Este suplemento faz parte integrante da edição do dia 21 de Março de 2013 do Jornal do Fundão
e não pode ser vendido separadamente

JORNAL DOS

ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS 2013

22 / 23 / 24 DE MARÇO
MOAGEM - CIDADE DO ENGENHO E DAS ARTES | FUNDÃO

SEX 22 / BLOCO I
21h30 NOITE de Bruno Andrade
21h45 ROSA LA ROSE, FILLE PUBLIQUE de Paul Vecchiali
23h30 BRUNO ANDRADE E JOSÉ OLIVEIRA

SÁB 23 / BLOCO II
14h30 A VINGANÇA DE UMA MULHER de Rita Azevedo Gomes
16h15 RITA AZEVEDO GOMES E MANUEL MOZOS
17h15 WANDA de Barbara Loden

SÁB 23 / BLOCO III
20h00 GUERRA CIVIL de Pedro Caldas
21h30 PEDRO CALDAS E JOÃO GUSMÃO
22h30 UM VERÃO VIOLENTO de Valério Zurlini

DOM 24 / BLOCO ESPECIAL
14h30 *Foco no Arquivo (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema)*
CINEMA - ALGUNS CORTES: CENSURA
de Manuel Mozos
15h45 LUÍS MIGUEL OLIVEIRA E MANUEL MOZOS
16h45 *Apresentação de DVD por Mário Fernandes*
WOLFRAM, A SALIVA DO LOBO de Joana Torgal e Rodolfo Pimenta
18h00 CONVERSA COM VASCO DIOGO E PATRÍCIA CASTELLO BRANCO,
COM A PARTICIPAÇÃO DE TODOS OS CONVIDADOS
21h30 WOLFRAM, A SALIVA DO LOBO de Joana Torgal e Rodolfo Pimenta
Projeção no Clube da Barroca Grande

www.encontroscinematograficos.luzlinar.org
COORDENAÇÃO GERAL Carlos Fernandes

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO
luzlinar · Câmara Municipal · fundão 365 dias à descoberta

APOIOS
cinemateca portuguesa

MÉDIA ASSOCIADO
JORNAL DO FUNDÃO

JORNAL DOS ENCONTROS OFERECIDO POR
vitalgreen

FICHA TÉCNICA
Especial Jornal do Fundão
Diretor Geral: Vasco Pinto Leite
Diretor: Nuno Francisco
Impressão: Naveprinter

CONVERSA COM BRUNO ANDRADE POR JOSÉ OLIVEIRA

A encenação no cinema e o seu poder primitivo têm-se vindo progressivamente a perder, desde o cinema clássico americano, anos 50, *Rio Bravo*, que a chamada mise-en-scène, esse devastador poder cénico que de Griffith ao Expressionismo alemão, tornou o Cinema num modo único de lidar com o mundo, os homens, a natureza, a luz e a morte, etc. E foi por esses tempos que uns últimos resistentes da cinefilia e da vida como gesto total, grosso modo finais dos anos 50, despontando definitivamente Oliveira, Straub, Rivette, Eustache, Glauber, o próprio Vecchiali, ou seja, modos viscerais, convulsivos e ao mesmo tempo lúcidos de lidar com essas especificidades cinematográficas, puseram vertiginosamente em questão: como lidar com o que aparece defronte à máquina de filmar? Reconhecendo a enorme sensibilidade das matérias e das técnicas, da carne e dos olhares, bem como a perigosa abstracção e dispersão a que esta arte sempre esteve propensa, como resistir? Vendo esta tua curta-metragem, parece-me que vem dessa família moderna Oliveiriana, dessa patologia que olhou estupefacta os abismos e os túmulos de uma promessa violada. Uma aflição de enfâse ressuscitadora. Não me parece que, como Adrien Martin, acredites que "Mise-en-scène is Dead".

Antes de responder-te devo confessar que espanta-me alguém que alardeia uma média de 350 filmes recentes vistos por ano aparentemente não encontrar tempo para os trabalhos do Jean-Claude Brisseau, do Lester James Peries, do James Gray, do Asoka Handagama, do Jacques Rivette (e sabemos que deste o sr. Martin diz-se um grande admirador!), do Hong Sang-soo, do Paulo César Saraceni e do Paulo Rocha, sem contar o Gérard Blain e um filme como *Hana-bi* do Kitano (nestes dois leva-se em consideração a arte da elipse contundente e evocativa também como arte da mise-en-scène, como em Carpenter, Straub, Bresson). Pode ser também que o sr. Martin não tenha visto muito bem os filmes desses senhores, o que por fim corresponde ao mesmo que não vê-los, e nesse caso não há muito a fazer.
Falas de um "poder primitivo". Talvez devêssemos ir além e pensar mesmo numa "vocação primitiva", primeira, da câmara cinematográfica, que é o que de fato chamamos – podemos chamar – de mise-en-scène. Isto é: essa capacidade de se ver de muito perto e de muito longe as coisas, aquilo que primeiramente Griffith sistematizou e depois Ray definiu como uma microscopia, uma melodia do movimento do olhar (como o Preminger quando filma as relações humanas e as flutuações de poder nestas como se fossem arabescos ou valsas, como o Fleischer quando filma mortes sob a forma de longos rituais sinfônicos, procissões ou liturgias, mas sempre olhando cara-a-cara, ao mesmo tempo presente e distante). A visceralidade, a convulsão, a lucidez nada mais são que certas propensões às quais tais olhares se prestam: Fuller mais precipitado que Mizoguchi, Vecchiali e Fassbinder mais precipitados que Sirk e Minnelli, e assim por diante.
O que posso dizer é que tentei permanecer fiel à idéia de que não há nada mais difícil que olhar um rosto e não se espantar diante da sua enorme força vital e expressiva, que só resta à câmera se projetar rumo a essa força (o que se dá também pela impassibilidade ou pelo recuo; cabe à mise-en-scène, isto é, ao sentimento em consecução, discernir o trabalho a ser feito e fazê-lo), estando à altura das coisas e fazendo jus ao fato de que é o que se tem na frente da objetiva o que acabará por nos surpreender e nos tocar, seja na interpelação de dois olhares, no intervalo de um gesto ou num silêncio inesperado e cúmplice. E, também, lembrando que não há nada mais difícil que registar com precisão aquilo que é vital e aquilo que já não é, o que deixou de ser enquanto ainda o era, coisas assim. Se a prática da mise-en-scène é uma prática, um ofício, um trabalho, e não uma veleidade adolescente ou um capricho de diletante, então ela serviria para dar forma a essas coisas numa primeira etapa e submetê-las a um registro numa segunda. É como encaro a questão.

Insistindo mais um pouco, e coloquemo-nos agora na contemporaneidade, se tal for possível, temos uns últimos resistentes de uma memória, da importância dos Lumière, e assim penso em Oliveira e sei que alguns dos realizadores de que já falámos ainda vivem e trabalham, mas também Pedro Costa, o solitário Godard, alguns orientais como Jia Zhangke ou o Wang Bing, outros que tiveram que ir à guerra e desafiar a loucura, o Carax, o Garrel, e não muitos mais. Do outro lado da barricada, esses ritmos flows esvaziados de vitalidade, essas distensões temporais que banalizam e enfraquecem o incomensurável de um rosto ou de uma montanha, das suas relações, um macaquear ostensivo de dispositivos e de catálogos "modernos" para festivais, o "novo" que rapidamente cheira podre. Para Ford ou Vidor um homem era um homem, uma árvore uma árvore, e cada plano estava carregado com esse peso abissal cósmico, poderios e segredos em epicentro e resguardados, onde dois segundos se volviam a eternidade. Hoje uma imagem de 5 minutos de um Apichatpong ou o fragmento de um segundo de um Desplechin parece-me o nada, a regressão triste das formas e da humanidade. Como estar ao lado dos que nos ensinaram tudo, sem os trair, e como andar com as coisas para a frente? Estamos na infância ou isto já acabou?

"A great man is one who in manhood still keeps the heart of a child." (Meng-Tzu/Cimino pela boca de Mickey Rourke)

Permanecer nos passos de Griffith implica estar na idade adulta da arte, mas ainda resguardando o essencial dos valores da infância (o sentimento de novidade, o calor, a imprevisibilidade). É o que vemos tanto na família pós-nuclear do *Le révélateur* do Garrel e na Binoche agarrando o Lavant pelo pau em *Pont-Neuf* como no Losey americano e os filmes da Ida Lupino: em todos os casos é como se a infância fosse preservada integralmente pela força dessa maturidade à qual o cinema ascendeu pelas mãos de Griffith. Ao mesmo tempo uma consciência que a cada filme aparece como que recém-adquirida, como acontece com as crianças, age sobre o que cada um desses cineastas possui de singular. São essas singularidades as que ainda atravessam e fazem viver o que há de cinema no meio, ou às margens, da massa indiferenciada de filmes, longe desse "continuum" de histerias convulsivas ou de compostos temporais e sensoriais puramente anestésicos. Fragmento de um segundo ou imagem de 5 minutos, no fim das contas trata-se da mesma coisa, isto é: da mesma vaidade, do mesmo desprezo pelo elementar em detrimento da falsa sofisticação, da mesma imprecisão no ato de se olhar as coisas e medir seus pesos, de se ver e se sentir o mundo.
Talvez a única forma de se estar com os Lumière e o Griffith hoje, e talvez já há um bom tempo, seja admitindo-se de uma vez por todas órfão deles, como Costa e Carax fizeram. Ter a coragem de lidar com toda a desolação e desta forma lançar-se ao que há para ser feito: é essa a contribuição dos cineastas que importam, ou que deveriam importar.

***Noite* é a tua segunda obra, lembro-me de ver o primeiro filme que fizeste há uns anos, *Ato Falho*, e ali, numa evidente fascinação cinéfila e num pagar de dívidas, já se notavam coisas que agora aprofundas, a fixidez aliada à perscrutação, o sentir de pulso da câmara às temperaturas e às pulsões do que está em jogo e vibra, uma espécie de modulação e envolvência larga que também me remete para o Brisseau ou algum De Palma. Como chegaste aí?**

Um diretor, não lembro quem o disse mas concordo em género, número e grau, é primeiramente alguém disponível, e essa disponibilidade era algo de que eu definitivamente não dispunha à época do *Ato Falho*, cujo valor de experiência está contido no próprio título.
Para esta segunda curta, tratava-se especialmente de conhecer e entender os atores nas suas intensidades, suas modulações, seus silêncios. Impor uma construção prévia de composição das personagens aos atores estava, portanto, absolutamente fora de cogitação.
No que diz respeito à realização, o experimento consistia em reencontrar nas gravações os impulsos liberados pelos atores durante os ensaios para assim dirigi-los de acordo com o que previa o roteiro, reescrito para se conformar ao que nasceu das contribuições dos atores nesses ensaios.
As influências de Brisseau e De Palma, as quais reconheço, foram mais determinantes na fase inicial da decupagem (que acompanhou os primeiros tratamentos do roteiro) e posteriormente durante a planificação (que passou por transformações decisivas a partir do que se foi descobrindo dos atores). Fechamos as cenas em espaços bastante reduzidos, os quais deveriam se relacionar direta e conclusivamente à experiência íntima das personagens – o céu estrelado que decora a parede de fundos da boate, espaço ocupado pela personagem feminina; o quarto do personagem masculino reduzido a uns poucos objetos que sugerem as coordenadas da sua existência sob a forma de alusões.
Sobretudo, o que guiou essa concepção foi menos uma questão de escassez que uma grande vontade de precisão – a qual, por fim, pode se confundir à escassez...

O protagonista e o desenrolar da narrativa parecem estar construídos e viverem sobre grandes elipses de uma gravidade a um tempo libertária e perigosa. Todo um passado atrás. Como germinou tudo isto, da escrita até ao trabalho com os actores? Quanto de distanciamento e quanto de biografia?

Queria fazer esse filme como um faroeste do Boetticher, mas onde fosse a moça que interpretasse o papel do Randolph Scott. Essa mesma vontade levou-me a conceber uma forma mais seca, bioscópica, essencial para o filme. Há como que uma redução drástica da matéria, de maneira que ela se choca violentamente com a forma: espaços reduzidos, achatamento da profundidade de campo, movimentos mínimos da câmera, frontalidade declarada do espaço, teatralização deliberada das cenas, importância dos olhares, exploração máxima do tempo de cada emoção, etc.
Foi também essa vontade que me levou a uma construção mais lacunar, "perigosa" como dizes. O filme me parece bastante abstrato, mais até do que eu havia concebido originalmente. A idéia consistia em fazer com que essa secura da forma contivesse a parte mais irracional e misteriosa das personagens, para que eventualmente as elipses liberassem progressivamente essas irracionalidades e os seus mistérios. Em função disso, a personagem feminina – a qual vejo como a verdadeira protagonista do filme –, que começa mais aerada, como se fosse uma visão, ganha corpo e eventualmente uma grande presença física, em grande parte pela experiência com a qual é confrontada e a qual vem a confrontar. Já o personagem masculino parece enveredar pelo caminho inverso. De uma forma ou de outra, houve uma contribuição inestimável dos atores para que essas coisas acontecessem.
Quanto de distanciamento e quanto de biografia? Diria que mais do primeiro que da segunda. Há uma parte do filme que é secreta mesmo para mim, e que portanto seria inútil tentar analisar. No entanto, creio que há também uma nudez na expressão de certas sensações, as quais confesso compartilhar com as duas personagens – e provavelmente mais com a garota que com o rapaz.
E, de qualquer forma, o impulso tornou-se irresistível.

Manténs um blog de guerrilha e de paixão há muitos anos, estiveste na Revista Contracampo e na Paisá como crítico, fundaste uma revista electrónica, fizeste a escola de cinema, aventuraste-te pela realização. Foste a muitos lados diferentes, viste muita coisa, experimentaste muito. Que conclusões tiras?

Nada temer, incluindo a solidão.

NOITE de Bruno Andrade

14 min | Digital | Cor | Brasil 2012

Um homem encontra-se sufocado em algum lado, na sua casa, numa prisão qualquer, não importa. É o tédio que mata. Cervejas e cigarros de esperança ou destruição. Nervosos zappings pela televisão que ainda mais condena. Aleatórias passadas para trás e para a frente. Luzes que se apagam e acendem e a electricidade que continua a ferir. A câmara que segue curiosa e extremamente física estes movimentos. Vai em busca de toda a latência prestada à altercação. E isto, até ao paroxismo. Lá fora, uma promessa qualquer.

Na noite vivem-se coisas diferentes das que se vivem de dia, isto foi-nos dito por criadores tão líricos como Nuno Bragança ou Nicholas Ray, implacáveis como Fritz Lang, ou vulcânicos à temperatura de Maria Callas. Um inapelável chamamento, feitiço, libertação, medo. Uma essencial uniformização.

Do cárcere vamos outra vez para um dentro, mas, logo se nota, é um dentro apossado pelas sombras do pecado. Fundo de parede estrelado combinado pela cor que melhor o acompanha e mancha, naturalmente o vermelho, o do sangue. No vermelho se senta uma mulher que é o fruto da tentação e da melodia nocturna. Ainda não voltámos a ver o homem e já sabemos que saiu de casa.

Não é pela consciência do seu poder de atracção que essa mulher se preenche, entre minúsculos enredos e necessário combustível também dá suspiros de aborrecimento. Necessita agir, acção, e vai à caça. Ele ao balcão, nota-se, não é novato nestas andanças. Ela aproxima-se, ele reage. O mote está dado em menos do que custou a contar. E corpos celestes com certeza incandescentes continuam a desenhar órbitas largas à mais primordial das aproximações.

Jogo de atracção, flirt sensualista, poses irresistíveis, desbravamentos, solidões lacustres. O respirável e o excitante no concentracionário e no cerco. Alguns saberão. No meio do turbilhão, um nome, Lana. E todo um passado e a sua ferida em retrocesso. Dele, só fantasmagoria e predisposição. Dela, rectidão e compreensão. Há ali generosidade, ainda ninguém se perdeu.

No carregado sofá descobrem-se nus. Estranho e límpido esventramento num dos mais improváveis redutos de humanidade ainda possíveis. Sobre aflitas elipses que o verbo e os tremores denunciam – gravidade perigosa, gravidade redentora. A auscultadora câmara vê-os agora de longe e ficam dois no espaço infinito que a todos nos promete comer. A música de muito fundo aumenta o seu volume e suspende a sinfonia. Chaga incicatrizável ou todas as possibilidades. Ali, ali não se pede desculpas.

Para além do tocante companheirismo e carinho pelos sozinhos que andam enleados algures na treva, para além da imensa vitalidade de vermos aumentadas coisas tão ínfimas e esvanecentes como a baforada num cigarro ou o animalesco cravamento de um olhar, o que *Noite* nos escancara e aproxima é o fim de um universo tão particular e bruto como os bordéis com o fim de uma era de contacto e reinvenção entre os homens que foi o cinema. Membros de uma mesma família que por vezes ainda falam. Escuridão quebrada por violadores rasgos de luz, clandestinidade estupefaciente, a perdição e o irracional em contra campo ou num mesmo plano. Silenciosas perversões. Sagrados redutos.

Esta consanguinidade que a segunda curta-metragem de Bruno Andrade literalmente agarra, possui, materializa até consequências últimas, é a feliz união entre todas as volúpias da carne e dos sentidos com toda a hipnose e violência de que os terminais refúgios de uma arte gizada a panorâmicas omnívoras, brilhos devoradores e pedaços atmosféricos alucinantes ainda permitem. Terminal cosmogonia. Tão fugazmente. Tão concludente. Não é coisa pouca para um quarto de uma hora.

José Oliveira

ROSA LA ROSE de Paul Vecchiali

92 min | 35mm | Cor | França, 1986

Escolha de Bruno Andrade

Uma vida...

"Seria preciso um dia para contar a história de um segundo,
um ano para contar a história de um minuto,
uma vida para contar a história de um dia." (Jorge Luís Borges)

É menos o cotidiano de uma zona de prostituição do que um ciclo de nascimento e morte o que Paul Vecchiali descreve no seu filme; menos uma questão, portanto, de narrar alguns instantes mais ou menos anedóticos, mais ou menos determinantes na vida de uma prostituta, do que figurar com ternura exemplar seu ciclo de vida, como se assistíssemos à formação e à extinção de toda uma galáxia - ou, mais precisamente, um magnífico corpo galáctico em torno do qual as reminiscências de toda uma vida orbitam. Eis o que de fato caracteriza a proposta e a forma de *Rosa la rose, fille publique*. Como *Heaven's Gate*, como *The River's Edge*, como *Ugetsu monogatari*, como *Una donna libera*, como *Merrill's Marauders*, como *Une partie de campagne* e *Une vie*, *Rosa la rose* compõe-se ao mesmo tempo como narrativa elementar e sinfonia cósmica. Moderno - ou seja, sintético -, Vecchiali utiliza-se habilmente da proposição de Borges, porém invertendo-a, restringindo a ação do filme a um período de vinte e quatro horas para contar toda a história de Rosa: não através dos seus anseios, suas expectativas, suas frustrações... Nenhuma generalização de ordem demagógica ou psicológica se interpõe à visão do cineasta. É assim que, por uma espécie de astúcia poética que filtra tudo o que poderia haver de auxiliar, falso ou desnecessário na descrição dessa vida, Vecchiali deixa sua câmera somente com o sorriso, o andar, a maneira de se insinuar tanto pelo distanciamento como pela proximidade ("o que existe de mais profundo é a pele" disse Valéry, e Vecchiali o mostra desde o primeiro plano de seu filme), em suma com a presença dilacerante e arrebatadora de Marianne Basler, sua Rosa.

---*---

Amanhece, e o dia ainda é tomado pelo azul da noite. Algumas imagens em *still* do quarteirão de Les Halles, a imobilidade despojando de alguns passantes o movimento que animaria o local, e imediatamente nos encontramos em um tempo e espaço que seria aquele da recordação. Quando os créditos se encerram com uma dedicatória a Danielle Darrieux, Max Ophüls, Dora Doll, Jean Renoir e Didier Albert (assistente de Vecchiali), uma desaceleração percebida tanto no encadeamento das imagens como na composição musical parece anunciar, por assim dizer, a promessa da serenidade. É então que Vecchiali introduz sua personagem e, com ela, dá à luz o *movimento* que animará todo o filme: uma repentina virada de rosto que faz seu cabelo esvoaçar diante da câmera, a pergunta "Quanto?" vinda de fora do quadro e a resposta "Quinhentos" saindo da boca de Rosa são signos de fácil compreensão que não apenas informam tudo o que precisamos saber do que foi a vida de Rosa até então como bastam para que se estabeleça todo o quadro da ação. Esse tempo e espaço da recordação que se instala ainda nos primeiros minutos do filme (e que Vecchiali, através da dedicatória aos autores e atrizes de *Madame de...* e *French Cancan*, deixa claro que é também um tempo e espaço *seu*) acompanharão o ritmo de uma vida que se precipitará subitamente aos seus instantes finais. É no intervalo de uma vertigem, como em Aldrich, que se dará a experiência completa de Rosa: a de uma menina, jovem muito jovem, que conhece um jovem rapaz e com ele um amor que somente pelo sacrifício dela poderá ser imortalizado.

Vivida por muitos, ou por muitos poucos, mas sempre vivida a dois, é uma velha história que nunca antes vimos representada tão intensamente pelo signo da nudez. Nudez física e emocional, expressão de felicidade, de prazer ou de dor, ela é em todos os momentos a manifestação da sensibilidade mais viva. Do despertar de um amanhecer ainda cingido pela atmosfera da madrugada ao sol que raia assim que Rosa chega ao fim de sua trajetória, o que testemunhamos é uma tragédia que destila aquela que seria a essência do que eleva a paixão impetuosa ao sentimento duradouro do amor. Muito mais que uma enésima narrativa da superação de adversidades, é justamente através dessa abstração romanesca, dessa maneira de derivar dos códigos universais da tragédia romântica uma forma obsessiva, radical e pessoal, que o filme parece descrever o destino que une dois corpos celestes. O mínimo que se pode dizer é que a câmera de Vecchiali faz jus aos seus intérpretes, Marianne Basler e Pierre Cosso, dois corpos cujas belezas sobrepujam-se aos grilhões impostos pela vida aos amantes. Rosa e Julien, uma mesma história: a história dela, dos homens com quem dormiu, das colegas com quem andou, os encontros inusitados, o mito atemporal do encontro de almas, o sexo livre e a utopia do amor vivido...

Ao fim do filme, pela primeira e última vez, *vemos*: o sol que se levanta, o dia que começa, uma vida que se completa. *Le jour se lève encore*, é o que nos diz Vecchiali.

Bruno Andrade

CONVERSA COM RITA AZEVEDO GOMES POR MÁRIO FERNANDES E MANUEL MOZOS

O filme parece uma imensa tapeçaria muito bem urdida em quadros com tempos diferentes. Quando em espaços contíguos às personagens muda o tempo da ação, alguma vez pensaste em *flashbacks* ou *feedbacks*?

Não pensei nesses termos. O que eu quis foi encontrar a forma de tornar o passado presente. Ou seja, o que a Duquesa evocava do seu passado tinha que invadir o espaço e o tempo do presente no filme. Devia literalmente entrar por ali adentro, com uma forte imposição. Tinha que haver essa consanguinidade entre passado e presente. Aquela mulher regurgita o passado para dele se alimentar, para nele encontrar força, para se empurrar para a frente. Até ao momento, de estranha "coincidência", em que Roberto (aquele que ouve), chega a "ver" o que se passou (refiro-me ao final da cena do tear, quando os dois olham para a cena que escurece). Voltando à pergunta, nunca aceitei muito bem a ideia de *flashback*, muito menos neste caso. *Feedback*, não percebo bem... Nunca pensei nisso.

Uma das coisas que mais impressiona no teu filme é a ilusão provocada pelos falsos décors. Há muitos filmes onde esta questão se coloca, à lembrança vem, por exemplo, o *Oh... Rosalinda!*... Pode-se cinefiliar o teu filme na esteira dos musicais do Michael Powell e do Emeric Pressburger?

Pode-se fazer o que se quiser. Já não me cabe a mim. Gosto muito de alguns dos filmes Powell/Pressburger. O *Rosalinda* não vi. Agora, fiquei com vontade de ver. Todos os cineastas de que gostamos estão connosco, vivem cá dentro. No meu caso é assim. Isto não quer dizer que estejam conscientemente na minha cabeça quando filmo. Ai de mim! Se assim fosse paralisava porque nunca se consegue amar e ser aquilo que amamos. Até é ao contrário. Quando quero reproduzir uma coisa que vi, de que gostei muito, que achei muito bonita, nunca me sai bem. Aprendi isso. Deve haver uma defesa natural que me apaga certas imagens da cabeça enquanto filmo. Caso contrário não conseguia estar livre, como convém, para Ver o que tenho à frente, no momento. O meu papel (como realizadora) é acima de tudo um estado de atenção. Isto, não só na rodagem... faz parte da vida, de tudo à volta, do dia-a-dia... mesmo a dormir. É isso tudo, acumulado, que se conjuga e acaba por ter que sair em certos momentos. Quanto à questão sobre a ilusão... Muitas vezes, para se atingir a verdade é preciso compor, ir através do artifício... creio nisso.

É uma delícia a forma como a música organiza a coreografia dos movimentos dos atores e de câmara dentro da cena. Que importância atribuis à música e ao desenho de som não naturalista na dramaturgia do espaço e dos atores?

Uma delícia foi trabalhar com o Joaquim Pinto e o Nuno Leonel. O enorme prazer da descoberta e do encontro. Na verdade, neste filme, ao contrário do que possa parecer, a escolha das músicas veio depois da rodagem. Uma vez disseram-me que se sentia uma espécie de coreografia pré-determinada no trabalho dos atores, que parecia condicionada pela duração e pelo ritmo da música. Não foi assim. A maior parte das coisas que eu tinha na cabeça, no que respeita à música, sofreu profundas alterações depois. E houve momentos de perfeito milagre de sincronismo entre o que se vê e o que se ouve. Antes de ir para a rodagem, eu tinha ideias muito concretas em relação ao que se ia ouvir, quer a nível de música, quer a nível dos sons. Mas depois, tudo "abriu" mais e mais. No princípio estranhei algumas propostas, mas depois reconheci o que estava a acontecer. Foi muito importante essa fase – apesar dos terríveis problemas de direitos musicais que vieram depois... Dou a maior importância ao som. Trabalhar com o Joaquim e com o Nuno é muito enriquecedor sob todos os aspetos, artísticos e técnicos. Para além do prazer, claro. Aprendo sempre. Só desejo que nunca acabe...

Há também uma belíssima tonalidade musical que emana dos movimentos corporais e de câmara como nos filmes do Werner Schroeter ou do Max Ophüls (e, salvo erro, o poema do Panero que citas no final é dedicado ao Max Ophüls), uma estranha luta, uma força inefável. Mas também há as palavras, que ora irrompem como chamas subitamente da neve ou são elas neve que cai subitamente no fogo. Há um belo texto do Astruc (que também adaptou o Aurevilly) chamado "o gelo e o fogo". Achas que o teu filme é gelo e fogo?

Sempre pensei mais no fogo, mas é verdade que existe esse lado de gelo (talvez mais de pedra!). Por acaso, foi uma estátua de pedra, que vi num museu em Toulouse – era um apóstolo que tinha a cabeça cortada – que me levou a perceber como devia tratar certos momentos do texto que, à partida, sugeriam comportamentos mais histriónicos. Foi o caso da cena em que a Duquesa mostra o vestido ensanguentado e diz: "Veja! Aqui está!". Foi a posição hirta daquela estátua romana que me impressionou na altura.

Gostei muito de saber que o poema do Panero foi dedicado a Ophüls. Não sabia. É engraçado como as coisas se cruzam. O livro do Juan Luis Panero foi-me oferecido na altura em que estava precisamente a estudar o texto com a Rita Durão, antes da rodagem. O que li nessa noite, em casa, parecia vir tanto a propósito... no dia seguinte levei logo para o ensaio.

Aurevilly, no conto que inspirou o teu filme, compara a duquesa de Sierra-Leone à Judite de Horace Vernet (da pintura Judite e Holofernes). Vendo o quadro, encontramos a mesma mancha vermelha que contamina todo o teu filme, a "cor corrompida", os vermelhos envenenados dos venezianos... Integrando-se o teu filme numa altíssima tradição pictórica- e jamais pitoresca- que outros pintores te influenciaram?

Eu deixo-me influenciar, mais levar que influenciar, por aquilo de que gosto profundamente. E eu gosto muito de pintura – há tanta coisa e tanto por descobrir... o que é ótimo e desesperante ao mesmo tempo porque me faz pensar nas coisas que eu não vou chegar nunca a conhecer. Mas eu gosto sempre de voltar ao Rubens, ao Tiziano... voltar e continuar com eles. Da Judite que Aurevilly refere, o que me lembro mais é dos decotes, dos volumes, do corpo branco da mulher... Depois percebi que se fosse por aí podia levar a distrair do texto, da palavra. Foi o texto que me dirigiu.

Como filmaste a cena do "arranca corações"?

Como lá está: tudo de plástico, de papel, de tinta, de pó. Mas o medo não. Esse sentiu-se. Essa foi uma cena que eu sempre quis filmar. Era atrevida e difícil, mas nunca pensei na possibilidade de ser apenas narrada pela Duquesa. Tinha que ser vista, mostrada. É o coração daquilo tudo.

A personagem feminina não mostra sombra de arrependimento no sacrifício da sua carne, inserindo-se perfeitamente na galeria de putas não arrependidas do Cinema, que vão desde a *Gertrud* do Dreyer à oitava das *Sete Mulheres* do Ford, passando pelo episódio da Suze no *Inquietude* do Oliveira ("C´est un détail"). Como nestes filmes, *A Vingança de uma Mulher* passa-se quase todo num ambiente de reclusão, espécie de bordel tumular ("teatro da infâmia"), mas não deixando de ser ao mesmo tempo um filme libertário...

Isto não é uma pergunta, pois não? "Teatro da infâmia", talvez... Ou sacralização da infâmia.

Citas no filme uma das mais belas frases do João Bénard da Costa: "volta sempre a memória, ajoelhada como um cão aos nossos pés". É de um texto chamado "A Vela da Glória", onde ele reflete, entre outras coisas, sobre a carne e a palavra. Sabemos que Portugal gosta de varrer a memória para debaixo do tapete. Achas que já se fez justiça à figura de João Bénard da Costa, a quem de resto dedicas o filme?

Se não se fez a homenagem devida, é, talvez, por não se saber neste país que homenagem se lhe deva. Mas, afinal de contas, isso de homenagens não é muito importante, pois não? Volta sempre a memória...

O Aurevilly, como todo o bom aristocrata, dizia que "os grandes talentos não podem ser populares". Surpreende-te que realizadores como o Miguel Gomes, o João Pedro Rodrigues ou o menino-prodígio Salaviza consigam um grau de consensualidade dentro e fora de portas que nenhum Oliveira ou Monteiro cheirou?

As coisas são o que são, o mundo é o que é e as homenagens, os prémios, o reconhecimento, merecidos ou não, são coisas do tempo e não são mais do que isso. Como disse a Sophia uma vez, quando lhe atribuíram um prémio: "O sucesso é um vestido que se leva a um baile".

VINGANÇA DE UMA MULHER
de Rita Azevedo Gomes

100 min | Digital | Cor | Portugal, 2011

Talvez seja instrutivo comparar *A Vingança de Uma Mulher*, de Rita Azevedo Gomes, com *A Última Amante*, de Catherine Breillat. Embora ambas as cineastas escolham contos longos da colectânea Les Diaboliques (1874), de Jules Barbey d'Aurevilly, Breillat interessa-se pela fogosidade sexual explícita, a estética física, os caracteres tempestuosos (daí ter como actriz Asia Argento), enquanto a realizadora portuguesa prefere a sumptuosidade, a dicção, o contentamento descontente (daí que a actriz seja Rita Durão).
Barbey, um pornógrafo reaccionário («pensa como De Maistre e escreve como De Sade», disse um crítico), fez do seu volume de ficções uma montra de vícios ultra-civilizados, até à demência, de tal modo que, quando estalou a polémica, argumentou que descrevia o mal para melhor o expor e condenar. Rita Azevedo Gomes ilustra «La Vengeance d'une femme» (e o verbo «ilustrar» é aqui um elogio) acentuando o artifício. Trata-se de uma cineasta que há muito assumiu uma estética de algum modo pré-moderna, e portanto pré-irónica, quer dizer, pré-distanciada; em consequência, não receia intensidades oitocentistas, retóricas solenes e ferinas ditas sílaba a sílaba, rituais sociais que são uma espécie de catolicismo laicizado, grave e por vezes letal. Esta mulher a que Rita Durão dá carne e sangue vinga-se fazendo-se puta, em sentido próprio, num paradoxo de santificação pela baixeza que não desagradaria a cristãos selvagens ou outras criaturas paradoxais.
Retomando a dupla lição de Oliveira, que algumas vezes praticou uma arte povera e sempre quis o texto filmado enquanto texto, Rita Azevedo Gomes é fiel às tonalidades de aristocratismo impaciente, de elegância torturada e de cinismo moralista que encontramos no conto. De início, temos ainda uma dimensão dândi e coreográfica, mas depois seguimos para a longuíssima e extraordinária sequência da confissão da duquesa de Sierra-Leone, nos seus aposentos sórdidos e ainda com resquícios luxuosos. Não seria possível recuperar o estilo refinado e a imaginação doentia deste monólogo se a cineasta não enfrentasse a nudez da palavra, tão excessiva na matéria que evoca como na sofisticação da linguagem. É uma reconstituição da palavra, que não historiciza nem presentifica a questão da «honra», tornada algo anacrónica um século e meio depois, mas que a mantém, intacta, no seu contexto epocal, e, portanto, intemporal.
E, no entanto, esta teatralização perversa, antiga, requintada, reconhece-se enquanto fantasia. «Isto é literatura», diz-nos *A Vingança de uma Mulher*. Mas também diz: «Isto é cinema», coisa de adereços e maquinarias, jogo de espelhos, grande ilusão.

Pedro Mexia

WANDA de Barbara Loden

102 min | 35mm | Cor | EUA | 1971

Escolha de Rita Azevedo Gomes

Splendor in the dark.

"Opor ao relevo do teatro o liso do cinematógrafo." (R. Bresson)
O filme começa com uma panorâmica sobre extensas colinas de carvão, de um negro arroxeado, onde apenas subsistem uns raquíticos tufos verdes. No meio deste nada, uma casa. Não se acredita que possa ali viver alguém.
Dentro de casa, sentada frente à janela, uma mulher a rezar o terço. Há um pequeno crucifixo na cómoda por trás dela – por todos os poros do grão do 16mm passa sofrimento. Um menino no reflexo dum vidro da porta / um bébé a chorar / uma mulher loira, em camisa de noite, sentada de costas na cama – julgamos por um momento tratar-se da Wanda do filme / pega na criança ao colo e vai para a cozinha / um homem vai para o trabalho, sem palavra e sem café, bate a porta e sai… vê-se então, a dormir no sofá, uma mulher toda tapada, só com uma perna nua de fora. O cabelo muito louro de Wanda aparece debaixo do lençol. Acorda, muito lenta (o choro da criança… o barulho das escavadoras) e apoia a cabeça na mão: "*Está chateado por eu estar aqui*". E, "o filme começa" no grande plano de Wanda, de cara deitada na almofada, ensonada ou acordada, sem vontade para aquela casa, para aquela família, para a luz agressiva do dia, para a paisagem desolada e as escavadoras que abocanham os montes de carvão. Senta-se – o soutien preto – no emaranhado daquilo tudo, emaranhado como o do cabelo repuxado por um elástico.

"A montagem é semelhante à escolha que faz a morte dos actos da vida, arrumando-os fora do tempo". (P. P. Pasolini)
Na sequência seguinte, um plano muito largo sobre a paisagem negra das minas. Duas chaminés altíssimas. Uma minúscula figurinha branca ao longe. Wanda já não está a olhar para a paisagem, está dentro da paisagem.
Corte seguinte: um carro aos solavancos por baixo de uma ponte / Uma fábrica / Um homem (Goronski) avisa um colega que tem que ir ao tribunal e vem mais tarde / Wanda, de rolos na cabeça, pede algum dinheiro a Tony (um velho que anda a vasculhar no carvão). Wanda apanha uma camioneta vazia, senta-se lá atrás. Na sala de tribunal, onde chega atrasada, ainda de rolos, de cigarro na mão, não olha uma vez sequer para os filhos ou para o marido que tinha acabado de a achincalhar publicamente. Quando o Juiz lhe pergunta se abandonou os filhos e o marido, responde: "*Listen Judge, if he wants the divorce just give it to him*".
Nestes primeiros cerca de quinze minutos de filme, quase mudo, sempre perto e à distância – espantoso trabalho de câmara de Nick Proferes – foi dito quase tudo do 'não-dito' que é *Wanda*. Já sabemos que *the lady is… "just no good."*
Mas, ao mesmo tempo, já estamos totalmente dentro do silêncio de Wanda/Loden. Desde os grandes planos do sofá, vai-se esgotando 'tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio' e transformando o que é duro e bruto numa oferta terna e subtil, o que é feio numa coisa bela… e a ignorância em conhecimento. Sabemos que Wanda é a única que tem razão, os outros é que estão errados.
Ficaram poucos traços da vida de Loden. Do passado de Wanda Goronski, Barbara Loden também não nos deixa muitos traços. Filme e vida, sem linhas de fuga.
Barbara Loden, nascida em 1932 num bairro pobre em Marion, Ohio, foi para Nova Iorque aos 18 anos, "Queria ser artista para que a vida fizesse sentido" (Proferes). E, depois do Actor's Studio e dos palcos, Kazan reparou nela e deu-lhe um pequeno papel em *Wild River* e, *wild* foi-o logo a seguir, na época de *Esplendor na Relva*, num magistral papel – lembram-se de Ginny, a irmã rebelde e mal comportada de Bud (Warren Beatty), que servia de mau exemplo para tirar o diabo do corpo a Natalie Wood? Kazan, que acabou por casar com Barbara Loden em 69, disse nas memórias: "Ela põe-me fora de mim, mas respeito-a porque ela não esconde nada."
Neste filme, o único que Barbara Loden realizou, e único no panorama do cinema independente nova-iorquino dos anos 70, não precisamos de muito para entender a sobreposição Loden/Wanda. "Normalmente há uma distância entre a representação e o texto, entre o sujeito e a acção. Neste caso, essa distância está completamente anulada, há uma coincidência imediata e definitiva entre Barbara Loden e Wanda" (M. Duras). Acredito que Barbara Loden é, na verdade, mais ela no filme, que o terá sido na vida, um perfeito milagre.
Um Road movie? *White trash*? Fábula de um casal de *gangsters*? Cinema experimental? Documentário? Cinema *vérité*? Retrato da condição precária da mulher na América dos anos 70? Um filme de *losers*? O que faz deste filme tudo isso e nada disso? Tudo e outra coisa.
Quando o compararam a *Bonnie and Clyde*, Loden explicou: "Escrevi o guião 10 anos antes desse filme. Não me interessou o filme de Arthur Penn porque não era realista e ele dava imenso glamour aos personagens… Gente assim nunca se podia meter em tais alhadas nem levar uma vida daquelas. Eram bonitinhos demais… *Wanda* é anti-*Bonnie and Clyde*". Segundo Loden, a ideia do filme veio-lhe ao ler num jornal uma história de uma rapariga (Wanda Goronski) que tinha sido cúmplice num assalto e foi condenada a vinte anos de prisão… Quando o juiz leu a sentença, ela limitou-se a agradecer. Na espantosa cena em que se vê explorada pelo patrão e depois despedida, sob o pretexto de ser "too slow", Wanda cala-se e, depois ainda agradece.
A ideia de viagem pressupõe em si uma direcção, um destino, uma ideia de deslocação. Wanda não se move. Tudo nela é inteiro e fixo do primeiro ao último plano. Essa mesma estranha fixidez que treme no olhar de Marilyn… à deriva, justapondo-se às coisas. *Wanda* é, antes de mais, um filme sobre a Mulher no mais profundo sentido, no sentido da lógica do "tudo" e do "não tudo" – o ser que recebe, que acolhe, que espera ser dirigido – e isto não tanto no sentido pigmaliónico, em que é o homem que molda a rapariga para fazer dela 'alguém'. Wanda é uma espécie de ilha flutuante, como o foi Delos. Só que não houve ninguém que soubesse ver nela o que dela vinha, ou que fosse capaz de a agarrar, como aconteceu à ilha de Apolo quando as raízes a prenderam ao fundo do mar.
Mas, voltemos ao filme. Quando Wanda sai daquele sofá emprestado pela irmã e pelo cunhado, corta o último laço com a família, com o passado. Nas próprias palavras de Loden, "Ela na verdade quer largar tudo. Não sabe o que quer, mas sabe o que não quer". Acaba por fazer aquilo que lhe parece melhor: sair dali... daquela existência miserável, mas não sabe como isto se faz. A vida para ela é um perfeito mistério. Não é capaz de tratar dos filhos, de manter o trabalho, deixa-se enganar, roubar… Wanda não tem nada. Sem saber o que fazer, atrela-se ao primeiro homem que lhe aparece para acabar sozinha, largada no meio da estrada, como um cão. Resigna-se, consente – o tal *consent* de que falava Melanie ao homem, sem uma perna, que o *Rio* do Renoir tinha trazido.
Mesmo desconfiada e meio apática, a relação que estabelece com Mr. Dennis está longe de ser passiva. Na noite em que o encontra, é *ela* que se impõe, e não *ele* que a engata. Mal ela entra no bar ele enxota-a: "We're closed". Mas ela empurra-o, avança por ali adentro e não arreda pé. Consciente disso ou não, desta vez é Wanda quem o escolhe para companheiro. Quando,

no meio de uma série de coisas que Wanda engendra para ganhar tempo, diz: "Não tens um pente, ou assim?" (mais uma vez o cabelo de Wanda…) já Mr. Dennis, não sabe o que fazer dela. E, no fim, antes de saírem, é Dennis quem diz a palavra "*us*": "Let's go!"
Na cena seguinte, no jantar de esparguete, são já 'um casal'. Depois da cama, ele mostra-se irascível e pouco disposto a perguntas idiotas –"Mr. Dennis, don't you wanna know my name?" – por mais irritado que Mr. Dennis se mostre, não há volta a dar. E irritado se mostra, depois na cena do carro roubado, quando Wanda encontra as chaves, enquanto ele tenta desesperadamente fazer uma ligação directa.
Depois, o jornal com o relato do roubo… o sorriso secretíssimo de Mr. Dennis quando Wanda lê a parte do "casal" em fuga…
É no encontro com o pai, numa visita às catacumbas, que se percebe que tudo o que Mr. Dennis procura é a aceitação do pai que recusa receber o dinheiro sujo do filho. E então, vem o plano do roubo grande demais para eles… já lá vamos.

"Não corras atrás da poesia. Ela entra pelas junções(elipses)." (R.Bresson)
Vamos, antes disso, àquele momento em que o acaso e a felicidade parecem andar a par. Michael Higgins (Mr. Dennis) disse uma vez, a propósito do filme: *"Nunca tive antes, nem depois, uma tal experiência de liberdade"*. Explicou, doutra vez, que no outro lado do campo aberto em que filmavam, estava um homem com o filho a brincar com um avião de controle remoto. Barbara disse-lhe: "Consegues fazer alguma coisa com aquilo?". "Claro que sim!"
Trata-se da belíssima cena passada numas *badlands* onde o casal, com o carro parado, está a comer e beber cerveja, numa paz relativa, sob um céu ácido. Aparecem uns cães vadios por ali… A uma dada altura Mr. Dennis afasta-se do carro e quando volta tira o casaco para o pôr nas costas dela – "the sun is going down". Mr. Dennis olha muito para ela, para *aquele* cabelo: "Your hair looks terrible", expressão que em tudo contradiz o seu olhar. Continua… "Devias usar um chapéu". Mr. Dennis chama-lhe "estúpida" porque Wanda diz que não tem dinheiro para chapéus – "if you don't have money, you're nothing! You'd better be death." "Ser nada", que importa isso a Wanda? No auge desta cena de ténue ternura e de 'segredos' desvelados, Mr. Dennis salta para cima do tejadilho do carro e desata a acenar para o avião no céu "Come back! Come back!"… depois, do sono dos copos a mais, Wanda não consegue arrancá-lo. Fica só o frio do sol deposto. Os cães vadios.
Na cena do assalto ao banco, Mr. Dennis força-a a participar numa coisa que ela 'não consegue'. "Listen to me. Wanda. Maybe you never did anything before. Maybe you never did. But you're going to do this!" Mr. Dennis dirige-a, no verdadeiro sentido do termo, como se dirige um actor – por trás dela, agarra-a pelos ombros e fala-lhe baixinho. Um plano mostra que eles estão ao espelho e que ele está a falar também para si próprio. (Kazan, segundo Barbara Loden, também a *convenceu* a fazer o filme. E, o acaso quis que o fato castanho que Higgins usa na cena, fosse um fato do próprio Kazan e que um fotógrafo, uma vez, o tivesse apanhado, durante um ensaio, precisamente naquela posição, a dirigir Loden).
No princípio do roubo '*she did good*', mas estraga tudo quando é retida por um polícia, no trânsito. *Nós* sabemos, mas *ela* não sabe que a morte de Mr. Dennis foi só por culpa dele: falha no cálculo dos tempos e pura teimosia (antes levar um tiro do que voltar para a cadeia).
E, depois da morte, a inquietude, um sobressalto interior. O filme parece deslizar para outro tom. Pela primeira vez, Wanda defende-se, bate-se para escapar dos braços do militar que a quer possuir à força. Foge espavorida no meio de uma paisagem escavada, insólita e nua como a do início – terra sempre deserta, mas agora branca.
E fica tanto para dizer deste filme. Aquele cinema encarnado e vazio onde Wanda, no descaminho, entra e se deixa dormir – no écran Raphael e aquela inacreditável *Ave Maria;* a saída a meio da noite para ir buscar hamburguers a Mr. Dennis que lhe prega uma estalada à chegada e a descompõe por causa da mixórdia das cebolas; os vómitos de Wanda quando é 'empurrada' para o assalto ao banco; as roupas e o bâton atirados pela janela fora: "enquanto estiveres comigo, só usas saias!"… Daí para o vestido, os sapatos, o chapéu/lenço florido – toda muito de branco… muito de noiva? Os imensos olhares de Wanda: para os outros, para os manequins nas montras, para Mr. Dennis, contorcido pelas enxaquecas, e mais que tudo, aquele imenso olhar para a morte de Mr. Dennis que não vemos, senão na expressão dela.
Se Wanda tivesse, ao menos uma vez, chegado a dizer o nome de 'Mr. Dennis'…
Barbara Loden, não quis o acaso, que voltasse a filmar (foram-lhe encontrados imensos guiões escritos). Não quis o destino que desempenhasse o papel em que ia fazer 'de si própria', no filme seguinte de Kazan, *The Arrangement* (baseado na vida de Kazan com Loden), ao lado de Marlon Brando. Partida do destino, e o *arranjo* foi outro: foi Bonnie (Faye Dunaway) que lhe ficou com o papel e com Kirk Douglas em vez de Brando.
Na última sequência, no bar, *au hazard*, no meio de estranhos, 'vi' Balthazar, tão só, tão perdido, no meio das impávidas ovelhas, lembram-se? Wanda, de cabeça baixa com o cigarro na mão, um gesto que se prende com qualquer sinal de eternidade. No longo silêncio desta imagem de compaixão infinita, fica, como no início do filme, a história que poderia começar: *Era uma vez a solidão…*

Rita Azevedo Gomes

BLOCO III

CONVERSA COM PEDRO CALDAS POR JOÃO GUSMÃO

Fala um pouco sobre a estrutura do filme. Começamos com o Rui, e depois temos o mesmo tempo do ponto de vista da mãe. E depois um final, um terceiro tempo.

Todo o filme é construído em ciclos e por ciclos. Há o ciclo dos dias do filme que se repete, primeiro com o Rui e depois com a mãe, e que depois, quando o pai chega, é continuado no tempo, já não é repetido. Mas acho que, antes disso, há um ciclo de dias que se repetem sempre semelhantes, onde se passa sempre a mesma coisa, a mãe vai à praia, o Rui não quer ir, o pai não está lá. Para além disso há um ciclo anual. Sabemos que é verão, o fim do verão, estamos numa das estações do ano, o Rui tem de estudar para os exames, que existem este ano como nos outros anos, e percebemos que não apenas esta família mas a família do toldo do lado têm hábitos regulares e cíclicos, todos os anos se encontram ali em férias, mas também em todos os dias das férias há repetições e ciclos, pessoas que se reencontram de ano a ano, e em cada ano todos os dias das férias, etc.. Ou seja, todo o filme são ciclos dentro de ciclos, a construção do filme, a sua estrutura é esta, ciclos mais pequenos que se repetem dentro de ciclos maiores que também se repetem… Os dias de cada personagem repetem-se (mas nós mudamos de personagem e de ponto de vista) dentro de ciclos maiores que são as estações do ano, dentro do ciclo maior da vida.

O filme passa-se em mil novecentos e oitenta e dois, mas podia passar-se noutra época. Porquê 1982?

Todos os filmes… Eu não gosto muito de filmes de época, porque a reconstituição aborrece-me, a roupa, os móveis, tudo isso… Quando vejo um filme de época o que vejo…, ou melhor, um filme é sempre sobre a época em que foi filmado, muito mais do que sobre uma pretensa época reconstituída, ou que pretende "retratar". Portanto o *Guerra Civil* também é muito mais um filme sobre os dias de hoje do que sobre os anos oitenta. E nesse sentido, acho que é um filme político sobre os dias de hoje, sobre a nossa situação actual. O que foi muito bem observado por várias pessoas agora na Suíça, por exemplo, onde o filme acabou de passar. (refere-se à projecção em Geneve, no âmbito do Festival Black Movie, onde ganhou o prémio Júri Jovem) Eu acho que é muito mais um filme sobre o Portugal dos anos dois mil e dez do que sobre outra época qualquer. E não pode deixar de ser assim. Um filme americano dos anos cinquenta passado na Roma antiga, fala-nos e mostra-nos muito mais a América dos anos 50 do que a Roma antiga. Nós vemos os americanos dos anos 50, a maneira como eles falam, como se movem, como olham, mesmo as relações dentro da ficção…Tentando responder agora de outra maneira à pergunta, 1982 foi uma época de rupturas e normalização. O punk tinha acabado, derrotado; as revoluções - o 25 de Abril, o Maio de 68 - estavam a acabar e o que existia era a Thatcher e o Reagan e a normalização, a morte das utopias e das revoluções. E o que acontece no filme é que o Rui não aceita a normalização; não é um revolucionário nem um punk porque veio depois, e a única coisa que consegue é mostrar uma revolta sem objecto, uma revolta muda, tímida e autodestrutiva. Por outro lado, o filme poderia passar-se nos dias de hoje, mas as músicas teriam de ser diferentes, e as músicas têm, neste filme uma função narrativa forte. Há as músicas do Rui e as músicas da Joana e, naquela altura, havia tribos muito mais fechadas do que hoje, no que diz respeito ao modo de vestir, aos hábitos e à música que se ouvia. Hoje em dia os grupos são mais permeáveis, menos estanques do que eram na altura, e toda a gente ouve toda a música como sendo apenas música, muito menos portadora de uma identidade de um grupo fechado. Nos anos oitenta, quem ouvia os Joy Division não ouvia, não podia ouvir a música solar da Joana. E como este é um filme de oposições, eu não sei se na música actual conseguiria encontrar uma, como a dos Joy Division, que foi escolhida por ser a música que melhor se opõe à luz do sol na praia.

O filme é feito com actores não profissionais. Era uma premissa?

Devo dizer que estou um pouco farto desse termo, "actores não profissionais", os actores são actores, actuam. Eu também sou um "não profissional", apesar de ser cineasta e de trabalhar em cinema. Eu não tenho uma profissão, estou há um ano sem trabalho. Acho que o termo engana e é uma falsa questão, essa coisa dos actores "não profissionais". De qualquer maneira, no *Guerra Civil* todos eles são actores. O Francisco e a Maria foram encontrados porque eram actores de um grupo de teatro universitário da Universidade Nova, a Catarina já tinha feito várias coisas enquanto actriz, curtas-metragens, mesmo publicidades, etc. Portanto todos eles são actores, não sei se profissionais ou não. Mas o que mais me interessa quando procuro actores e depois quando filmo, são as pessoas em si. Eu encontrei-os não porque procurava actores que pudessem "encarnar" personagens, mas porque procurava pessoas. E portanto realmente eu andei à procura não de actores que fizessem um determinado papel, - já houve um tempo para isso, para fazer teatro ou cinema onde havia papéis interpretados por actores, mas actualmente o cinema não é isso nem pode ser. E a mim o que me interessa é filmar pessoas, portanto tenho de encontrar pessoas que me interesse filmar, por quem eu me interesse - porque eu só consigo filmar pessoas por quem, de alguma maneira me interesse - e portanto a escolha dos actores para este filme foi sempre uma escolha de pessoas. Nunca foi uma escolha de actor-para-interpretar-um-papel. Foi sempre tentar encontrar pessoas para filmar.

O filme foi feito de uma forma um pouco fora do modelo tradicional de produção de filmes. Teve mais tempo de rodagem do que normalmente os filmes têm, e teve uma equipa mais pequena do que normalmente os filmes têm. Porquê? Fala-me um pouco sobre isso.

O modelo das 7 semanas de rodagem é uma coisa relativamente recente, uma formatação a que a "indústria" quer submeter os filmes de modo a obter "produtos" previsíveis. Previsíveis em todos os sentidos. Mas o que essa formatação faz é diminuir os filmes, diminuir a qualidade dos filmes e o poder do autor. Ora essa formatação a que os agentes da indústria - televisões, produtores, exibidores… - querem submeter os filmes e quem neles trabalha, não é uma fatalidade. Eu acho que as condições de produção devem ser maleáveis e adequadas a cada filme particular.O *Guerra Civil* era um filme que precisava de muito tempo. Para mais sendo uma primeira obra… eu acho que nas primeiras obras as pessoas sabem menos, ou têm menos experiência, e têm direito a ter mais tempo para pensar. Por outro lado, o tempo em cinema, o tempo de rodagem em particular, é uma das coisas que pode fazer a diferença. Eu sabia que precisava de tempo para os planos. Precisava de tempo para pensar e preparar cada um dos planos. Ter tempo para tudo, desde a decoração ao trabalho com os actores em cada cena, em cada um dos planos. O tempo que tivemos é o tempo que os planos necessitam. E tu, que estiveste na rodagem, sabes que nunca estivemos parados, as doze semanas de rodagem não pareceram demais. Foram nove ou dez, na prática, porque depois de filmarmos a casa, estivemos duas semanas e tal a preparar a praia, que foi a última coisa a filmar. O cinema é feito de planos, e cada plano é importante. E eu acho que isso se vê neste filme, no resultado final. É preferível ter tempo para preparar e pensar o plano (preparar um plano é pensá-lo) e trabalhar com uma equipa mais pequena, mais em família. As grandes equipas

são dispersivas. Numa equipa pequena há mais concentração, cada pessoa está, necessariamente, mais atenta. Acho que o tempo neste filme, e isso é o que me interessa, serviu para isso, para trabalhar os planos, cada plano em particular.

***Guerra Civil* estreou no IndieLisboa em Abril de 2010, como é que vês o filme hoje, mais de dois anos depois? Vês o mesmo filme que viste na altura, como é que vês o filme hoje?**

Não passou assim tanto tempo, e eu de cada vez que vejo o filme gosto de o ver, e felizmente é sempre um filme diferente. Acho que isso é uma das provas, sem falsas modéstias, de que o filme não é mau, ou que é bom, é a riqueza de leituras e interpretações possíveis. O *Guerra Civil* é um filme de cinema e é para ser visto nas condições de cinema - sala escura, projecção de 35mm, possibilidade de públicos variados na mesma sessão, etc. E é melhor à segunda visão, porque vemos sempre mais coisas, há muita coisa a ver e a descobrir, e é ainda melhor à terceira visão. Sempre que o vejo tenho prazer em muitas cenas e, pelo menos nas bobinas finais, descubro um prazer na visão do filme que é um prazer físico. Ainda fico emocionado com muitas das cenas. O *Guerra Civil* é um filme que toca as pessoas, sei isso porque sempre que há uma projecção, em Portugal ou no estrangeiro, há sempre pessoas que confessam, emocionadas, terem ficado tocadas pelo filme.
Mas eu prefiro olhar para o futuro e para os projectos que tenho e que me apetece fazer. O *Guerra Civil* está feito, tem o problema da exibição comercial, que espero que venha a ser um dia resolvido pelo produtor, mas actualmente não penso no filme como pensei muito contigo, antes, e enquanto o estávamos a fazer. Actualmente está feito e eu tenho é de pensar nos projectos que tenho, olhar para o futuro. Quero pensar noutros projectos e inventar outros filmes.

GUERRA CIVIL de Pedro Caldas

94 min | 35mm | Cor | Portugal | 2010

Em 2007 o Pedro Caldas propôs-me que trabalhasse com ele na escrita do argumento de *Guerra Civil*. Ele tinha já escrito uma primeira versão do argumento, que serviu de base ao nosso trabalho conjunto. Dois anos depois, com a 6ª ou 7ª versão do argumento na mão, metemo-nos num carro e percorremos metade da costa portuguesa à procura da praia do filme.
Continuámos a trabalhar o argumento ao longo de toda a preparação do filme. Foram-se juntando todas as peças, os actores, os locais, a equipa... e chegámos à 11ª versão do argumento, que foi a versão da rodagem.
Acho que a natureza da escrita de um argumento vai-se alterando ao longo das sucessivas versões.
Começamos por escrever um objecto que irá ser avaliado por um júri. Depois trabalhamos uma e outra vez essa versão, deixando cair algumas coisas e aprofundando outras, procurando as nuances da luz e das sombras, alinhando silêncios e sons, resgatando fantasmas e emoções, até que chegamos ao ponto de procurar actores para filmar. Semanas e semanas a olhar e a falar com rapazes que talvez possam ser o Rui no filme... Quando procuramos os actores, reencontramos as personagens e o filme, e acredito que uma parte importante da maturação de um argumento pode acontecer nessa altura.
Em *Guerra Civil* tive o privilégio de trabalhar com o Pedro Caldas em todas estas fases, do argumento à preparação do filme, e depois na rodagem como assistente dele.
Algumas cenas foram escritas já durante a rodagem.
Recordo uma em particular.
Tinham sido já filmadas todas as sequências da casa e estávamos a acabar as filmagens na zona da praia. Eu e o Pedro continuávamos a falar sobre o argumento, e chegámos à conclusão que devíamos ter uma cena com o Rui e a Joana juntos no final do painel da Helena, depois da chegada do pai. Uma cena onde reverberasse o que tinha acontecido até aí com o Rui e que lançasse a última parte do filme. É a cena em que vêm os dois lado a lado, ela empurrando a bicicleta, ele cheio de coisas nas mãos, os sons dos passos deles na gravilha da estrada... ela fá-lo parar, barrando-lhe o caminho com a bicicleta e obriga-o a prometer-lhe "que vai gostar". Depois monta na bicicleta e vai-se embora (está sempre a ir-se embora, ela), deixando-o na berma da estrada, sozinho com os seus fantasmas.

João Gusmão

VERÃO VIOLENTO de Valério Zurlini

103 min| 35mm | P&B | Itália | 1959

Escolha de Pedro Caldas

São três, as principais razões para ter escolhido *Um Verão violento* para acompanhar o *Guerra Civil* nestes Encontros.
Antes de mais, *Estate violenta* é um belo filme, que me emociona sempre que o vejo.
Depois, não é um filme muito conhecido - passou em exibição comercial em Portugal nos anos sessenta e está editado em vídeo, mas o nome do realizador Valerio Zurlini está um pouco esquecido; ele é também o autor do belíssimo *A rapariga da mala* e do enigmático *O deserto dos Tártaros*, entre outros.
Finalmente, como o *Guerra Civil*, este *Estate violenta* passa-se nas férias grandes, na praia, numa estação balnear. Mas aqui temos uma outra maneira de ver e filmar a praia, outro modo de a utilizar dramaticamente.
Um Verão violento é de 1959 e passa-se durante a guerra, em 1943. Mas não é um filme de época, e este foi um dos aspectos que me levou a revê-lo durante a preparação do *Guerra Civil*.
O Carlo de Jean-Louis Trintignant é, em tudo, na maneira de vestir, no modo de ser e de sentir, mesmo nos trejeitos corporais, um rapaz da passagem dos anos cinquenta para os anos sessenta, muito mais do que um contemporâneo da 2ª guerra mundial. Os penteados e as *toilettes* da Eleanora Rossi Drago são dos anos 50. Naqueles jovens despreocupados, vemos a juventude que saiu da guerra e se prepara para as revoluções dos anos sessenta, e é isso que filma Zurlini, mais interessado na juventude do seu tempo - nas suas relações, nas suas ilusões - do que em filmar a guerra. A guerra existe aqui, em toda a primeira parte do filme, apenas como um pano de fundo: alguma coisa que existe para lá do horizonte da praia, apenas como uma oposição à despreocupação balnear.
Na segunda parte do filme, os conflitos políticos chegam à estação balnear e intrometem-se entre as relações das personagens, potenciando-as e clarificando-as. Tendo agora a estação balnear como pano de fundo, a guerra torna-se uma metáfora de sentimentos e de relações afectivas dentro do filme. Evidentemente das relações de Carlo e Roberta, mas também, por exemplo, da relação de Carlo com o pai fascista, que pode ser vista como uma imagem ou uma metáfora das relações da Itália com o fascismo.
Revi *Um Verão violento* antes de filmar *Guerra Civil* também por razões muito práticas: como filmar, com poucos figurantes, uma praia que pareça ter muita gente? Se o tratamento dramático e narrativo da praia é muito diferente nos dois filmes, quem vir os planos da praia com atenção verá algumas influências... (Confesso aqui a outra influência para a praia: as fotografias do grande Luigi Ghirri, outro italiano mais ou menos esquecido).
Há outros paralelos e outras oposições que é possível explorar entre os dois filmes, por exemplo, *Um verão violento* é também uma história de crescimento de um rapaz que, no fim, toma uma decisão - por oposição ao Rui de *Guerra Civil* que se recusa a crescer. E há também uma mulher mais velha, como Helena, a mãe de Rui, interessada num rapaz mais novo, o Zé do toldo do lado.
Mas deixo-vos com *Um Verão violento*. A quem gostar, recomendo vivamente *A rapariga da mala*, um Zurlini de 1961 com uma fabulosa Claudia Cardinale e um frágil e tocante Jacques Perrin, que haveria de aparecer, também frágil e romântico, nas *Demoiselles* de Jacques Demy. Outros traços de família, mais afinidades...

Pedro Caldas

CINEMA - ALGUNS CORTES: CENSURA de Manuel Mozos

75 min| Betacam | P&B | Portugal | 1999

"Censura: Alguns Cortes" foi o resultado de uma encomenda da Cinemateca Portuguesa a Manuel Mozos. Pedia-se ao realizador que trabalhasse a coleção, uma coleção muito especial à guarda do Arquivo da Cinemateca, a coleção de fragmentos fílmicos resultantes dos cortes impostos pela censura, ao longo de décadas, a variadíssimos filmes introduzidos no circuito comercial português. Em "Censura: Alguns Cortes" compila esses fragmentos e dá-lhes uma forma, sendo ao mesmo tempo um testemunho documental da ação da censura e um exemplo do trabalho que é possível empreender sobre materiais de arquivo, de modo a que estes reconquistem a visibilidade perdida ou, como neste caso, proibida.

Luís Miguel Oliveira

CONVERSA COM JOANA TORGAL E RODOLFO PIMENTA POR MÁRIO FERNANDES

Quanto tempo viveram nas proximidades das Minas antes de começar a filmar? De que forma essa proximidade influenciou o vosso trabalho?

De certo modo, sempre vivemos perto das Minas. Desde sempre existiu um interesse pelas "construções devolutas com memória", tal como a Moagem ou o Cine-Gardunha, entre outras, que serviram de cenário a uma parte das nossas vidas. Em particular, a estrutura de ferro, que é a lavaria inactiva no Cabeço do Pião, poderá ter estimulado, indirectamente, a curiosidade para a sentirmos trabalhar.
Mas a decisão de habitar as Minas surge com a intenção de fazer um filme documental sobre a matéria (personagem principal) que se extrai dessas montanhas. Decisão que iria durar seis meses. Entre contactos com a empresa, visitas à mina e à lavaria sem câmara, estudo do processo de extracção do minério, passou um mês e meio. Logo depois, foi começar a "escavar"!

Numa produção de baixo ou nenhum orçamento, vocês tiveram que ser "pau para toda a obra". Como foi a vossa relação de trabalho?

Tivemos um apoio da Fundação Minas da Panasqueira, que nos propôs a criação de um banco de sons das Minas, permitindo-nos, em simultâneo, a realização do documentário.
Sempre fomos forçados a desenvolver projectos com poucos meios, de outra forma estaríamos em casa sentados à espera do subsídio. É claro que o apoio de amigos e familiares foi fundamental para a nossa permanência nas Minas da Panasqueira e para eles vai o nosso eterno agradecimento.

Praticamente todos os vossos filmes foram feitos em Animação. Que afinidades encontram entre o "Wolfram" e a vossa aventura na Animação?

A afinidade é para com a linguagem cinematográfica. Na experimentação e criação de narrativas visuais e sonoras.

Sente-se no filme um movimento do exterior para o interior, do topo da pirâmide enevoada da Beralt Tin no início para o inferno dentro da mina. Era uma opção que estava previamente estruturada ou foi descoberta na montagem?

Nas Minas foi feita a produção, reflexão e filmagem de planos. A montagem foi feita posteriormente à nossa estadia nas Minas. O filme já só poderia contar com os planos que tínhamos filmado. A estrutura principal centrava-se no processo de extracção do minério. Não tínhamos uma ideia precisa de como iria começar ou terminar o filme.

Ao contrário do que é comum, vocês recusaram qualquer espécie de retrato sociológico ou psicológico daqueles homens, são quase sempre as máquinas e os automatismos do trabalho que surgem, um pouco como nos *Tempos Modernos* do Chaplin. Era do vosso interesse captar uma certa desumanização do trabalho?

Sim. Na sociedade, a importância que se atribui ao minério (produto) é superior à que se atribui ao mineiro (homem). Neste filme esta ideia está subjacente, pois o mineiro encontra-se quase sempre em segundo plano, como um vigilante do precioso processo mecânico. O mineiro apenas surge em primeiro plano no final do filme, quando se corporiza em árvore, mantendo-se firme e resistente perante a vida e a morte. Não existe uma completa recusa da palavra, mas antes o recurso à dureza e riqueza visual e sonora, que tem a capacidade de nos envolver numa realidade muito particular.

Um dos grandes méritos do filme é o uso do som, a forma como orquestraram os sons da mina. Sei que fizeram um trabalho extensíssimo de recolha sonora antes do filme. De que forma os sons da mina ajudaram na montagem musical dos planos?

O som de fundo da aldeia é um ruído ininterrupto, composto por máquinas (instrumentos) ligadas em cadeia, em constante comunicação. À medida que nos deslocamos no espaço, cada máquina revela-nos particularidades sonoras, que orquestradas (na montagem) geram diálogos sonoros industriais.

Ouvi um espectador dizer que experimentara mais sensações ao ver e ouvir o vosso filme do que em qualquer experiência com drogas. Sentiram que a montagem tivesse momentos de pura "trip"?

O filme proporciona um estado de *hipnose* pela sua linguagem, depois o cérebro de cada um tem a capacidade de viajar para além do que vê e ouve.

Sente-se o vosso risco e coragem em praticamente todos os planos de imagem e som, ao invés dos copos de leite que hoje saem das universidades de cinema ou, pior, de ciências da comunicação. Vocês foram autênticos mineiros de picareta sem medo. Quantas lentes foderam?

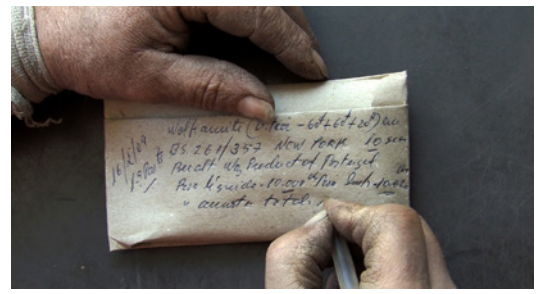
Com alguma sorte nenhuma lente nos fodeu! (risos)
Ao filmar-se certos planos não se sente medo, mas antes respeito e alguma adrenalina. Tal como filmares em cima dos vagões, com o tecto a meio palmo da testa, ou confinados num buraco onde só cabíamos nós e uma pá escavadora para recolher os escombros, ou ainda, quando te encontravas em cruzamentos sonoros de máquinas escavadoras a aproximarem-se na escuridão. Tanto a mina como a lavaria são lugares labirínticos onde nos podemos "perder ou encontrar".

Um dos mais belos falsos-raccords do filme é quando a luz do capacete dos mineiros tem a sua correspondência na luz das casas que acolhem os próprios mineiros. É como se cada homem fosse uma casa que sustenta no escuro. Outro dos momentos, para mim, mais fortes do filme é a canção dos mineiros em off com o plano das árvores. É quando nos libertamos de vez da mecanização do trabalho, e surge a voz dos mineiros. Além de recuperar a integridade da Natureza (triturada até ali), há uma espécie de metamorfose dos homens em árvores, um pinhal dos mineiros que deixaram ali as suas raízes e, nalguns casos, as suas vidas. Quando vejo os "homens-árvores" abraçados pela música nas oscilações do vento, acredito na justiça poética do cinema ao serviço do homem. Quando vi o filme pela primeira vez disse para mim próprio: deitar fogo a um desses pinheiros é queimar um homem. A pergunta é esta: para quem realiza um filme sobre pessoas em realidades concretas de muita dureza, qual será a melhor forma de dar força às pessoas: através da comunicação audiovisual e explicativa como a maior parte da pandilha preguiçosa do documentário ou, pelo contrário, através da expressão poética e sua transfiguração do espaço?

Contribuir com um outro olhar é sempre mais interessante do que insistir em mostrar o que já foi mostrado. Não faz sentido explicar a um mineiro a dureza da mina, mas antes, levá-lo a sentir um espaço que ele habita, através de um olhar diferenciado. Não tivemos a pretensão de dar força às pessoas, mas sim reforçar a força que estas transportam dentro de si.

Excepto alguns oportunistas e chico-espertos, ninguém faz filmes para gozar férias em festivais e exibir prémios. Num país que vive de coutadas, vocês conseguiram furar a máfia festivaleira de *godfathers* e seabretes e ser seleccionados para o Doc Lisboa. Esperavam que o filme tivesse tido logo uma maior visibilidade e divulgação?

Não criámos expectativas em relação ao filme, mas foi gratificante constatar que não passou despercebido no festival, recebendo boas críticas por parte dos *media.*



WOLFRAM, A SALIVA DO LOBO

de Joana Torgal e Rodolfo Pimenta

55 min | Digital | Cor | Portugal, 2010

Nesta maravilhosa e portentosa obra-prima do cinema, o Pimenta e a Joana acompanham o processo de extracção e transformação do minério das Minas da Panasqueira. Sem explicações em voz off, sem diálogos, sem cair na confrangedora antropologia audiovisual tão em voga, sem a armadura patética do realizador etnográfico, souberam negar as pretensas e idiotas continuidades narrativas documentais.
Apostaram numa "montagem de atracções", tributária de Eisenstein e Vertov (ressalvando as diferenças entre os dois realizadores), em que todos os planos criam sensações, ressonâncias emocionais, jogos de elementos, matérias e maquinações que geram estímulos e reacções.
Assim, através de metamorfoses sucessivas da matéria, em movimentos ascendentes, descendentes e dispersivos, os dois realizadores fracturam o bloco bruto da matéria em partículas resistentes à análise, ao controlo; ninguém do lado de cá consegue juntar as peças nem reconhecer os materiais, só a Beralt Tin dá um peso e uma medida e um preço de mercado como filmam com ironia o Pimenta e a Joana. Na Realidade, o "preço simbólico" ou o "símbolo preçado" é fracturável e não facturável, consome-se em galerias subterrâneas, criptomanias, túneis, tubos de ensaio, cavidades, labirintos, licantropias, máquinas, decomposições, sombras, explosões, ângulos insólitos, curto-circuitos, etc… O minério desmultiplica-se numa plural trasladação simultânea. Na "cripta fílmica" da mina os segredos só se revelam pela fractura e a cripta constrói-se pela violência emocional e material dos fragmentos.
Realce-se a verdadeira partitura musical que a Joana e o Pimenta criaram a partir dos sons de todo o processo. Todo o filme é uma deslumbrante sinfonia cinematográfica (*vide* Walter Ruttmann) porque a montagem tem sempre por base o som emocional característico de um dado fragmento, provocando espectaculares vibrações rítmicas de "work in progress".
Por oposição à resistência arquitectónica, aqui vemos o fluir da matéria. Assim pululam as formas vivas em todos os planos, porque uma obra de arte, tal como a natureza, só existe como forma, e quem reclama um conteúdo independente da forma só dimensiona a sua real insignificância. No grande filme do Pimenta e da Joana a forma da matéria discursa sobre si própria. Por outro lado, os realizadores provocam bem a clivagem do espaço geográfico para abrir lugar a um espaço mental estonteante: *travellings* alucinantes nas galerias da mina, os "wolfram´s men" que atravessam os corredores subterrâneos como zombies, a montagem rítmica vertiginosa e uma fabulosa abstracção. Chegamos ao ponto de imaginar todo um processo fílmico, com negativos de película, projectores, bobines e o laboratório experimental de risco que será sempre a casa moderna do cinema. A montagem do filme é a desmontagem do minério.
Se todo o realizador é um violador de sepulturas, extrair o minério do subsolo também é extrair o imaginário oculto, as forças libidinosas e inconscientes do trabalho (a saliva do lobo), animar os objectos perdidos ou os seus despojos, injectar vida sob a sepultura.
Da arte rupestre à grande pintura abstracta, do traço hieróglifo que comove o espaço ao dispersar de tintas como Jackson Pollock, os dois realizadores transformam o "estúdio da mina" nalgumas das mais belas pinturas que já vi. Talvez a melhor metáfora pictórica do filme seja a mancha de tinta (escória que o camião liberta) que se vai espalhando nas escombreiras até formar a silhueta de um homem.
E neste filme de filão inesgotável, ainda há alguns dos mais belos e potentes falsos-raccords que vi e toda a poética industrial de alguns dos melhores trabalhos de Flaherty, Bert Haanstra, Peter Nestler, Vittorio de Seta, Joris Ivens ou Pollet. Bem longe o materialismo de picha murcha de Bitomski (as bufas B-52) e seus acólitos académicos (*vide* David Phelps). A Realidade num grande filme como este passa sempre pela transfiguração da sua topografia e a verdade ou é poética ou torna-se folclore para turistas.
Se todo o filme promove a cisão da matéria, evocando a unidade perdida da natureza, no final há uma possibilidade de reconciliação. Se a arte fílmica do "wolfrâmio" compete com a natureza durante todo o filme, no final alia-se a ela. Já não é um "vendaval de volfrâmio" como escrevia Fernando Namora, mas o regresso do vento às árvores nos primeiros filmes de Lumière. É a mais bela redenção da Realidade primordial, com uma árvore queimada tingida de vermelho e a canção comovente dos mineiros.
Na cinematografia recente portuguesa temos realizadores tão diferentes como Pedro Costa, Manoel de Oliveira, Manuel Mozos e Rita Azevedo Gomes. Hoje podemos acrescentar o Rodolfo Pimenta, a Joana Torgal e pouco mais. Meto as mãos no fogo: daqui a 50 ou 100 anos, "Wolfram, a saliva do lobo" será um clássico do nosso cinema. E quem quiser ir mais além, tem de passar primeiro por este filme. Uma câmara. Um tripé. Um gravador. Dois amantes. Fazer um filme é isto: esventrar a mina para encher um ventre de amor.
Filmar. Filmar sempre. Até aparecer no obituário do Jornal do Fundão.

Mário Fernandes