pessoa por um objecto pertencente a ela (os pêlos, uma peça de roupa, uma fotografia, um boneco), distingue-se da metonímia (em sentido lato) por esta ser uma figura discursiva, enquanto o fetiche é aplicado aos objectos, não às palavras. A boneca com dinheiro dentro é também, propriamente, um fetiche da rapariga morta, que ele esventra para roubar, sem remorsos, o pecúlio. Uma espécie de vampirização – imagem-metáfora usada no final do filme, para representar o personagem e a sua adequação à vida – previamente objectualizada pela apropriação fetichista. (AREAL, 2011-II, p. 255)

A cena do manicômio de *Recordações da Casa Amarela* fortalece a semelhança do filme de Monteiro com *Jaime*, de António Reis, e a ideia defendida por Nelson Araújo de que Jaime e João de Deus são as "figuras tutelares" do cinema português entre os anos

1960 e os anos 1980 (como vimos no capítulo 1.3.9). Ao mencionar a reaparição de Lívio, personagem de Luís Miguel Cintra, em *Recordações da Casa Amarela*, dezenove anos depois de sua primeira aparição em *Quem Espera por Sapatos de Defunto*, e o ponto alto de *Recordações*, a recomendação de Lívio para João de Deus no momento da saída deste do manicômio ("vai e dá-lhes trabalho"), Araújo escreve: "O acordo de princípio firmado na saída de João de Deus pressupõe uma atitude de resistência à realidade social, usando a transgressão como mecanismo de transformação das mentalidades" (ARAÚJO, 2016, p. 121). E sobre a saída de João de Deus do manicômio, facilitada por Lívio, Nelson Araújo escreve que "a evasão de João de Deus reflete a indignação de João César Monteiro face à mortificação a que o ser humano é votado naquelas instituições e declara a exigência de expressão individual para a vida ser vivida (...)" (Ibidem).

O autor vai além, assumindo uma relação mais estreita entre João de Deus e Jaime Fernandes:

Na mutação aqui vivida, João de Deus restitui a Jaime Fernandes o tempo de vida que o hospital psiquiátrico lhe retirou, reclamando o realizador, nesta operação, a recuperação de "uma força de vida que quer estender-se e experimentar a sua extensão máxima" (Janicaud, 2007: 88). A "ressurreição" de Jaime assume-se como a recusa de João César Monteiro em aceitar a reclusão forçada de um artista. De facto, essa transladação representa a afirmação do homem perante a subtração de que foi vítima, não renunciando desta forma à reinvenção da vida moderna. Este ato artístico construiu-se, assim, como uma manifestação da incompatibilidade do realizador com os mecanismos que oprimiram Jaime Fernandes, resultando este conflito num motor narrativo da personagem João de Deus. (Ibidem)¹⁹⁵

De fato, o início de *Jaime*, com o manicômio mostrado de longe, com moldura que emula cinema mudo e uma tonalidade sépia que acentua essa impressão, é retomado em *Recordações da Casa Amarela*, quando João de Deus começa a dar a volta no pátio para pensar se vai sair de lá ou não, após conversa com Lívio, o personagem que não víamos desde *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*. Monteiro então une os três filmes colocando o seu primeiro curta de ficção ligado ao último longa (até então) pela ponte chamada *Jaime*.

* * * * *

¹⁹⁵ A referência completa da citação é JANICAUD, Dominique (org.). *Sobre a Terceira Crítica*. Lisboa, Instituto Piaget, 1994).

O primeiro dado da loucura de João de Deus dentro do longo flashback que compõe o filme se dá com 11 minutos de duração, quando, após o banho da jovem filha da proprietária da pensão, João entra no banheiro, bebe a água depositada no chão, com restos de sabonete e tudo, e se maravilha com um pentelho que fica preso em seus dentes. Até então João de Deus era visto como um senhor simpático e pobre, com problemas com percevejos e modos educados, fala branda, quase quieto. Logo adiante, quando ele vê a moça raspando a perna, seu dedo levanta um objeto que se parece com um batom gigante, e vermelho, representando sua própria ereção. Não há sutilezas com César Monteiro, ainda mais neste filme, feito pelo signo de Schubert, mas também de Quim Barreiros¹⁹⁶.

As piadas internas continuam a mil. Em uma cena, num restaurante, Duarte de Almeida (aka João Bénard da Costa), interpretando um personagem misterioso chamado Ferdinando, mostra algumas fotos para João de Deus, chamando uma delas de "inadjetivável" (termo já muito empregado por Bénard em seus textos). A cena tem um lado buñueliano muito forte, a nos lembrar o início de *Le Phantom de la Liberté* (1974) e as fotos de pontos turísticos que chocavam. *Recordações da Casa Amarela* é o fantasma da liberdade de João César Monteiro. Em outro momento, Fernando Lopes revela seus dotes como jogador de bilhar. E por falar em Buñuel, Monteiro reconheceu, em entrevista para Jean A. Gili, que o andar sinuoso de João de Deus quando vestido de oficial militar é uma referência ao andar da personagem de *El*, que Buñuel filmou em 1952 (In: NICOLAU, 2005, p. 412).

O encontro com a mãe é um dos momentos mais melancólicos de toda a obra de Monteiro. Ela lava o chão do alto de umas escadas, e ele sobe alguns degraus para que seu rosto fique mais alto que o dela, que permanece agachada. O olhar da mãe, entre o sentir-se desprezada e a preocupação com o filho, e a frieza deste, que ali foi só para arrancar algum dinheiro. "Quando vem me ver novamente?", pergunta a mãe, "um dia destes", responde João de Deus, já virando-se para ir embora, um tanto constrangido.

A partir de *Recordações da Casa Amarela*, torna-se mais frequente também a maneira como o realizador se aproxima de uma narrativa clássica para burlar seus elementos de dentro. Um exemplo está na cena em que João de Deus entra no quarto de Mimi, namorada de um traficante, para procurar o dinheiro que ela tinha escondido. Ele

¹⁹⁶ Quim Barreiros é um famoso cantor "pimba" português, ou seja, de música bem popular e cheia de segundos significados, como as do brasileiro Genival Lacerda.

procura, procura, abre gavetas, levanta colchão e nada. Ao se dirigir à porta do quarto, prestes a desistir, ele olha para o lado e observa uma boneca sentadinha numa poltrona, num típico procedimento de "percepção de última hora" que vimos em inúmeros filmes, mas tratado de forma completamente diferente na forma. Para começar, Monteiro prefere o tempo lento e o silêncio. Talvez em algum filme da Nova Hollywood pudéssemos encontrar cena parecida, mas então a sua presença como ator invoca um novo ponto de diferenciação. A lentidão, aliada à presença do ator Monteiro, torna a cena um tanto única do universo monteiriano, agora mais próximo das convenções narrativas para ludibriá-las mais facilmente (e por vezes arriscadamente, pois a sutileza pode ser interpretada por convencionalismo). Além disso, a cena termina com João de Deus a cheirar as notas enquanto uma orquestra toca ao fundo, justamente a orquestra que estará na cena seguinte, com a filha da dona da pensão, a menina Julieta, ao clarinete. E então ela nega suas propostas, e ele a violenta, deixando todo o dinheiro em cima da cama, para a alegria da dona da pensão (Manuela de Freitas). Ela grita para agarrarem-no na fuga, e inicia uma troca de ofensas entre todas as vizinhas do pátio, numa clara referência às comédias portuguesas dos anos 1940 (incluindo *O Pátio das Cantigas*). Após a cena forte de violação de uma jovem garota, o alívio cômico de um bairro popular com seus moradores. E depois disso, João de Deus é visto já como um vagabundo que mora nas ruas. O vai e vem social de João de Deus será uma marca de toda a trilogia.

Interlúdio: Conserva Acabada (curta)

No curta-metragem *Conserva Acabada* (1989), João César Monteiro começa, já no título, a zombar de João Botelho, cujo primeiro longa chamou-se *Conversa Acabada*. Com uma simples inversão de letras, o "v" trocando de lugar com o "s", tem-se mais uma amostra de humor infantil do realizador. O filme permaneceu esquecido até sua morte, quando então foi colocado como extra no DVD de *Recordações da Casa Amarela*, dentro da Integral João César Monteiro. O realizador interpreta outro realizador, João Raposão, "mais especificamente, João Raposão do Audiovisual", em uma outra zombaria, desta vez com a denominação que começava a tomar o lugar do cinema. Ele teria de rodar um filme, mas só se interessa pelas curvas da secretária e das atrizes que aparecem para testes (interpretadas pela mesma atriz que faz a secretária: Alexandra Lencastre).

E como Godard, ele continua a zombar também de seus apoiadores, mostrando que é livre e que não aceita dirigismos de qualquer tipo. "Hello, Ar-ti-pi? Aqui é Raposão.

Yeah, the big fox". Na aparência visual, prejudicada pelo estado da cópia, o curta parece isento de qualquer preocupação formal. Tudo é pensado pelo efeito das piadas (que se assemelham às dos programas humorísticos da TV da época) e das inúmeras citações e alusões a outros filmes e realizadores, no que configura um parêntesis pouco interessante na obra de Monteiro, a não ser para autoristas e completistas.

Ou, como observou Luis Miguel Oliveira nas *Folhas da Cinemateca*:

A assinalar, especialmente, mais duas coisas. É a partir de Recordações da Casa Amarela que se acentua a presença de César Monteiro enquanto "corpo" central dos seus próprios filmes; *Conserva Acabada*, nesse sentido, é um filme que talvez não seja exagero ver como "balão de ensaio" ou um "campo de provas" para futuras variações (e reiterações) da sua persona de actor. E, segunda coisa, que *Conserva Acabada*, pese toda a sua dimensão derisória, não deixa de ser uma pequena reflexão sobre o processo criativo (especificamente: sobre o processo de criação cinematográfica em Portugal), por entre as minudências burocráticas resolvidas ao telefone e o trabalho "com as mãos na massa": as melhores cenas do filme (e as mais ambíguas também) são as que mostramos "testes" às candidatas a actrizes. (MADEIRA, 2010, p. 66)

A Comédia de Deus

Uma galáxia, ou Deus por ela, vagamente vogando. "As Vésperas" de Monteverdi dedicadas à Beata Virgem. A voz de uma criança que, depois de dizer "Joaquim Pinto apresenta *A Comédia de Deus*, um filme de João César Monteiro", desata a rir. Em vez do genérico, que só vem no fim, é isto que vemos e ouvimos antes da Cena I de *A Comédia de Deus*. (In: MADEIRA, 2010, p. 73)

Assim começa o texto de João Bénard da Costa, nas *Folhas da Cinemateca*. Assim começa o filme de Monteiro, segunda parte da chamada *Trilogia de Deus*.

Depois, vemos duas raparigas à porta de uma loja. Uma loja de gelados ou, melhor dizendo, de sorvetes. "Lá vem ele", dizem. Ele, quem? O Senhor João de Deus, gerente de "O Paraíso do Gelado", interpretado por João César Monteiro, desta vez sob o pseudónimo de Max Monteiro. Monteiro dele próprio e Max de Max Schrek, o actor do *Nosferatu* de Murnau. (Idem, p. 73-74)

Filme de produção conturbada, que é assim explicada pelos letreiros iniciais, escrito pelo produtor Joaquim Pinto, do pequeno curta encomendado a Monteiro pelo canal Arte para comemorar os 100 anos do cinema:

A primeira rodagem da *Comédia de Deus*, em Cinemascope, tinha sido interrompida. A produção debatia-se com problemas financeiros e acordei com o João fazer este pequeno filme onde ele se questiona sobre a futura rodagem da *Comédia*, fazendo reverter todos os lucros do mesmo para a preparação da nova rodagem em 35mm, formato 4:3.

Explica-se, assim, um filme que, como todos os outros do diretor, muito deve à insistência dele e de amigos e a uma perseverança heróica para vencer os espinhosos percursos do fazer cinematográfico em Portugal. É difícil imaginar, além de todos os percalços financeiros, Monteiro rodando em cinemascope. Não me parece o formato ideal para o tipo de mise en scène que o realizador construía, e uma ideia dos erros e acertos da experiência com a tela mais larga pode ser vista nos três breves curtas que acompanham o filme na filmografia oficial.

Em *A Grande Ilusão* nº 20, de novembro de 1996, Pedro Ludgero faz uma interessante análise do tipo de provocação promovida por Monteiro, e aproveita para alfinetar um dos mais conhecidos críticos portugueses:

Alheio a qualquer tipo de hierarquias impostas, Monteiro provoca o espectador bem pensante com um nivelamento escandaloso dos diversos estratos da cultura, não através da sobrevalorização dos produtos medíocres (o entendente crítico João Lopes conseguiu realmente surpreender ao considerar *Um Porquinho Chamado Babe* uma obra de vanguarda...) correspondente à técnica capitalista de promoção de necessidades artificiais, mas questionando as valorações historicamente fixadas (que constituem o que se costuma chamar de bom gosto) durante o tempo de gestão da sua expressividade singular. Assim, à comoção do filme são imprescindíveis compositores tão inconciliáveis quanto Haydn, Wagner ou Quim Barreiros, escritores de importância tão diversa quanto Camões, A. Garrett ou João de Deus ou memórias cinéfilas tão sui generis quanto *Prénom Carmen*, *Goodbye Mr. Chips* ou *O Pátio das Cantigas* (e não esqueçamos que J.C. Monteiro disse em entrevista que o Manoel de Oliveira era um dos seus 1700 cineastas favoritos). (p. 50)

Obviamente era uma provocação com Manoel de Oliveira, pois Monteiro o tinha em altíssima conta como realizador, segundo ele mesmo diz em entrevistas e segundo depoimentos de quem era próximo. Mas é verdade que o princípio da contradição monteiriano se alimenta também dessa brincadeira com o bom gosto, dessa destruição do chamado gosto médio e da abolição dos códigos do bem filmar (tão redondinhos em *À Flor do Mar*, tão desrespeitados em partes da *Trilogia de Deus*). A provocação de Ludgero a João Lopes é acertada, embora o filme *Babe* tenha lá seus encantos. O

problema é dizer que se trata de uma obra de vanguarda. Esse tipo de exagero precisa mesmo ser combatido, embora seja sinal de coragem e personalidade crítica cometê-lo.

Ludgero continua nesse ponto, exemplificando com imagens: O "Agnus Dei" colocado sobre a imagem de um cordeiro prestes a ser cortado no açougue; a aula de natação com o som de ópera em seu momento climático "(a substituição do líquido pela música ao ponto dos movimentos da nadadora não serem regulados pela pressão da água, mas pelo ritmo da ária, provoca um genial equilíbrio entre o suposto sublime e o suposto banal)", ou "remetendo um soneto de Camões a uma rapariga comum", etc. "Esta atitude de contaminação, por ser irónica, experimental e sobretudo virtual, permite ao autor *flirtar* com a poesia (...)" (Ibidem).

O texto de Pedro Ludgero procura seguir a toada de Monteiro, embora não se abra ao mundano como o realizador. "Enquanto criador, este é um Deus material e sexuado (...)". E faz também suas comparações e suas análises formais:

Monteiro, como Fellini, não se opõe ao cinema enquanto profissão, mas exige que os objectos investidos ultrapassem a mediocridade industrial (a História do gelado entre em paralelo com a História do cinema com a chegada do imperialismo económico-cultural norte-americano). A forma filmica encontrada deriva, aliás, dum labor tipicamente artesanal: utilização dum conjunto de meios produtivos pobres mas delicados (actrizes sem star-appeal mas encantadoras, cenários simples mas muito asseados e organizados, diálogos sem grandes pretensões de sentido mas deliciosos no seu humor), improvisação constante (tanto dentro de cada sequência, muitas vezes correspondendo a um plano, como ao lado da montagem), aspecto final meio castiço, meio rasca. (p. 51)¹⁹⁷

Em um texto publicado nos *Cahiers du Cinema* nº 449, de fevereiro de 1996, Thierry Jousse fala de um "grande filme na primeira pessoa" e destaca o "exibicionismo que caracteriza os grandes atores cômicos" para elogiar a "forma inacreditavelmente sutil" com que JCM nos entrega uma experiência "aguda, profunda e muito refinada" (p. 23). Jousse escreve que

já compreendemos que *A Comédia de Deus* é uma coisa rara e preciosa, uma espécie de meteorito lançado no universo prosaico do cinema de

¹⁹⁷ Em entrevista nos *Cahiers du Cinema* em fevereiro de 1996, quando perguntado se desenha seus enquadramentos, Monteiro responde: "Nem pensar nisso. Storyboard nunca. Fellini não". O que indica que ele não aprovaria a comparação feita por Ludgero. A geração dele, não só a portuguesa, tem um problema com Fellini, uma birra um tanto inexplicável. Aqui no Brasil, lembro que Carlos Reichenbach, diretor com muitos pontos em contato com JCM, também não gostava de Fellini, assim como o crítico Inácio Araujo, quase seu contemporâneo.

hoje. A força do filme de Monteiro se dá não somente pelo incrível desembaraço com o qual se desenvolve, sem pestanejar um pouco que seja, aos atos menos perturbadores sobre os quais nos voltamos, mas também pela invenção de um espaço-tempo que lhe é próprio e adquire rapidamente uma amplitude insuspeita. Esse espaço-tempo, é o dos planos longos, frequentemente fixos, enquadrados frontalmente com uma precisão extrema, sem dúvida no milímetro, de uma beleza que salta aos olhos. Nada de ostensividade formal, nada de sistemático nessa estética da frontalidade, mas, pelo contrário, uma necessidade interior que oferece aos rituais filmados um lugar indispensável. (p. 24)

Jousse salienta que essa "forma é a do prazer, de sua duração, de sua capacidade de diferir no tempo a passagem ao ato, de inventar instantes imprevisíveis e inéditos" (Ibidem), e conclui que *A Comédia de Deus* é uma "poderosa lição de cinema e ao mesmo tempo uma espécie de manifesto por uma arte de viver muito singular, ameaçada pela uniformização generalizada" (Ibidem). Sobre esse texto de Thierry Jousse, mais o texto de Catherine Breillat¹⁹⁸ que o segue nessa mesma edição dos *Cahiers du Cinéma* (nº 449), Leonor Areal comenta a divergência entre os autores sobre a ideia de transgressão na obra de Monteiro. Para Jousse, "o pecado e a lei estão ausentes. Não há qualquer transgressão, pois não há nada que transgredir" (Jousse, p. 25, apud Areal, 2011-II, p. 256), enquanto para Breillat, realizadora que, por sinal, tem fortes pontos de contato com João César Monteiro, "é o filme da transgressão total" (Breillat, p. 26, apud Areal, op.cit.).

O que Jousse defende é que Monteiro cria um mundo particular onde seu personagem se moverá segundo suas próprias regras, e que esse mundo está completamente alheio às regras deste mundo, o nosso mundo, e conseqüentemente das regras de nossa sociedade. Essa ideia é seguida por Liliana Navarra, que procura, por meio das teorias de Arnold Van Gennep, Victor Turner e Erving Goffman, entender a "evolução/involução da personagem João de Deus, que quebra continuamente as regras sociais e se encontra, muitas vezes, numa espécie de limbo, à margem da sociedade" (NAVARRA, 2013, p. 3). Essa desconexão com o mundo que conhecemos relaciona Monteiro a artistas como David Lynch ou Frank Zappa, ou ainda Franz Kafka, mas tal ideia só parece funcionar em trechos desse filme específico, uma espécie de delírio de João de Deus, que se imagina como um burguês que ocupa algum cargo de hierarquia e pode sonhar com uma vida hedonista e irresponsável. Após a chegada de Joanhina esse delírio é interrompido pelas leis que conhecemos muito bem, inclusive a da fúria de um pai ofendido pela vulgarização impingida à filha, e João de Deus sofrerá as

¹⁹⁸ Catherine Breillat é uma realizadora francesa com alguns filmes polêmicos e eróticos no currículo.

consequências. Esse argumento também é usado no excelente texto de Alicia Mariño Espuelas sobre *The Quiet Man* (John Ford, 1952). Para a autora, Ford constrói uma Irlanda de fantasia, que logo se descola do mundo real, e portanto pode uma autora feminista como ela aceitar que John Wayne arraste Maureen O'Hara por uma longa distância e isso seja considerado por ela um sinal de amor¹⁹⁹.

Em texto publicado no *Ipsilon*, caderno de cultura do jornal *Público*, em 19 de janeiro de 1999, Luís Miguel Oliveira pergunta, já no título: "Será pecado?", e prossegue dizendo que "depois de ter permanecido em hibernação durante *O Último Mergulho*, o alter ego de João César Monteiro regressa agora, 'lavado e tratado' pela personagem da fabulosa Manuela de Freitas, que o colocou como responsável pela gelataria Paraíso". Na sequência, Oliveira menciona as dificuldades de produção enfrentadas por *A Comédia de Deus*, percalços típicos do cinema português:

Os gelados de João de Deus são, diz o próprio, de "gosto requintado, não são para qualquer um". A frase dá o mote para, pelo menos, "uma parte" do filme: a que se refere a um discurso, sempre insinuado, sobre a solidão de César Monteiro enquanto cineasta. Se um processo criativo é sempre problemático, então as angústias são as mesmas quer se trate da fabricação de gelados, quer da de filmes. Algo de particularmente importante num filme que atravessou uma rodagem complicada — incluindo "falsas partidas" — e que aliás consegue servir-se desses acidentes em proveito próprio, incorporando-os na sua estrutura.

E comenta sobre as alusões cinematográficas, obrigatórias em qualquer filme do realizador:

Não se esgotam aqui os fios que conduzem ao cinema, com referências a Manoel de Oliveira— João de Deus entrapado em ligaduras numa caricatura a um célebre plano de *Non ou a Vã Glória de Mandar* — e a frase emblemática de *O Pátio das Cantigas* - "Ó Evaristo, tens cá disto?" — transformada em gesto obsceno, num ajuste de contas com a chamada "idade de ouro" do cinema português. Oscilando permanentemente entre o "sujo" e o "limpo" — o filme abre com conversas sobre o asseio das empregadas -, *A Comédia de Deus* é uma obra cuja escatologia se acentua até à inenarrável sequência final, pungente e jubilatória celebração do sórdido.

¹⁹⁹ In: *El Universo John Ford* (vários autores), publicado pela Notorious ediciones, em ano não informado. O texto está entre as páginas 256 e 263.

O investigador Paulo Filipe Monteiro identifica também essa ligação com a comédia portuguesa dos anos 1940, entendendo a citação ao *Pátio das Cantigas* como uma zombaria de Monteiro, ou mesmo uma atualização:

Há também a surpreendente inserção, no seio do novo cinema, da tradição dos filmes cómicos portugueses dos anos 30 e 40. Sobretudo a partir de *Recordações*, filme profundamente mergulhado na vida bairrista de Lisboa. Ao nível dos diálogos, também, há elementos que lembram os trocadilhos desses filmes; n'A *Comédia*, há mesmo uma citação directa d'O *Pátio das Cantigas*, quando um rapaz chega à porta do talho e pergunta: "Ó Evaristo, tens cá disto?". Mas Monteiro junta a essa frase um apertar dos genitais, que a tornaria inconveniente nas bem comportadas comédias dos anos 40, e uma reação ao talhante, que atira ao moço um pedaço de carne com que ele foge, tornando mais política a cena, como se a intenção da provocação fosse afinal matar a fome. (MONTEIRO, 2014, p. 227)

E voltando a Leonor Areal, é interessante verificar o que a investigadora tem a nos dizer sobre o segundo filme da trilogia:

É um filme transgressor de tudo quanto antes víramos – a nível da moralidade, da estética e da sexualidade – e apesar de tudo ancorado na mais simples banalidade da vida lisboeta, cujo ambiente prosaico e chalaceiro aqui ressurgem sublimado nesta exegese do encanto rústico das adolescentes.

Essa transgressão está inscrita no próprio filme, através da presença da figura feminina tutelar e castradora: a moralista patroa da gelataria (Manuela de Freitas), ex-prostituta (que também já foi dona de pensão em *Recordações...*) e que transporta a voz das conveniências sociais ("tarado sexual", diz ela) sempre que lhe convém, ou também, quando lhe convém, a crueza oculta das inconveniências sociais ("já vi muitos caralhos"), que despeja castigadoramente sobre a delicadeza sonsa do herói. (AREAL, 2011-II, p. 256)

A seguir, Areal comenta a transgressão no que diz respeito à sexualidade:

A transgressão a nível da sexualidade passa por uma construção erótica, que jamais é pornográfica ou gráfica, mas puramente uma sugestão ritual de sedução, feita minuciosamente pela recolha de pêlos-fetichismo, depois de mergulhadas as meninas na banheira plena de leite, pela preparação de jantares culinários e de gelados de nomes paradisíacos, fetiches também, que remetem para um éden amoroso e nunca para a banalidade, e que tomam como referência inspiradora o ideal clássico de amor, personificado pelas meninas que olhando-se ao espelho reflectem o soneto camoniano "Um mover de olhos brando e piedoso" e que, na sua virgindade cândida e apreensiva, actualizam esse ideal medieval que é modelo de sedução desde *Silvestre* – uma sedução paulatina e delicada que nem sempre se consuma na posse carnal. (Ibidem)

Talvez fosse preferível dizer, em vez de "nem sempre se consoma na posse carnal", simplesmente que às vezes se consoma na posse carnal. Porque o mais comum de vermos, pelo menos na *Comédia*, já que nas *Recordações* e nas *Bodas* a posse carnal é mais frequente, é o ritual da sedução, ou antes, do desejo sexual até este esvaziar-se por completo. A posse carnal geralmente se dá instintivamente, sem que haja um ritual, como na cena de sexo anal na sorveteria, escondida pela porta de *saloon*.

* * * * *

João de Deus sai do manicômio, em *Recordações da Casa Amarela*, e aparece em Alfama como Nosferatu. Recebe a incumbência de Lívio: "Vai e dá-lhes trabalho". E agora João de Deus é gerente de sorveteria, do Paraíso do Gelado, travestido de homem sério, como se o paletó, a gravata e as responsabilidades mudassem seus hábitos. Foi ajudado por uma antiga amiga, Judite (Manuela de Freitas, atriz-símbolo da obra monteiriana), que o encontrou em andrajos. Mas aos poucos, ele mostra que não mudou. Apenas saboreia, por um tempo, a função hierárquica. A *Comédia de Deus* está impregnado de contemplação, reflexão, alusões a diversos tipos de obras de arte e também ao chulo, ao vulgar. Quando Judite (Manuela de Freitas) a dona da sorveteria comunica a João de Deus que vai se associar a um francês chamado Antoine, e que a associação prevê também o matrimônio, inicia-se uma série de falas de duplo sentido, e até de sentido único sexual. João observa: "os nossos gelados não tem hipótese nenhuma de penetração no mercado francês. Não, como é óbvio, por falta de qualidade, mas por o consumidor francês aceitar mal a origem, o serem portugueses". E Judite responde: "Deixe que o Antoine me penetre e depois a gente fala". Em seguida, o cinéfilo, e só ele, entende o sobrenome de Antoine, quando Judite imagina o letreiro da loja: "Carinhas & Doinel. Penetrará e em grande escala". Antoine Doinel, por sinal, é interpretado pelo crítico Jean Douchet, presença mais ou menos constante no capítulo 2.1 deste trabalho. E quando João de Deus o conhece, comenta que esperava outra pessoa²⁰⁰. Quanto à

²⁰⁰ O mesmo tipo de piada que fará Manoel de Oliveira em *Belle Toujours* (2006), quando, ao não conseguir Catherine Deneuve para o papel da bela da tarde buñueliana e ter de substituí-la por Bulle Ogiers, colocou na boca desta última a seguinte fala: "Eu não sou mais a mesma". E de fato, era para Jean-Pierre Léaud, ator que interpretou Antoine Doinel nos filmes de Truffaut, participar do filme, o que não foi possível no final.

vulgaridade, numa cena em que Judite vai visitar João, alguém solta gases, e João, assumindo que foi ela, logo diz: "homem honrado não tem ouvidos".

Há também o humor infantil, de desenho animado, como quando o açougueiro quer apanhá-lo e começa pelo cigarro, que tira da boca de João de Deus e o joga no chão. João insiste e acende outro, que novamente é arracado de sua boca. E por aí vai, até quase se encerrar o maço. No corte, a referência, já notada alhures, a *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, com João de Deus no hospital com o rosto todo enfaixado. Ou os gestos infantilizados do protagonista, que parece se divertir em qualquer situação e se entediar com a mesma facilidade. Esse gestual remete ao burlesco, obviamente. O burlesco, já referência quando se falava em frontalidade e bidimensionalidade, aqui dá vez a um tipo de humor que se cristaliza de modo inusitado, porque, ao contrário dos cômicos do burlesco, João de Deus não é de fato infantilizado, muito menos inocente. Está mais para um pobre diabo, livre numa sociedade que não tolera a liberdade. Quando é despedido da sorveteria, sai-se com essa: "Não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar".

Essa intensa liberdade com que Monteiro desliza entre um polo e outro do chamado gosto, do refinado ao vulgar, tem seu lado de beleza que se confunde com uma intensa melancolia, nos dois encontros com as adolescentes que ele leva para seu apartamento burguês. Mas ele não leva só adolescentes, leva moças maiores também, e muda de uma para outra, na diegese, para nos desconcentrar, fazendo com que demorem para perceber que o diálogo com Celestine não é o mesmo que ele travava com a adolescente Rosarinho, como o tratamento às moças maiores no aspecto sexual será também bem diferente àquele reservado à adolescente Joaquina. Thierry Jousse defende essas cenas como partes de um mundo particular criado pelo cineasta, que não responde às mesmas regras, nem aos mesmos desejos. Mas penso ser essa uma saída falsa, e o incômodo que essas cenas com adolescentes causam vem mais de nossa dúvida do que de uma suposta liberdade. Estaria ele passando dos limites do tolerável? Quando Luchino Visconti mostra uma forte sugestão de pedofilia entre uma menina e o personagem de Helmut Berger em *Os Deuses Malditos*, e em seguida o suicídio da menina, sabemos que o limite não havia sido ultrapassado por muito pouco, e graças à genialidade de Visconti, a seu trabalho com o tom, com a construção narrativa, as elipses, a sucessão dos planos. É precisamente o que Monteiro tenta fazer aqui. No filme, ele é punido, o que só deixa as coisas mais complexas. Teria passado do limite? Teria realizado uma indesculpável cena de pedofilia ou trata-se mesmo da sacralização do desejo,

conforme vimos na introdução deste capítulo 2.2.? A própria aparição de Joaquina revela o lado vampiresco de João de Deus, o lado Nosferatu que estava adormecido, talvez pelo comportamento burguês. Seu olhar é de quem avistou uma presa. E afinal, talvez Louis Malle com seu *Pretty Baby* (1978) e Scorsese com seu *Taxi Driver* (1976) tenham ido mais longe, tenham chegado mais perto do intolerável, com suas prostitutas mirins – Brooke Shields e Jodie Foster, respectivamente. Porque neles só havia o comércio, além da possibilidade de salvação, enquanto em Monteiro há o sagrado e o ritual, a lenta delicadeza e a poesia com que toda a sequência se desenrola. "A relação [com as raparigas] também não tem uma componente sexual. A minha personagem ensina-lhes a sua profissão, que é vender gelados. Ele é simplesmente o instrutor", diz César Monteiro para os *Cahiers du Cinéma* (In: NICOLAU, 2005, p. 423). Mesmo assim, causa espanto o quanto as cenas da banheira (em que Monteiro abusa um pouco no desequilíbrio e nos toques) e da cornucópia gigante cheia de ovos tenham sido tão pouco debatidas.

A própria Joaquina, aliás, Claudia Teixeira, não-atriz²⁰¹ de 17 anos que deu vida à adolescente de quase 15 anos, é quem coloca um ponto (final? por enquanto...) à sua participação no filme, no depoimento que deu ao catálogo:

Vai-se tomar um café e a vida muda. Acontece. A mim aconteceu-me no Príncipe Real. Mas ninguém me avisou; quando dei por mim já tinha água benta a molhar-me os cabelos. Foi como um baptizado, o início de uma nova vida. Uma vida a mais.

O João César encontrou-me, quer dizer, encontrou a sua Joaquina. Pensando melhor, não sei o que viu primeiro, talvez tenha visto tudo. Ele via bem... demais. Eu deixei-me encontrar. Fez-se uma troca, criou-se um compromisso: eu deixei-o procurar em mim aquilo de que precisava, e eu desfrutei do seu universo gigante. Pareceu-me uma troca justa.

Para o João César tudo era possível, a realidade mais vulgar quase não existia, tudo era pleno de significados. Nada se perde, tudo se transforma. Para mim, foi a entrada numa nova dimensão, através das inspiradas cerimônias iniciáticas, onde os limites se expandem e a visão não é tão turva. Uma nova possibilidade de vida. Para ele, foi o alimento da Joaquina. Para fazê-la crescer e torná-la visível. A preparação para um grande momento. Este momento não foi mais que a celebração festiva de um encontro imprevisto com o João César, tão pessoal e íntimo, que criou raízes em mim. (In: NICOLAU, 2005, p. 595)

²⁰¹ Depois faria mais dois filmes, já neste século. E nos extras do DVD, dá uma entrevista muito consciente em que afirma o tempo todo a delicadeza e o cuidado com que foi tratada, incluindo um jantar entre ela, sua mãe, o realizador e o produtor, e dizendo também do afeto que surgiu durante o trabalho, que foi muito importante para ela.

Interlúdio curto e tríplice: três curtas muito curtos de 1995

Três curtas muito curtos de 1995, todos em cinemascope: *Lettera Amorosa*, *Passeio com Johnny Guitar* e *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*.

É Maria João Madeira quem explica a gênese desses curtas nas *Folhas da Cinemateca*:

A primeira ideia de João César Monteiro para *A Comédia de Deus* foi um filme em CinemaScope, formato em que algumas sequências chegaram a ser filmadas. A intenção durou esse pouco tempo, a ideia foi abandonada. O segundo capítulo da saga de João de Deus foi realizado sem as dimensões de imagem que Fritz Lang um dia julgou meramente apropriadas a imagens de cobras e funerais mas em que filmou os piratas, a criança e o tesouro de Moonfleet. (...) Quanto a César, pode-se dizer que sentiu o apelo do CinemaScope, e se concluiu que o formato não era para ele, uma vez *A Comédia de Deus* pronta e acabada voltou aos negativos das imagens filmadas em Scope, montou-as e intitulou-as *Lettera Amorosa*, *Passeio com Johnny Guitar* e *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*. São as suas três últimas curtas-metragens e o rasto da atribulada história dos primeiros passos da *Comédia*. (MADEIRA, 2010, p. 79)

Ou seja, antes de inventarem o DVD, João César Monteiro já havia inventado os extras de DVD, no caso, com algumas cenas gravadas em Scope do filme que foi rodado novamente em formato 1.33:1.

O mais belo desses curtas é sem dúvida *Passeio com Johnny Guitar*, que é também o mais curto. Enquanto o filme de Nicholas Ray passa na TV e nós apenas o ouvimos, João de Deus observa a vizinha a se pentear, depois observa pentelhos em um microscópio, e depois se põe a observar a vista de sua janela. Três minutos e meio de pura poesia cinematográfica em formato minimizado.

Lettera Amorosa é o mais ousado e grosseiro, com João de Deus coando todo o leite da banheira, após o banho de Joaninha que só vemos em *A Comédia de Deus*. Ele encontra os pentelhos de Joaninha e os come, apaixonadamente. Este curta também termina com uma vista de Lisboa a partir da janela da casa de João de Deus.

Em *O Bestiário ou Cortejo de Orfeu*, João de Deus prepara um jantar para Rosarinho, sua funcionária adolescente na sorveteria, numa sequência retomada de *A Comédia de Deus*. O prólogo e o final prestam tributo a Guillaume Apollinaire, autor dos poemas reunidos justamente com o nome deste curta.

Interlúdio longo: A Bacia de John Wayne

Numa resposta a uma entrevista feita por Rodrigues da Silva, no *Jornal de Letras* de 22 de setembro de 1992, João César Monteiro fala da gênese de *A Bacia de John Wayne*, cinco anos antes de seu lançamento, e tendo ainda um filme no meio – *A Comédia de Deus* – e nos elucida também um pouco de sua visão sobre o que deveria ser a crítica naquela altura:

(...) é um bocado consequência de uma conversa que eu tive com o Serge Daney. O Daney pediu-me um texto para o *Trafic* sobre "A Bacia...". Eu comecei a escrever e saiu-me sob a forma de argumento cinematográfico (...). Tem 64 páginas.

(...)

É o argumento do eventual próximo filme e tem uma frase do Serge: "J'ai rêvé que John Wayne jouait merveilleusement du bassin au Pôle Nord". Isto tudo, nasce de um encontro, uma conversa entre um pensador-passador cinematográfico e um pobre cineasta, ou, se quiser, de um debate entre um teórico e um praticante, que é uma coisa que, em meu entender, só pode trazer benefícios mútuos. É assim que eu entendo o exercício da actividade crítica cinematográfica: a circulação de ideias entre um crítico e um cineasta, em que se consegue estabelecer, de alguma forma, um diálogo. (Monteiro. In: NICOLAU, 2005, p. 354)

E nas *Folhas da Cinemateca*, sempre uma boa fonte de crítica e informações, Luís Miguel Oliveira situa o filme, assim como *O Último Mergulho*, entre catedrais, no que é muito justo:

Depois de *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro realizou *O Último Mergulho*. Faz todo o sentido que este *Le Bassin de J.W.* tenha surgido depois, na sequência de *A Comédia de Deus*. *O Último Mergulho* auto-apresentava-se como "um esboço de filme", proclamando uma certa discrição e uma relativa menoridade de tom, como se assinalasse um tempo de retemperação de forças, um "esboço" entre duas obras possuidoras de um fôlego muito maior. Em termos meramente formais, *O Último Mergulho* era, por oposição às "catedrais" que o rodeavam (as *Recordações*, a *Comédia*), uma espécie de "capela imperfeita" – como se o espaço para a "abóbada" unificadora tivesse sido, voluntariamente, deixada em branco; a ideia da "perfeição", entendida como gestão uniforme de várias linhas de tensão, ficava completamente desenquadrada, e não deve ser, em caso algum, tomada como aferição dos resultados concretos a que se chegou. *Le Bassin de J.W.* parece emparelhar com *O Último Mergulho*: também aqui podia haver uma legenda a falar de "esboço", também aqui João César Monteiro prefere trabalhar a polimorfia, como se o filme avançasse não pela condensação de energia até uma hipotética "explosão" final, mas

antes através de vários pequenos "vulcões" cujo fulgor incandescente percorre e pontua toda a obra. (MADEIRA, 2010, p. 86-87)

O crítico comenta também a recepção confusa da crítica, que não parece ter entendido o percurso de Monteiro com este filme:

Porventura de modo mais contundente do que em *O Último Mergulho*, *Le Bassin de J.W.* é uma sucessão de diferentes esboços para diferentes filmes. Talvez por isso tenha sido tão mal acolhido por quem, até então, de João César Monteiro só tinha dito bem – o caso dos Cahiers, que confundiu uns e pôs outros a esfregar as mãos, deu brado. (Idem, p. 87)

Em seguida, Oliveira trabalha as alusões presentes no filme e fala do tom anárquico que o domina:

E são muitos os filmes de *Le Bassin de J.W.*, em pleno acordo com a jubilatória celebração de todas as suas mutações formais – assim como são muitos os filmes e cineastas que evoca, da égide de John Ford prefigurada no título às sombras fantasmagóricas de Murnau, dos chapéus-de-chuva de Jacques Demy à elasticidade corporal de Buster Keaton, sem esquecer a dedicatória expressa a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. É evidente que um filme assim está muito próximo da mais completa anarquia, levada a um ponto tal que as fronteiras com a mais pura provocação se esbatem por completo. (p. 87-88)

Luís Miguel Oliveira ainda lamenta que poucos estejam dispostos à liberdade incondicional que o filme prega, a ponto de ter um plano em que o próprio Monteiro urina de pé, na direção da câmera e com o pênis ereto. Oliveira lamenta também que o filme tenha ficado tão pouco tempo em cartaz quando estreou em 1998. Por mais que se diga que é o filme menos conseguido de Monteiro, e é o que direi, é também verdade que, sem apelar para o autorismo e sem elitismo de qualquer espécie (os filmes do realizador não comportam essa ideia de elitismo), é um filme muito mais valioso que a média do que se despeja, e já se despejava, nos cinemas do chamado circuito comercial.

Para continuarmos no âmbito da *Cinamateca Portuguesa*, o texto de João Bénard da Costa publicada no catálogo organizado sobre Monteiro é esclarecedor de uma ideia de balanço de carreira que atinge diversos cineastas em um ponto de suas carreiras. Vamos a ele, ou melhor, a uma parte de seu texto, incluindo, por questões de respeito e fidelidade, as idiossincrasias:

Há uma altura da vida – há uma altura na vida – em que muitos criadores, atingindo o limite de certas formas e de certos temas, experimentam a necessidade de uma espécie de *arte poética*, uma reflexão sobre o seu próprio caminho, sobre o seu próprio engenho. As obras que a exprimem, são, usualmente, as de mais difícil aceitação para os que, de fora, mesmo que admirativamente, se fixaram num modelo e, não o encontram, ou encontrando-o espelhado de viés, as entendem como obras de pausa ou obras de crise. Como só o futuro as ilumina e não há, ainda, esse futuro, os espectadores, leitores ou ouvintes têm dificuldade em articulá-las ao passado e, desorientados, atribuem essa desorientação a quem segura a bússola. (In: NICOLAU, 2005, p. 396)

É lapidar essa ideia da impossibilidade de um futuro redentor para determinadas obras, tidas como de crise. Realmente, isso acontece em todas as artes, com todos os artistas que naveguem por águas pessoais, tendo no espírito crítico o seu norte. É na exemplificação dada por Bénard da Costa que temos como entender melhor de que tipo de obra ele fala, e se esta obra de Monteiro pode mesmo fazer conjunto com as mencionadas.

Para me ater ao cinema, esse foi o caso de filmes como *The Last Hurrah* de John Ford, *Under Capricorn* de Hitchcock, *French Can Can* de Jean Renoir, *Robinson Crusoe* de Luís Buñuel, *O Meu Caso* de Manoel de Oliveira, *Era Notte a Roma*, de Rossellini, *Nouvelle Vague* de Godard, *Todas Essas Mulheres* de Bergman, *A Senhora de Musashino* de Mizoguchi, etc, etc, etc.

Le Bassin de J.W., na obra de César Monteiro, parece-me marcar um momento semelhante, como semelhante foi a perplexidade crítica que suscitou. Estou a falar de coisas sérias e, por isso, noto apenas de passagem que a má recepção ao filme foi igualmente provocada por uma campanha ad hominem, mais triste do que todos os eventuais motivos para essa campanha. (Idem, p. 396-397)

A lista dos filmes de reflexão sobre o caminho é brilhante, mesmo que se possa apontar algumas dúvidas (por que *Under Capricorn* e não *The Wrong Man*?) e outras possibilidades (Buñuel parece fazer mais essa parada para reflexão, não só com *Robinson Crusoe*, e por isso essa parada seja menos "ofensiva" aos que não a entenderem do que, por exemplo, *O Meu Caso*). Permite também uma observação que pode até parecer mal colocada, mas que pode animar um possível debate crítico. Todos os filmes mencionados por Bénard da Costa são melhores, dentro da carreira dos respectivos cineastas e do que se espera deles, do que *A Bacia de J.W.* frente à obra de Monteiro. E talvez, nesse aspecto, Bénard dê razão, sem querer, àqueles que falam em obra de crise, ou menos conseguida, como defendo.

Mas a defesa de Bénard é intensa, apaixonada, como quase tudo que escreveu, do pior ao melhor. E nessa defesa, cabe o elogio entusiasmado a um momento belo e singelo de *A Bacia de J.W.*, a citação a Demy:

Podem-me perguntar agora pela beleza, essa beleza irradiante de outros filmes de César e da qual, em *Le Bassin de J.W.*, o autor parece fugir como o Diabo da Cruz.

Permitam-me que objecte. E, dando um salto para diante, digo que a sequência mais bela da obra de César Monteiro (em qualquer caso, das mais belas) é a do guarda-chuva verde nas escadas que vão ter ao rio. Quando menos se esperava, Jacques Demy entra na bacia de John Wayne e o tão procurado fio de Ariane dá-nos e dá-lhe a volta ao pescoço. E Henrique dá a João de Deus o mais precioso conselho para a tal arte poética: "Não penses no Pólo Norte. Se pensares no Pólo Norte, não vais a lado nenhum. Nem mesmo ao Pólo Norte. Vai direto ao fim: pensa nas águas do rio. São a única cinematografia ao teu alcance".

Depois o plano acende-se e apaga-se até escurecer. Simplesmente genial. (NICOLAU, 2005, p. 399)

No capítulo "A poética do desejo em João César Monteiro", Leonor Areal entende o filme como mais um esboço e um desejo de corrupção social levado ao máximo, num filme trôpego, alcoólatra:

Mais uma vez, deliberadamente, João César Monteiro apresenta apenas o esboço negligente de um filme, onde o herói João de Deus é desempenhado por outro actor e Max Monteiro, tão parecido, é encarregado de fazer as maldades, com as suas interpretações brejeiras de provérbios portugueses afrancesados ou vice-versa ("Cona à vista! Marchons, marchons, brave carallhon"), numa atitude surrealista e um pouco alcoólatra. É ele que aqui fará as honras do libertino, com a sua excursão à discoteca onde ofende uma puta com exigência a mais e, por fim, mija frente à câmara, acto inédito em cinema, como tantos outros que João César Monteiro retira da obscenidade para trazer à luz. É aqui que o anti-herói assume o seu lado totalmente pícaro, porque – sem moralismos nenhuns – expõe o seu desejo de corrupção social. (AREAL, 2011-II, p. 258)

* * * * *

A música sacra, os textos, o *chiaroscuro*, a frontalidade, os planos longos e a câmara distante, a combinação do vulgar com o erudito, as sombras à Nosferatu, as inúmeras alusões, a confusão de nomes (o personagem se chama Henrique ou Max Monteiro?) e até mesmo um afrancesado João de Deus (como Jean de Dieu) aparecem em *A Bacia de John Wayne*, a comprovar que se trata de mais um projeto autoral de João

César Monteiro. Autoral, sim, e repleto de momentos mágicos, típicos do realizador. Mas então por que, no conjunto, é fácil estabelecer este como o menos conseguido dos filmes de Monteiro, exceção feita, em qualquer hierarquia, ao *Branca de Neve*, pelo viés inusitado de sua proposta? Que por menos conseguido não se entenda fracassado, porque definitivamente não é o caso. Não mesmo. Mas não é um filme que tenha a força dos melhores trabalhos do diretor (*Veredas*, *Silvestre*, *Recordações*, *As Bodas de Deus*, *Vai e Vem*), nem mesmo provoca impacto visual semelhante ao de *À Flor do Mar*. Tampouco tem a força existencial de *A Comédia de Deus*. Talvez seja a França, onde Monteiro sempre se sentiu em casa, mas não tanto cinematograficamente. Talvez os atores franceses estejam fora do mesmo diapasão, em especial Hughes Quester.

Seria injusto reclamar que este filme, não pertencendo à trilogia de Deus, a ele se reporta naturalmente e insistentemente, a ponto de fazer muitos considerarem que a trilogia é na verdade uma tetralogia. Ou seja, ele é e não é pertencente à série do personagem. É porque João de Deus está nele, embora não seja onipresente como nos outros três filmes. Não é porque na verdade não é João de Deus, mas uma projeção deste personagem. E *Recordações*, não seria também uma projeção? E *A Comédia de Deus*, e *As Bodas de Deus*, não seriam delírios de João de Deus? Sim, seriam, ou poderiam ser. Mas não desse impostor chamado Jean de Dieu. Impostor criado por João César Monteiro para nos despistar, como um desvio de percurso. João de Deus terminou mal em *A Comédia de Deus*, e é justo esperar que comece mal no próximo filme. Mas tudo isso não é importante. Não é por isso que *A Bacia de John Wayne* é o menos conseguido dos filmes de Monteiro. Isto seria outro despiste. A pista está na duração, no ritmo, mas também na diminuição do lado lusitano. *A Bacia* é afrancesado demais, não combina com Monteiro, embora na forma ele seja arquetípico de seu cinema, e embora também seja filmado em Lisboa. Mas é uma Lisboa já tomada por franceses, e nesse sentido Monteiro foi profético. Não é a bacia, mas *le bassin*, o que faz certa diferença. E é essa diferença que pode ser conjugada quando pensamos em uma determinada cinematografia, de um determinado país. O chulo francês não é igual ao chulo português, embora esta peça passagem (como na recorrência da música de Quim Barreiros, já usada nos dois filmes da trilogia até então). Não tem o mesmo charme. Esse deslocamento até tem seu interesse, mas não em todos os planos do filme, nem em todas as sequências. Nada contra a França, muito menos o cinema francês. Mas essa conexão Lisboa-Paris tem certas incompatibilidades, como bem nos lembra a experiência irregular de *Oxalá* (António-Pedro Vasconcelos, 1981). *A Bacia*, diga-se, é claramente melhor que *Oxalá*, embora

sinta-se a mesma indecisão em ambos. A meia hora inicial de *A Bacia de J.W.* é soberba, e radical. Longos planos com a câmera distante. A encenação de uma peça de Strindberg em um palco alternativo. No cinema é devastador. E continua devastador quando o contracampo nos mostra o público que aplaude do outro lado do grande espaço e do grande buraco no meio. Depois o filme cansa aos poucos, e parece cansar-se de si mesmo, incluindo longas discussões sobre a arte que se quer fazer, em momentos que mais parecem um sub-Godard do que um grande Monteiro.

Os momentos monteirianos se sucedem, com inegável primor. Em uma cena de rua, quando Henrique (JCM) encontra Jean de Dieu (Hughes Quester), eles param para conversar bem na frente de uma loja que parece temática e dedicada a John Wayne. Há uma foto grande do ator em cima, e do lado uma bandeira dos estados confederados do Sul dos EUA. E na vitrine, fotos promocionais dos filmes, que Henrique enumera em voz alta: "*Rio Bravo, The Searchers...* Ele persegue-me por toda a parte", para seu interlocutor incrédulo. E o filme dentro do filme, já no fim, num enquadramento pequenino em que se ouve a mesma história de John Wayne no Pólo Norte, em preto e branco, com a devida explicação sobre o andar do ator, com todo o negro a invadir o quadro emoldurando o outro quadro, e este outro quadro crescendo até ocupar quase toda a tela (talvez o mais belo momento do filme). Uma sequência inusitada, estranha, engraçada e poética, tudo ao mesmo tempo, e tudo dentro da arte poética de que falava Bénard da Costa. E ainda um outro momento, após um plano que parece não terminar mais, em que há um falso suicídio que espelha um outro falso suicídio visto anteriormente.

E por falar em espelhamentos, há muitos em *A Bacia de J.W.*, desde os créditos finais mentirosos (já que não há quase créditos iniciais), com atores que trocam de personagens e nomes despistadores, à ligação dos personagens que o próprio JCM interpreta (Henrique e Max Monteiro), ou até as que Hughes Quester corporifica (Lúcifer, Jean de Dieu). Podemos falar também da representação teatral do início e das conversas do fim, e dessas conversas para o filme dentro do filme, ou da maneira como são intercaladas as cenas com e sem Monteiro, sempre num jogo em que a aparição dele torna-se marcante, em oposição ao perigoso tédio que se instala nas cenas sem ele. Desconcertante é mesmo *A Bacia de J.W.*, até mesmo para quem está acostumado aos desconcertos de Monteiro. Menos conseguido, sim, mas jamais desprezível.

As Bodas de Deus

Em 5 de novembro de 1999, estreia em Lisboa *As Bodas de Deus*, o terceiro volume da *Trilogia de Deus*, após o apêndice de *A Bacia de J.W.*, que muitos consideram parte da trilogia, transformando-a em tetralogia. César Monteiro é perguntado sobre isso por Maria do Carmo Piçarra, na *Première* portuguesa, de novembro de 1999, e sua resposta é curiosa: "Vamos deixar a coisa no pé em que está". Ou seja, cada um considera trilogia ou tetralogia, porque o autor lava suas mãos, numa atitude de despiste que tem tudo a ver com os grandes criadores.

Mais uma vez, percalços teriam de ser ultrapassados para que o filme se concretizasse. Mesmo assim, Olivier Joyard, nos *Cahiers du Cinéma* (nº 541, dezembro de 1999), falou em "retorno à graça", e em um final que "reflete a obra inteira", e que significa uma "exposição tranquila da luta de classes segundo João de Deus". E foi tido por Luis Miguel Oliveira (*Público*, 5 de novembro de 1999) como o grande filme português do ano, desbancando, para o crítico, *A Carta*, de Manoel de Oliveira. Não é pouco.

Começamos novamente com João Bénard da Costa, em seu texto sobre o filme publicado nas *Folhas da Cinemateca*:

"Tudo parece perdido."

Começa assim a sinopse de *As Bodas de Deus* que César Monteiro reuniu em volume com os argumentos de *Le Bassin de J.W.* e destas mesmas *Bodas de Deus*, em outubro de 1997 (...).

A frase funciona para João de Deus tal como o vemos na Cena I, esfarrapado e hirsuto, com uma lata de sardinha em conserva, um naco de pão e meia garrafa de tinto rasca. Quem se lembra como ele acabava na *Comédia de Deus* não se pode espantar muito.

Mas a frase também funciona para João César Monteiro que não conseguiu levar a cabo em 1995 o seu projecto de filmar *A Comédia* e *As Bodas* como um só filme, em duas partes, a primeira em Lisboa como viria a acontecer e a segunda em Paris como nunca viria a acontecer. As peripécias parisienses foram tais, aí por 96-97, que João César teve que desistir. Chegou a pensar que a "teologia de Deus" ficaria incompleta e apagou as mágoas em *Le Bassin de J.W.*, filmado em Maio e Junho de 1997. (In: MADEIRA, 2010, p. 90)

Por enquanto, estamos no terreno da informação, que Bénard nos passa de sua forma poética de sempre. Em seguida, mais informação, útil para que saibamos o contexto em que Monteiro filmou esta terceira parte:

O péssimo acolhimento reservado a este filme [*Le Bassin*], a "desorientação" (sincera ou fictícia) que o realizador disse ter experimentado durante e após *Le Bassin*, a impossibilidade de retomar em Paris as filmagens de *As Bodas de Deus*, levaram-no a considerar que pare ele, como para o seu personagem, "tudo parecia perdido". Até que, "in dulce júbilo", num "velho parque solitário e gelado" duas sombras se encontram: a de Deus e a do Enviado de Deus, novamente Luís Miguel Cintra, agora sob a aparência de um oficial da marinha mercante. "Num velho parque solitário e gelado" é a tradução literal do primeiro verso do conhecido poema de Verlaine *Colloque Sentimental*. "Dans un vieux parc solitaire et glacé / deux formes ont tout à l'heure passé". Só que João de Deus e o Enviado não são propriamente amantes desunidos, como em Verlaine e o parque está longe de ser solitário e gelado. É uma mata frondosa (Sintra) junto a um lago numa tarde soalheira. Da sinopse ao filme passou-se da solidão e do gelo à luz e ao sol. (Idem, p. 92)

Bénard da Costa comenta o reencontro com Joana, a jovem que João de Deus salvou e levou ao convento, na prisão, para onde João foi levado por causa da fortuna misteriosa, depois de passar mais um tempo no mesmo manicômio de *Recordações da Casa Amarela* e encontrar diversos enviados de Deus, incluindo o velho Lívio. Nesse encontro, João de Deus pede que Joana lhe mostre as maminhas...

À hora da despedida, pedido ainda mais íntimo: um pequenino fio de Ariane, o que, quem, tenha a memória do "Livro dos Pensamentos" da *Comédia*, já sabe o que quer dizer. E é depois de Joana levar a mão tão baixo para satisfazer o pedido de João, que este lhe diz a famosa frase do final de *Pickpocket* de Bresson: "Oh, Jeanne, pour aller jusqu'a toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre".

Mais uma vez tudo é uno e só mentes rasteiras podem opor – ou mesmo justapor – maminhas e pintelhos ao apelo da Graça. Em Bresson, tratava-se de um ladrão e ninguém se chocou. Aqui, no caso de um erotómano de tendências pedófilas, voltaram com a conversa da abjecção e do sublime. Mas toda a sequência é celestial, e é esse o diálogo que rima com o poema de Verlaine. Joana é Joana de Deus. E é ela quem espera João à saída da cadeia para as bodas que César pensou filmar (estão no script publicado) e avisadamente não filmou. Porque a comédia acabou com a citação de Bresson e só resta um casal e um burrinho, como na Fuga para o Egipto ou como no final de *Le Bassin de J.W.*. (Idem, p. 93)

Finalmente, João Bénard da Costa, no melhor estilo crítico do vício em hierarquizar tudo, enumera seus momentos preferidos dentro do filme:

- a) A meia-hora no pavilhão das rosas, quando a princesa Elena (Joana Azevedo) proporciona a João de Deus a visão da sarça ardente;
- b) A sequência da Traviata em São Carlos, com os bonecos presidenciais, o anão, os manejos eróticos de João de Deus e da princesa

no camarote e a câmara a subir até aos anjos dourados que encimam o camarote real.(...)

c) A "noite de amor" entre a Princesa e João. Deus exigiu demais de si próprio ou pelo menos exigiu tanto como o realizador ao actor. Filmar uma cena de cama com um belo corpo feminino nu e um corpo masculino, igualmente nu, mas de magreza e idade obscenas, podia ser uma das cenas mais abjectas jamais mostradas. Nunca o é, por um prodígio de mise en scène inigualável. João de Deus dorme pela última vez. Quando acorda, já a princesa e os milhões vão longe e o monstro de Baal não deita fumos, nem mete medo. (Idem, p. 94)

Acrescento outros dois momentos, grosseiros e colados, de modo a sugerir uma inspiração: quando Luis Miguel Cintra (falo do ator porque o personagem é "maluco, mas não estúpido", e não tem mais nome) diz: "Fodam-se vocês agora, que a mim já não me fodem mais", e termina a frase com o gesto clássico de uma banana para o infinito. E o corte nos leva para João de Deus no tribunal, com o juiz dizendo: "Levante-se o réu", e João de Deus respondendo: "Levanta-te tu, meu filho da puta. Estou inocente, para mal dos meus pecados". Um dos momentos mais fortes de toda a filmografia do realizador.

Na revista *Visão*, de 4 de novembro de 1999, João Mário Grilo, também realizador e crítico, como Monteiro, defende o filme e observa uma trajetória de dez anos que levou do primeiro ao último filme da *Trilogia de Deus*:

Na década que separa *Recordações da Casa Amarela* - o filme que iniciou a saga do personagem João de Deus - e *As Bodas de Deus* - que presumivelmente a termina -, passando pelo ponto cumular que foi o anterior *A Comédia de Deus*, alguma coisa de decisivo mudou no cinema de João César Monteiro. Será então esse sentido da mudança, a consciência desse processo de transformações significativas, que faz dizer a João de Deus prisioneiro à sua adorada Joana (de Deus), que "caminhos estranhos o conduziram a ela"? A cena, muito bela, que é uma citação expressa do final de *Pickpocket* de Bresson, parece denunciar e rematar esse percurso de expiação que actor e realizador decidiram percorrer juntos há dez anos. Um trajecto, portanto, que não diz respeito, apenas, a este filme, mas ao movimento que unifica toda a trilogia.

Em seguida, tal como um diretor consciente das escolhas de mise en scène empregadas, Grilo fala do despojamento e da liberdade de criação:

Esta caminhada tem um destino, que em *As Bodas de Deus* se cumpre plenamente: o mundo do actor com o qual César Monteiro procura fundir-se através do seu heterónimo João de Deus. Creio ser por isso, de resto, que o vocabulário de *As Bodas de Deus* surge tão violentamente despojado de qualquer tecnicismo, deixando os actores entregues à

liberdade vigiada que a disciplina do plano fixo lhes permite. Com a câmara parada e a quase ausência de luz artificial (que deixa as imagens, por vezes, no limite da visibilidade), João de Deus tem, enfim, a possibilidade de se tomar na própria matéria do plano e não apenas no princípio ambíguo da sua criação ("é preciso dar o tempo ao tempo", como o próprio César afirmou numa entrevista ao *Libération*).

Pode mesmo dizer-se que *As Bodas de Deus* não tem uma verdadeira "direcção de actores", no sentido convencional/profissional que a ideia foi tendo ao longo dos anos. Uma das grandes virtudes do filme - e um dos seus maiores riscos, também - é conseguir articular de forma tão precisa e tão rica, a enorme diferença de expectativas que separam a experiência de Manuela de Freitas (uma genial abadessa) ou Luís Miguel Cintra, da intuição de Joana Azevedo (a Joana de Deus) ou da iniciação de Rita Durão (a princesa Elena de Gombrowicz, com quem João de Deus protagoniza o mais "escaldante" plano de todo o cinema português).

No trecho acima, João Mário Grilo confirma-se da mesma escola crítica de Monteiro, embora sua escrita, mesmo quando contundente, seja bem menos agressiva e sarcástica. No equilíbrio entre os detalhes técnicos e as citações, como a da entrevista ao *Libération*, o crítico pulsa junto do filme e não se coloca acima do realizador em momento algum, como por vezes o fazem Eduardo Prado Coelho e (menos) Jorge Leitão Ramos. A ideia de actores entregues "à liberdade vigiada que a disciplina do plano fixo lhes permite" é lapidar. Porque a câmara fixa tolhe os movimentos do ator, mas a distância atenua esse tolhimento, possibilitando alguma margem de liberdade, uma liberdade vigiada. Por vezes isso acontece também em Ozu, que pensa o ator em função da câmara e por isso faz marcações muito rígidas, que só a distância da câmara (frequente em Monteiro, esporádica em Ozu) pode atenuar.

No encerramento de seu belo texto, Grilo invoca alguns cineastas de peso, e uma ideia da criação que tem tudo a ver com Monteiro e seu alter-ego:

É assim muito simples e, ao mesmo tempo, terrivelmente complexo (da mesma complexidade e grandeza que fez o melhor do cinema de Chaplin, Keaton, Stroheim ou Méliès), o "plano de Deus": descer do altar da criação e expor-se aos desafios da velhice e da mortalidade, ao mundo infernal dos actores. No cumprimento dessas funções e desse plano, o desempenho "divino" de Deus é moderadamente satisfatório. A verdadeira blasfémia de *As Bodas de Deus* é, afinal, a de demonstrar o quanto este mundo é um lugar de perdição a que nem o mais firme dos deuses poderá resistir. Devorado pela sua criação, João de Deus é compensado pela posse da "sua" Joana, que bem no início do filme salva do suicídio. Os céus ficam assim mais pobres, o mundo de cá infinitamente mais rico.

E passando mais uma vez pelo trabalho de Leonor Areal, devo dizer que desta vez não concordo com sua ideia de negligência aplicada às *Bodas de Deus*. É sabido que ele filmou em estado alcoolizado boa parte do filme, e que isso poderia afetar sua estrutura. Mas isso não me parece acontecer, sobretudo porque a maior parte do filme já estava estruturado como a segunda parte de *A Comédia de Deus*, que se chamaria *Joana de Deus*, e foi abortada momentaneamente. Mesmo que a estrutura tenha sofrido modificações com os anos, ela era forte o suficiente para sustentar as inseguranças e instabilidades de seu realizador, num período de crise que parecia não ter mais fim. Para a investigadora,

Ainda com uma negligência que contrasta com a tensão conseguida nos dois primeiros filmes desta série, *As Bodas de Deus* desenrola-se num ritmo paulatino, cortado por cenas fortes, como, por exemplo, a da cama em que – segundo o *modus faciendi* do improvisado – o escanzelado João de Deus acaricia insistentemente a atriz com ele deitada, nus ambos, numa cena erótica cuja transgressão vai além do que esperava a mulher-atriz, transformando-se assim num momento de performance único, em que assistimos ao embaraço dela melhor do que se representado fosse. E assistimos à obsessão do realizador/actor, melhor do que se representado fosse. O obsceno invade a cena, mais uma vez, pois se é comum hoje filmar uma relação sexual, é inédito filmá-la assim, forçando suavemente os limites do aceitável e os limites do desejável. (AREAL, 2011-II, p. 259-260)

Essa cena de sexo está, como muitas outras cenas em Monteiro, à beira da abjeção, não pelo que apontou Bénard da Costa, relativamente à feiura do corpo esquelético do realizador, mas pelo que apontou Areal, sobre o possível não consentimento da atriz, o que acho difícil em se tratando da fama de Monteiro, e sobre as ousadias que Monteiro pode ter improvisado no momento da realização da cena. Embora não tenha notado uma penetração explícita (mesmo da língua), o rosto de embaraço da atriz amadora é mesmo perceptível, o que levaria a cena a níveis reprováveis, sendo desde então o maior problema do filme. Mas se uma investigadora responsável como Areal não reprovou a cena, e se não lembro de nenhuma manifestação contrária ou queixosa a ela pela atriz que a viveu, Joana Azevedo, não serei eu que reprová-la-ei. Escreveu Isabel Faria no *Correio da Manhã* de 8 de novembro de 1999: "Manuela de Freitas, a atriz que nos três filmes representa sempre uma espécie de 'voz da consciência', entende mesmo que *As Bodas de Deus* é um trabalho 'genial'. Apesar de reconhecer que filmar com o cineasta 'é um risco'". Esse risco, César Monteiro era o primeiro a correr, por vezes até se

oferecendo ao patético, como nessa cena de sexo ou na urinada em direção à câmera de *A Bacia de J.W.*. Não havia como filmar com ele na altura sem estar consciente desse risco.

De todo modo, Areal encerra o seu texto com uma observação muito pertinente:

É de assinalar a auto-ironia sobre o próprio personagem: homem maduro, quase velho, ofuscado pela juventude ideal, obtém os seus troféus sempre à custa de pesada sanção social, que reprova tanto o seu desejo pelo sexo feminino quanto a sua cobiça venial. Apenas a iconoclastia religiosa parece compensar, pois nunca os céus se abatem sobre ele, só os homens. (Idem, p. 260)

* * * * *

A mesma galáxia com que se inicia *A Comédia de Deus* abre novamente esta que era para ser a segunda parte do outro filme, mas tornou-se a terceira parte da trilogia: *As Bodas de Deus*. Não mais a criança para rir na apresentação do título, mas Margarida Gil. E depois o próprio Monteiro lê os créditos. O ator surge então com uma camiseta da seleção brasileira em seu tempo particular, e a distância de sempre. Está num banco de jardim, pega uma folha de uma árvore para se limpar, pois pretende defecar ali, é o que pensamos. Mas não: ele usa a planta para tapar suas partes íntimas, para que não as vejamos. Tapa para a câmera, o pudor, mesmo com a distância, ao contrário de *Le Bassin*, em que ele exhibe seu pênis ereto sem o menor pudor. Em entrevistas, ele diz que ficou mais sereno, por causa da velhice. Que nada, porque tempos depois, no mesmo filme, ele se mostra por inteiro com uma mulher mais jovem, na única cena de cama de toda a sua obra. Já falávamos sobre o espírito da contradição, certo?

É Luís Miguel Cintra quem aparece, como o enviado de Deus, com a farda da marinha mercante, para lhe entregar uma mala cheia de dinheiro. Do pó ao luxo, do luxo ao pó, na trajetória incerta de João de Deus. O que aconteceu ao lívido Lívio? Teria morrido e agora virou enviado de Deus? Mas que Deus? Então, a mala é um presente de Deus para Deus. Espelhos. Continuam onipresentes em seus filmes, os espelhos que parecem não refletir, mas esconder pessoas dentro deles. Não uma relação com Fassbinder ou Visconti, mas com Cocteau.

O burlesco e o *chiaroscuro*, e por muitas vezes a mais ousada penumbra. Há de se fazer uma reeducação do olhar para tanta escudirão, que é proposital, questão de honra para ele, e é crescente conforme segue a trilogia. A claridade lisboeta de *Recordações* dá

lugar a uma fotografia mais soturna na *Comédia* e isso se intensifica ainda mais graças ao palácio antigo comprado por João de Deus, enriquecido pelo presente divino. Sobre o burlesco: quando João de Deus vai levar a moça que se afogava ao convento, tem com a Madre Bernarda (Manuela de Freitas, sempre ela), e seu lado mais burlesco vem à tona. No gestual, sobretudo, porque os modos da madre o deixam sem ação e João de Deus sem ação começa a agitar os braços desordenadamente, um burlesco inventivo, como nenhum outro ator o fez. Nesse encontro estão as maiores piadas do filme, sobretudo aquela, já mencionada, da orgia celestial. João de Deus ganha cem escudos da madre, com a orientação de não gastar tudo em vinhos. E o convento vira manicômio, com as freiras todas fazendo expressões corporais de elevação da alma, ou coisa que o valha. Ele passa por elas com espanto, e depois dá um dinheirinho ao moço que está na porta do convento: "Mas não gaste tudo em freiras", completando a citação ao *Boudu* de Renoir. Voltará já duas cenas depois, como Barão de Deus, mudado de classe pela fortuna adquirida, mas sempre sem saber "dar conselhos" e ainda "avesso à respeitabilidade".

A imagem icônica de César Monteiro comendo uma romã, tema repetido em todos os menus dos DVDs da coleção integral, surge depois de uns 30 minutos de filme, e soa como um interlúdio que nos remete ao *Amor das Três Romãs*, curta-metragem rodado em 1978 para a RTP, já analisado neste trabalho. Auto-alusão. O seu cinema contra o espelho, como dizia Angélica García Manso. Jean Douchet aparece logo em seguida, desta vez como um cozinheiro. A piada é ver um crítico de cinema grandalhão e ligado aos *Cahiers du Cinéma* e à *Nouvelle Vague* francesa num papel desses, como funcionário do Barão de Deus.

Mais exemplos da sua confiança na inteligência do espectador. Na cena em que ele apresenta seu novo palácio, do século XVI aos convidados, aponta o "busto de um dos primeiros proprietários, filho natural de D. Afonso de Albuquerque, um dos vice-reis da Índia". Mas o busto já havia sido mostrado. Ele aponta para ele, mas o busto já está fora de quadro porque a câmera se aproximou dos convidados. Não há necessidade do corte (como talvez Oliveira o fizesse). No pôquer, igualmente. Ficamos mergulhados na escuridão e jamais vemos as cartas. Apenas parcialmente sabemos o que cada um tem e o que está em jogo. Temos de confiar nos jogadores e entender que eles sabem jogar e sabem as regras do jogo. E é precisamente esse o outro jogo, o de Monteiro, que evita as demonstrações óbvias, o didatismo, enquanto Oliveira brinca com essas coisas.

Um dos melhores momentos do filme, senão o melhor, é o da ópera no Teatro de São Carlos, quando o rei anão paquera Elena, a esposa do Barão de Deus. Nessa cena há

um complô para derrubar esse rei (rei de onde? Da Monteirólândia, esse mundo que só existe nos filmes de Monteiro - nisso Thierry Jousse tinha razão). E Monteiro faz parte desse complô, sendo depois implicado gravemente. "Abaixo a tirania da liberdade". Que diabos! E o anão atirando seus manequins de seu camarote e depois se jogando para a morte na plateia, enquanto todo o elenco e a orquestra comemoram a queda da tirania no palco. Lembra de longe um Buñuel, com um pouco de Ruiz, mas é de fato uma sequência inigualável, obra de um cineasta único, sem semelhantes, que parece concluir alguma linha pessoal que jamais será seguida. Caminho solitário.

C. "Os filmes-síntese" (2000-2003)

Aqui estão dois filmes muito diferentes entre si, mas com uma coisa forte em comum: uma ideia de fim, de trevas, de morte. O título do subcapítulo é igual ao de Leonor Areal, e indica o que os filmes representam de uma noção de beco sem saída na qual o diretor se encontrava. De primeira, ele responde com uma atitude radical. Depois, com um balanço fílmico que vai e vem.

Branca de Neve é o filme sem imagens, ou quase isso. *Vai e Vem* é um filme cheio de imagens, o cosmos no olhar de seu realizador e ator. *Branca de Neve* é um desafio, *Vai e Vem* uma elegia à vida e um filme de morte. Fácil gostar do segundo e desprezar o primeiro como uma brincadeira inconsequente. Difícil é entender o espírito de recusa que moveu estes dois filmes. Num é a recusa do cinema, das novelas que então dominavam o cinema português. Noutro é a recusa do aprisionamento moral, do imperialismo movido pelo dinheiro, das mudanças que tornariam Lisboa uma outra cidade.

Branca de Neve

Finda a *Trilogia de Deus*, os destinos de João e Joana de Deus devidamente traçados num final ironicamente feliz (Joana terminou a comédia com uma feição grave, pouco esperançosa, ao ar livre, mas com seu rosto visto apenas em silhueta), João César Monteiro parte para o filme que iria lhe causar os maiores dissabores junto aos críticos e jornalistas: *Branca de Neve*, filme predominantemente rodado no escuro, "anti-filme radical", segundo Leonor Areal (AREAL, 2011-II, p. 261), com escassas imagens que funcionam como esmolinhas para o mal acostumado público português (poderia se dizer mundial).

Na revista *Visão*, de 16 de novembro de 2000, o historiador e cineasta João Mário Grilo defende violentamente (e inteligentemente) o filme contra os alcoviteiros de plantão:

Vai para 50 anos, Robert Rauschenberg, um dos maiores artistas deste século, cometia um acto insane: pegou, pagou e apagou um desenho do «mestre» De Kooning, mandou-o emoldurar e deu-lhe por título *Um desenho apagado de De Kooning*. Começava, nesse momento, o inexorável desmoronamento do «glorioso» e colorido expressionismo abstracto, ao mesmo tempo que a arte, e a pintura em particular, davam, através desse gesto sumamente irreverente, mas ameazadoramente consequente, um irreversível salto em frente.

Vem esta conversa a propósito de *Branca de Neve*, o filme de João César Monteiro, que tão triste polémica tem gerado e cuja grandeza tem sido sistematicamente (naturalmente?) tratada por um bando de alcoviteiros alvoroçados, armados em patéticos defensores dos dinheiros da República para atacarem um filme que, afinal - pasme-se com a falta de vergonha! -, nunca viram.

E mais adiante, Grilo prossegue em tom beligerante, que julgou adequado diante dos ataques surgidos contra o filme:

Será preciso dizer, no entanto, que o que *Branca de Neve* é, é inseparável da diferença que dele seria convencionalmente legítimo esperar, como operação de "tradução" visual da escuridão da poesia para a hipervisualização do ecrã» *Branca de Neve* é um filme cheio de imagens, só que cheio de imagens sem luz, apenas pressentidas pela palavra e as suas gradações de cor e de penumbra. Não se pode ser mais limpo, mais coerente ou mais justo, nem fazer filme tão inteiramente preciso e, passe o paradoxo, luminoso. Agora, também é verdade, que nada disto se faz sem consequências (e é neste plano, igualmente, que o gesto de César convoca o gesto de Roberto). E a principal consequência de *Branca de Neve* é que não se pode ver mais, da mesma maneira e à mesma luz, as muito complexas relações do cinema com a literatura. A partir deste filme, cada grande escritor poderá reivindicar de cada filme e de cada grande cineasta o seu pequeno pedaço de escuridão. É preciso ser grande, claro. Mas - atrofiados que estamos pela corja - seremos nós capazes de saltar em frente? Temo que não.

Recorro novamente às *Folhas da Cinemateca*, onde Luis Miguel Oliveira escreveu sobre o filme:

Ainda passou muito pouco tempo (dez anos, uma ninharia) para que se possa olhar para *Branca de Neve* deixando à porta todo o pequeno (grande) escândalo, "mediático" sobretudo, que o filme gerou. Sem ir muito por essa via, talvez seja importante defender que o carácter "polémico" do filme tende a desvanecer-se com o tempo – porque é

igualmente defensável que o que há, afinal, de "polémico" no último filme que João César Monteiro estreou em vida só o seja "em contexto", seja sobretudo uma questão relacionada com a organização e a economia que estruturaram (estruturavam) a produção portuguesa de cinema. Para o futuro (se é que não o foi contemporaneamente) a "polémica" de *Branca de Neve* será acima de tudo uma discussão de carácter político, organizativo, económico, e não necessariamente uma discussão de carácter estético. Escandaloso, no ano 2000, um filme que deixa o écran, durante quase todo o tempo, negro? Claro que não, claro que o escândalo nunca poderia ser de ordem estética – mas até é curioso ver como esta argumentação foi invertida por alguns para funcionar contra o filme de César Monteiro, sublinhando a ausência de escândalo estético para denunciar a suposta vacuidade do gesto (houve quem lembrasse Malevitch apenas para diminuir o filme, assim putativamente transformado numa obra de repetição, onde nem originalidade havia). (In: MADEIRA, 2010, p. 96-97)

Em seguida Luis Miguel Oliveira pede que esqueçamos o contexto em que surgiu *Branca de Neve* e o olhemos como um "meteorito que nos caiu à frente, vindo sabe-se lá de onde. Façamos-lhe essa justiça" (In: MADEIRA, 2010, p. 97). E ele passa a analisar o efeito que o filme nos causa enquanto espectadores:

E encontramos, portanto, um écran que está quase sempre negro, fazendo da sala de cinema uma sala verdadeiramente escura. Não é nada redundante insistir nessa dimensão, porque *Branca de Neve* é um filme que, como se calhar mais nenhum, nos convoca, literalmente, para um "quarto escuro", onde há vozes de pessoas que lêem um texto e contam uma história. Estamos completamente desarmados, há neste processo qualquer coisa que tem a ver com uma "mise en abîme" da relação entre o cinema e o espectador – estamos imóveis na escuridão, suspensos no tempo, com vozes como únicos guias. A *Branca de Neve* de Robert Walser não é exactamente a *Branca de Neve* dos irmãos Grimm, mas somos (alguns, pelo menos) reconduzidos ao tempo em que, nas mesmas circunstâncias ou quase, uma ou várias vozes nos contavam histórias num quarto escuro. (Idem, p. 97-98)

E um outro Oliveira, prenome Manoel, o maior realizador português, que defende *Branca de Neve* como o melhor filme de Monteiro, tem argumentos sólidos para sustentar sua defesa. Foram gravados para o DVD do filme, na coleção integral João César Monteiro. E ele começa de maneira bem didática, sendo ao mesmo tempo implacavelmente assertivo: "Não há movimento sem tempo. Logo, tempo, em si, é, já, movimento. Não há palavra sem movimento. Logo, movimento é cinema, cinema é movimento, palavra é cinema". Depois ele fala do ato de todos nós, para ouvir melhor, olhar para alguma imagem fixa, e assim prestar melhor atenção ao que está sendo ouvido (uma música, um texto lido, etc.). Brillhante argumentação para defender um filme que foi

muito atacado em Portugal. E essa defesa surpreende ainda mais porque Manoel de Oliveira já tinha elogiado publicamente Monteiro, e sobretudo seu longa *Silvestre*, inspiração não confessada por Oliveira (até onde sei) para *Le Soulier de Satin*. Oliveira, que usa curiosamente a mesma expressão de um cartoon da época, em que o cego dizia que tinha adorado o filme, e que era uma "pedrada no charco", afirma que só um louco poderia fazer um filme assim, "ou ele ou eu" (sábua dedução), e sustenta que um diálogo entre Branca de Neve e o Príncipe justifica a opção corajosa de fazer um filme sem imagens. Ele anotou o diálogo em uma folha de papel e o lê na frente da câmera:

"Diz o príncipe:

- Olha, vê com os teus próprios olhos.

- Não. Diz o que vês. Diz logo. Através dos teus lábios, deduzirei o bonito desenho desse quadro. E se o pintasses, por certo, alteravas habilmente a intensidade da visão.

E Oliveira completa: quer dizer que este quadro, visto através da palavra, é mais forte do que se fosse pintado. E volta para Branca de Neve:

- Em vez de olhar, prefiro escutar."

Oliveira acredita que essa frase pode ter induzido Monteiro à opção de filmar sem imagens. Outras versões são ditas à boca pequena, como por exemplo a de um protesto contra Paulo Branco, ou contra o cinema português. Nada disso pode ser confirmado.

Em outro depoimento, desta vez ao catálogo da Cinemateca Portuguesa, Manoel de Oliveira completa o que havia dito no DVD:

E assim chegamos ao extraordinário filme da palavra sobre o ecrã negro, cujas imagens corruptoras, nos são dadas através de palavras numa corrupção mútua em paralelo com a intromissão de algumas imagens, poucas e breves, mas igualmente corruptoras. Corruptoras em quê? Na pureza do Espírito, onde não há pensamento, nem forma nem lugar, nem bem nem mal porque é puro e absoluto. Mas voltemos ao filme-texto Branca de Neve, peça única no mundo da cinematografia e o melhor de todos os filmes de César Monteiro, para além de ser o mais corajoso e mais excepcionalmente bem conseguido, homenagem ao autor do magnífico texto, de *Branca de Neve*. Branca de Neve, o nome que só por si apela à pureza que a forma, quer visual, quer sonora, destrói. Só o Espírito pode ser puro. Tudo o mais nasceu no signo da impureza de que a morte nos limpará. Também isto acaba por ser expresso neste filme do João César Monteiro, justamente quando nos mostra o seu autor caído morto sobre a neve branca, símbolo de pureza. (Oliveira. In: NICOLAU, 2005, p. 582-583)

No mesmo DVD de *Branca de Neve*, há a reprodução de uma charge de Augusto Cid, publicado em dezembro de 2000, em que um cego é entrevistado e ele diz: "Adorei o filme! É de uma enorme candura e de um erotismo contagiante! É uma corajosa pedrada no charco". Antes, no *Público* de 11 de novembro de 2000, Manoel de Oliveira já tinha usado essa expressão "pedrada no charco", e falado em erotismo e candura. Ou seja, a charge chama Manoel de Oliveira de cego, em meio ao restante das pessoas que saíram irritadas com o filme. A "pedrada no charco" foi dada "nesta velha mania que as pessoas têm de que o cinema é movimento. Pois o filme que vi é o movimento por excelência. Porque só a palavra e o pensamento – que não são fixas, como as pinturas nos quadros e nos museus – são verdadeiro movimento. E este filme expressa isso de forma corajosa e inédita", diz Manoel de Oliveira, já com um bom nível da mesma argumentação que ele desenvolverá no DVD.

O inédito em relação aos depoimentos acima citados (DVD e catálogo), está na declaração de que Monteiro é "uma espécie de Pasolini português – um Pasolini um pouco desordenado. Mas neste seu filme é absolutamente ordenado e de um erotismo cândido, coisa rara e de se espantar".

Curiosamente, em entrevista para Diogo Lopes publicado no catálogo da Cinemateca Portuguesa, César Monteiro diz: "Eu acho que é um filme de homenagem ao senhor Manoel de Oliveira. Ele queria fazer um filme em negro. Ainda está a tempo porque este é só cinzento. Está aberto o caminho. Eu acho que é uma via. Eu é que já não posso voltar a fazer. Fiz isto, que me perdoem." (In: NICOLAU, 2005, p. 456)

Em texto intitulado "A genealogia da moral", publicado na revista eletrônica *Contracampo*, o crítico Ruy Gardnier escreve que

Toda a tentativa de *Branca de Neve* é fazer o relato dos irmãos Grimm sair da esfera maliciosa do maniqueísmo e fazê-lo entrar em um mundo da potência: bons são os atos que aumentam a potência, maus são os atos que abaixam a potência. No filme de João César Monteiro, os cinco personagens principais do relato voltam à cena para novamente começar uma oposição: o príncipe deseja se juntar à Branca de Neve contra as maldades do caçador e da madrasta. Só que a madrasta e o caçador não desejam ser colocados como malvados. E até a moça recusa para si essa oposição!

A lição de João César Monteiro: a moral se constrói antes de uma forma recalcada do que de uma forma livre. É o príncipe, julgando os outros culpados, que se crê inocente: "eles são maus; eu não sou como eles; logo, eu sou bom". Esse não é o mundo da inocência. É o mundo da culpabilidade. Primeiro se desenvolve o mau exemplo para se constituir o bem como negação do mau: "Bom sou eu, que não dei fruta

nenhuma..." Só que todos os outros personagens criam uma insurreição no relato. Acusam o conto de fadas de falsear a realidade. Afinal, se eles fossem de fato inimigos, poderiam estar eles conversando de bom grado, como de fato estão? Branca de Neve, caçador e madrasta fundam, dentro do relato dos irmãos Grimm, o mundo da inocência. "Sim, eu posso ter te feito mal, mas isso faz tanto tempo..." Não é o mundo do esquecimento, é o mundo da derrisão: sim, um ato pode ter feito o mal, mas esse mal é derrisório porque todo ato em si é bom, bom porque inocente.²⁰²

Finalmente, o crítico comenta a possível recepção ao filme em Portugal e o desnudamento de uma mentira pelo realizador:

Branca de Neve é todo preto. Sim, todo preto. E aí vão dizer: veleidade do diretor, brincadeira sem graça, gasto em vão do dinheiro público (sim, os gajos de lá são tão parvos como os daqui). Mas o que ninguém entende é que *Branca de Neve* precisa ser preto. Não somente porque é um ato inocente e bom, mas principalmente porque é preciso recusar a imagem, porque é justamente a imagem que é a figura da culpabilidade. Ei-lo aí, mau caçador! O príncipe é sempre belo, o caçador é sempre feio: precisaríamos ter visto isso na tela? O trabalho de depuração da imagem para fugir do mundo da culpabilidade pode ser alcançado por outras formas: Fuller, Mizoguchi, Hou Hsiao-hsien conseguem a seu modo operar esse filtro da moral, conseguem realizar o mundo da inocência. A maneira que João César Monteiro encontrou para Branca de Neve foi essa: já que ela é tão branca, por que não consegue iluminar a tela? No filme de Monteiro, todos são Brancas de Neve, todos são caçadores e todos madrastas. Ninguém é tão malvado assim; ninguém é tão bonzinho assim. Se alguém te ensinou isso, provavelmente estava mentindo. E é essa mentira que a tela preta de João César Monteiro decide desmistificar.

Podemos voltar ao DVD, no qual há uma entrevista valiosíssima com o produtor Paulo Branco, em que ele diz que aceitou de bom grado a decisão de César Monteiro, e principalmente uma com Mário Barroso, o diretor de fotografia, que afirma que eles falavam muito da imagem, do aborrecimento de ver as imagens de muitos filmes, que não diziam nada, que chegaram a filmar um material, e que João César Monteiro fez-se a pergunta que um grande realizador deve se fazer: estas imagens dizem alguma coisa, elas ajudam o filme? Ao perceber que não, que as imagens eram nulas, não traziam nada em cima de um texto extraordinário, deu-se provavelmente, após muita discussão e cumplicidade entre Monteiro e Barroso, a decisão de filmar em negro. Decisão que já se sabia causadora de escândalo, mas que seria a única possível. Mário Barroso ainda afirma

²⁰² In: <http://www.contracampo.com.br/23/genealogia.htm> (acessado em 28 de fevereiro de 2019)

que "tudo o resto eram considerações de ordem moral, de ética, que é um problema de produtor (...), e do ponto de vista estético aquilo que o João fez parece-me ser perfeitamente defensável. E eu a certa altura o defendia com mais convicção do que ele". Importante por mostrar que havia dúvida, receio do incômodo ser grande e os ataques serem demasiadamente violentos, o que de fato aconteceu.

Sobre Paulo Branco, falou João César Monteiro, para a revista *Visão* de 9 de novembro de 2000:

A falar muito a sério: o Paulo Branco é uma figura dominante, nos últimos 20 anos do cinema em Portugal, e até a nível europeu. Mas ninguém percebeu ainda (só duas ou três pessoas) que ele não é um produtor, ele é um autor, um dos nossos grandes cineastas. Houve uma pessoa que percebeu isso, o Jean-Luc Godard. E a colaboração entre eles deu bota... Comigo também deu, pronto. O Paulo Branco é um homem extremamente inteligente (até mais do que eu, o que já é grave...). Mas nem sequer é um produtor/autor à americana. No seu caso há um controlo policial, durante as filmagens. Cria-se uma verdadeira atmosfera de terror. O ambiente é o da mentira sistemática. Aliás, os directores de produção tremem como varas verdes. Talvez nos filmes do Oliveira isso não aconteça, juntaram-se ali dois grandes comerciantes, não sei. Mas há um pormenor importante: o Paulo Branco é o maior cineasta português dos últimos 20 anos, depois de mim.

A modéstia, nessa entrevista feita por Pedro Dias de Almeida (e em algumas outras), ficou no passado. Monteiro já fala como o maior cineasta de Portugal dos últimos 20 anos (ou seja, de *Silvestre* a *Branca de Neve*). Talvez seja uma forma de se defender dos ataques sofridos pela tela em negro (ou cinzento, como ele quer). De todo modo, a afirmação contrasta apenas aparentemente com a ideia de que ele sempre fica frustrado com o resultado de seus filmes, pois a frustração é inevitável a um criador. E na mesma entrevista, quando fala de Robert Walser, é como se falasse de si próprio. Sua resposta vem após a afirmação do entrevistador de que Robert Walser havia acabado completamente louco, "27 anos num asilo até aparecer morto na neve, no dia de Natal de 1956...". Monteiro não concorda com isso:

Na minha opinião, não era nada louco. É como estar internado quando não se tem onde cair morto. Foi a família que decidiu interná-lo. A instabilidade profissional... começa aí... Ele era de uma zona da Suíça muito conservadora e reaccionária. Mas tinha um fascínio por aquilo a que se chamava socialismo (que creio que não é isto que se vê hoje). A família internou-o, provavelmente pensou: o que vamos fazer com este empeci-lho? O que ninguém esperava era que ele deixasse de escrever, depois de internado. Os admiradores e a família surpreenderam-se. Uma

vez perguntaram-lhe porque tinha deixado de escrever e ele respondeu que era um homem livre e o asilo não era um lugar de liberdade. Passou a vida a assumir o fracasso existencial. Tem um horror, mesmo fobia, a tudo o que lhe cheire a sucesso. Procurou sempre a obscuridade.

Na entrevista para Diogo Lopes, Monteiro fala do final, no qual ele aparece e diz algo que não ouvimos, mas percebemos pelo movimento labial ser um contundente "não". E explica:

Eu digo não. O não é uma resposta clara. Porque é que eu digo não? Porque a Branca de Neve diz que sim. Porque é que ela diz que sim? Porque há coisas a que já não se pode regressar. A certos mundos, ao mundo dos anões, por exemplo. Que é o mundo da infância, o mundo da fábula. Portanto ela tem que aceitar o sim. (NICOLAU, 2005, p. 457)

* * * * *

Branca de Neve começa já de forma explosiva. Numa folha clara, o nome do filme aparece escrito à caneta. Depois, da mesma forma, aparece uma errata: "Na fala do Príncipe, onde se ouve: humanidade, deveria ouvir-se: humidade" (grifos de Monteiro). Na cartela seguinte, mais provocações: "Embora se trate de uma muito humana humidade, o realizador aproveita o erro para pedir as suas mais sentidas desculpas ao espectador, aqui e agora transformado em espectáculo". Seguido de sua assinatura, em que o C de César vira um traço. Uma mão aparece rapidamente, passa por cima do escrito, como se alisasse o papel, e antes de se retirar aponta o dedo muito rapidamente para a palavra espectador. Corta para uma imagem que parece ser de tapeçaria, de Branca de Neve dando comida aos pombos, sobre a qual aparece novamente o nome do filme, e o autor que o inspirou, Robert Walser. Depois, mais créditos, que dão lugar a um corpo caído na neve, o corpo de Robert Walser tomado de quatro ângulos diferentes, sendo um deles, o primeiro, mais distanciado, e o último, mais aproximado, onde vemos o rosto do autor. E então, nos 75 minutos totais de projeção, domina o negro, a película a registrar apenas os diálogos, abrindo espaço para uma ou outra imagem, de vez em quando. O mais distante possível de uma novela, paixão portuguesa.

Glória à palavra, disseram seus defensores. Mas à palavra falada, à sonoridade das palavras quando ditas por pessoas, mulheres e homens, à sua musicalidade, à sua beleza. Desrespeito ao público, disseram os detratores, e ao cinema português, e ao cinema. E a

maior parte da opinião pública. E a maior parte do público português. Em entrevista célebre na TV, presente no DVD e até no YouTube, César Monteiro diz, em alto e bom som: "Eu quero que a opinião pública se fôda (...) Eu quero que o público português se fôda".

Entende-se que quem vai ao cinema quer ver imagens, e quem ia ao cinema de João César Monteiro esperava ver belas imagens, enquadradas com esmero, iluminadas com parcimônia e temperadas com um humor inusitado e singular. E de certo modo, o progresso da trilogia de Deus rumo à escuridão chega ao único fim possível: a escuridão absoluta. Porque alguns momentos de *A Comédia de Deus* e principalmente de *As Bodas de Deus*, já mostravam uma escuridão que não era comum ver no cinema. Pois aqui simplesmente a luz foi toda tragada após os quatro planos congelados do homem caído na neve. Tenta-se restaurá-la, em planos breves, ou não tão breves - alguns só com cores diferentes dominando toda a tela, outros de nuvens - que surgirão de vez em quando, mas em vão. O que domina mesmo é a escuridão.

Quando vi o filme pela primeira vez, dentro da programação da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em sua edição de 2000, encerrando um dia que havia começado com *A Deusa*, de Satyajit Ray, um amigo comentou que lamentava não ter visto o filme numa sala mais escura, como a do Cinesesc, que tinha as paredes todas acarpetadas em negro e as poltronas também. O efeito teria sido ainda mais impactante. Ainda assim, testemunhamos a revolta de boa parte do público, tornado protagonista contra sua vontade, como previa o realizador. As pessoas abandonavam a sala ruidosamente, caindo direitinho num dos efeitos esperados por Monteiro. Nesse sentido, impossível não concordar com Luís Miguel Oliveira: a polêmica não era mesmo estética. Queriam o quê? Um novo *Adão e Eva*?²⁰³

Vai e Vem

Em 3 de fevereiro de 2003, morre o cineasta João César Monteiro, "poeta cuja morte (...), o Poder político, a Cultura instituída e quase todos os média portugueses

²⁰³ Filme de Joaquim Leitão, realizado em 1995 e semelhante a uma telenovela transformada em longa-metragem, de enorme sucesso de público. No jornal Público de 11 de novembro de 2000, há uma matéria com um casal que foi ver *Branca de Neve*, e na saída um deles fala: "Não é como Adão e Eva, em que vemos aquilo e não há muito a dizer". De certo modo, esse é o melhor elogio que se pode fazer não só a *Branca de Neve*, mas a todos os filmes de JCM e aos filmes que veem cinema como arte: há sempre o que dizer após vê-los.

ignoraram" (Maria do Carmo Piçarra, na revista *Premiere*, edição portuguesa de julho de 2003). Em 20 de junho, seu último filme, *Vai e Vem*, estreia em Portugal, dois dias depois da estreia na França e pouco mais de um mês da exibição, fora da competição, no Festival de Cannes.

No *Público* (20 de junho de 2003), Luis Miguel Oliveira escreve que o cineasta diz adeus, "e assim desmonta a tenda do seu cinema – do seu pequeno teatro – que é incontornável, uma das obras mais ricas do cinema contemporâneo". Nas *Folhas da Cinemateca*, João Bénard da Costa observa que "há últimas obras que todos, a começar pelo próprio, sabiam que seriam últimas. *Vai e Vem* está neste caso" (MADEIRA, 2010, p. 99). E Luís Miguel Oliveira completa o raciocínio deste ping-pong entre duas gerações de críticos:

Está lá esse saber desde o princípio, quando no primeiro plano vemos a personagem de César Monteiro (ou César Monteiro ainda antes de ser a personagem, fica a dúvida) a atirar postas de fígado aos pombos. É um plano crudelíssimo, esse em que um homem se desfaz das suas entranhas, mas a dimensão irrisória de humor muito negro que se convoca serve também para marcar o tom do filme. Que será o filme de um João César Monteiro consciente do aproximar do fim do caminho, em tempo de despedidas, em tempo de desmontar a tenda. Impossível olhar para o lado, porque neste filme (não será em todos?) a morte é um cerco e não há lado onde se esteja a salvo — mas também porque *Vai e Vem* é um filme extremamente pudico onde "isso", a morte, é uma coisa tão presente que pode ser remetida para os lados, para cima ou para baixo.

Oliveira descreve também o lado ritualístico do filme, que é comum a praticamente todos os filmes de Monteiro:

Em *Vai e Vem* tudo é ritual e tudo é cerimónia, tudo é orquestração e (vá lá, quase) tudo é representação: as viagens de autocarro (na primeira parte do filme em sentido ascendente, depois sempre a descer), com César a filmar-se como se estivesse dentro duma grande cápsula que o leva algures, sempre empoleirado junto à janela traseira, às vezes contorcendo-se como no plano das *Bodas de Deus* em que trepava pelas grades da cela; a escolha de uma mulher a dias, embora perante a figura da candidata possa ser dispensada a parte da carta de recomendação; as tarefas domésticas, onde o passar a ferro é tão parecido com um bailado que pode acabar em *raccord* directo com uma zarzuela; as conversas e os discursos, com aquela coloridíssima linguagem de Monteiro que é a linguagem certa para manter a veracidade do ritual; as refeições, como sempre uma celebração hedonista filmada de fio a pavio, nalguns casos com os comensais de kimono e de joelhos como se estivessem num filme de Ozu ou de Mizoguchi (outros dois grandes "ritualistas"); as

manobras eróticas com meninas, conduzidas pela personagem de César Monteiro transformada numa espécie de sacerdote libertino; e por aí adiante.

E então, João César Monteiro completa o ciclo e volta a ser um kimonista, justificando a pertinente referência a Ozu e Mizoguchi (incrivelmente, Monteiro tem algo dos dois).

Luis Miguel Oliveira ainda comenta o final do filme, fazendo-nos lembrar que a verdadeira crítica lida com o filme inteiro, sem medo de "spoilers", e é direcionada preferencialmente a quem já viu o filme:

Depois, nas sequências finais, aparece a morte, na sua expressão mais corroída e corrosiva: a cena, fabulosamente grotesca, onde o realismo "documental" da operação tem o clímax na extracção de... um pénis gigante que estava algures no corpo da personagem de César (é fácil perceber o que é que César quer dizer que o destino lhe fez...). Toda esta parte final do filme é mais tensa, eventualmente mais circular: há mesmo uma panorâmica de 360° como havia nas Recordações..., há aquele plano (o último antes do do olho) em que Monteiro se filma nos banquinhos do Príncipe Real em que se sentavam as personagens dos Sapatos.... Ainda há o impressionante plano a preto e branco, Nosferatu outra vez, com a cena do velório que faz lembrar a sombra da mão de Max Schreck a percorrer o corpo de Greta Schroeder. E depois, o grande plano do olho, que fica durante alguns minutos, a eternidade possível. Diga-se o que se disser (e já se disse muito), é talvez o plano mais simples e mais transparente do filme: um último olhar de César Monteiro aos seus espectadores (morituri te salutant), um último desafio, um último pedido. Como se dissesse, afinal, "eu sou este".

No *Público* de 27 de junho de 2003, Augusto M. Seabra lembra de Sade, e pode-se lembrar também que Monteiro frustrou-se ao não conseguir realizar a sua adaptação de *A Filosofia da Alcova*, no final dos anos 1990.

Suponho que *Vai e Vem* é um exemplo de dispositivo sadiano. É curioso que acabo de escrever a palavra e o programa de texto assinala o vermelho de termo não figurante no dicionário. E no entanto se eu escrever sádico, pois lá está, é admitido. Contudo, não me estou a referir a modos de relacionamento (sexuais ou não) que banalizadamente remetem para o qualificativo "sádico", mas aos próprios escritos de Donatien Alphonse François de Sade. Sucede que Monteiro tendeu frequentemente ao longo da sua obra a um comprazimento com a verbalização do sexo de ordem literalmente obscena. Mas sucede também que haja um nexos mais profundo que se estabelece no princípio acumulativo.

Lembro-me de uma observação de George Steiner em *No Castelo do Barba Azul*: "Qualquer pessoa que tenha tentado ler Sade sabe que o material com que se depara é de uma monotonia obcecada - nauseante". E isso também me ocorre ao ver *Vai e Vem*. João César Monteiro e João Vuvu, realizador e personagem, autor e "persona", indissociavelmente, procedem muito claramente por uma acumulação, com riscos de monotonia obcecada, com as jovens que se vão sucedendo como empregadas domésticas. Todavia, há um momento em que o filme inflecte, num movimento que dá um outro nexa ao princípio acumulativo até então reinante. É o horizonte da morte, e da mais cruel auto-derisão. E então, para além de Sade, ocorre-me mesmo Bataille, e a *Histoire d'oeil*, obviamente.

No Brasil é tabu, nas críticas mais sérias, abrir-se ao prosaico de uma correção do programa de escrita, como o faz Augusto M. Seabra nesse trecho. Em Portugal, a liberdade dada à crítica é maior, mesmo num jornal de grande circulação como é o *Público*. Vale lembrar que enquanto muitos outros autores citam Bataille para falar do cinema de Monteiro, Thierry Jousse expressou, nos *Cahiers du Cinéma*, seu descontentamento com essa comparação, pois para ele Monteiro cria um universo próprio em que não há transgressão porque não há o que transgredir. Penso ser possível a associação, mesmo com essa diferenciação, que é justa. De certo modo, o mundo de Bataille, sendo bem mais fechado e regrado, como o nosso, abre asas a uma possível fuga, e nesse sentido talvez possa-se argumentar que Monteiro é a atualização possível de Bataille para o final do século XX e começo do XXI.

A sempre lúcida Leonor Areal faz uma analogia interessante entre *Vai e Vem* e os filmes anteriores de Monteiro:

Retornando aos temas caros e aos estigmas do seu personagem, agora os pêlos púbicos cresceram e são uma longa barba pública, masculina, num corpo de mulher, e o pequeno falo da *caneca das Caldas*, que já o tinha incomodado em *Le Bassin...*, reaparece como falo gigante com que durante a noite uma das mulheres o sodomiza, pesadela em resultado do qual, mais uma vez, o herói vai parar ao hospital – onde não faltará a enfermeira que o há-de tratar demasiado bem. Mais uma vez, a exacerbação do desejo arrasta a punição que, por sua vez, traz a recompensa, num ciclo renovado de saciedade. (AREAL, 2011-II, p. 262)

Nem sempre a punição traz a recompensa, embora há de se concordar que seja essa a regra. Lembremos o final de *A Comédia de Deus* e sua ida ao inferno - a retomada em *As Bodas de Deus* encontra um João de Deus mais envelhecido, talvez pelos abusos

alcoólicos, permitindo que imaginemos que a recompensa do Enviado de Deus tenha chegado com certo atraso. Mais adiante, a investigadora fala em uma outra retomada:

Retomando o seu repertório literário e uma eloquência inspirada pelo improvisado e pelas visitas femininas, João demonstra a sua erudição, clássica e popular, e põe em acção a ironia fundamental que o caracteriza como autor, já não Vuvu, mas César Monteiro. Este é um filme-testamento, premonição aliás presente na cena onírica do funeral, onde ele surge como um fantasma, após a festa social onde se encontram os seus amigos da vida real contando anedotas, num claustro filmado em panorâmica circular de 360°, como a do manicómio panóptico de Recordações..., círculo fechado sem saída, metáfora do que se quiser. (Ibidem)

Parte da conclusão que Leonor Areal escreve para todo o seu capítulo sobre a carreira de João César Monteiro, embora sirva, em maior ou menor grau, para toda a sua obra, cabe aqui com perfeição, encerrando este preâmbulo que mostra como se lidou com o último filme do realizador. Talvez porque, como todos os outros investigadores, Areal também dê mais espaço e importância ao período 1989-2003. Mas também por *Vai e Vem* ser uma espécie de filme-súmula. A outra parte só não cabe porque é construída em torno de declarações do próprio Monteiro já trabalhadas anteriormente por mim, no início do capítulo 2.1, relativo ao crítico Monteiro, com a exceção do início: "Vimos que a expressão do desejo na obra de João César Monteiro se revela plenamente apenas quando ele passa a actor dos seus filmes e torna certas cenas de sedução, e outras de subversão, em momentos altos de revelação da sua poética" (Idem, p. 263). Seja como for, segue o segundo dos dois parágrafos escritos por ela:

Em síntese, uma poética cinematográfica consistente: uma visão da carnalidade humana como espectáculo visual e do desejo; a expressão dos fantasmas do desejo com uma liberdade surrealista, não psicológica mas imagética; o princípio do prazer contra o da realidade; a manifestação do desejo amoroso por aproximações que rodeiam ao objecto desejado a uma certa distância. Em suma, o culto do desejo e o prazer da irreverência. (Ibidem)

* * * * *

O que mais se nota em *Vai e Vem* é seu aspecto documental. Falso, obviamente, mas é como se uma câmara e uma pequena equipe acompanhasse as andanças de João Vuvu por Lisboa, entre a Praça das Flores e o Jardim do Príncipe Real, entre a

Assembleia e a Baixa, subindo e descendo as colinas num ônibus (autocarro) amarelo na companhia de outras pessoas (muitos velhos), eventualmente até de pessoas conhecidas, como Manuela de Freitas, a quem profere algumas das falas mais pornográficas do cinema, como uma instrução para a felicidade. Monteiro intercala essas andanças de autocarro com as "cerimônias da jovem garota", como disse Alain Bergala (ALLONES, 2004, p. 298), em longos planos de câmera fixa, muitas vezes centrados em experiências culinárias.

Neste filme, "celebração do cinema, da vida e da liberdade", segundo Maria do Carmo Piçarra (*Première*, julho de 2003), se considerarmos que João Vuvu é uma progressão de João de Deus (é uma das leituras possíveis), surge um filho. Mas depois de um diálogo duro entre ambos, João Vuvu joga seu filho na água, e diz para ele "chamar pai a outro". A negação da filiação de que escreveu Alain Bergala (ALLONES, 2004, p. 301) encontra aqui seu momento mais explícito. João Vuvu, já doente, alter-ego do realizador que estava filmando entre sessões de quimioterapia, pode mesmo ser o João de Deus envelhecido, e esse filho ele ter tido com Joana, aquela que o esperou na saída da prisão, a mesma que ele salvou do afogamento no início das *Bodas* e que encerrava aquele filme num tom grave, de que algo estava para acontecer. Seria ela a esposa que morreu, deixando João Vuvu viúvo?

O diálogo entre pai e filho chama a atenção pelo que tem de biográfico. Acontece já no último terço do filme, e é talvez o momento do acerto de contas de Monteiro com seus próximos. O filho chega a sugerir que o pai viva num asilo, iniciando as esperadas ofensivas, indo do erudito ao grosseiro, ida e volta. Muito do que fala João Vuvu são variações do que Monteiro já havia falado em textos ou entrevistas. Nesse sentido, é um adendo importante ao capítulo anterior (2.1) em que estudo brevemente a relação entre pessoa e personagem. Fica evidente que *Vai e Vem* é o mais biográfico dos filmes de Monteiro. Em um trecho do diálogo, após a recomendação do pai ("Foge da sociedade como o diabo foge da cruz. A única sociedade que deves fazer é contigo próprio"), o filho não entende a recomendação e diz que o pai só pensa em dinheiro. Pensamos juntos com o pai: "Estás redondamente enganado". E então o filho diz coisas ainda mais duras, porque profundas, e com algum traço de razão, pelo que pudermos conhecer do personagem: "O pai é a pessoa mais conservadora e reaccionária que já conheci. Quando descobrirem as suas deliciosas contradições, chamam-lhe um figo, mas admito que nos enganou a todos, e de tal modo nos enganou, que nem sequer se esqueceu de se enganar a si próprio". João Vuvu responde com um título de filme: "Voici le temps des assassins",

curiosamente, um filme de Julien Duvivier, realizador tido em baixa conta pela geração da Nouvelle vague que formou Monteiro. O filho então faz um corte profundo no pai como artista: "Serve-se dos seres humanos para os transformar em objectos de arte e tem um absoluto desprezo por tudo o que não grave na órbita que criou". Percebo que isso não serve bem a Monteiro. As inúmeras conversas que tive com pessoas que o conheceram desmentem essa ideia. Mas é de certo modo uma maneira de olhar para si, uma autoanálise implacável, colocada na boca do filho de seu alter ego no filme.

Acentuando o lado autobiográfico de *Vai e Vem*, vale lembrar sua conversa com a enfermeira, quando ele decide deixar o hospital, mesmo sem ter tido a alta médica, preferindo agonizar ao ar livre. "Não tenho família, e para acabar de vez com os mal-entendidos, não sou amigo de ninguém". Desta vez a despedida com a enfermeira, um último pedido de carícias sexuais, nos são vedadas. Entrevemos tudo por um vidro enfeitado na porta.

E os últimos minutos de João Vuvu ao ar livre, os últimos minutos de *Vai e Vem* e de toda a obra de João César Monteiro, começam com uma impressionante cena em que a menina Dafne está no alto de uma árvore e o chama, a última de suas jovens garotas, que chega como um anjo para o levar. E aí vem o plano de João Vuvu sentado debaixo da árvore que é sustentada por uma grande armação. A mesma árvore de *Quem Espera por Sapatos*. E então o longo plano fechado no olho. O congelamento nesse olho, a árvore refletida nele, e o fim definitivo, com música sacra na trilha.

Escreveu Augusto M. Seabra, no *Público* de 27 de junho de 2003, depois de lembrar Sade, e "para além de Sade", Bataille e seu *Histoire de l'Oeil*:

A última imagem, o Olho, de quem é ele afinal? O Olho de Deus, que a todos e tudo vê? O olho de quem, já falecido, nos perscruta ainda (e a indecisão entre o olho do falecido Vuvu e o do falecido Monteiro atinge nesse momento o grau máximo de perturbação)? Ou o olho que nos olha nos olhos de espectador, que nos interpela na cumplicidade que com ele tivemos ao longo do filme e da "história" e nos vem então assim recordar que fomos parte da "experiência" cinematográfica? Seja como for, não ficaremos indemnes.

Final que faz jus a uma obra integral extremamente lúcida e coerente.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, José Navarro de (org.). *Fernando Lopes Por Cá*. Cinemateca Portuguesa, 1996.
- APRÀ, Adriano. *Roberto Rossellini - La télévision comme utopie*. Cahiers du Cinéma, 2006.
- ARAÚJO, Nelson (org.). *Manoel de Oliveira – Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*. Edições 70, 2014.
- ARAÚJO, Nelson. *Cinema Português. Interseções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do Século XX*. Edições 70, 2016.
- AREAL, Leonor. *Cinema Português – Um País Imaginado* (em dois volumes). Edições 70, 2011.
- AREAL, Leonor (org.). *Manuel Guimarães – sonhador indómito* (catálogo da exposição). Câmara Municipal de Vila Franca de Xira / Museo do neo-realismo, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Editora Estampa, Lisboa, 1988.
- AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral Azevedo, GEIGER, Paulo. *Dicionário Histórico de Religiões*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2002.
- BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoría y crítica del cine – Avatares de una cinefilia*. Paidós, Barcelona, 2005.
- BLOUIN, Patrice. "Dernier coup d'oeil" (sobre *Vai e Vem*). In Cahiers du Cinéma 580, junho de 2003.
- BOUQUET, Stephane. "Celui qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus" (sobre *As Bodas de Deus*). In Cahiers du Cinéma 541, dezembro de 1999.
- BRAGANÇA, Nuno. "Aviso ao público e à pública" (sobre *Veredas*). In O Jornal, 5 de junho de 1978.
- BREILLAT, Catherine. "L'éternelle histoire de la séduction" (sobre *A Comédia de Deus*). In Cahiers du Cinéma 499, fevereiro de 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Ouro Sobre Azul, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1976.
- CARROLL, Noel. "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)". In October 20 (Spring 1982).
- CARVALHO, Mário Vieira de. "Veredas a música" (sobre *Veredas*). In Diário de Lisboa, 12 de maio de 1978.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – Uma Introdução*. Martins Fontes, São Paulo, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2005b.

COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos do cinema português (1962-1982)*. Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.

CONTE, Charles. "Réflexions sur l'anticléricisme". In *Cahiers rationalistes*, nº 521.

CONTE, Charles. "L'anticléricisme". In *Le portail de la laïcité*. Disponível em <http://www.laicite-laligue.org/debats/l-anticlericalisme>.

COQ, Guy. "Anticléricisme". In WARESQUIEL, Emmanuel de. *Le Siècle Rebelle – Dictionnaire de la Contestation au XXe Siècle*. Larousse, 1999.

CORTEGGIANI, Bernard. "Souvenirs de la maison punaise" (sobre *Recordações da Casa Amarela*). In *Libération*, 1 de março de 1991.

COSTA, João Bénard da. "Sob a insígnia do símbolo" (sobre *Veredas*). In *Diário de Notícias*, 31 de maio de 1978.

COSTA, João Bénard da. "Diadorim ou Scarlett – um encontro com Silvestre". In *Diário de Notícias*, 10 de junho de 1982.

COSTA, João Bénard da (org.). *Cinema Novo Português: 1960-1974*. Cinemateca Portuguesa, 1985.

COSTA, João Bénard da. *Os Filmes da Minha Vida – Os Meus Filmes da Vida*. Assírio & Alvim, 1990.

COSTA, João Bénard da. *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Centro Nacional de Cultura, 1998.

COSTA, João Bénard da. *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Cinemateca Portuguesa, 2007.

COSTA, João Bénard da & OLIVEIRA, Manoel de (org.). *Manoel de Oliveira, Cem Anos*. Cinemateca Portuguesa, 2008.

COSTA, José Manuel (org.). *José Fonseca e Costa*. Cinemateca Portuguesa, 2016.

CUNHA, Paulo. *A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro*. *Compós*, v. 11, nº 3, 2008. (artigo disponibilizado separadamente em pdf)

CUNHA, Paulo. *O Novo Cinema Português – Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Universidade de Coimbra, 2014.

D'ALLONES, Fabrice Revault (org.). *Pour João César Monteiro*. Yellow Now, 2004.

- DANEY, Sèrge. "Journal de l'an passé – 10 mai" (sobre *Recordações da Casa Amarela*). In *Trafic 1*, inverno de 1991.
- DOUCHET, Jean. "A arte de amar". In *Cahiers du Cinéma*, Paris, 1961.
- DUARTE, Fernando. *Manuel Guimarães*. V Festival Internacional de Cinema de Santarém, 1975.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. "O Novo Cinema Português. In MAMEDE, Liciane (org.). *Cinema Novo: Os Verdes Anos do Cinema Português*. CCBB, 2008.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*. Edições 70, 2014.
- FRANCO, Gisella Cardoso (org.). *Olhares Neo-realistas*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.
- FRIAS, Joana Matos. *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português (Vias e Desvios)*. Edições Afrontamento, Porto, 2015.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. É realizações, São Paulo, 2014.
- GIARRUSSO, Francesco; LOFFREDA, Pierpaolo; MORSIANI, Alberto (org.). *João Guillare di Dio*. Ets, 2007.
- GIARRUSSO, Francesco. *O Labirinto e o Espelho – O cinema de João César Monteiro*. LabCom, Covilhã, 2016.
- GIAVARINI, Laurence. "Une Histoire de l'Homme" (sobre *Silvestre*). In *Cahiers du Cinéma* 460, outubro de 1992.
- GILI, Jean A.. "Silvestre". In *Positif* 381, novembro de 1992.
- GILI, Jean A.. "La Comédie de Dieu". In *Positif* 421, março de 1996.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1997.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.
- GRILO, João Mário. "O plano de Deus" (sobre *As Bodas de Deus*). In *Visão*, 4 de novembro de 1999.
- GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão: histórias para o cinema português*. Livros Horizonte, 2006.
- GUIMARÃES, Regina. "Os Quatro Mosqueteiros". In *A Grande Ilusão* nº 15-16, abril de 1994, p. 78 a 80.
- JOUSSE, Thierry. "Ma vie secrète" (sobre *A Comédia de Deus*). In *Cahiers du Cinéma* 499, fevereiro de 1996.

- LALANNE, Jean-Marc. "Monteiro envie tout Walser" (sobre *Branca de Neve*). In *Libération*, 5 de setembro de 2000.
- MADEIRA, Maria João (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa, 2010.
- MADEIRA, Maria João (org.). *Alberto Seixas Santos*. Cinemateca Portuguesa, 2016.
- MANSO, Angélica García. *João César Monteiro: El Cine Frente al Espejo*. Universidad de Extremadura, 2010.
- MATOS-CRUZ, José de (org.). *J. Leitão de Barros*. Cinemateca Portuguesa, 1982.
- MATOS-CRUZ, José de (org.). *Jorge Brum do Canto, o gosto de gostar*. Cinemateca Portuguesa, 1984.
- MATOS-CRUZ, José de. *O Cais do Olhar: O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Cinemateca Portuguesa, 1999.
- MELO, Jorge Silva (org.). *Paulo Rocha: o rio do ouro*. Cinemateca Portuguesa, 1996.
- MONTEIRO, João César. *Morituri Te Salutant* (coletânea de artigos). & etc. e Arcádia, 1974.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. "A Comédia de Deus". In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *O Cinema Português Através dos seus Filmes*. Edições 70, 2014, p. 219 a 231.
- MORICE, Jacques. "Charades et métaphores" (sobre *O Último Mergulho*). In *Cahiers du Cinéma* 470, julho/agosto de 1993.
- MOUTINHO, Anabela (org.). *Os Bons da Fita – Depoimentos inéditos de realizadores portugueses*. Cineclube de Faro, 1996.
- MOZOS, Manuel (org.). *O Cinema de António de Macedo*. Cinemateca Portuguesa, 2012.
- MOZOS, Manuel (org.). *António da Cunha Telles – Continuar a Viver*. Cinemateca Portuguesa, 2014.
- MUGA, Henrique António. *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*. Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2015.
- NAGIB, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. The Continuum International Publishing Group. New York, 2011.
- NAVARRA, Liliana. *João César Monteiro entre antropologia e ficção*. Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Catálogo da Cinemateca Portuguesa (com parte dos textos que Monteiro escreveu). Lisboa, 2005.
- NOBRE, Roberto. *Singularidades do Cinema Português*. Portugal, 1964.

- OLIVEIRA, Luís Miguel. "Será pecado?" (sobre *A Comédia de Deus*). In *Público*, 19 de janeiro de 1996.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*. Ed. Caminho, 1989.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)*. Ed. Caminho, 2011.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Fernando Lopes – Um Rapaz de Lisboa*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.
- RUAS, Pedro. "Metacinema e Relações Interartísticas: Manoel de Oliveira e João Cesar Monteiro". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 6, , 2015, 93-126.
- SALES, Michelle. *Em Busca de um Novo Cinema Português*, LabCom, 2010.
- SERIO, Gianluca de. *Il cinema de João César Monteiro: Cosmogonia e Dispersione da Recordações da Casa Amarela a Vai e Vem*. Tesi de Laurea in Storia e Critica del Cinema, Università Degli Studi di Torino, 2003.
- SOUSA, André de Oliveira. "A propósito de Francisca". In: *Cinema* nº 1, FPCC – Federação Portuguesa de Cineclubes, Porto, 1982.
- TAVARES, Vitor Silva (org.). *João César Monteiro: Obra Escrita Vol. I*. Livraria Letra Livre, 2014.
- TESSÉ, Jean-Philippe. "L'Arme à l'oeil" (sobre *Vai e Vem*). In *Cahiers du Cinéma* 585, dezembro de 2003.
- TORGAL, Luís Reis. *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Círculo de leitores e autores. 2000.
- TORRES, Mário Jorge. "O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro". In: *Actas do III Congresso SOPCOM*, 2004, p. 221 a 226.
- TORRES, Mário Jorge. *Manoel de Oliveira*. *Cahiers du Cinéma* (ed. exclusiva para o jornal *Público*), 2008.
- V/A. *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*. Publicações Alfa, 1990.
- VATRICAN, Vincent. "Un amour de perdition" (sobre *A Flor do Mar*). In *Cahiers du Cinéma* 465, março de 1993.
- WILDE, Oscar. "A crítica e a arte" (em outras traduções: "O crítico como artista"). In *A Decadência da Mentira e outros ensaios*. Imago, 1992.
- WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Columbia University Press, 2003.