# **JORNAL DOS**

# ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS

26 | 27 | 28 MAIO 2017

A MOAGEM - CIDADE DO ENGENHO E DAS ARTES FUNDÃO

EDIÇÃO ESPECIAL I HOMENAGEM A ANDREA TONACCI, MICHAEL CIMINO E ALBERTO SEIXAS SANTOS

## **SEXTA 26**

BLOCO I: ESPECIAL ANDREA TONACCI\*

21h30	OLHO POR OLHO de Andrea Tonacci	22'	Projeção Auditório
	BLABLABLÁ de Andrea Tonacci	26'	Projeção Auditório
	BANGBANG de Andrea Tonacci	85'	Projeção Auditório
00h00	Sérgio Alpendre, Bruno Andrade e José Oliveira	Encontro	Sala de Ensaios

## SÁBADO 27

BLOCO II: ESPECIAL MICHAEL CIMINO

14h30	HEAVEN'S GATE** de Michael Cimino	218'	Projeção Auditório
<u>18h30</u>	Miguel Marías, Bruno Andrade, Matheus Cartaxo		
	e João Palhares	Encontro	Sala de Ensaios
21h30	Especial "Canções para Cimino"***	30'	Projeção Auditório
22h00	THE SUNCHASER de Michael Cimino	130'	Projeção Auditório
<u>00h15</u>	Miguel Marías, Bruno Andrade, Matheus Cartaxo		
	e João Palhares	Encontro	Sala de Ensaios

## **DOMINGO 28**

BLOCO III: ESPECIAL ALBERTO SEIXAS SANTOS

12h00 Lancamento do livro "FOCO – REVISTA DE CINEMA" (A.23 edições e Associação Luzlinar) com apresentação de Luís Miguel Oliveira e presença dos autores Bruno Andrade, Matheus Cartaxo, Lucas Baptista e do editor Ricardo Paulouro Neves Apresentação Sala de Ensaios 14h30 MAL de Alberto Seixas Santos Projeção Auditório A FAZER O MAL de Luís Alves de Matos 20' Projeção Auditório 16h30 REFÚGIO E EVASÃO de Luís Alves de Matos Projeção Auditório 17h45 Luís Miguel Oliveira, Luís Alves de Matos e Manuel Mozos Sala de Ensaios Encontro 21h30 Filme Surpresa **Encerramento** 

<sup>\*</sup> O filme-retrato "Andrea Tonacci" de Rodrigo Grota estará em projecção contínua no Foyer d'A Moagem.

<sup>\*\*</sup> Filme legendado em Espanhol

<sup>\*\*\*</sup> Marta Ramos (voz), João Palhares (piano) e João Parreira (guitarra)



## **ANDREA TONACCI**

1944 | Roma | Itália

Nasceu em Roma em 1944. Em 1953 a família muda-se para São Paulo, onde reside até hoje. Estuda engenharia, arquitetura, fotografia, gravura e desenho, dirige, fotografa e monta curtas metragens até 1970 quando realiza o clássico Bang Bang, longa metragem de referência obrigatória no cinema brasileiro. Foi um dos primeiros a utilizar equipamento de vídeo portátil no Brasil, e entre 1977 e 1984 realiza ampla documentação da situação social indígena nas Américas e pesquisa a utilização da mídia pelos índios, participa das expedições de primeiro contato com os índios Arara e trabalha realizando filmes institucionais. Pesquisador de linguagem áudio-visual, em 1992 cria a Extrema, produtora para filmes independentes, e em 2002 narra a saga do índio Carapirú no premiado longa Serras da Desordem. Seus trabalhos são identificados como um processo de investigação de nós mesmos e sua obra é referida como pertencente ao ciclo do cinema "marginal", ou de "invenção".

## Filmografia

1965 - ÔLHO POR ÔLHO

1968 - BLA BLA BLA

1970 - BANG BANG

1975 - JOUEZ ENCORE, PAYEZ ENCORE

1977 - CONVERSAS NO MARANHÃO

1980 - ARARA

1994 - OCULOS PARA VER PENSAMENTOS

1994 - BIENAL BRASIL SÉCULO XX

1997 - BIBLIOTECA NACIONAL

1998 - THEATRO MUNICIPAL

2000 - P/ VER TV TEM QUE FICAR LIGADO

2005 - SERRAS DA DESORDEM

2009 - BENZEDEIRAS DE MINAS 2013 - JÁ VISTO JAMAIS VISTO

## A AUSÊNCIA E A PRESENÇA DE AN-DREA TONACCI

por Cristina Amaral

Conheci o cinema de Andrea Tonacci na Universidade, durante as aulas maravilhosas de Paulo Emilio Salles Gomes que nos trazia, para a sala de aula, os filmes que o mercado exibidor não permitia entrar e que, não por acaso, eram os melhores e os mais criativos que estavam sendo produzidos no país.

BLÁ BLÁ, BANG BANG, JOUEZ ENCORE PAYEZ ENCORE explodiam para fora da tela com paixão, inquietação, verdade de vida, rebeldia, rigor, beleza e talento, um corpo a corpo com o seu tempo. Os outros filmes, eu viria a conhecer mais tarde.

Essa intensa energia, vinda de um cinema independente, sincero, provocaram um impacto sem volta em mim. Cinema não é mais para somente contar histórias.

Vinte anos mais tarde, um encontro pessoal, um reencontro com o cinema.

Um dia, o diretor Carlão Reichenbach me avisou que tinha convidado Andrea para assistir ao filme que estávamos montando (ALMA CORSÁRIA). Ambos eram muito amigos e havia em ALMA CORSÁRIA uma sequência em homenagem a BANG BANG. Foi uma manhã emocionante – no olhar e nas palavras de Andrea, eu reencontrei o sentido e os sentimentos que haviam me motivado em seus filmes.

Um mês depois, ele me convidou para montar um filme que havia acabado de rodar.

A partir daí estabelecemos uma parceria de cinema e de vida que nunca mais se desfez.

Olhando no tempo, eu só posso agradecer a sua presença luminosa no meu cotidiano, preenchendo de inteligência e beleza todos os espaços físicos e emocionais da vida, além da saudável inquietação rebelde que ele manteve sempre. Era um menino ligado ao mundo.

Ele exerceu, como poucos e raros cineastas, o seu direito humano à liberdade. Foi livre e libertário em todos os aspectos de sua vida. Transitou por gêneros e formatos, de forma muito particular, atritando e rompendo, sem se preocupar com as classificações teóricas.

Fez um cinema ao mesmo tempo rigoroso e arriscado, claro e misterioso.

E sem concessões. Jamais colocou na tela um fotograma em que não acreditasse. Jamais se rendeu a formatos facilitados. Sabia da responsabilidade de colocar uma imagem na tela. O fazer cinema era para ele um processo de busca de auto.

conhecimento, de reflexão, de expressão muito pessoal, de respeito e amor à Humanidade.

Outro dia, apresentando uma sessão do filme SERRAS DA DESORDEM, eu disse que, nesse filme, Andrea encostou o seu coração no coração de outro homem, que por acaso era um índio, e compartilhou com ele as suas angústias, as suas dores, seus afetos, suas reflexões, suas preocupações, sua visão de mundo. E fez chegar todos esses sentimentos aos nossos corações.

Eu quase arriscaria a dizer que ele fez isso em todos os seus filmes.

E com uma absoluta liberdade, onde a forma final dos filmes é decorrente do processo de realização rompendo com todas as classificações teóricas que tentam encaixálos em conceitos pré-concebidos, que não entendem que o que essas imagens propõem é a nossa expansão de percepção e de sentidos. Não entendem que o mistério é muito mais enriquecedor do que a explicação.

A sua grandeza era tal que a sua partida deixou cratera enorme, um vácuo muito difícil de repor, deixou o Brasil ainda mais pobre de beleza, de inteligência, de caráter, de talento.

Se hoje existe a saudade, a lacuna que ninguém preenche, a presença que fica através da lembrança de todos esses anos, e através de seus filmes, sempre novos, sempre inovadores aos meus olhos, toma conta e traz uma paz interna, uma certeza de que estabelecemos uma cumplicidade a toda prova, inclusive à prova do desaparecimento.

Andrea está vivo em todos os meus poros, em todos os meus pensamentos, em todos os meus gestos, continuará como minha fonte de inspiração para a vida e para o cinema que eu vier a fazer daqui para sempre.

Brasil, 11 de maio de 2017 Com agradecimento a Joel Yamaji, pela revisão

Cristina Amaral – companheira de Andrea Tonacci, montadora cinematográfica. Com ele coordena desde 1997 a produtora Extrema Produção Artística.

## **ENCONTROS COM TONACCI**

Para a Cristina Amaral

Eram finais de Março de 2015, o Andrea Tonacci e a Cristina Amaral chegaram com o Sérgio Alpendre de madrugada ao aeroporto de Lisboa onde os fomos buscar. Depois da habitual espera, os três aparecem e é o Tonacci que repara no acenar do Zé e chama atenção para o Sérgio olhar na nossa direcção para nos identificar. Logo no primeiro contacto, a delicadeza de Tonacci e a simpatia da sua companheira cativaram-nos. Face ao cansaço patente, visto não terem dormido nada durante a longa jornada, propusemos que descansassem na casa da Marta, pedindo desculpa pelos muitos degraus que teriam de subir para lá chegar. Eles acederam sem reservas e "cochilaram" lá até perto do meio dia. Depois do merecido descanso, ao pequeno almoço a conversa versou sobre o silêncio de Lisboa (!?) em comparação com a cidade de São Paulo e alguns projectos futuros do Tonacci. Estávamos perante um jovem realizador.

O almoço estava marcado para minutos depois na cinemateca e por isso falámos mais do que comemos nessa segunda refeição. Apressadamente dirigimo-nos para o Fundão, com o resto dos convidados e alguns amigos que aproveitaram a boleia entre os quais Manuel Mozos e Vítor Gonçalves. Outro dos encontros mais bonitos deu-se na estação de serviço a meio da A23, quando Tonacci, Cristina e Vítor entabularam a primeira conversa, dando início a uma amizade que os levaria na semana seguinte a um passeio junto ao Tejo e a comer pastéis de Belém.

A cova da beira com as serras da Gardunha e da Estrela, assim como o ambiente bucólico da cidade do Fundão, conquistaram desde logo os nossos convidados do Brasil e nem o frio lhes estragou o entusiasmo. Os seus comentários e apreciações ao longo destes dias levavam-nos a olhar as coisas de outra forma, a ouvir e ver mais atentamente.

O bloco Andrea Tonacci estava programado para essa mesma noite e o filme escolhido era o inédito em Portugal Já Visto Jamais Visto que recupera material nunca usado com uma montagem "intemporal" da Cristina Amaral. Lentamente nos é revelada a dimensão intimista e as relações afectivas do realizador, especialmente para com o filho, culminando num dos planos mais bonitos do filme em que o mesmo aparece, ainda pequeno, empunhando uma arma no topo de uma montanha num crepúsculo incendiado.

Bastante surpreendente foi a escolha do filme de acompanhamento, Tatakox – Aldeia Vila Nova, um trabalho de uma tribo de Índios da Amazónia que, com Tonacci, descobriu um novo mundo nas possibilidades de ver registados os seus rituais ancestrais.

A experiência foi bastante impressionante e até macabra, para nós espetadores protegidos pela cinefilia, visto tratar-se de um olhar virgem sobre uma realidade distante.

Pena que nesta ocasião não houvesse oportunidade para ver todos os filmes de Tonacci, principalmente os que testemunham a forte relação com os Indígenas. A luta pelos seus direitos levou-o literalmente a viver na selva com eles partilhando as suas dificuldades e colocando a sua própria vida em risco nessa demanda. Tonacci chegou a eles humilde e foi aceite como um dos seus.

A complexidade dos seus filmes neste contexto, expondo tanto as forças e grandezas como as vulnerabilidades e misérias destas comunidades, sem julgamentos nem santificações, é também uma imagem deste homem cuja personalidade revela mais a humanidade de um olhar que a militância de uma causa. Longe de qualquer antropologia forçada, a sua condição talvez corresponda mais às constantes deambulações de Carapirú no Serras da Desordem. Alguém sempre à procura de relações de pertença e de identidade mas com um sentimento permanente de insatisfação e uma sede de liberdade sem amarras.

Inesquecíveis para todos, foram as histórias que ele contou da convivência com os índios que parece ter sido tão importante para a sua visão das coisas. O apuramento dos sentidos necessário para a sobrevivência na selva culminou em êxtases místicos, praticamente alucinogénios, onde, na suspensão de uma cama de rede e perdido o chão, vislumbrou, no céu estrelado, uma paleta de sons e perspetivas densas de perdição no coração das trevas.

Após a vivência de algum tempo na selva, o regresso a São Paulo era sempre difícil e a imagem que nos deu de uma parede branca olhada depois dessa experiência, descortinava uma data de tons e detalhes nessa superfície que no quotidiano de uma cidade passa completamente despercebida.

À saída da sala, e depois de se ter falado da incursão do Tonacci nas reservas índias nos Estados Unidos, onde John Ford imprimiu a sua lenda, o Zé falou-lhe de um sonho antigo de percorrer esse território, mas que ainda lhe faltava coragem, ao que Tonacci, de um modo firme e quase severo, respondeu que, muitas vezes, é preciso sermos irresponsáveis para cumprirmos os nossos objetivos.

Vivida a saga do Fundão, o casal planeava uma ida ao Porto em parte motivada pela possibilidade de reencontrar Manoel de Oliveira, mas dado o estado de saúde do cineasta português, ficaram-se pelo passeio.

Uns dias depois voltámos a estar com eles na Cinemateca Portuguesa, onde fomos conduzidos pelos interiores neoárabes do edifício numa visita guiada e acompanhada por José Manuel Costa. Nessa noite iniciou-se um pequeno ciclo que incluía os filmes já referidos sobre os Índios, entre outros da sua dispersa mas intensa filmografia.

No dia seguinte, a Cristina e o Tonacci voltaram a subir os quatro andares da casa da Marta para um almoço quase familiar a que se juntaram, entre outros, o Bruno e a irmã da Marta que muito conversou com a Cristina sobre educação e ensino dos dois países irmãos.

Nas conversas que iam e vinham entre a sala de estar e a cozinha alguém afirma que fazer um "filme a sério" é bem mais complicado do que aquilo que se supõe, visto que há que construir um argumento, filmar, montar, fazer a banda-sonora, limar as arestas, etc., etc. Ao que Tonacci, sempre disposto a ensinar como a aprender, a falar como a escutar, sugere que pode não ser bem assim, que tudo nasce organicamente do envolvimento afectivo e emocional com as pessoas e as coisas, inclusive a feitura de um filme... ou seja, das salas escuras para a luminosidade Lisboeta, é a repetição da leitura de O Desprezo de Alberto Moravia em Já Visto Jamais Visto, que só nos diz que há mil maneiras de fazer um filme como há mil maneiras de viver.

Aproveitando um momento mais intimista nessa tarde depois do almoço, o Zé mostrou-lhes os vídeos musicais que temos feito, e o Tonacci expressando o seu agrado por o que apelidou de "filmes de amor" aconselhou a não ter receio de tentar o grande plano, filmar o rosto mais de perto.

Nessa altura, cada encontro com eles já tinha o sabor de uma longa amizade, como se já nos conhecêssemos há muito mas ainda tivéssemos toda a vida à nossa frente. E era sempre o Tonacci que nos reavivava esse sentimento com uma data de planos para voltar a Portugal, para trabalhar naquele projecto de pesquisa sobre os índios europeus. Chegou mesmo a encontrar-se com historiadores e deve ter conhecido todos os alfarrabistas de Lisboa para arranjar bibliografia... os "sebos" lisboetas ganharam fama entre os amigos brasileiros. O Sérgio Alpendre, cada vez que cá vem, deve livrar-se de roupa para poder levar livros.

Despedimo-nos com a promessa do regresso deles ou de uma ida nossa ao Brasil, mas com a possibilidade de ainda nos vermos no dia seguinte, pois eles voltariam à Cinemateca para mais pesquisa antes da partida. E como foi precioso termos lá voltado para a derradeira despedida!!

«Sempre apareceram» - disse o Tonacci com aquele sorriso de crianca, quando nos viu.

E seguimos com eles para a baixa para mais uma incursão "alfarrabística" deles e nós na direcção do concerto da Marta em que o "Acaso" se ia estrear. Parámos no S. Jorge para um café na esplanada e foi aí, com o vento nas árvores da avenida, que a Marta lhes cantou o Espelho Quebrado:

Com o seu chicote o vento, quebra o espelho do lago em mim foi mais violento, o estrago porque o vento ao passar murmurava o teu nome depois de o murmurar deixou-me (...)

«Pena não termos gravado este momento» lamentou a Cristina a Tonacci depois de tudo terem escutado com a máxima atenção, concluindo rapidamente que foi bom não terem utilizado a câmara pois assim levariam tudo no coração. Já na avenida, antes dos beijos e abraços ficou no ar o seu regresso para continuarem as pesquisas, e a promessa de que os ajudaríamos a encontrar uma casa quando decidissem voltar.

Chegados a esta edição dos Encontros em que veremos Olho por Olho, Blábláblá e Bang Bang, filmes de início de carreira, onde irrompe uma tal violência aleatória e irracional e comparando com a doçura e a serenidade deste príncipe de modos simples e naturais que tivemos o privilégio de conhecer há dois anos, supomos que tenha talvez sido o tempo, a vida e a sede de conhecimento e de aproximação ao outro que conjugou tudo isso. A marca da sua calma, coragem e pulsão de vida simultaneamente será indelével em nós. Obrigado Tonacci.

Marta Ramos e José Oliveira Maio 2017

## OS PRIMEIROS FILMES DE ANDREA TONACCI ENCERRAM A ERA DE OURO DO CINEMA BRASILEIRO

"O novo é sempre incompreendido"

Frase ouvida e lida, mais ou menos com essas palavras, de um modo um tanto deslocado, quase sempre que se critica algum filme brasileiro de um jovem realizador.

O melhor cinema brasileiro dos últimos anos, com raras exceções, foi realizado por veteranos, ou seja, por quem era jovem nos anos 1960 e 70: Rosemberg, Bressane, como pelo saudoso Andrea Tonacci (falecido em dezembro de 2016). É necessário então entender que o cinema feito nos últimos anos por jovens diretores brasileiros não representa realmente o novo. É quase o contrário. O novo, no cinema brasileiro, na acepção da epígrafe deste texto, concentra-se em grande parte num período entre 1957 (Rio Zona Norte, segundo longa de Nelson Pereira dos Santos) e 1971 (Bang Bang, primeiro longa de Tonacci). É o período áureo, quando diretores associados ao cinema novo ou ao cinema marginal (também conhecido como cinema de invenção) esgarçavam a forma em busca de um cinema terceiromundista genuíno; engajado e politizado, no primeiro caso, explosivo e anárquico, no segundo, sem a preocupação de imitar este ou aquele valor importado, mas ao mesmo tempo introjetado e incorporado com as mais diversas influências. O avesso das diversas fórmulas que existem hoje e são seguidas por cineastas que posam de modernos em festivais badalados, legitimados por uma crítica despreparada ou mesmo irresponsável.

Andrea Tonacci era um dos realizadores mais inventivos de sua geração. Com montagem de Rogério Sganzerla, Olho por Olho (1966) marca sua estreia no cinema. Um curta-metragem em que Tonacci acumula funções: argumento, roteiro, produção, direção, fotografia e câmera. Multi-homem com seu cinema do olho, do olhar. Exercício que já mostra esse olhar, no caso, para a cidade de São Paulo, e antecipa em alguns pontos Bang Bang, seu primeiro longa: o homem se barbeando, por exemplo (o barbeador elétrico que irá barbear o homem-macaco no longa parece até o mesmo), a ideia da mulher num grupo de homens ou a tendência a incorporar discursos radiofônicos - que ele vai dividir com Bressane e Sganzerla, uma polifonia discursiva que suja maravilhosamente seus filmes e domina seu próximo curta.

De Blá Blá Blá (1968), o segundo curta de Tonacci, não podemos dizer que é exercício. A vontade de gritar aqui é mais forte e sensível. Não bastam a crítica e o protesto. Tudo tem de vir num jorro que representa a mais genuína revolta. Em 1968. quem não estava revoltado estava anestesiado. Um ano após Terra em Transe, a maior revolta cinematográfica de Glauber Rocha, o grande ator Paulo Gracindo aparece em outra orgia. Mas desta vez a orgia é verborrágica, discursos e tagarelices que entopem nossos ouvidos e nossa consciência. Registre-se ainda que Gracindo em Blá Blá Blá tem sinais de ambos os políticos do filme de Glauber, tanto o de esquerda (José Lewgoy) quanto o de direita (Paulo Autran): essas definições, aliás, são cuidadosamente embaralhadas nos dois filmes, ao contrário do que manda nosso maniqueísmo político atual. Representa uma ligação talvez inconsciente entre os dois filmes esse tom desesperado, soturno, de crises pessoais e sociais profundas, beco sem saída geracional.

Com Blá Blá Blá a genialidade de Tonacci já não pode mais ser questionada. O movimento informal foi arquitetado intuitivamente por Ozualdo Candeias e seu A Margem (1967), e continuado por Tonacci, neste curta, e Sganzerla, com O Bandido da Luz Vermelha (1968), e no ano seguinte concluido por A Mulher de Todos, também de Sganzerla, e Matou a Família e Foi ao Cinema, de Bressane, Um movimento que coloca o cinema brasileiro em outros trilhos. o do cinema marginal/de invenção. O cinema brasileiro chega ao seu ápice nesses cinco anos, de 1967 a 1971. Após esse quinquênio, grandes filmes são feitos. Mas a cinematografia brasileira começa a entrar lentamente numa redoma oficial, conciliadora e festivalesca, fazendo cada vez mais das grandes obras exceções. Bang Bang encerra brilhantemente esse ciclo, após a loucura genial dos longas da Belair.

Tiros certeiros

E não há nada realizado atualmente no Brasil por menores de 60 anos que chegue perto do frescor e da novidade que Bang Bang ainda apresenta. Quem ver ou rever o filme hoje deve se surpreender com a liberdade que há em cada plano. em cada corte.

Tonacci filmou seu primeiro longa com pouco dinheiro e muita liberdade. Bang Bang é uma espécie de súmula do cinema de invenção. Ou reinvenção, pois o filme passeia por diversos gêneros – policial, fantástico, musical, filme de gangster, road movie, comédia e faroeste.

Filme anárquico, que costura suas cenas e sequências como num fluxo de consciência de beatniks, espécie de Subterrâneos com Almoço Nu, num preto e branco que lembra os primeiros filmes de Philippe Garrel.

As referências, aqui, não significam piscadelas para cinéfilos inteligentes, mas parte de algo que está no cerne de todo o cinema de Tonacci: a investigação. Filmar como autodescoberta, para entender o que é feito dos sonhos, das intuições, onde terminam as especulações e começam os resultados. Uma inquietação com o lugar que se ocupa no mundo, no país, no cinema. Resultados não como uma certeza, algo pronto, acabado, mas como o encontro com a consciência e o coração, o fim do caminho, porque este deve ter um fim, até que se abram outros caminhos, que o artista segue também com essa mesma sede de investigação.

Cinema de investigação, sim, pois as imagens procuram uma sucessão, as sequências procuram uma história, e as diversas histórias que surgem procuram um sentido, ainda que essa procura seja propositalmente livre, trôpega, muito distante do convencional. Planos longos (e também alguns bem curtos), malucos, por vezes sem conexão com o que vem antes ou depois, se sucedem nessa múltipla procura. Destaco alguns deles, como também alguns aspectos que fazem de Bang Bang um filme sem igual:

- 1. O personagem misterioso interpretado por Paulo Cesar Pereio entra no taxi, após ser quase atropelado, e inferniza o pobre motorista. É o prólogo do filme. Uma segunda vez isso irá acontecer, com algumas variações, mas igualmente em plano único, e nessa repetição Pereio diz a variação de Casablanca: "Tanto carro pra pegar e eu entro logo neste".
- 2. Três gangsters caricaturais, um deles vestido de mulher, um outro cego, saem de uma espécie de desmanche de carros. A câmera realiza um impressionante travelling out que os acompanha de um ângulo elevado. Durante esse plano, os créditos se expandem e desaparecem rapidamente da tela. Neles, percebe-se que os nomes são colocados sem suas funções. O de Pereio é o primeiro, o de Tonacci é o último. Mas não há indicação do que fazem. É um filme de todos os listados.
- 3. Um homem com máscara de macaco se barbeia enquanto canta (Pereio? A voz é dele, e depois ele canta a mesma música. Por outro lado, o mesmo homem-macaco é visto mais adiante dirigindo o carro que persegue Pereio). Quando sai do banheiro, esse homem encontra sua mulher-objeto na cama (uma representação da mulher num grupo de homens que se digladiam). O fechamento da íris no rosto dessa mulher após o sexo, artificializado na representação, nos revela o retrato da frustração.
- 4. Um mágico aparece repentinamente no quarto vazio e começa a brincar de fazer aparecerem e desaparecerem os personagens do filme.
- 5. A mulher dança flamenco com os prédios no horizonte. Interlúdio lírico que dá o toque de sensibilidade às invenções formais que se descortinam violentamente.
- 6. O gangster cego atira em qualquer coisa e por qualquer coisa. Personagem de desenho animado (juntemos animação aos gêneros mapeados pelo filme).
- 7. A câmera aparece em espelhos, é usada como espelho, e ainda aparece numa sombra na estrada (metacinema). A câmera também é uma arma.

- 8. Pereio conversa com a mulher-objeto num bar sob o significado de dizer "oi" (câmera vai e vem na horizontal e lateralmente, como em Godard). Antes disso, no mesmo bar, ele tem de aturar um bêbado no balcão e um telefone que toca incessantemente, num dos planos mais cômicos do filme.
- 9. A perseguição final que toma todas as liberdades possíveis com eixo, ângulo, roteiro, lógica: brinca de cinema americano pelo filtro da Nouvelle Vague francesa e portanto dialoga com Godard (ecos de Weekend, Made in USA, Pierrot le Fou).

Enfim, um inventário de gêneros desconstruídos e sandices provocadoras revela a mente criadora do artista, suas urgências, seus medos, suas paixões, num verdadeiro salto no abismo.

Isso é que é novo. Novíssimo.

Sérgio Alpendre (texto originalmente escrito em português do Brasil)

1. Belair foi a produtora montada por Julio Bressane e Rogério Sganzerla. Durante apenas quatro meses de 1970, em uma curtíssima existência, foram realizados seis longas essenciais do cinema brasileiro: um deles, Carnaval na Lama, de Sganzerla, está perdido. Os outros são Sem Essa Aranha e Copacabana Mon Amour, ambos de Sgazerla; e A Família do Barulho, Cuidado Madame e Barão Olavo, o Horrível, todos de Bressane.



OLHO POR OLHO de Andrea Tonacci Brasil | 1966 | p&b | 22'

Um grupo de amigos rodando de carro pela cidade de São Paulo decide se vingar dos sentimentos de impotência e frustração que invadem suas vidas. Utilizando uma amiga como isca para atrair uma vítima qualquer, liberam nela a alienação e a agressividade contidas.



BLABLABLÁ de Andrea Tonacci Brasil | 1968 | p&b | 26'

Num momento de grave crise nacional, um ditador, confrontado na cidade e no campo por revoltas e guerrilha, faz um longo pronunciamento pela televisão buscando justificar seu programa de governo e obter uma paz ilusória. Melhor curta-metragem no Festival de Brasília. Montagem de Geraldo Veloso.



BANG-BANG de Andrea Tonacci Brasil | 1971 | p&b | 80'

"Homem-macaco" é perseguido por uma quadrilha de criminosos bizarros neste filme policial satírico, estruturalmente livre, rodado na Belo Horizonte do início dos anos 1970. Brilhante ficção de cinema sobre o cinema e um dos marcos do cinema brasileiro. Grande interpretação de Paulo César Pereio.



## **MICHAEL CIMINO**

1939 | Nova York | EUA

Michael Cimino nasceu a 3 de Fevereiro de 1939, em Nova York. Ainda criança demonstrou uma extraordinária aptidão para o desenho. Após um bacharelado em artes plásticas na Yale University, com uma especialização em arquitetura, dirige comerciais para grandes empresas como a United Airlines e a Pepsi. Muda-se para Hollywood no início dos anos 70 e escreve os argumentos de Silent Running, de Douglas Trumbull, e Magnum Force, com Clint Eastwood, sequela de Dirty Harry. É em 1974 que dirige sua primeira longa-metragem, Thunderbolt and Lightfoot, também com Clint Eastwood. A consagração vem quatro anos depois com The Deer Hunter, "o grande filme americano dos anos 70" segundo Jacques Lourcelles. Em seguida o debacle financeiro de Heaven's Gate coloca-o numa posição difícil. Inúmeros projetos – uma vida de Dostoievski, adaptações de The Fountainhead, The Yellow Jersey, La condition humaine, Hand Carved Coffins, uma cinebiografia de Michael Collins, um filme sobre o descobrimento do Brasil – seguem-se uns aos outros. Mas são nas quatro longas-metragens que realizou entre 1985 e 1996 – Year of the Dragon, The Sicilian, Desperate Hours e The Sunchaser - que vemos o seu talento progredir até resplandecer plenamente na beleza apoteótica de The Sunchaser. Em 2013 trabalha na restauração de Heaven's Gate, propondo uma versão do filme que finalmente vai de encontro aos seus anseios. Faleceu no dia 2 de julho de 2016, em Beverly Hills.

## Filmografia

1974 – Thunderbolt and Lightfoot

1978 - The Deer Hunter

1980 - Heaven's Gate

1985 – Year of the Dragon

1987 - The Sicilian

1990 - Desperate Hours

1996 – The Sunchaser

2007 – No Translation Needed (episódio do filme Chacun son cinéma)

# A CARREIRA TRUNCADA DE MICHAEL CIMINO

Devo advertir que não partilho em absoluto de uma mitificação muito estendida do perdedor ou do loser que durante anos (agora não sei: não estou em contacto com as novas cinefilias, se é que existem e não desdenham ser assim chamadas) fez estragos entre os aficionados do cinema. Ser um "cineasta maldito" – mesmo que sejam tão gloriosos e santificados como Erich von Stroheim, Sergei M. Eisenstein ou Orson Welles; porque Allan Dwan ou edgar G. Ulmer eram já outra história - tem muito pouca graça, especialmente para quem é afectado por essa maldição, e sobretudo durante a vida e conservando, ainda, energias e vontade de fazer filmes.

É possível que Michael Cimino nem seguer tivesse que ganhar a vida a rodar um filme atrás de outro, que pertencesse a uma família largamente acomodada e até que poupasse por conta própria como broker financeiro, "doutor" anónimo (não creditado, pelo menos) de guiões alheios (como Monte Hellman) ou decorador de interiores de super-lofts luxuosos. Não sei, interesa-me muito pouco e não me costumo fiar em rumores e mexericos, como os que há já uns quantos anos correram – suspeito que intencionalmente e não exactamente para o beneficiar - a propósito de uma mudança chamativa e alarmante na sua aparência física. Desde padecer do mesmo (ainda que pareça que não pudesse ser exactamente o mesmo) que o seu (e meu) homónimo Michael Jackson, a ter mudado de sexo (coisa também não muito clara, e que, em todo o caso, seria assunto exclusivamente seu e dos seus possíveis pares), passando por qualquer outro tipo de doença, extravagância narcisista ou dependência.

A mim, Michael Cimino interessou-me desde a sua primeira e já muito notável longa, Thunderbolt and Lightfoot (1974), como realizador de cinema, e não acho que nessa capacidade pesem alguma coisa as virtudes ou defeitos morais, religiosos ou familiares nem as inclinações ou escolhas sexuais ou políticas, como também não conta a nacionalidade, a raça (supondo que exista tal coisa) ou o sexo. Há realizadores e realizadoras muito bons e muito maus de todas as cores, continentes e países. Sejam hetero ou homo ou bi ou polissexuais – se tal coisa é possível - ou assexuados, sejam reaccionários ou progressistas (verdadeiros ou falsos). Tirando os cegados pelos preconceitos, que deviam ser automaticamente desabilitados tanto para opinar como para exercer crítica, e não porque se lhes fosse impedido, mas porque ninguém os devesse ter em conta.

De modo que não é a sua condição, relativamente precoce e misteriosamente permanente, de "maldito" que me faz apreciar enormemente Cimino. De facto, abomino que tal coisa lhe tenha caído em cima e continue (temo já que para sempre) a manchar o seu talento, a sua figura e a sua obra, e mais ainda que tal maldição tenha sido uma exibição vergonhosa de cobardia, conformismo e corrupção face ao poder do dinheiro pela grande maioria da crítica do mundo, e muito especial e unanimemente pela dos Estados Unidos. Nunca me considerei como parte da "crítica", ainda que me tenham rotulado como tal desde que comecei a escrever (e falar) sobre cinema – e isto há mais de meio século -, mas nunca senti tanta vergonha de que me pudessem confundir com semelhante grupo como diante da campanha cerrada que se soltou contra Michael Cimino antes da estreia do que - na sua versão integral creio ser o melhor dos seus óptimos sete filmes, Heaven's Gate (1980), recepção que não pode ser nem casual nem espontânea e que afundou a sua carreira, quando tinha acabado de começar e com um êxito tão ressonante (ainda que polémico) como The Deer Hunter (1978). De facto, o sucesso de bilheteira, de crítica e de prémios deste filme - o segundo que realizava - plantou já as sementes da sua queda posterior, mas quase imediata, porque foi a base do poder que lhe deram (e que lhe era preciso retirar o quanto antes, como aconteceu com Welles depois de Citizen Kane em 1941) e da inveja quase generalizada que fez com que a manobra contasse com cumplicidades tão abundantes e entusiastas e pusesse excepcionalmente de acordo os que estavam habituados a discordar. The Rise and Fall of Michael Cimino tinha sido ainda mais rápida que a de Legs Diamond no filme conciso de Budd Boetticher de 1960.

Outros cineastas terão sido atacados de igual modo, talvez, ou até de modo mais feroz ainda e durante séculos. Mas costumavam ser menos vulneráveis, porque dependiam menos da "indústria" e precisavam de menos dinheiro para conseguir fazer um filme, e portanto não precisavam de grandes meios técnicos nem dependiam das grandes massas de espectadores. Godard ou Straub, até Leos Carax, para dar um exemplo relativamente próximo, no fundo, podiam seguir em frente. Griffith, Stroheim, Welles, nem tanto. Cimino conseguiu-o em certa medida, com grandes dificuldades e com hostilidade permanente, mas na minha opinião com um sucesso assombroso e ainda não reconhecido dadas as circunstâncias adversas.

Tirando a última e tardia (ainda que muito breve) idiotice que fez para o Festival de Cannes – No Translation Needed, em Chacun son cinéma (2007), um desses filmes colectivos patrocinados ou estimulados por esse festival que costumam fazer com que quase toda a gente, de David Cronenberg a Manoel de Oliveira, pareça de repente sem ideias durante uns três minutos, já que só importam as marcas de assinatura e que sejam muitas -, as suas sete longas metragens compreendem, em meu entender, cinco obras-primas e dois excelentes filmes de accão, um deles um remake que supera largamente o apenas discreto original (de William Wyler).

A carreira aos tropeções de Cimino, sobretudo a partir do fiasco provocado e programado de Heaven's Gate em 1980, que na verdade não afundou a United Artists e que a longo prazo deve ter resultado num filme tão rentável (entre re-estreias e passagens em televisão e reedições em vhs, dvd e blu-ray) como a curto prazo pareceu desastroso (um pouco como a Cleopatra de Joseph L. Mankiewicz em 1963, outro filme que supostamente tinha "arruinado" a 20th Century-Fox), torna difícil afirmar veementemente e com carácter geral muito pouco sobre a personalidade cinematográfica de Cimino, tanto estilística como tematicamente, apesar de achar, pessoalmente, que as suas sete longas são reconhecíveis e afirmam, mesmo que não seja nunca muito explicitamente, a mesma visão, não afectada curiosa e significativamente nem pelo êxito de The Deer Hunter nem pelo fracasso crítico e comercial inicial de Heaven's Gate.

Do seu primeiro filme como realizador (algo deve ter convencido Clint Eastwood de que era adequado arriscar deixar que o realizador, ainda que estreante, fosse o guionista) ao segundo há um lapso de quatro anos, relativamente normal nessa época; graças ao êxito de The Deer Hunter e apesar das longas gestações de ambos - só dois separam o segundo do terceiro; já foram cinco os que foi preciso esperar entre Heaven's Gate e Year of the Dragon (1985), o qual ainda assina parcialmente como escritor e produtor; só demora dois a fazer The Sicilian (1987), decorrem mais três até Desperate Hours (1990), seis até The Sunchaser (1996), no qual volta a figurar como escritor, e onze, iá, até ao micro-episódio insignificante de Chacun son cinéma, e nove anos de vazio até à sua morte, certamente não tão prematura como se pudesse pensar, já que, ao que parece, tinha 77 anos.

Mas não vale a pena lamentar que Cimino não fizesse mais filmes. Poderia, sem dúvida, ter realizado o dobro dos que realizou, e muitos dos projectos aos quais o ligaram parecem - dentro da sua imprecisão - muito atraentes, embora seja melhor não nos fiarmos em demasia, entre outras coisas porque tudo leva a crer que Cimino - como a maior parte dos seus colegas - era bastante mitómano e afeiçoado a sonhar acordado. No fundo, é mais provável que, para fazer uma carreira "melhor" do ponto de vista económico e de actividade, tivesse que fazer alguns filmes nada interesantes nem adequados aos talentos que os que chegou, de facto, a realizar, parecem indicar. Rejeitou muitas ofertas, às vezes interesantes a priori, mas parece que também esteve tentado em meter-se em projectos que a mim me parecem disparatados. De modo que acho mais realista e mais interesante focarmo-nos no que conseguiu fazer. Não muitos minutos, talvez; só sete longas (não sei de mais curtas que a olvidável e última); e não conto os (não muito numerosos) guiões porque não se sabe bem qual possa ter sido a sua contribuição e porque foram realizados por outros (talvez o mais interesante seja o de Silent Running, 1971, de Douglas Trumbull).

Também não vou estudar em detalhe estas sete longas, entre outras razões (que existem: falta de espaço, de tempo e até de vontade) porque cada vez acredito menos na utilidade de textos longos e de análises minuciosas (que às vezes até se mostram contraproducentes) e sintome mais partidário de me limitar a sugerir algumas das possíveis vias de acesso, a recordar alguns aspectos que podem escapar numa primeira visualização e dar algumas pistas para quem quiser seguir ou continuar e poder pensar por sua conta sobre os filmes em questão, e no final estar de acordo ou em radical desacordo.

Além disso, sob o risco de parecer altivo ou de ser injusto com algum dos filmes de Cimino, é possível que nem sequer fale de todos eles, que apenas faça alusão a um deles e até que me esqueça de mencionar o título dele nalguma enumeração em que também seria pertinente nomeá-lo se quisesse ser exaustivo. Espero que algum dia alguém – que não vou ser eu – dedique um livro sério e atencioso ao cinema de Michael Cimino; para quem o escreva, a sua carreira tem a triste vantagem de se tratar de um corpo de obra não muito amplo e hoje facilmente acessível.

Mas hoje vou-me ficar por algumas características gerais, bastante comuns e constantes nas suas sete longas, e portanto, acredito, suficientemente definidores da sua personalidade cinematográfica para as podermos considerar, se não esenciais, pelo menos reveladores. Um dos motivos porque resisto a empreender uma análise detalhada é porque tenho a impressão - talvez errada, oxalá esteja enganado - de que muito poucos dos possíveis leitores deste texto tenham visto The Sunchaser, e talvez não muitos tenham visto Desperate Hours e The Sicilian, ou que deste último guardem, no máximo, uma recordação vaga e errada, de filme falhado, e uma recordação talvez vaga e distante a tal ponto de Thunderbolt and Lightfoot que não se possa dizer que a sua memória viva do cinema de Cimino seja precisa nem completa o suficiente. E não queria estripar-lhes filmes essencialmente narrativos e muito dramáticos, sobretudo aos mais jovens, que podem nem sequer ter visto The Deer Hunter, Heaven's Gate e Year of the Dragon e saber tão pouco da guerra do Vietname como da que houve na Coreia entre 1950 e 1953. Prefiro, pois, que cada um os veja por sua conta, procurando, isso sim, edições em DVD ou Blu-ray o mais completas e próximas das intenções de Cimino. Porque, além do mais. se não estão mutilados nem remontados, os filmes de Cimino, apesar de elípticos e não muito lineares na sua cronologia, tendem a ser facilmente compreensíveis para qualquer espectador atento e com um bocado de paciên-

A primeira coisa que pode chamar a atenção do espectador que aborda o cinema de Cimino, desde o seu primeiro filme, Thunderbolt and Lightfoot, é tratar-se de um grande paisagista, atrever-me-ia a dizer que um dos maiores do cinema americano - na esteira de John Ford, D.W. Griffith, King Vidor, Raoul Walsh ou Anthony Mann -, para mim, sem dúvida, o maior das últimas décadas e dos cineastas vivos quando ainda não tinha morrido. Primeira impressão confirmada e corroborada por The Deer Hunter, Heaven's Gate, The Sicilian (fora dos Estados Unidos), Desperate Hours (apesar de ser um filme basicamente de interiores) e The Sunchaser; só o muito urbano Year of the Dragon escaparia a esta característica. Não esqueçamos que Cimino estudou pintura. Apêndice muito revelador: quando um editor (não me lembro de qual nem em que ano) o foi entrevistar, Cimino fê-lo entrar no seu carro e levou-o por centenas de quilómetros para lhe mostrar essas paisagens que conhecia e já não ia ter oportunidade de utilizar como cenários, fundos de plano ou metas que as suas personagens tentam alcançar.

A segunda – para continuar com o aspecto visual muito decisivo dos seus filmes – explica-se pelos seus estudos de arquitectura, que deixam pegadas tão evidentes no seu cinema como as que se detectam na obra de Fritz Lang. Notam-se, sobretudo, claro, nos filmes com mais interiores e em edifícios contemporâneos – Year of the Dragon, Desperate Hours –, mas é preciso detectá-lo em todos eles na exploração do espaço e na composição de cada plano, por muito rústicas e modestas que sejam as construções ou habitações que a sua câmara explora. Este aspecto arquitectónico – com uma atracção clara pelas linhas horizontais, daí que todos os seus filmes sejam em

formato Scope 2,35x1 ou, menos, no 1,85x1 panorâmico de Desperate Hours – aproxima Cimino de três cineastas que não recordo que tenha mencionado, mas nos quais vejo afinidades, se não são propriamente influências: Nicholas Ray, Vincente Minnelli e Anthony Mann.

Uma terceira característica é a sua concepção do espaço cinematográfico, determinado pelos enquadramentos, a iluminação, a composição interna e a dinâmica de cada plano, em função da interdependência dos movimentos dos actores e da câmara, bem como do ritmo criado pela sua sucessão, quer dizer, o que se pode considerar como planificação ou decomposição, ou talvez como montagem. É uma característica própria dos verdadeiros cineastas, sejam célebres como Orson Welles, Buster Keaton, Buñuel ou Hitchcock ou bem obscuros e quase anónimos como Tod Browning, Allan Dwan, Budd Boetticher ou Jacques Tourneur, e acho evidente que Cimino tinha essa capacidade para ver e reconstruir um espaço própio, embora possivelmente devedor de algumas influências. John Ford (e eu diria que Griffith também) por um lado, e por outro Luchino Visconti (e parece-me que também o Minnelli dos melodramas em Scope).

Um quarto factor que me parece essencial, muito americano, naturalmente, e presente em quase qualquer género e época, mas especialmente importante na filmografia de John Ford: a viagem, o trajecto, frequentemente até a longa viagem de regresso a casa. Qualquer pessoa que tenha visto os seus primeiros três filmes deve tê-lo claro, já, e mais ainda se se pensar naquele que o própio Cimino talvez pudesse intuir ou temer que viesse a ser o último, The Sunchaser, essa viagem louca e surpreendente para uma paisagem sonhada e ansiada (montanha e lago, como doutras vezes).

Podia continuar a enumerar características comuns, desde a maneira de ser (e o temperamento frequentemente obsessivo) da maioria das suas personagens até à importância e à solidez das suas heroínas femininas (inclusive em filmes dominados pelos masculinos, como The Sunchaser ou The Deer Hunter), que permitiu a muitas actrizes, de Isabelle Huppert em Heaven's Gate ou Meryl Streep em The Deer Hunter a Barbara Sukowa em The Sicilian ou Ariane em Year of the Dragon, ter alguns dos seus melhores, atraentes e mais emocionantes trabalhos. Mas receio já estar a ser demasiado fastidioso, e espero, contudo, ter sugerido abordagens suficientes para olhar para os filmes que Michael Cimino fez com interesse e sem preconceitos.

Miguel Marías (tradução: João Palhares)

# A INTRANSIGENTE DIALÉTICA DE MICHAEL CIMINO

1. Michael Cimino fez sete filmes entre 1974 e 1996: Thunderbolt and Lightfoot, The Deer Hunter, Heaven's Gate, Year of the Dragon, The Sicilian, Desperate Hours e The Sunchaser. The Deer Hunter, Year of the Dragon e The Sicilian terminam com funerais; Thunderbolt and Lightfoot, Heaven's Gate e Desperate Hours terminam sob o peso do luto e do abatimento. Já The Sunchaser, seu último filme, não termina nem com uma coisa nem com a outra. O que houve? O que se passou, além dos seis filmes que o antecederam? Concordamos com os nossos amigos do Cineclube Lucky Star: "tudo se conjuga e pacifica, levantando a suspeita de que Cimino já sabia em 1996 que este seria o seu último filme". (Concordamos, também, que se trata de um dos pontos culminantes da obra de Cimino).

O que houve, além da evolução de Cimino enquanto homem e enquanto artista, foi um aprofundamento da sua poética, uma precipitação que o levou a fazer em um filme aquilo que Mizoguchi levou quatorze (de Yoru no onnatachi a Akasen chitai) e Ford quinze (de The Long Gray Line a Seven Women) para conseguirem: a consubstanciação completa da evolução do artista com a do homem. Há em The Sunchaser as mesmas coisas que nos outros filmes de Cimino: a América como pano de fundo de um retorno doloroso ao espírito dos pioneiros; a cicatrização das chagas do espírito de uma nação e dos seus indivíduos, decorrente dos grandes traumas da sua História; uma energia hiperbólica que acaba apaziguada pela contemplação lírica da natureza; uma superabundância de vida; a morte como destino final. Mas já não vemos, como em The Deer Hunter, Year of the Dragon e The Sicilian, como em Thunderbolt and Lightfoot, Heaven's Gate e Desperate Hours, a encenação ritualística e a dimensão trágica dos funerais, ou as personagens compartilhando o peso do luto e do abatimento. Passa-se exatamente o contrário: vemos um homem literalmente fundir-se à natureza nos seus últimos momentos de vida e o que se segue, ao som da versão inebriante de What a Difference a Day Makes cantada por Esther Phillips, é a criação de um mundo fundado na felicidade e na sinergia de todas as partículas vivas. Nesses instantes finais um homem, uma mulher e uma criança transformam-se em pai, mãe e filhinha - não mais uma nação e a sua dor, mas uma família e a sua preservação. Neste último filme Michael Cimino reconcilia-se consigo mesmo, e a força finalmente desimpedida que acompanha esse gesto dá um fecho inesperado à obra do maior cineasta dos últimos 40 anos.

2. No coração de Heaven's Gate existe um triângulo amoroso: Ella Watson tem de escolher entre James Averill e Nate Champion. O primeiro, um aristocrata, quer levá-la para fora do Wyoming, pressentindo as ameaças que vêm dos seus pares contra imigrantes como Ella. O segundo, um mercenário de origem humilde, não pode lhe dar a vida abastada de Averill, a ascensão social, o reinício. Champion até gostaria de oferecer-lhe cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos e uma charrete, mas o que ele tem é apenas um papel de parede feito de jornais revestindo o interior do casebre em que mora. Olhando esse papel de parede, camada muito frágil de beleza sobre a selvageria daquele oeste, Ella faz a escolha pelo que já lhe é conhecido: escolhe Nate Champion, alguém que compartilha da certeza de que nesta vida tudo é incerto e fácil de ser destruído pelo fogo.

Curioso: na cena em que Ella e Averill dançam vemos pôsteres colados nas paredes do salão que dá nome ao filme. Esses pôsteres, porém, dão à cena um ar um tanto idealizado, e acabam fazendo com que o ambiente encarne a promessa do paraíso que o título do filme anuncia. Esses pôsteres, de certa forma, se opõem ao papel de parede da casa de Champion: jornais velhos, a realidade imediata, os pés no chão. Essa disparidade, a forma como ela se integra a toda a composição do filme sem em momento algum chamar a atenção para si, o que ela nos diz sobre as origens profundas e as sortes das personagens, caracteriza uma inteligência que em tudo e por tudo busca a dialética (os círculos, as rimas, as complementaridades, as simetrias, as elipses, o acúmulo de detalhes e a reverberação deles no interior da construção do filme: para Cimino, como para Louis Sullivan, forma segue função).

3. A obra de Michael Cimino, a mais coesa da história do cinema, encontrou a sua Beatriz na dialética e o seu dispositivo na arquitetura. A análise de uma cena com uma personagem pouco discutida de Heaven's Gate nos ajuda a traçar melhor o tipo de correspondência que torna os filmes de Cimino experiências incômodas e, para alguns espectadores, de difícil assimilação: Frank Canton, barão do gado e latifundiário, dá algumas diretrizes para os futuros assassinos de aluguel que agirão no condado de Sweetwater, onde o seu antagonista James Averill atua como xerife. O bigode de Canton, a indiferença para com aqueles que pertencem a uma classe inferior à sua, os maneirismos, o traje de alta costura que faz com que o seu semblante desapareça na névoa noturna, tudo isto acaba por assemelhá-lo ao Averill que reencontramos no final de Heaven's Gate, um homem velho corroído por arrependimentos, retirado do mundo, que há muito abandonou os sonhos e as esperancas do passado, resignado a pertencer definitivamente a uma ordem da qual tentou se desvencilhar.

Cinco anos mais tarde, em Year of the Dragon, Cimino conta a história de outro "xerife": trata-se desta vez do capitão Stanley White, encarregado de tomar conta do bairro de Chinatown. Os motivos retornam: em meio a uma realidade urbana saturada de violência e corrupção acompanhamos o guardião de uma comunidade, necessariamente um intruso e um estrangeiro, tentando levar a cabo o trabalho impossível que lhe foi atribuído. Há um espelhamento explícito entre os dois filmes, que inclusive induz o realizador a refletir sobre a feitura de Heaven's Gate a partir da matéria dramática de Year of the Dragon (é evidente que a personagem interpretada por Mickey Rourke é um alter ego de Cimino), mas o que há de mais revelador em relação aos universos retratados e construídos nos dois filmes é a inversão de papéis que esse espelhamento acaba produzindo: Averill era um cavalheiro americano no meio de imigrantes russos e alemães, White um polonês rústico no meio de chineses, mas quando vemos o segundo trabalhando, dando instruções a um bando de policiais alinhados geometricamente para virar Chinatown de pernas para o ar. é no Canton de Heaven's Gate a que somos levados - pela disposição minuciosa dos elementos no quadro, pela voz de comando autoritária que a personagem assume, pela harmonia segura das linhas e dos movimentos em meio à instabilidade da situação retratada - a pensar. O benfeitor da comunidade, assim, passa a ser o bem trajado magnata barão das drogas interpretado por John Lone, enquanto o agente da lei é responsável pelo verdadeiro caos que se instala no coração de Chinatown, recorrendo a métodos equivalentes aos do latifundiário empedernido de Heaven's Gate.

Um policial em 1980 é levado a agir da mesma forma terrível que o latifundiário de 1890. Isto porque entre Heaven's Gate e Year of the Dragon, entre 1890 e 1980, houve uma verdadeira implosão social: em quase 100 anos o caldeirão de culturas estrangeiras no qual se formou a nação norte-americana produziu uma estratificação e, por consequência, uma tensão ainda maior dessas culturas entre elas. Quando isso tudo emerge é com ainda mais violência que explode, de forma que todos os personagens acabam reposicionados no tabuleiro social tanto em função das suas atribuições quanto das suas identidades. A dialética é completa porque o sistema de composição visual ao qual Cimino recorre é ele também intrinsecamente dialético: a disposição arquitetônica do espaço o faz perceber que para que a matéria dramática se converta em matéria fílmica é preciso que ambas passem menos por inversões maniqueístas que por recomposições complexas. Alternâncias, transfigurações, alteridade e altruísmo: o sorriso de White ao final de Year of the Dragon, herói magnífico capaz das ações mais abjetas, homem de honra capaz de liquidar a si para reforçar os laços maculados que unem uma comunidade, anuncia o do Dr. Michael Reynolds ao final de The Sunchaser. No filme de 1996, porém, nenhum dissabor, nenhuma amargura remanescente das adversidades vividas pela personagem: apenas a sensação de encontrar-se pela primeira vez livre, ainda que algemado e sob a custódia da polícia (ainda a dialética...), mas finalmente um homem simples, capaz de desfrutar um momento de felicidade e um beijo arrebatador sob a luz do sol e a chuva purificadora. A trajetória se completa: o homem e o artista, a dialética e a circunspecção alinhamse de maneira definitiva. O maior cineasta americano já pode se recolher.

Bruno Andrade & Matheus Cartaxo (texto originalmente escrito em português do Brasil)

## **HEAVEN'S GATE (1980)**

Disse sobre The Deer Hunter que as suas questões não resolvidas eram "apresentadas de forma solta, dispersa e imperscrutável, como na vida", e para Heaven's Gate pode-se mesmo começar por aí: são tantas as personagens que chocam e entram em rota de colisão nesse Wyoming pintado (há outra palayra, porventura?) por Michael Cimino e Vilmos Zsigmond (naquele que há-de ser um dos cumes absolutos da pintura cinematográfica, onde se arrisca tanto e tão bem com a luz e com o vento. com as nuvens e com a poeira, captadas de forma a manter e mostrar a sua essência redentora, transformadora e eterna...) que se torna muito difícil arriscar escrever sobre motivações e sentimentos além daquele que põe todo o filme em marcha: a resistência contra os barões de gado e contra os mercenários contratados com o aval do Estado e do Governo Central dos Estados Unidos da América. Mas dentro dessa luta temos Billy (a personagem de John Hurt), do lado errado mas dizendo sempre coisas tão certas, Nate (Christopher Walken), de lado nenhum que não o seu mas fazendo tantas vezes coisas erradas, o Jim (Kris Kristofferson) de origens e porte aristocráticos e que se calhar se pode dar ao luxo de fazer o que está certo (quantas vezes lhe atiram isso à cara, no filme?) e os imigrantes desalmados que não têm outro remédio que não seja fazê-lo, à custa da vida.

Além disto, e como acontece em vários filmes de Michael Cimino, as cenas prolongam-se e mostram coisas perfeitamente soltas e de fluidez desarmante, exemplares de quem, na prosa, dá largas à poesia (e tentar imaginar como é que o realizador o conseguiu fazer, em termos práticos, é uma questão bem produtiva), do bailado ao som do Danúbio Azul de Johann Strauss e dos círculos percorridos à volta da árvore em Harvard, que se repetirão na batalha de Johnson County, à dança e à noite de copos do último Domingo antes da chegada dos mercenários ("let them have their Sunday", diz Kris Kristofferson a Jeff Bridges), passando pela luta de galos que se transforma em luta de homens no barração de John Bridges (a personagem de Jeff Bridges) e que dá o nome a este filme (que vem também do vigésimo nono soneto de William Shakespeare). E que dizer da recitação da lista da morte, ou da chamada para a resistência que acaba com o tiro de caçadeira na orelha do presidente da cidade, disparado por uma emigrante decana e atravessando a sala pelo meio da multidão, num lampejo, que é quando todos . decidem partir para a batalha e enfrentar a Associação de Criadores de Gado?

Cimino estende as cenas e as sequências não por simples teimosia ou para enfrentar os estúdios por enfrentar os estúdios mas sim por amor às suas personagens (vejam-se os devaneios poéticos de Billy, que tem além disso tudo um plano "à Ford" dedicado apenas a si, o que é um atestado perfeito da complexidade do seu personagem e do carinho que Cimino lhe tem: Geoffrey Lewis, que tem tempo para contar uma estória sobre línguas e lobos e diz que as balas não o ferem: o discurso de Brad Dourif no meio da confusão dos debates entre os imigrantes, que pode ser visto como um solo de instrumento nesta grande sinfonia onde tantos têm lugar e espaço e tempo para terem lugar; etc, etc, etc...). E não o faz só por isso, fá-lo também por questões da história que tem para contar, controlando o que sobressai num dado momento para noutro ecoar numa melodia ou num olhar (a fotografia da rapariga de Harvard que tantas vezes se vê pode levarnos a arriscar pensar que há uma mulher aquele tempo todo e por isso Jim não se compromete casar com a Ella da fabulosa Isabelle Huppert). Pouco se fala do trabalho de escrita de Michael Cimino, mas ele escreveu sozinho este filme e ainda dezenas e dezenas de argumentos que não viram a luz do dia, muitos de certeza com o alcance e a abrangência deste.

É ainda neste filme que convivem mais actores da obra passada e futura de Cimino. Jeff Bridges e Geoffrey Lewis vêm de Thunderbolt and Lightfoot, Christopher Walken vem de The Deer Hunter e Mickey Rourke tornar-se-á a personificação perfeita das questões e dos paradoxos que sempre assombraram Cimino, em The Year of the Dragon e Desperate Hours. De resto, também aqui as amizades e as guerras se desfazem e intrometem nos destinos dos homens, como no resto da sua obra, e confluem, além de colaboradores (já falamos dos actores, mas também Joann Carelli, Vilmos Zsigmond e David Mansfield, trabalharam, ou voltariam a trabalhar com Cimino) temas (as relações de força e de perseverança às circunstâncias voltando ao raio e à candura: Kris Kristofferson é Thunderbolt, John Hurt é Lightfoot?), obsessões ("um grupo de homens, sentados à volta de uma mesa, numa suite de hotel, enquanto comem o pequeno-almoço ou o almoço, a comer comida fina de bela porcelana, num ambiente agradável, a discutir calmamente quantas pessoas vão matar...", como disse Cimino a Bill Krohn), motivos visuais (as montanhas e os lagos de Cimino, puros e cristalinos) e narrativos (primeiro a despreocupação, a liberdade e a beleza absolutas e, depois, um oceano de remorsos).

Lançando-nos no caos da história como se fosse tempo presente, deixamos de saber se faríamos o que estava certo nas mesmas circunstâncias. Fazer o bem é a coisa mais difícil do mundo, e por isso Billy e Jim se embebedam tanto, da manhã à noite, por isso o peso da consciência se vê nos semblantes de toda a gente neste filme. E, mais importante, por isso valem tanto esses bailados, jantares, passeios e conversas de amor entre as personagens desta obra fabulosa, tanto mais verdadeiros quando sentidos por últimos, abalando as fundações deste mundo. Porque é que este filme se chama Heaven's Gate? Porque Jim, Ella, Nate, J.B. e Billy as vêem e, por momentos, até ficam à entrada? Como é que cantava o outro? Não era "it's getting dark, too dark to see... I feel I'm knocking on Heaven's Door"? Mas está alguém do outro lado para a abrir?

João Palhares (folha escrita para a 41º sessão do Lucky Star – Cineclube de Braga, com pequenas alterações para este Jornal)

## THE SUNCHASER (1996)

Foi Michael Cimino quem disse que, depois de Heaven's Gate, lhe tinha sido impossível realizar um filme que quisesse mesmo fazer – ou que partisse dele – e portanto tentou fazer o melhor possível do que lhe era oferecido. E pode-se olhar para os seus últimos filmes como filmes de encomenda, mas fazê-lo é talvez perder ou passar ao lado da sua beleza e dos seus temas, que dialogam com os dos três primeiros. Em The Sunchaser, fica a sensação que se encerra um ciclo (sabe quase a um "adeus", até), se se o vir como o negativo ou a re-interpretação de Thunderbolt and Lightfoot. Ainda vivemos num tempo em que qualquer filme dele tirando The Deer Hunter tem que ser recuperado e defendido, o que é pena. Mas tentemos.

The Sunchaser apresenta-nos Brandon 'Blue' Monroe primeiro, sonhando já com horizontes longínguos ao som duma das últimas bandas-sonoras de Maurice Jarre (compositor de Georges Franju e David Lean) e olhando muito além daquele carro e daquela auto-estrada, para Dibé Nitsaa. Como o próprio filme olha já além do seu início e põe em evidência o contraste 'Blue' / Reynolds, cortando para o carro da personagem interpretada por Woody Harrelson (aqui no seu melhor papel, quer-me parecer) enquanto acompanha Esther Philips em "What a Difference a Day Makes", que está a passar na rádio. Mal sabe ele ainda a diferença que esse dia vai mesmo fazer. São tudo sons, contrastes e sentimentos que se vão repetir mas que neste momento são frustrados (porque ainda é cedo) com o corte brusco do carro da polícia em que 'Blue' se encontra para o carro do Dr. Michael Reynolds e com este a desligar a rádio também bruscamente para ir para o trabalho, mais um dia. Lá, parece tratar os pacientes de modo muito superficial e exalta-se com pequenas coisas como a licitação de uma casa - a maneira muito moderna e urbana de lidar com a vida, curar as frustrações em relação às coisas importantes com obsessões pelas coisas pequenas.

Como notou Anton Giulio Mancino no seu texto. "O Anti-Americano", sobre Cimino "a cultura dominante do adulto, fundada tanto numa saudável dieta vegetariana e na recusa de substâncias cancerígenas como nos privilégios e na disparidade social, só fora da lei se pode relacionar com a subcultura conflituosa dos bairros suburbanos, representada pelo jovem mestiço parricida". O encontro dá-se depois de 'Blue' saber que tem um cancro incurável e só um ou dois meses de vida, resolvendo raptar Reynolds e ir para Dibé Nitsaa, uma das seis montanhas sagradas dos Navajos ('Blue' tem ascendência nativa), para se curar. É cedo no filme que Cimino nos mostra que há vários tipos de tumores, uns que corroem o corpo e outros que corroem o espírito, que é como dizer o de 'Blue' e o de Reynolds, respectivamente. A viagem e as discussões entre os dois tornam-se a cura para tudo à medida que a paisagem muda e os jogos e as artimanhas entre eles se vão suavizando e eles próprios se começam a conhecer. E isto, o irem-se conhecendo, é construído de uma maneira que me parece exemplar: gradualmente, a violência e os impasses vão desvanecendo, até àquela noite em que Reynolds, depois de assaltar uma farmácia, tem a conversa com 'Blue' sobre o passado (conversa que teve sempre a necessidade de ter com alguém, mas que nunca aconteceu). Liberta-se o tumor espiritual do doutor nessa noite, 'Blue' não cai em coma definitivo e dissipamse os nevoeiros do olhar que os impediam de se encarar um ao outro (dissipação que Cimino compreende perfeitamente ao filmar o plano da paisagem revelada pelas névoas a serem levadas com o vento). Toda esta viagem foi estripada pelas críticas contemporâneas ao filme com palavras como "previsível" e "anedótica", só que o que alguns "maomés" (para quem os "falhanços" de Cimino são "business as usual") não sabem nem querem saber é que não interessa em que ordem se sucedem os eventos ou os pontos da estória mas sim se têm importância, se progridem num sentido e, idealmente, se carregam o peso do mundo às costas. Se há um fulgor e um clarão que se sente na montagem. Como este filme os tem e os faz revelar-se-nos com mestria absoluta.

Que é o que nos leva à estrondosa sequência final: depois do carro a correr junto com os cavalos e a euforia de 'Blue' e Reynolds ao guiá-lo, depois da descida prodigiosa até à casa do navajo curandeiro e mais uma recaída de 'Blue' e depois do primeiro vislumbre de Dibé Nitsaa, "at the point where three streams become one", da conversa com o velho curandeiro e da despedida; a elevação em todos os sentidos daqueles dois personagens na talvez mais prodigiosa sequência engendrada por Michael Cimino: um abraço, a oferta de um anel já não maldito mas sagrado e as corridas eufóricas para um destino secreto, de oferta às águas e às pradarias do Oeste e que concretizam o que a montagem inicial do filme não dizia mas já antevia. Os helicópteros e as águias, arautos da desgraça e da salvação. As neves nos montes e as cordas e sopros da pauta de Jarre. A certeza que há algo que nos supera e que o homem não é o peso nem a medida de todas as coisas. O milagre disso tudo. The Sunchaser pode até nem ser o melhor filme de Michael Cimino mas é irreparavelmente o meu preferido: "May beauty be before me, may beauty be behind me, may beauty be above me, may beauty be below me. May beauty be all around me"...

João Palhares (texto publicado originalmente no site À Pala de Walsh, com algumas modificações para este Jornal)

## CONVERSA COM MICHAEL CIMINO

por Mário Fernandes

Mário Fernandes: O que te interessa mais no cinema? Michael Cimino: Interesso-me sobretudo por pessoas e pelo seu caráter - estou fora de políticas ou ideologias. Quero mostrar pessoas em determinadas situações. Os meus filmes são feitos por crianças que tentam dar o seu melhor, fascinadas pelo milagre do cinema: aquilo que está a acontecer, a luz, o argumento, o vento, o ambiente, a atmosfera... Não o fazem por dinheiro ou outra coisa qualquer.

M.F.: Quando se justificou o cinema para ti?

M.C.: Vi uma vez o John Wayne em público. Apesar da boa disposição, estava muito doente e foi a última vez que apareceu. O maior de todos era agora demasiado pequeno. Coisas destas podem justificar o cinema.

M.F.: O Heaven's Gate parece-me a morte do western por todos os excessos. Nada pode ser como antes. Como te fodeste no cinema? Por que paragens tão prolongadas? O que é pessoal e o que é imputável a um sistema?

M.C.: Depois de acabar um filme, vem a grande depressão, o vazio. Foi muito tempo dentro de histórias que atravessam várias gerações, é difícil abandoná-las. Por outro lado, sou um maverick na América, é muito difícil filmar lá. Não faço por ter uma boa relação com os produtores. Isto para mim não é um trabalho, é uma paixão! Não faço filmes para ser famoso, ganhar dinheiro ou óscares. Há muitos anos que caguei para os lucros.

M.F.: Alguma vez pensaste em realizar um western em Portugal? Temos paisagens poderosas...

M.C.: Já pensei em filmar um western na lua. (risos)

M.F.: Que importância atribuis aos espectadores?

M.C.: Quero torná-los parte da experiência destas pessoas. Quero quebrar o muro que existe entre o écran e os olhos dos espectadores.

M.F.: Partes de alguma idéia para os filmes?

 $\mbox{M.C.:}$  Nenhuma idéia, só quero filmar pessoas que sabem o que querem.

M.F.: Que importância dás aos momentos silenciosos nos teus filmes?

M.C.: Às vezes precisamos de silêncio. Há filmes que têm excesso de música. Há belas peças de música, mas que matam as cenas.

M.F.: Qual o teu ator favorito de sempre?

M.C.: Marlon Brando. Não precisa dizer "sim", "não" ou "talvez". Pela expressão e pela presença percebemos tudo.

M.F.: Sente-se uma grande intimidade entre os atores nos teus filmes, sobretudo no Heaven's Gate e no The Deer Hunter... Onde acaba a vida e começa o cinema?

M.C.: O John Cazale estava a morrer com um câncer quando rodamos The Deer Hunter. A cena do funeral é bastante dolorosa. Encontrei-o várias vezes durante a rodagem a olhar para as flores que a neve não tinha coberto. Ele gostava tanto de representar que até no hospital perguntou como tinha sido a sua prestação.

M.F.: Quais os cineastas que mais te marcaram?

M.C.: Gosto dos cavaleiros do Kurosawa, das montanhas e vales do John Ford e de um par para dançar à Fred Astaire. Gosto de filmes feitos por poetas.

M.F.: Quais os melhores realizadores da atualidade? M.C.: Não sei, mas não incluo o Scorsese. M.F.: Que outros criadores te influenciaram?

M.C.: Adoro Pushkin e Kandinsky.

M.F.: Como vês o cada vez maior abuso de efeitos especiais no cinema?

M.C.: No cinema e na televisão... Para quê estar em frente à TV? É uma perda de tempo. Por que não vão para a rua ver pessoas? Em A Bela e a Fera, o Jean Cocteau faz-te acreditar nessa história de amor sem efeitos especiais. Apenas precisou da imaginação. Quando tu acreditas em algo e tens imaginação e fé, acabas por encontrá-lo.

M.F.: O que é uma câmera de filmar para ti?

M.C.: Um vil objeto mecânico, o que importa é o que se passa à frente. O Orson Welles gritava "destruam a máquina!"; o John Ford, quando lhe perguntaram como tinha feito um determinado plano fabuloso, respondeu: "com a câmera!" (risos)

(novembro de 2005, durante a retrospectiva que a Cinemateca Portuguesa dedicou ao cineasta, originalmente publicado em português do Brasil na "Foco – Revista de Cinema" em 2013)





HEAVEN'S GATE de Michael Cimino EUA| 1980 | cor | 219'

Um filme envolto em aura de mistério e polémica, devido aos atropelos que sofreu, e que o inclui, ao lado de Greed ou The Magnificent Ambersons na lista dos filmes mais "massacrados" de sempre, em remontagens impostas pelos produtores. A versão distribuída reduziu-o a 149 minutos. A carreira de Michael Cimino nunca mais se endireitou. A versão programada é a integral de 219 minutos desta saga sobre a guerra no condado de Jackson, no Wyoming, entre rancheiros e colonos imigrantes no século XIX. (fonte: Cinemateca Portuguesa)

## THE SUNCHASER de Michael Cimino EUA| 1996 | cor | 122'

Ficou como o último filme de longa-metragem de Cimino, e nem chegou a estrear-se nas salas portuguesas, indo diretamente para o mercado vídeo. É uma pungente história sobre um nativo americano que se evade da prisão de alta segurança durante uma consulta médica, sabendo-se condenado por um cancro, procurando depois regressar à sua natureza. Um derradeiro olhar de Cimino sobre as raízes americanas e sobre a origem miscigenada da sua identidade. (fonte: Cinemateca Portuguesa)



## **ALBERTO SEIXAS SANTOS**

1936 | Lisboa | Portugal

Estudou História e Filosofia. Crítico de cinema em jornais e revistas. Dirigente cineclubista. Membro da Comissão de Reforma do Conservatório Nacional. Responsável pela Escola Piloto de Cinema (hoje Escola Superior de Teatro e Cinema). Co-fundador da Cooperativa Centro Português de Cinema e Grupo Zero. Membro da Direção de Programas da RTP de 1985 a 1989. atualmente é professor aposentado.

## Filmografia:

1961 - Surprise Party

1967 - Arte e Oficio de Ourives e A indústria cervejeira em Portugal

1972/75 - Brandos Costumes

1977 - A lei da Terra (coletivo)

1982 - Gestos & Fragmentos 1992 - Paraíso Perdido

1999 - Mal

2005 - Rapariga da Mão Morta

2011 - E o Tempo Passa

## MAL

Em qualquer cidade, milhares de histórias correm simultaneamente. Aqui conta-se a história de Cathy e Pedro que tudo separa e só um imenso amor ainda une. A história de um marginal, Daniel, e do seu jovem amigo negro na desesperada tentativa quotidiana de descobrirem um pouco de "pó" e encontrarem um pouco de paz à luz das estrelas. A história do casal Cruz, joalheiros, que convivem por necessidade e que um ódio tenaz destrói. A história de um avô que vem a Lisboa à procura da neta que fugiu de casa. A história desta criança sem Deus nem patrão, frágil anjo do Apocalipse que chega com o seu passo breve e seguro para anunciar o fim do mundo. Sim, que a peste, o fogo, a fome e o luto caiem sobre esta terra decadente e corrupta. E todos à espera de uma nova aurora.

Tive sempre dificuldade em submeter-me às normas da linearidade narrativa. O encadeamento dos factos segundo o princípio da relação causa-efeito é, na minha opinião, incapaz de transmitir a multiplicidade dos acontecimentos e a evolução, tantas vezes inesperada, dos sentimentos e da própria vida. "Mal" prolonga experiências anteriores no domínio da descontinuidade ("Brandos Costumes", "Gestos & Fragmentos") levando-os, espero, um pouco mais longe. Aqui trata-se de construir uma narrativa em mosaico, onde diferentes vidas se desenrolam, umas vezes paralelamente, outras cruzando-se. No filme cujo tema central é o mal e o seu poder de contágio - mal físico, mal moral - gostaria que cada cena tivesse uma influência sobre o ritmo e o tom da seguinte. Mesmo ou sobretudo quando outras personagens e histórias entram em cena. Quanto à questão que podem ser tentados a colocar-me sobre o facto da toxicomania e a sida, aqui evocados, serem clichés estafados das ficções modernas, direi apenas que eles existem na sociedade portuguesa, que determinam muitos dos nossos actos e nos condicionam cada vez mais. E os hábitos e os sentimentos modificam-se por toda a parte, como aqui. Já não somos o que éramos. Talvez tenha escolhido problemas de que oico falar todos os dias nos transportes públicos, na rua. nos restaurantes, na escola, na imprensa, na televisão, em casa, porque só o que é contemporâneo me interessa. Basta ter os olhos e os ouvidos abertos. E depois, a substância de um filme está menos ligada aos temas, às intrigas abordadas, e mais a outra coisa que releva de uma ordem estritamente cinematográfica: os ritmos e as suas variações, as intensidades, a tensão e o repouso dos corpos, as variações cromáticas, o tratamento do espaço e do tempo. O meu trabalho começa, de facto, quando ao enquadrar um plano disponho no espaço visível, segundo uma certa ordem, seres, objectos, fragmentos da natureza, e que lhe dou ou retiro a cor, reforço ou apago os volumes graças à luz que modelará o campo, estabeleço consonâncias e dissonâncias, crio rimas, introduzo variações de velocidade ao nível do movimento dos corpos e do débito verbal. Em suma, quando faço mise-en-scène. Neste filme não são as personagens principais que transportam a narrativa, é, pelo contrário, o cruzamento das acções e das emoções que é determinado pela montagem segundo a disposição das cenas. Para mim, um advogado lisboeta vale tanto como um jovem marginal da periferia.

Sou igualitário. Para retomar as palavras de Renoir: "Il faut de tout pour faire un monde".

**Alberto Seixas Santos** 

## MAL

Embora, como era inevitável que acontecesse, este filme seja conhecido por "O MAL" ("Já viste 'O MAL"?" "gostaste de 'O MAL"" "hoje, na Cinemateca, passa 'O MAL") a verdade é que o artigo não figura no título. Seixas Santos não usou o substantivo, mas utilizou o termo adjectivamente, como se diz "isto vai mal", "sinto-me mal", "a vida corre-me mal". Ou usou-o adverbialmente, como quando alguém fala de "um casal que se dá mal", "de uma pessoa que escreve mal" ou de alguém que "procede mal".

Esta dessubstantivização não é gratuita. Mal ou bem, o substantivo "o mal" tem uma conotação metafísica (ou religiosa) como quando se pede ao Pai Nosso (ou ao Pai Vosso) que nos livre do mal, frequentemente escrito com maiúscula e, em muitas religiões, deificado como a entidade que se opõe ao Bem e que contra ele luta de igual para igual. Na religião e na cultura cristãs, que são as nossas, a figura do mal (o Maligno) não é Deus, mas anda lá perto. É um Anjo (o anjo do mal), revestido de atributos derivados da realeza (o Príncipe de Mal). Foi ele quem espalhou o Mal pelo mundo, para perdição das almas, desafiando do Baixíssimo o Altíssimo. No fim dos tempos, será precipitado nos infernos, na companhia de todas as criaturas malignas que andaram pelo mundo a espalhar o Mal, mas, até lá, fez, faz e fará colheita abundante. O cristianismo, não sendo uma religião dual, posto que o Diabo está submetido a Deus, e não O pode vencer, herdou o suficiente doutras religiões arcanas (o arianismo. por exemplo) para permitir que, muito frequentemente, essa submissão se esbata e o Mal pareca, ser tão forte (ou mais forte) do que o Bem. De resto, é daí que vem algumas complicadas questões metafísicas, como a do saber porque é que a infinita ommipotência e a infinita bondade de Deus permitem tal liberdade de movimentos àquele que sempre foi designado como o Inimigo.

Para que é que me deu? Porquê começar um texto sobre MAL com este género de elocubrações? Exactamente, porque essa dessubstantivização me parece ser a questão central desta obra e conferir-lhe boa parte da sua ambiguidade. Se o mal é relativizado, e reduzido a uma função adjectiva (o que o filme nos mostra, é um mundo que vai mal e pessoas que estão mal e vivem mal), perpassa nele uma sombra ou uma luz (o sangue inicial, a brancura final, para me ficar por exemplos extremos) que sugerem uma outra ordem de mal, um mal que bem pode ser substantivado, mas de que Seixas Santos (mais ao nível do argumento do que ao de ordem imagem-som) parece fugir, literalmente, como o diabo da cruz. Ou seja, há um lado do filme, que, para mim (confesso que muito suspeito) é o melhor, que me faz lembrar, muitas vezes, uma obra de rigor e abismo semelhantes: LE DIABLE, PROBABLEMENT de Bresson. Há um outro lado, que me deixa mais distante, que permite (e permitiu) comparações, não inteiramente descabidas. com o menoríssimo MAGNOLIA de Paul Thomas Anderson ou com o muito mais irregular SHORT CUTS de Robert

Seixas Santos disse numa entrevista (a Francisco Ferreira, para o Expresso) que a sua ética era a de um "realista utópico" e que, herdeiro ou filho do neo-realismo, precisava do "confronto com uma realidade que me resista". Essa ética e essa herança são bem patentes na concepção de alguns personagens, como Cathy, Pedro, os amigos e a família de Cathy e Pedro, o terrorista (ou radical) irlandês ou os drogados. Há uma opacidade nessas personagens, um terra a terra, que faz deles mais pobres diabos do que diabos, vítimas de uma sociedade como aquela em que vivemos, infelizes mais por culpa de um mundo sem história nem valores, do que por qualquer força dramática ou destino trágico. Se, como Seixas Santos disse na mesma entrevista, Cathy se chama Cathy em homenagem à protagonista de Wuthering Heights de Emily Brontë ("uma personagem com o carácter e a paixão demencial de Catherine Linton") nunca consegui ver, nem na relação dela com Daniel ("santa", chama-lhe este ironicamente) nem na relação dela com Pedro, nem paixão nem demência. Haverá um lado Ingrid Bergman (a Ingrid Bergman de EUROPA 51), mas o pretexto para a sua metamorfose (saber-se seropositiva, e seropositiva por causa do homem que ama) é muito mais convencional e muito mais uma volta da história (do argumento) do que duma metamorfose do personagem, sua ascensão a um outro plano e a um outro olhar.

Pedro também não tem espessura para o que é suposto significar. O seu percurso é banal nos tempos que correm, como se costuma dizer, e as justificações que dá para a sua "evolução" assaz conhecidas e assaz correntes. Nenhum deles é personagem particularmente estimulante ou particularmente atraente, o que, por um lado, impede a identificação com eles e, por outro, os reduz, com alguma frequência, a clichés de má consciência burguesa. Só que esses clichés são tão repetidos, o seu efeito é tão acumulado que, independentemente de todo o resto – e

esse resto é o que torna este filme singularíssimo e perturbantíssimo – nos põe diante dos olhos o que Hannah Arendt chamou, um dia (num ensaio sobre Eichmann) a "banalidade do mal", que é uma das formas mais capciosas dele, e, hoje, porventura, ainda mais do que nos tempos de Hitler, o seu lado mais disseminado.

Duas sequências - e são das mais exemplares do filme permitem-me explicar melhor o que quero dizer: a sequência da Arrábida e a sequência em que Cathy diz ao marido que está seropositiva. A cena da Arrábida é preparada como uma cena de paixão, com Pedro a seduzir Cathy e a obrigá-la a ir com ele, contra a vontade dela. Mas não só não vemos nenhum "êxtase de amor" (a cena dos dois no chão, é fruste) como a discussão conjugal é desinteressante, com a história do prazo da verdade dos sonhos. Donde provem, pois, a estranheza dessa seguência? Da presenca obsessiva do mar, filmado de um modo completamente irrealista, num contexto em que o realismo parece dominar. É um mar que nunca é o mar mediterrânico da Arrábida. É um mar que parece pintado (como num décor) para se acentuar a escuridão da sua presenca e o vórtice abissal da sua carga metafórica. Aparentemente, a cena é realista. Mas essa mudanca de luz afasta o realismo (sem sublinhar tal distância com efeitos) e torna a cena o momento a partir do qual nenhuma das personagens pode regressar ao que antes era ou ao que antes a sua relação fora.

A sequência da "revelação" – julgo que o mais longo plano-sequência do filme – é totalmente transformada pelo fabuloso aproveitamento da canção de John McCormack que Cathy está a ouvir, e, que simultaneamente estabelece a rima com uma sequência anterior em que se ouviu o "Avec les ruines" de Leo Ferré, exacerba a tensão até a um dominadíssimo melodramatismo, que, tingindo de encarnado, e com o lugar geométrico na parte negra do quadro que lhe serve de fundo, me faz lembrar os melhores exemplos de Minnelli.

Em qualquer dessas sequências, a banalidade (décor das casas, representação, diálogos) é transfigurada por uma outra presença mais forte do que ela (o mar, as canções, a cor, movimento dos corpos) abrindo-as para um outro sentido, muito mais cósmico, em que as pequenas desordens daquelas vidas reflectem uma outra desordem, que tudo submerge como ruído ou vaga ocultos e imparáveis.

A lógica dessa aparente contradição – contradição que embaraça a construção entrecruzada e fragmentariamente suspensiva do filme – revela-se no feixe de personagens e acções que catalisam a acção dominante e convocam, em contraponto ao realismo dela, um irrealismo assumido até às últimas consequências.

Em primeiro lugar, a fabulosa personagem da miúda, que pontua todo o filme e a quem cabem algumas das cenas mais belas. Quem é? A neta desaparecida de um velho, que a todos mostra a sua fotografia, num desespero vão de a reencontrar. Mas a personagem não tem qualquer psicologia, nada procura e nada encontra. Perante tudo e todos é o "anjo da indiferença", mesmo na sequência em que é agarrada por um pedófilo, que depois a larga, pedindo-lhe desculpa e se suicida, perante o alheamento total da vítima. Existe, quase sempre, num "no man's land" (baldios, com a cidade ao fundo) como se fosse ela o fio condutor de uma história a que é alheia. É um plano dela que se sucede (os raccords são sublimes neste filme) à citada sequência da Arrábida, quando a vemos junto a uma árvore, ligando ou desligando a "morte do casal" (Arrábida) ao assassinato do polícia pelos drogados. E é também um plano dela que se sucede ao demorado plano da canção irlandesa. E àquela que sabe como encadear os mortais (o espelho) e cuja imagem fixa se funde no fogo, cabe encerrar o filme na onirizante sequência final, a sequência do "fim do mundo".

Mas não é ela a única personagem desconcertante, deste filme que tanto o é. Por igual o são o seu suposto avô (e com ele se inicia o filme, em Santa Apolónia, sendo ele quem nos conduz até Cathy) ou o ourives pedófilo, que preside, com Zita Duarte, a outra das sequências mais crípticas de MAL.

É com eles que tudo se estilhaça e são ele os fios ocultos que nos conduzem ao pasmoso final, que estabelece entre este filme e BRANDOS COSTUMES, uma oculta rima que por si só mereceria um estudo, muito para além dos limites deste "folha". Da sequência final de BRANDOS COSTUMES, também ela sequência irrealista num filme que o não era, se disse, depois, que era uma premonição do 25 de Abril. O "terramoto" de Lisboa, com as putas nuas a saltarem das janelas e a multidão em pânico, será premonição de quê?

Quem viver, saberá. Por mim só o consigo ligar ao Mal substantivado, que Seixas parece repelir e atrair, algures entre a convulsão urbana (em qualquer dos sentidos da palavra) e o apelo a uma "outra coisa", contido naquela que é, também para mim, a mais bela sequência do filme: a dos dois rapazes, deitados no chão, a olhar as estrelas e a falar da morte e do medo. Singularíssimo, eventualmente. Mas essa sequência, no cinema português, não pode ser vista sem se pensar noutra noite, noutras estrelas, noutros medos e noutras mortes. Como já adivinharam, estou a referir-me a ANIKI-BOBÓ de Manoel de Oliveira. Foi a última e a maior surpresa que a visão de MAL me deu, seja a associacão consciente ou inconsciente.

E, apesar da luz branca do final, não consegui ver em MAL a aurora de Giraudoux, de Murnau, ou do título do filme de Buñuel, que Seixas Santos evocou em vários textos. Vi a morte, vi esse medo e vi "o anjo da indiferença". O Diabo? Provavelmente.

João Bénard da Costa ("folha" da Cinemateca Portuguesa)

## ENTREVISTA COM ALBERTO SEIXAS SANTOS: REGISTAR A MATÉRIA COM A CÂMARA.

5 de Maio de 2011 Luís Alves de Matos

Luís Alves de Matos: Pensa que ter formação em história teve consequências na sua carreira como cineasta?

Alberto Seixas Santos: Talvez um pouco... A história do meu País é uma coisa que me interessa, portanto é natural que a minha formação em História e Filosofia tenha contribuído para a minha orientação posterior. No entanto, não faco filmes históricos. Faco filmes que se situam na história do País, em momentos precisos, e que espero que ajudem a compreender as épocas em que os filmes se situam. Não se pode dizer, porém, que a minha história universitária me tenha preparado em especial para a carreira de cineasta. Foi certamente mais importante o acto de ver filmes com muita regularidade e intensidade. As minhas andanças pelos cinemas de bairro em Lisboa onde passavam em reprise os grandes filmes americanos ou grandes filmes europeus, marcaram-me tanto ou mais - acho que mais - do que a minha formação profissional como aluno de História e de Filosofia.

Penso que não há comparação entre a influência muito grande que teve sobre mim a História do Cinema, da influência que teve sobre mim a história tout cours. São coisas diferentes e embora não sejam indiferentes, a verdade é que se não tivesse visto os filmes que vi nos cinemas em Lisboa e depois na Cinemateca Francesa em Paris... Vivi dois anos em Paris a ver filmes, era o que fazia todos os dias excepto ao domingo, porque a Cinemateca estava fechada. Portanto esse acumular de obras cinematográficas, essa visão repetida do grande cinema mundial foi determinante para mim.

L.A.M.: O que o distingue como cineasta em relação à sua geração? O Alberto não se interessa tanto por uma narrativa clássica. não é?

A.S.S.: A narrativa clássica típica do cinema clássico, do grande cinema clássico americano, interessa-me pouco. Acho que já se fez tudo o que se podia fazer nesse território, não há mais nada a inventar, é preciso sair dele. O que eu tento é de uma forma, umas vezes mais complicada outras vezes menos, encontrar narrativas que não percorram o caminho da linearidade que caracteriza o cinema clássico e das narrativas clássicas. Tento jogar com o tempo, com o espaço, com personagens diferentes - às vezes até muito divergentes entre si - e daí tirar alguma coisa que resulte num filme. É um trabalho de invenção. De invenção de narrativas que têm mais a ver com a história contemporânea da literatura, do Ulisses de Joyce para cá, do que com o cinema clássico e a narrativa em três actos com o clássico princípio-meio-fim.

L.A.M.: Como é que o Alberto chegou aos Brandos Costumes?

A.S.S.: Os Brandos Costumes é a minha primeira longa metragem. Antes tinha feito algum cinema industrial e alguma publicidade, sem qualquer consequência. Não tinha aprendido nada, não me tinham interessado nada, portanto no fundo... tinha tentado ainda fazer uma curta metragem, em que um dos meus cúmplices dessa altura o João César Monteiro - devia ser actor, ele ainda filmou duas ou três cenas mas tornou-se impossível acabar o filme, porque o produtor não tinha dinheiro, e portanto realmente a minha primeira obra é o Brandos Costumes. É o filme que começa a série de filmes que farei a seguir e que desde logo, acho eu, diz de que lado está.

Diz no fundo, que não está do lado do cinema narrativo clássico. Mistura vários materiais, por exemplo, como era comum na arte contemporânea, nas artes plásticas contemporâneas. Pense-se no Picasso, pense-se no nosso Amadeu, toda essa gente misturou no quadro vários elementos, várias matérias para ser mais exacto. Por exemplo: areia; vidro; o espelho; restos de loiça; bocados de jornal... e isso tudo convivia no mesmo quadro e é um bocado isso que eu tentei fazer nos Brandos. Foi misturar uma ficção, mas muito lacunar, que não permite a construção de uma narrativa linear, aquilo a que eu chamo as canções, ou seja, a primeira influência evidente de

Bertolt Brecht com aquilo em que nós vemos os actores dizerem textos com música mas sem cantar, declamando um pouco o texto e depois as actualidades: O material que é incluído no filme e que situa historicamente o filme. Aí há uma vontade histórica clara, de situar o filme nos anos do salazarismo. É evidente que as actualidades e algumas actualidades, algumas muito boas, são elementos importantes que eu não podia deixar de utilizar, e deixar de chamar para o filme para estabelecer conflito com os outros materiais que eu já tinha.

### L.A.M.: Há uma fusão de materiais?

A.S.S.: É uma mistura de três grandes ordens de materiais: uma pequena ficção sem continuidade, umas actualidades e, depois, pequenos textos que são de matriz brechtiana em que os actores comentam a sua própria acção nos pequenos momentos de ficção em que os vemos. Há aí uma reflexão crítica do actor sobre o seu trabalho no filme. Nesse aspecto agrada-me o resultado final. Acho que é interessante, tem aspectos que ainda hoje me seduzem.

L.A.M.: E também faz colagem de textos, uma prática que irá continuar noutros filmes seus...

A.S.S.: Eu sou muito pouco sensível ao princípio dos Direitos de Autor. Não vejo porque é que durante 70 anos alguém há-de ter direitos de autor sobre uma obra de um escritor ou de um pintor, porque há direitos de autor a pagar... Tenho vontade de utilizar coisas muito diversas que vêm de zonas muito diferentes, e que me influenciam, por exemplo textos literários que li e gostei. Tenho vontade de utiliza-los num determinado momento num filme. É o caso da carta que Kafka escreveu ao pai - a que eu chamo a cena da morte do Pai - que é uma carta que o escritor descreve as difíceis relações que tem com o pai autoritário. Para mim parecia-me ser um excelente texto, porque era muito bem escrito, em primeiro lugar, e porque ficava bem no filme, nomeadamente quando o "Pai" do filme perde o poder patriarcal. Portanto usei-o como noutros filmes uso outras coisas.

Por exemplo, no filme E o Tempo Passa usei, literalmente, um pequeno texto do Brecht e depois usei um texto do Alfred Musset. Tenho uma cena em que a actriz diz integralmente um poema do Brecht ou em que se usam cenas finais de uma peça do Alfred Musset. Isso também me deu prazer incluir esses dois textos no filme. Mas eu faço isso com frequência, há coisas que me encantam do ponto de vista literário e estilístico e que roubo para mim ou para o meu filme. Não tenho em casa nenhum poema do Brecht ou os que tenho são impressos em papel. Não é propriamente um original.

L.A.M.: A particularidade de começar os Brandos antes do 25 de Abril e terminar depois, alterou alguma coisa do seu ponto de vista?

A.S.S.: Os Brandos Costumes, costumo dizer, é um filme que é fruto do seu tempo. Estamos em 1972 quando eu começo a pensar nele. Mesmo antes, em 70 /71, e a ideia que me ocorria era a de trabalhar sobre a ideologia salazarista. Começo muito cedo a trabalhar no filme, durante a rodagem do filme estou à espera de textos que ainda não estão acabados completamente. Por exemplo, há uma cena que eu chamo "o Monólogo do Pai Moribundo" que tem um texto relativamente longo e que levou, à minha cúmplice e eterna amiga Luísa Neto Jorge, uma infinidade de tempo para acabar. E, no dia em que o devíamos filmar, o texto não estava acabado e esperámos mais três dias que a Luísa concluísse o texto para depois o actor o dizer. Como o tempo em cinema é muito caro, filmei a cena, mantendo o pai na penumbra de modo a que não se veja se ele está a falar ou se está calado ou pelo menos não se perceba de forma evidente que ele está calado e pedi-lhe para ele fazer alguns movimento de lábios e gravei a cena com uma duração de dois minutos e depois disse à Luísa: "Oh Luísa vê lá se pões isso em dois minutos de texto!". E foi o que ficou.

Portanto, foi um filme à sua maneira bastante aventuroso, a Luísa ia escrevendo ou rescrevendo à medida que nós íamos filmando e o filme não tinha um guião completo como hoje se diria. Gosto muito da música do Peixinho, que ele escreveu para essas cenas. L.A.M.: a frase do Marx?

A.S.S.: Claro, há sempre gente que me marca. Marx foi um pensador que me marcou imenso. O materialismo do marxismo é alguma coisa que ainda hoje habita em mim, de uma forma imperfeita, não muito teorizada, mas eu considero-me uma cabeça materialista e é o materialismo que me interessa. Quando vou ao cinema, o que me interessa são os filmes que são materialistas, que conseguem apanhar a matéria. Por exemplo, o casal Straub-Huillet era extraordinário, agora que a Danielle desapareceu será talvez diferente, mas era extraordinário a apanhar a matéria. Registar a matéria com a câmara.

L.A.M.: O filme estreou no Cinema Londres. Como é que foi a recepção ao filme?

A.S.S.: Uma recepção muito crítica da parte dos intelectuais próximos do Partido Comunista, que achavam que um filme devia ter uma dimensão didáctica. O filme tem, porém, uma componente didáctica, não era irreflectida: a ideia de que há um tratamento do salazarismo como ideologia e não como realidade.

A mim o que me interessava eram os clichés do salazarismo, a crítica do "Deus, Pátria e Autoridade". Não me interessou fazer aquilo que alguns militantes do Partido Comunista achavam indispensável ter-se feito naquele filme, que era uma denúncia da manipulação das massas nas grandes manifestações do Terreiro do Paço. E é verdade que uma grande parte dos manifestantes eram recolhidos em camionetas pela província e trazidos para Lisboa pela gente do Salazar para encher as praças.

Mas a verdade é que podiam não ter vindo, muito simplesmente, podiam não ter querido vir para Lisboa. Mas a verdade é que os que estão na Praça quiseram vir e não protestaram e eu achei que isso queria dizer que muita da gente que estava ali, estava ali porque queria ali estar. Mesmo trazida queria ali estar. Queria seguir o que Salazar dizia. É preciso não esquecer que Salazar na época era uma vedeta nacional, uma star e que toda a gente queria tirar um retrato.

Não queriam os mais conscientes politicamente mas uma grande massa da população teria tido muito gosto em ir a São Bento visitar e beijar as mãos do professor Salazar.

Isso é evidente, não vale a pena recusá-lo, mesmo se havia gente esclarecida e suficientemente lúcida para não querer essa companhia. Eu não queria essa companhia por exemplo, nunca fui a uma manifestação fascista, mas houve muita gente que foi e isso não os torna em princípio piores pessoas necessariamente... são fraquezas humanas podemos dizer.

L.A.M.: O Alberto acaba o filme com um movimento de câmara em direcção ao local onde habitualmente Salazar discursava.

A.S.S.: O filme filma dá a ver para ser mais exacto - porque não sou eu que filmo - várias vezes o Terreiro do Paço cheio de gente. O Terreiro do Paço é conhecido pelos Paços do Poder, isto quer dizer que era o local onde já antes havia o Paço Real que ruiu com o tremor de terra e o maremoto e portanto aquele local é um local simbólico, claramente simbólico. Quando filmei, filmei às 6 e tal, 7 da manhã para ter o Terreiro do Paço vazio. O que eu queria dizer de uma forma relativamente pacifica, para mim - pelos vistos não foi para as pessoas - é que o Terreiro do Paço não tinha ninguém. Era altura de alguém tomá-lo, ou seja, de o povo tomá-lo. Ele que avançasse para o Terreiro do Paço, e tomasse o Terreiro do Paço como em 74, os militares fizeram. Pronto, era isto que eu queria fazer.

L.A.M.: Entretanto os militares tomam o poder em 1974 e o Alberto antes dos Gestos e Fragmentos cria uma cooperativa com a Solveig, porquê?

A.S.S.: Sim, com o Acácio de Almeida, com a mulher do Acácio, com as pessoas das cooperativas do Alentejo, com os gestores que apoiavam os agricultores, com a Paola Porru - que era a técnica do som. Era um grupo pequeno de gente que decidiu que era altura de filmar Portugal, a realidade portuguesa, e é isso que nos leva a fazer a Lei da Terra, filmado em Março de 1976. Fomos para lá no começo do refluxo da reforma agrária

e da ocupação de terras. Começa...vai começar...está a começar, no fundo, o escorraçar por parte de Lisboa e do Governo, o escorraçar das propriedades, os camponeses que as tinham ocupado e isso foi uma experiência de que gostei muito. Gostei do contacto com aquelas pessoas simples no tracto, directas, francas e prontas a tudo para não passarem mais fome e isso é uma coisa que não se esquece. Pelo menos, eu não esqueço. Vi na cara das pessoas o que foram anos e anos, dezenas de anos, de fome. Fiquei comovido e fiquei necessariamente do lado de quem tinha passado fome. É evidente que os tempos já não estavam para aventuras dessa natureza, iam estar cada vez menos, mas naquela altura fiquei feliz por participar num filme colectivo em que todos ganhávamos o mesmo, desde o assistente de câmara aos realizadores, porque se o assistente de câmara tivesse uma ideia também podia trazê-la para a mesa de discussão e não havia hierarquia de qualquer espécie naquele grupo, e isso foi também uma experiência muito proveitosa como sentimento de fraternidade e de unidade com as pessoas.

L.A.M.: Um filme colectivo.

A.S.S.: O filme está escrito, é um filme colectivo e não podemos fugir disso porque é a verdade. É evidente que pela minha função e pela função da Solveig, éramos dois realizadores e muitas vezes as responsabilidades caíam sobre nós. Quem é que diz corta quem é que põe a câmara, que ângulo escolher, que personagem que camponês escolher, é evidente que era um de nós que decidia e depois há uma coisa que eu gosto no filme e isso talvez seja um bocadinho, que tem a ver com o meu temperamento, que é o lado didáctico que o filme tem. A mim o que me interessou, foi fazer uma espécie de pequena sociologia rural, ver as classes sociais do campesinato, como é que ela estavam organizadas, que hierarquia é que havia, quem é que mandava, como é que essa ordem se repercutia ao longo da cadeia dos trabalhadores. Portanto eram questões de ordem sociológica mas que me pareciam importantes para perceber a reforma agrária no Alentejo e a ocupação de terras.

L.A.M.: Entretanto, começa a formar-se na cabeça do Alberto um outro filme: os Gestos e Fragmentos. Como é que lhe surgiu a ideia de três personagens?

A.S.S.: A ideia parte de um principio que é reunir no mesmo filme três pessoas que fossem muito diferentes. E nesse aspecto, lembrei-me porque conhecia a obra dele e porque conhecia ou fui ler ou reler o ensaio que o Eduardo Lourenço tinha escrito sobre os militares e o poder. Depois por uma razão simples, se nunca se fez um filme sobre a Igreja Católica que é uma instituição central no País, também nunca se tinha feito um filme sobre os militares e o poder, outra instituição absolutamente central num País, e parecia-me inadmissível que ninguém tivesse pensado nisso. Ainda por cima com o 25 de Abril, quis agradecer aos militares e, por outro lado, ver como é que também as coisas funcionam no Exército e nas Forças Armadas em geral. E para isso, pensei num militar que devia falar do interior das Forças Armadas, o Lourenço seria a reflexão crítica sobre as Forças Armadas e o Otelo seria o militar ligado a Abril, sendo um dos principais autores de Abril podia explicar melhor a evolução do processo até à revolução.

Depois, tinha um velho amigo, o Robert Kramer, americano, esquerdista convicto a quem pedi para fazer o papel de um jornalista tipo New Yorker, correspondendo à esquerda mais radical americana, que devia ser o terceiro elemento.

Os três elementos são juntos no filme e com isso nasce o Gestos e Fragmentos, que resulta desse cruzamento. Mas também, eu já o disse algures, me interessou o problema da dicção, o modo de dizer. O Lourenço lê, e lê como um professor.

O Otelo improvisa sobre um texto que tinha dito antes. Mas não improvisa muito porque tem uma capacidade de aprendizagem inacreditável e uma memória de elefante como nunca vi. Eu fiz entrevistas com ele sobre todo o processo revolucionário, transcrevi-as, montei-as, reduzi ao essencial, passei à máquina o que dizia e dei-lhe a ler para ele decorar na medida do possível ou dizer como se improvisasse.

Portanto, há um dizer que é falsamente natural mas, que apesar de tudo, é das três vozes a que está mais próxima

da naturalidade.

E depois há o Kramer, que faz um papel de ficção. Portanto, faz uma espécie de jornalista esquerdista que quer saber como está a revolução. Acha que a revolução está mal, mas que queria saber se ainda há alguma coisa que se salve da revolução.

L.A.M.: Por essa altura o Alberto já não tinha grande esperança na Revolução?

A.S.S.: Não, nenhuma. Eu deixo de ter qualquer esperança na Revolução no verão de 1975, isto é a altura em que eu percebo que a extrema esquerda mais radical está a começar a fazer asneiras e a perder o voto popular e não se dá conta disso e portanto eu deixo de acreditar. Eu acho que se não houver cuidado o que pode acontecer é entrar-se em guerra civil. No verão de 75 é essa a minha opinião.

Quando os nove escrevem o documento que ficou como "O Documento dos Nove", parece-me um documento sensato e que permite fazer uma pausa, não é um recuo é uma pausa no movimento revolucionário. Não foi, depois se veria porquê, mas podia ter sido uma pausa.

E no 25 de Novembro, eu vou ao Ralys saber se as tropas saem ou não saem, encontro lá o Zeca Afonso e ele dizme: "Alberto, vais ver, os fuzileiros vêm aí. Vão fazer sair os fuzileiros". E eu disse-lhe: "Oh Zeca, espero que não, porque é guerra civil e na guerra civil nós perdemos. Não vale a pena".

Felizmente, o PC teve o bom senso de não deixar sair os militares, os fuzileiros e portanto não houve guerra civil. Mas acho que teria havido uma guerra civil entre o Sul e o Norte e que o Norte que já tinha a Força Aérea, a Força Aérea estava toda no Norte destruiria rapidamente o Sul. E provavelmente no Sul encontraria muitos aliados, porque as pessoas estavam a ficar fartas do radicalismo que estava a acumular-se e de que não se via saída. É preciso não esquecer que Portugal estava na Europa, numa Europa democrática mas numa Europa em que havia de todos os credos, mas não havia ditadura.

E não era possível aceitar uma ditadura do proletariado numa Europa que não a queria. Portanto na minha opinião, era preciso reduzir o avanço, esclarecer mais as massas e depois tentar continuar. Provavelmente não teria sido possível. Eu hoje penso que não tinha sido possível mas por um momento tive essa expectativa.

L.A.M.: O Alberto filma com o Otelo e com o Kramer em interiores e com o Eduardo Lourenço em exterior?

A.S.S.: A primeira razão: o Kramer eu queria filmá-lo como um clandestino em Portugal. Tinha que estar escondido, aliás faz telefonemas meio secretos a saber como é que estão as coisas; tinha que estar numa casa.

O Otelo, escolhi a casa dele, porque a casa do Otelo era a casa perfeita de um pequeno burguês com alguma ambição social. Era uma casa muito bem arranjada, com jardim, um aquário com peixinhos vermelhos. Aquilo dava muito bem a contradição viva que é o Otelo. Que ainda hoje é. Hoje quando o Otelo diz que era melhor que o Salazar voltasse, é claro que está a dizer uma parvoíce mas está também a mostrar como é a criatura mais contraditória do Mundo. É uma criatura extraordinariamente contraditória. O terreno próprio da contradição. Há uma outra casa que é um atelier onde os oficiais revolucionários se reúnem antes do 25 de Abril, para acertar os problemas finais e depois há uma ida de carro do Otelo até ao antigo COPCON que ele tinha dirigido, e em que ele fala da revolução e do que podia ter sido.

Eu comecei o filme já depois do 25 de Novembro, por isso é evidente que já sabia o que ia acontecer. E é por ter percebido o que ia acontecer como o que aconteceu, que tive vontade de fazer um filme sobre o assunto. Que me ajudasse a perceber melhor, como é que tão depressa uma revolução que tinha ido tão longe, veio tão depressa para trás. E veio tão depressa para trás porque se cometeram uma série infindável de asneiras, como é evidente.

L.A.M.: O Alberto aqui desenvolve mais uma vez uma ideia constante no seu trabalho que é a de misturar materiais, num filme em que trabalha a História...

A.S.S.: Sim, é talvez o meu filme mais ensaístico. Aliás tem como subtítulo: "Ensaio sobre os militares e o Poder", citando o próprio livro do Lourenço. Olha, mais outra rou-

balheira que fiz ao Eduardo que foi roubar o título para pôr no filme. Isso acontece-me muito como já disse. Mas a ideia de cruzar personagens foi uma ideia que me seduziu muito, a ideia da contradição no trabalho. Ver o que nasce, de cruzar um homem entusiasta, um bocadinho fala-barato como o Otelo com um homem muito sério e muito revolucionário como o Robert Kramer e depois acrescentar-lhe um professor universitário como o Eduardo Lourenço e ver como é que aqueles três se podiam ou não entender. E era um risco porque eu não tinha a certeza que se entendessem, e podia não haver filme. A verdade é essa. Podia chegar à conclusão que não havia filme.

L.A.M.: Eles só se encontram na montagem? A.S.S.: Encontram-se uma vez no fim do filme. O Otelo e o Lourenço encontram-se uma vez perto do fim do filme.

L.A.M.: Mas a ideia era trabalhá-los separadamente?

A.S.S.: É, e depois fazer um confronto dos dois, que não eram ficção. O Kramer não existia como Robert Kramer, existia como um personagem de um romance negro do Chandler. Portanto, é evidente que só havia duas criaturas reais para poder juntar à mesa, que era o Otelo e o Lourenço. Com tanta sorte ou tanto azar, eu queria filmar na cervejaria da Trindade, na parte de trás que era a descoberto e que tinha uma parede inteira de era. E a era tinha-me ficado na cabeça. Gostava da era, e depois quando fui lá para filmar tinham-na arrancado toda, não havia.

Portanto tive que andar à procura de uma parede que tivesse era e acabámos por descobrir uma parede ao pé do quartel de Mafra.

É em Mafra que se filma a conversa entre o Lourenço e o Otelo. E como um azar ou uma sorte nunca vem só, eles estão a discutir e têm pontos de vistas diferentes como é evidente, e de repente começam-se a ouvir tiros de espingarda, como se aquilo passasse para um duelo realmente físico e militar, um conflito militar.

E não era, era uma carreira de tiro do quartel que estava a fazer tiro naquela altura mas que ficou muito bem no filme.

L.A.M.: O Alberto tem estas coincidências.

A.S.S.: Sobretudo com o directo. O directo é uma coisa maravilhosa. Eu lembro-me sempre nos Gestos precisamente, eu estou a filmar com o Lourenço na casa onde viveu o Auguste Renoir, que é propriedade do Renoir onde eu filmo, em Cagnes, no sul da França, e o Lourenço está a falar de que surge o 25 de Abril. Diz qualquer coisa deste género: "E nasce o 25 de Abril!" E nessa altura canta um galo. E eu achei que não se podia fazer melhor. Quer dizer, o galo decidiu cantar no 25 de Abril, eu achei muito bonito e deixei ficar. É o milagre do directo a participar no real.

L.A.M.: E como é que foi a reacção ao filme?

A.S.S.: Os Gestos não teve estreia comercial. Os Gestos saiu no AR.CO durante três noites com sessões esgotadas de 100 pessoas. Na altura ainda havia espectadores, teve 300 espectadores e depois era muito complicado estreálo comercialmente porque era um filme de 16mm e não tinha dinheiro para fazer a ampliação para 35mm. Portanto o filme morreu um bocadinho por si. Vê-se de vez em quando em manifestações culturais e coisas do género, o filme teve uma circulação muito breve.

L.A.M.: Esses espectadores reagiram bem?

A.S.S.: Gostaram, a maioria das pessoas gostaram bastante do filme. Aquelas pessoas já estavam programadas para gostar, era malta radical, gente que tinha estado ligada ao 25 de Abril e portanto era natural que se interessasse pelo filme e o acolhesse bem.

L.A.M.: O Paraíso Perdido, é o próximo passo.

A.S.S.: É, mas o Paraíso tem uma história triste. É todo ele uma grande tristeza. É um mau filme, foi pessimamente produzido. A equipa técnica era maioritariamente má à excepção da anotadora, que era a Margarida Cardoso e que era excelente, mas a maioria dos técnicos não era grande coisa e em alguns casos havia mesmo problemas complicados por consumos de drogas e coisas desse género. Portanto foi um desastre de filme, era para ser um filme completamente diferente.

Era para ser um filme adaptado de uma peça do Schnitzler que se chama: 200 mil marcos, é a história de uma rapariga que é uma vendedeira ambulante, não tem dinheiro, e acaba por decidir vender o corpo à morgue para poder ser utilizado na medicina legal, nos cursos de Medicina ou Direito, os advogados frequentavam o curso onde tinham que assistir a algumas autópsias. Não sei se ainda é assim se não, e essa história interessava-me muito. Quem a estava a adaptar era o Jorge Silva Melo, que aliás me tinha proposto fazer essa adaptação para mim. Gostei muito do texto, pensei logo nessa altura na Maria de Medeiros para o papel da jovem. Depois houve confusões, complicações, trapalhadas...O Jorge recusou-se a continuar..., disse-me que não tinha possibilidade de continuar no filme. Que eu arranjasse outra pessoa, eu arranjei outra pessoa. Depois mostrei-lhe os textos, ele disse que não e depois disse que não queria que ninguém mexesse no texto. Eu já tinha contratado a Maria nessa altura, já tinha comecado a contactar actores e tive que inventar uma história em que a Maria de Medeiros coubesse. E foi por isso que fiz o Paraíso Perdido, que é um filme muito falhado. É de longe o meu pior filme. Um filme de que não me orgulho nada, bem pelo contrário. Foi uma estupidez...Não me devia ter metido no filme. Foi um erro que cometi e pronto. Foi um

L.A.M.: São os retornados o tema da história?

A.S.S.: Foi para o lado dos retornados. Decidi situar...era uma coisa na altura uma presença muito visível, porque tinham sido instalados em muitas pensões. Por exemplo, em Peniche na prisão da PIDE, foi arranjada para os retornados poderem ir para lá. Isto quer dizer, que era um tema candente na sociedade portuguesa. Eu parti daí, dessa presença constante para fazer o filme. É o primeiro e único filme que eu tenho em que há uma narrativa contínua, o que não ajudou. Não gosto nada, aborrecem-me as narrativas contínuas em que se conta a história de um personagem do principio ao fim da história, e que ficamos a saber tudo sobre ele. Não me interessa nada. Deve haver uma razão psicanalítica para isso, para o meu desagrado. Mas é verdade que não gosto nada. Gosto dos grandes clássicos mas não gosto nos que hoje se fazem em continuidade. Na maioria dos casos, acho-os detestáveis.

L.A.M.: Com o Mal, cruza vários personagens numa história contemporânea.

A.S.S.: E várias classes sociais. Isso é importante. Misturo gente rica com gente pobre e vejo o que é que sai daí. Isso interessou-me muito. Foi um filme que tive gosto em fazer, mesmo se por falta de dinheiro, tive que cortar algumas cenas mas é um bocadinho o destino do cinema português, não haver dinheiro que chegue para os filmes. Mas o cruzamento dos personagens era inteiramente desejado por mim e pensei que mais uma vez podia ser interessante ver um corpo de um miúdo popular, de um rapaz popular nu deitado numa cama ao lado de uma senhora bem casada, a dormir. Os dois a dormirem ele todo destapado a ver-se e ela com uma camisa de noite. E isso era uma alianca que me agradava, ou antes era uma "desaliança" mas agradável. E portanto fiz isso. Foi a razão de ser do filme. Cruzar as contradições, ver o que é que surgia do conflito. Aliás, a mim, a falar verdade só me interessa os filmes em que haja conflito. Se não há conflito aborreço-me. E depois eu tenho um problema, é que o conflito é óptimo para dois, três personagens. Aliás qualquer filme de ficção tradicional assenta em um ou em vários conflitos que se sucedem e resolvem para dar origem a outros e outros, e outros até se chegar à solução final à resolução do filme. Aqui eu podia tê-lo feito, se tivesse feito uma história mais contínua mas realmente não gosto de fazer histórias em continuidade.

Gosto que se salte de uma coisa para outra e depois que se volte a ver onde é que eles estão agora, onde é que eles estarão... aqueles dois que apareceram lá atrás o que é que estarão a fazer? Portanto, isso para mim era muito importante e foi a razão de ser que determinou a construção do filme.

..

O Mal é uma coisa com a qual tinha a ver, que é o problema da dependência, e particularmente a toxicodependência e a SIDA. No fundo era querer meter no mesmo filme dois males recentes das sociedades contemporâneas. A toxicodependência, o consumo acelerou imenso desde há muitos anos para cá e a SIDA tornou-se o "mal do século", se assim se pode dizer. Portanto, achei que era interessante cruzar esses dois temas e um ligo à classe popular: a dependência - e outro à gente com dinheiro - a SIDA. É claro que eram dois temas recentes na sociedade portuguesa, particularmente até porque a SIDA tem uma data muito recente de aparecimento, como doença; a droga, pelo contrário vem da antiguidade, mas o consumo exagerado e constante que se passou a fazer dela tornava-a um tema importante para falar dele e o que fiz foi cruzar os dois, mais uma vez sempre essas ideias de cruzar coisas, e juntar as duas, o tóxico-dependente e a mulher com SIDA.

## L.A.M.: Interessava-lhe a ideia de transmissão pelo sangue.?

A.S.S.: Sim, pelo sangue, era intencional tudo isso. E acho que o resultado final está relativamente perto daquilo que eu queria. Mesmo que faltem cenas que não foi possível filmar e que tornava-o mais claro, alguns percursos de personagens. Eu gosto particularmente do aparecimento da criança, da menina com o fim do filme e o encadeado branco... isso agrada-me. Porque é um fim que não existe. É um fim que não é fim. É um fim completamente em aberto mas isso é próprio dos meus filmes. Eu acho que não sou Deus Pai e portanto não tenho o direito de fechar as coisas à chave porque não sei como é que elas vão acabar, realmente não sei... portanto a minha curiosidade leva-me a parar a certa altura e ver o que é que vai acontecer depois. Provavelmente se eu fosse um cineasta que produz muito, seria provavelmente o próximo filme que responderia à pergunta que ficou em aberto no anterior. Como não sou um cineasta muito produtivo isso não acontece.

## L.A.M.: Ao Alberto interessam-lhe os filmes que exigem muito do espectador?

A.S.S.: Sim. temos que ensinar os espectadores a serem críticos deles próprios e do que vêm. Não é possível continuar este tipo de produção que transforma em tolos toda a gente e que não diz nada de interessante a ninguém, na minha opinião, mas eu sei que sou um caso particular que me aborreço com os filmes que vejo actualmente. Mas de qualquer modo a ideia de não fechar o filme sobre um fim... A palavra fim é uma coisa que eu não tenho nos meus filmes, nenhum filme que eu fiz - a não ser o Paraíso Perdido que acaba com um paralítico - termina a meio da acção. Não tenho nenhum filme que se desenvolva e que feche a narrativa. Se penso com alguma atenção para o conjunto dos meus filmes, que são muito poucos diga-se de passagem, noto que há várias constantes, já falei de algumas, mas há uma constante que é particularmente curiosa, é que os personagens centrais são sempre personagens femininos. Por um lado, ao trabalhar na escrita do argumento construo sempre a personagem feminino a partir de mim próprio, "fantasmo-me" nesse personagem e quando o construo, construo-o com atributos que eu próprio tenho. Por exemplo, no E o tempo Passa é evidente que a minha identificação não é com a Sofia Aparício, é com a Isabel Ruth. E as dores do corpo da Isabel Ruth no filme são as minhas próprias dores de corpo, que eu achei que já era tempo de falar delas, falo de coisas que têm a ver comigo através de personagens e sempre de personagens femininos. Posso falar através de personagens masculinos mas falo como caricatura. O "Pai" dos Brandos é uma caricatura de todos os pais, é o resumo dos pais, um pai é isto. É um modelo.

## L.A.M.: E o marido no Mal?

A.S.S.: No Mal, o marido sedutor é uma personagem que me é antipática. Não gosto da maneira como ele trata a mulher, acho que a trata mal, acho que não é justo, acho que é oportunista, é um tipo com uma série de defeitos. A mulher tem as qualidades e as virtudes que lhe são estranhas. Portanto, a minha simpatia vai para a Pauline Cadell a actriz irlandesa que faz o papel. Agora neste filme E o

Tempo Passa, é evidente que me interessa o personagem que a Sofia Aparício representa e quero que tenha uma certa espessura, espessura de dimensão humana, e que não seja um boneco de papel e fiz o possível para que assim fosse. Penso que de alguma maneira, alguma coisa dessa dimensão humana está na personagem. Mas a Isabel Ruth é no filme a minha representante, é ela que me representa no filme como personagem.

## L.A.M.: Há muitas cenas, isso também é o Alberto a trabalhar a aceleração da montagem?

A.S.S.: As cenas são curtas, porque para saltar de uma cena para outra, têm que ser curtas. Se forem muito longas aceita-se mal uma outra cena que não pertença, ou que não tenha parentesco com a que se está a ver. Fundamentalmente, é uma questão de organização narrativa. Não é bom para o espectador nem para o autor, ter uma cena que se passa por exemplo num bairro de lata e essa cena ser muito longa e depois ter uma cena numa casa de família burguesa abastada. E nós já nos esquecemos da família burguesa, porque a cena do bairro de lata foi muito longa. Quando se trabalha sobre alternativas muitos cerradas, como é o meu caso, com a ajuda das narrativas as cenas não podem ser muito longas. Porque nos esquecemos e aceitamos mal que se regresse à história anterior. Era o caso do E o Tempo Passa, quando a Sofia Aparício. a personagem Teresa vai ao teatro ver uma peça do Alfred Musset Com o amor não se brinca, e é uma cena que durava na filmagem, as duas cenas finais, e durava dez minutos e eu dei-me conta que durante esses dez minutos toda a gente se esquecia do filme nesse momento, para se começar a interessar pela outra narrativa que é da peça de teatro e quando o filme voltava aos personagens anteriores já custava a aceitar. O espectador tinha dificuldades em aceitar, achava a cena demasiado longa, começou a preocupar-se com o que aconteceu naquela história de amores desencontrados dos dois adolescentes e quando voltávamos à Teresa à Sofia Aparício ou à Isabel Ruth, dizia-se: O que é eles vêm aqui fazer agora? Porque entravam tarde, tinha 10 minutos de teatro ficou com 5 minutos de teatro. Cortei uma grande fatia, mas senti que se não corta, o espectador perde-se. É uma decisão de montador no momento de ponderar a montagem final.

## L.A.M.: E a utilização da música nos seus filmes?

A.S.S.: A minha ideia é a de que um filme tem uma componente musical, não é a música de fundo, trata-se da própria construção. Nos bons filmes há sempre música, na minha opinião. Pode ser uma música fúnebre mas há sempre música. Nos maus filmes é raro haver e quando há normalmente é postiça. A música é um material muito estranho, muito belo mas na minha opinião muito estranho. É difícil de lidar com ele sem prejudicar alguma coisa e tirando dela todos os benefícios que se podem retirar. A musica é um elemento admirável. Gostaria que os meus filmes fossem musicais, mas infelizmente tenho mau jeito para a música e mau ouvido, e portanto estou condenado a fazer filmes que cantam pouco. A música é sempre importante, mas pode não estar bem colocada. E o ritmo do filme pode ser pouco musical, um ritmo mais quadrado, portanto sem ondulação. E se é sem ondulação é mau. Há uma série de coisas que os bons filmes têm, os filmes têm quase tudo e têm também ondulação. Um filme que é completamente música que é uma obra-prima extraordinária da história do cinema, é a Madame de... do Max Ophuls, é extraordinária, um dos filmes mais belos que já se fizeram. O prazer que eu tenho cada vez que o vejo, é... Não há palavras.

## L.A.M.: Como regressou à curta metragem?

A.S.S.: Estava a ler um livro de ensaios sobre narcisismo. E li a de scrição daquilo que se vê na curta-metragem A Rapariga da Mão Morta por um psicanalista que tenta perceber, porque é que a rapariga que não tem uma mão detesta imediatamente uma "primita" que vai lá para casa. E é uma questão de ciúme, ela quando chega a casa vê a "primita" ao colo da mãe da rapariga, e ela fica furiosa com a situação e vai fazer tudo para recuperar a mãe. E o que ela faz, segue os passos que ela acha necessários para fazer a mãe regressar para o pé dela na cama. Portanto, é uma pequena historieta sobre uma deficiência física que provoca um narcisismo exacerbado, que leva a rapariga a tentar tudo para recuperar a mãe, que julga que perdeu. É

um pequeno filme, uma pequena coisa que me deu prazer. L.A.M.: Prefere trabalhar com actrizes ou actores?

A.S.S.: Gosto mais de trabalhar com mulheres do que com homens. As mulheres têm mais segredos, são mais interessantes dramaticamente, na minha opinião. São mais imprevisíveis, são muito mais imprevisíveis do que os homens e por isso são mais interessantes. O imprevisível é sempre o mais interessante.

## L.A.M.: Mesmo que seja arriscado, não é?

A.S.S.: Provoca sempre um sentimento em nós, o que não acontece com as criaturas previsíveis que são normalmente uma grande chatice. Agora se pudesse – mas não sei se tenho força ou coragem para tanto - seria um filme com um rapaz e não com uma rapariga. Com um rapaz de 5 anos. Portanto, estamos noutro terreno, é uma criança a crescer enquanto vê a barriga da mãe a crescer. É uma mãe grávida e um filho que olha estarrecido para a barriga da mãe que está a crescer também. Portanto, sim faria um filme com um rapaz, sem dúvida nenhuma. Com um homem já teria mais dúvidas, mas com uma mulher ou com um rapaz, com certeza.

## L.A.M.: Ligações à sua mãe?

A.S.S.: Mas como não me lembro de todo, da minha vida quando a minha mãe era viva, só me lembro de dois curtos episódios da minha mãe viva, ela morreu quando eu era criança. E se fizesse o filme, teria de inventar uma história porque não me lembro nunca de ter visto a minha mãe grávida. Provavelmente recalquei isso, não faço ideia, não sei, é difícil de saber. Mas era uma coisa que me interessava fazer. Tenho algumas pequenas ideias...mas para uma longa metragem. E fazer uma curta, o dinheiro que o Estado dá é tão curto que não dá para fazer. Estou numa indecisão de avançar para o filme ou não.

No filme E o tempo passa quis falar sobre quê?

De coisas boas da existência. Quis construir uma narrativa com dois pólos para parafrasear o título português do filme do Jean Renoir A Comédia e a Vida. Quis fazer um pólo, a comédia, e outro era a vida, sendo que a comédia era a filmagem da novela, ou seja a telenovela filmada ou em filmagens e por outro lado a comédia, a comédia é a vida, a vida das pessoas que trabalhavam na novela e que tinham problemas para resolver. Portanto, havia esses dois pólos que se deviam cruzar ao longo do filme. Era por um lado, situações telenovelescas mas sempre um bocadinho perversas em relação à simplicidade pacóvia da telenovela clássica, em que bons e maus são definidos desde muito cedo e depois trata-se de ver quem é que ganha no fim.

No fundo, adocicada a telenovela é uma espécie de luta de classes domesticada, e portanto eu introduzo aí alguns pequenos desvios à norma e faço com que os miúdos que entram na novela sejam um bocadinho mais esquisitos do que os miúdos que entram nas telenovelas reais. Ou seja, quando digo esquisitos é mais surpreendentes e nesse aspecto em geral aquilo que eu queria fazer está lá. Está lá e eu achei que o filme era um filme divertido. Como houve muito pouca gente que se divertiu, tenho que concluir que não é um filme divertido. Mas confesso que não percebo porque é que não é um filme divertido. É um mistério para mim. O que é que fez que a vida de um grupo de miúdos, meia dúzia não tivesse graça, para mim é um mistério. Como também é um mistério as pessoas não acharem interessante os sofrimentos que a idade traz.

## L.A.M.: Pode falar sobre o texto do Brecht

A.S.S.: O último plano do filme é um plano relativamente curto, mas mesmo assim longo, porque é um único plano da Sofia Aparício a dizer um poema do Brecht. E o poema é sobre a responsabilidade que todos temos no mundo como ele está. No fundo é isto. Ninguém é inocente, a actriz sabe que não é inocente, que participou na desgraça e também ajudou à desgraça na medida do possível ou do impossível se quisermos. Há um momento em que ela toma consciência e quando diz para a sala: Quem fez isto? Quem fez isto que eu sou hoje? Hoje, que já não sou bonita que sou velha, que estou cansada, que estou exausta. Quem é que me fez isto?

E fomos todos. Foi ela que fez isso a ela própria. Foram os espectadores todos que lhe fizeram isso. É uma responsabilização radical e total que o Brecht faz nesse poema, e que eu gosto muito. Precisava de ter isso no fim do filme para dizer que somos todos responsáveis.

L.A.M.: Como olha para o cinema de hoje?

A.S.S.:Tendo visto muitos, muitos filmes na minha vida, sinto uma alegria imensa. Mas, vendo o estado a que o cinema chegou, o despovoamento das salas, o consumo das pipocas e outras coisas do género, o que sinto também é uma infinita tristeza.

Pronto.



## **LUÍS ALVES DE MATOS**

1962 | Lisboa | Portugal

Licenciado em Realização pela Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, colabora desde 1993 em diferentes projectos de criação contemporânea, realizando desde então vários filmes documentais sobre artistas plásticos portugueses. Funda em 2001 a produtora Amatar Filmes, dando continuidade à produção e realização independente de documentários no campo da arte contemporânea e de filmes experimentais. Foi premiado em 1999 nos X Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta com o documentário "A Fazer o Mal" e distinguido em 2008 e 2011 com o Prémio Melhor Filme Português dos Prémios de Cinema Temps D' Images respectivamente com os filmes "Lost in Art – Looking For Wittgenstein" e "Luz Teimosa".



Um atormentado e tormentoso testemunho da vida em Lisboa na década de noventa. Um antigo maoísta agora entregue a negócios escuros, uma mulher perturbada pela traição do marido, que lhe transmitiu o vírus da SIDA, um jovem drogado que invade o seu espaço, e o Mal omnipresente à espera da grande purificação, o abalo telúrico que atinge a cidade no fim. Argumento do realizador, com a colaboração de António Cabrita, Maria Velho da Costa, Luís Salgado de Matos e José Dias de Souza.

### Filmografia:

2012 - Um Rio Chamado Ave

2009 - Montanha Fria

2007 - Lost In Art – Looking fo Wittgenstein

2010 - Luz Teimosa

2007 - Blind Runner – An Artist Under Surveillance

2005 - Fiat Lux

2004 - A Praça

2003 - Fernanda Fragateiro – Lugares Perfeitos

2002 - Ana Hatherly – A Mão Inteligente

2001 - Últimos Dias

2001 - João Penalva – Personagem e Intérprete

1999 - A Fazer o Mal

1997 - Mário Eloy, O Pintor em Fuga



A FAZER O MAL de Luís Alves de Matos Portugal | 1999 | cor | 25'

Ver a fazer o "Mal". Uma visão apaixonada sobre o fazer cinema. Materiais fílmicos em conflito. Fragmento do real e da ficção em luta pela "vida" de um filme o: "Mal". A presença e o olhar de Alberto Seixas Santos. Eu estive lá a ver fazer o mal...



REFÚGIO E EVASÃO de Luís Alves de Matos Portugal | 2014 | cor |66'

A partir do testemunho e experiência pessoal do cineasta Alberto Seixas Santos e das suas reflexões sobre a história do cinema fez-se a reconstrução de uma memória fílmica através de um processo de montagem. Um diálogo entre as imagens dos seus filmes e dos cineastas que admira, cujos filmes contaminam este documentário como fantasmas que vêm assombrar o real. Para o realizador, a questão central no cinema, como a questão central na pintura, na música, onde quer que seja, é que só ficam as obras que correm riscos.

## VII EDIÇÃO DOS ENCONTROS **CINEMATOGRÁFICOS**

### Reencontros Cinematográficos

Esta especialíssima sétima edição dos "Encontros Cinematográficos" na Moagem do Fundão, dias 26, 27 e 28 de Maio, é na verdade um reencontro com a obra de três grandes cineastas que nos deixaram em 2016: Andrea Tonacci, Michael Cimino e Alberto Seixas Santos. Mais do que pálidas homenagens de circunstância, queremos celebrar a vida destes criadores, pelos quais nutrimos uma cinefilia sentimental ao longo de vários anos. De Andrea Tonacci, um dos guerreiros do cinema marginal brasileiro, são projectados em película os seus três primeiros filmes, os cineanárquicos "Olho por olho" (1966), "BláBláBlá" (1968) e "Bang Bang" (1971). O bloco dedicado ao realizador conta com a presença dos seus amigos Sérgio Alpendre e José Oliveira e do seu compatriota Bruno Andrade. O filme-retrato "Andrea Tonacci" de Rodrigo Grota pode ser visto em sessão contínua no Foyer da Moagem. De Michael Cimino, cineasta de todos os continentes, é apresentada a versão restaurada do monumental "Heaven's Gate" (1980) e a sua última obra-prima – "The Sunchaser" (1996). Extraordinários conhecedores da História do Cinema americano e apaixonados pela obra de Cimino, Miguel Marías, Bruno Andrade, Matheus Cartaxo e João Palhares (co-fundador do cine-clube "Lucky Star" com retrospectiva integral de Michael Cimino) falam sobre a obra deste talentoso artista sem concessões e tantas vezes vilipendiado. Entre as duas sessões, Marta Ramos, João Parreira e João Palhares juntam-se para um momento musical com "Canções para Cimino", partindo, entre outras fontes, do romance "Big Jane" (editado em França pela Gallimard), um livro de silêncios e canções nesse oceano de terra que é a América. De Alberto Seixas Santos, vamos ver em película "Mal" (1999), um filme doentio que parece fundir os anjos de Ferrara com os diabos de Bresson (ou será o contrário?). Este último bloco, devotado ao cineasta português de "Brandos Costumes", integra "Fazer o Mal" e "Refúgio e Evasão" de Luís Alves de Matos, que convocam a presença de Alberto Seixas Santos para a nossa sala comum. Manuel Mozos modera uma conversa sobre "Mal" entre o crítico Luís Miguel Oliveira e o realizador Luís Alves de Matos. À semelhança da edição anterior, o programa fecha com um filme-surpresa. Domingo às 12 horas, aproveitando a presença dos editores e de vários redactores, é lançado o livro "Foco – Revista de Cinema" pela A.23 Edições e Associação Luzlinar, uma colectânea de textos da revista brasileira, que mantém desde 2009 uma forte identidade, sem vassalagem às modas efémeras nem medo de defender aquilo em que acredita. O livremente distribuído "Jornal dos Encontros Cinematográficos", com textos inéditos sobre os realizadores e as suas obras, continua a ser também uma viva exigência da Memória. Reforça-se, ainda, a colaboração com a Cinemateca Portuguesa, à qual prestamos a nossa enorme gratidão.

Mário Fernandes

# ENCONTROS CINEMATOGRÁFICOS

26 | 27 | 28 MAIO 2017

A MOAGEM - CIDADE DO ENGENHO E DAS ARTES **FUNDÃO** 

EDICÃO ESPECIAL I HOMENAGEM A ANDREA TONACCI. MICHAEL CIMINO E ALBERTO SEIXAS SANTOS

## **INFORMAÇÕES**

www.encontroscinematograficos.luzlinar.org

Correio eletrónico I comunicacao@luzlinar.org Telefone I (351) 275 773 032 Local I A MOAGEM- Cidade do Engenho e das Artes / Largo da Estação 6230-287 I FUNDÃO I Portugal

Projecções I Conferências I Master Classes Entradas livres até ao limite da lotação dos espaços Obrigatório o levantamento dos ingressos Bilheteira

Terça-feira a Domingo, das 14h às 17h30 e em dias de espetáculo reabre às 20h30 l Tel. 275 773 032

## **OFERTAS ESPECIAIS**

## Livros / DVDs I LIVRARIA LINHA DE SOMBRA

Durante os Encontros estarão disponíveis para venda Livros e DVDs de diferentes edições, em particular dos nossos convidados, bem como a generalidade das edições da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

## Refeições I RESTAURANTE A MOAGEM

Alojamento
O Fundão reúne uma grande variedade de unidades de acolhimento, entre Pensões e Hotéis, que se ajustam às necessidades dos visitantes.
Mais informações em:
www.cm-fundao.pt/oquefazer/alojamento.

Condições especiais de acesso A MOAGEM é um espaço preparado para receber pessoas com deficiências. Existem rampas de acesso e elevadores, e o Auditório tem locais reservados para

E proibida a recolha e gravação de imagem ou som, salvo se previamente autorizadas pela Organização.

Antes do início das projeções, devem ser desligados todos os telemóveis ou outros aparelhos electrónicos, não sendo permitida a sua utilização durante as projeções. Não é permitido consumir alimentos ou bebidas no Audi-tório e Sala de Ensaios

## **CONVIDADOS**

**SÉRGIO ALPENDRE BRUNO ANDRADE JOSÉ OLIVEIRA MIGUEL MARÍAS MATHEUS CARTAXO** JOÃO PALHARES **LUCAS BAPTISTA** LUÍS MIGUEL OLIVEIRA **LUÍS ALVES DE MATOS MANUEL MOZOS** 

## **FICHA TÉCNICA**

Coordenação Geral I Carlos Fernandes Direcção Artística I Manuel Mozos Coordenação de Programação de Edição I Mário

Com a colaboração da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e Departamento e Comunicação e Artes da Faculdade de Artes e Letras da UBI

Comunicação I Ana Rodrigues
Documentação I António Lopes
Design I The Animals Lab
Coordenação de Produção I Catarina Correia
Produção I Marta Correia
Assistantes de Produção I Fornando Tayaros

Assistentes de Produção I Fernando Tavares, Alberto Guedes e Daniela Dias

Maquinista de Cinema I Alberto Diogo, João Caria, Mariana Amaro e Luís Gigante (Cinemateca Portugue-

Organização I Associação Luzlinar e Município do

Estagiários I Ana Rita Dias, Cristiana Correia, Daniela Canarias, Simão Bárbora e Samuel Ramalho A Associação Luzlinar é uma estrutura financiada pelo MINISTÉRIO DA CULTURA I DIRECÇÃO-GERAL DAS

## **AGRADECIMENTO**

OBRIGADO A TODOS OS CONVIDADOS PELA SUA PRESENÇA, E AOS AUTORES E CRISTINA AMARAL PELA CEDÊNCIA DE CÓPIAS E DIREITOS DE PROJECÇÃO, BEM COMO ÀS PRODUTORAS E DISTRIBUIDORA.

















PARCEIROS









APOIO