

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
SÓ O CINEMA
26 de novembro de 2020

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO / 1971

um filme de João César Monteiro

Realização: João César Monteiro / **Argumento:** João César Monteiro / **Fotografia:** Acácio de Almeida / **Som:** Alexandre Gonçalves / **Música:** José Alberto Gil e (não creditado), Anton Webern / **Assistentes de Realização:** Jorge Silva Melo, Solveig Nordlung, Óscar Cruz e Margarida Soromenho / **Montagem:** João César Monteiro / **Interpretação:** Luís Miguel Cintra (Lívio) Carlos Ferreiro (Mário), Paula Ferreira (Mónica), Carlos Porto (Penhorista), Antónia Brandão (criada), Helena Gusmão, Manuel Gusmão, Elsa Figueiredo. As vozes de Lívio, Mário e Mónica são dobradas respectivamente por João César Monteiro, Nuno Júdice e Helena Gusmão.

Produção: João César Monteiro com subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, 33 minutos / **Estreia privada em 1971 na Fundação Calouste Gulbenkian** / **Estreia Mundial:** no Festival Internacional de Cinema de Autor de Benalmádena em 1972 / Aprovado pela Comissão de Censura com diversos cortes, o Realizador opôs-se a estreia comercial em Portugal, que nunca chegou a ter.

WOLFRAM - A SALIVA DO LOBO / 2010

um filme de Joana Torgal e Rodolfo Pimenta

Realização, Produção, Fotografia, Montagem, Som: Joana Torgal e Rodolfo Pimenta

Cópia: ficheiro digital, colorida, sem diálogos, 55 minutos / Inédito comercialmente.

Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço e Wolfram - A Saliva do Lobo, são mostrados com **Le Genou d'Artemide**, de Jean-Marie Straub ("folha" distribuída em separado).

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO

Quem Espera por Sapatos de Defunto tem uma génese curiosa. A geração de César, nas peugadas da Nouvelle Vague, pensou muito em filmes de "sketches", género como se sabe largamente cultivado pela vaga francesa. A certa altura surgiu a ideia de um filme a várias vozes sobre provérbios portugueses. Quase tudo ficou no tinteiro. Escaparam **Quem Espera por Sapatos de Defunto**, o segundo filme de César e **Perdido Por Cem...** que António-Pedro Vasconcelos filmou como longa-metragem em 1972. César foi filmando a sua história aos bocados, sem dinheiro. Quando a Gulbenkian assinou um "modus vivendi" com o Centro Português de Cinema, em 1969, o primeiro plano, que se concretizou entre 1970 e 1972, só contemplava quatro longas-metragens. César bateu à porta do mecenas a pedir uns extras para a sua média-metragem. Concretamente – lembro-me bem – pediu 180.000\$10. Nessa altura, eu andava a fazer de controlador da Gulbenkian. Reparei na estranha soma e olhei para as parcelas. O tostão aparecia na rubrica "imprevistos". Aparentemente ninguém mais reparou.

Se **Sophia** foi recebido sem muitas ondas, o mesmo não aconteceu com **Sapatos**. Para a época, "aquilo" parecia um desconchavo e poucos repararam no enorme salto que esta obra representa em relação a tudo quanto se fazia. Hoje, ela aparece como a introdução em corpo inteiro ao universo de César ou à visão de César. Se houve um prelúdio à trilogia de Deus, iniciada vinte anos mais tarde, esse prelúdio está aqui. Embora João de Deus não apareça no filme, as suas ditas e desditas começam ou começaram quando calçou os enormes sapatos do Almirante Saladas. Aliás, um dos nomes que a censura não deixou passar, pois que o entendeu – e bem – como uma alusão ao Almirante Tomás, cuja fotografia se vê na primeira página do jornal que dá notícia da morte do citado almirante.

A adolescência de João de Deus? Não vou muito fora disso e ficamos a saber, como dizia o velho dele, que partiu a pé-coxinho para a vida como todos os que falham a primeira senhora. Aliás, nas **Recordações da Casa Amarela**, há uma expressa referência ao protagonista de **Sapatos**. Quando, no manicómio, César encontra Luís Miguel Cintra, logo lhe chama: "meu velho Lívio" em óbvia alusão ao "lívido Lívio", protagonista deste prelúdio.

Aliás, um dos efeitos mais estranhos, sabendo-se o que hoje se sabe, é a identidade deste Lívio. Se a imagem é a de Luís Miguel Cintra, no seu primeiro papel no cinema, a voz é a voz de César, ou seja a voz de João de Deus e, como a voz off é muito mais relevante do que a voz in, César sobrepõe-se sempre a Cintra, numa dualidade quase alucinante. Provavelmente teve que ver com as peripécias do filme o facto de Cintra ser dobrado. Mas se foi um acaso, há acasos do diabo, ou acasos de Deus. Este é o primeiro filme narrado por César, como nos anos finais quase sempre aconteceu. E se César não abria a boca em **Sophia**, em **Sapatos** fala quase sempre, desde que mostra o pequeno filme em 16mm com que se inicia o conto, até ao que impropriamente se pode chamar a acção dele, sempre conduzida pela sua voz off. Lívio, quando o vemos, pouco diz ou pouco acrescenta e as ideias, como essa de ir colher os despojos do falecido almirante, pertencem sempre ao muito mais desenvolvido Mário, o amigo. Até para a visita à casa do defunto, a Lívio lhe falta coragem e é Mário quem o obriga a subir as escadas.

Mesma coisa aos amores. Lívio não ata nem desata a sua triste paixoneta pela bela Mónica (hoje, muito mais conhecida por Paula Bobone, outra ironia do destino). Mário, pelo contrário, é logo bem sucedido, como o ilustra o plano com a criada, quando lhe desmancha os cabelos e ela suspira, em citação de **Os Verdes Anos** de Paulo Rocha, "Aí, minha senhora..." na que é a primeira e belíssima cena de amor da obra de João César.

O silêncio de Lívio, quase total no jantar com Mónica, é total no fabuloso plano-sequência (tão onanista como voyeurista) em que, em off, numa cadeira de baloiço vê o casal na cama, como se só ele os visse e não fosse visto por eles que só olham para ele.

Isto para não falar do longuíssimo plano final, esse plano final que, como César recordou, levou o Dr. Azeredo Perdigão a perguntar se estávamos ali a jogar ao sisudo, interpretação a que César não recusou pertinência.

Mas se é imenso o silêncio de Lívio em todos os momentos por assim dizer decisivos, cabem à voz dele (à voz de César) todos os monólogos do filme, quer quando fala das suas origens, quer quando narra a espantosa história de Jorge Luís Borges sobre as criaturas dos espelhos e as criaturas humanas. É ele quem diz o soneto de Camões "Um mover de olhos brando e piedoso", soneto que César retomou, por duas vezes, na **Comédia de Deus**. É ele quem diz: "digamos que hesito entre o mundo grave e a gravidade do mundo. Não podes perceber. Talvez enlouqueça o suficiente para gritar ai ai". E, no fim, termina repetindo muitas vezes: "Afinal os crimes são coisas que se repetem" frase que fica e fica até se apagar.

Eu disse que Lívio diz. Mas quem é Lívio, quem é que tem a bela voz, que é a única coisa que Mónica lhe gaba? Esse descentramento é tão fascinante como a guerra entre as criaturas dos espelhos e as criaturas humanas, e é uma das vertigens deste filme vertiginosamente especular.

Filme que é também o primeiro grande filme romântico de César, com os planos do mar e o plano do vento no final ou com a revelação do seu prodigioso uso da língua portuguesa quer em registo cómico (Sachetti, Scott Fitzgerald, Sade, Saias, Sayonara, Saint-Tropez, Saiote até chegar a Saladas), quer em registo grave como em quase todo o texto do filme.

"Como um cão, disse ele e era como se a vergonha lhe sobrevivesse" é a última frase do filme e é dita em off por Lívio, depois do tal plano do sisudo e depois de Mónica se ter ido embora, ao que tudo indica definitivamente. Vinte anos depois, quando o personagem regressou, ou regressou a voz do personagem, vinha muito mais desavergonhado. Aqui, no entanto, há já uns passos nessa direcção. Obviamente, foram os que a censura cortou, nomeadamente aquele que nos diz que este País é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai. Curiosamente, os censores perceberam mal e citaram "culpa de onde se não sai". Eles lá saberiam. César também. Já em 1970. Não me tirem deste filme.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico

WOLFRAM

Wolfram mergulha nas profundezas das minas da Panasqueira, para retratar os processos de extração, transformação e preparação do minério conhecido como volfrâmio, que literalmente, e na raiz alemã da palavra ("wolfram"), significa "saliva do lobo". É um filme que encontra uma maneira singular de tratar a paisagem – material e humana – que aborda, e que o faz com um rigor irrepreensível, dispensando os procedimentos convencionais (nem diálogos, nem voz "off") e atendo-se à força expressiva das imagens que convoca. Que convoca e que, sobretudo, *monta*: o filme de Torgal e Pimenta reinstaura um sentido da

montagem – no sentido simultaneamente mais clássico e mais vanguardista do termo, aquele que reenvia para as experiências dos últimos anos do mudo, dos soviéticos às avant-gardes que então abundaram no resto da Europa – que se tornou raro. Esse sentido da montagem, como elemento fundamental quer ritmicamente quer descritivamente, é por certo um dos muitos valores em perda no cinema contemporâneo. Reencontrá-lo aqui é um dos aspectos que notabilizam **Wolfram**, mas não é o único.

Um dos planos do filme, e um dos relativamente poucos que nos mostram figuras humanas, enquadra um grupo de mineiros a serem transportados para dentro da mina (um grande buraco negro) numa espécie de gaiola montada num tractor. É uma das imagens que melhor exprimem, poeticamente, o que o filme tem a dizer sobre a dimensão humana subjacente ao trabalho nas minas: aqueles homens, como que enjaulados, capturados, parecem estar a ser oferecidos em sacrifício à grande goela do “lobo”, como se também eles (e o filme é particularmente atento aos processos de transformação) estivessem condenados a ser “transformados” na sua “saliva”, como se em todo aquele minério que vemos a ser extraído existisse uma parte da sua carne e do seu sangue. Os planos finais, os belíssimos planos das árvores agitadas pelo vento a fazerem um “coro” para a canção-lamento que se ouve em “off”, e onde se faz um requiem pelos mineiros mortos, confirmam esta intuição – “they were expendable”, pensamos, como num célebre título de John Ford, e em última análise o filme é sobre todos esses homens que as minas consumiram e gastaram, que deixaram de ter ou nunca tiveram uma imagem, se calhar nem mesmo um nome. Tudo o que resta é aquilo em função do qual eles se *gastaram*: o volfrâmio.

E o volfrâmio é que o Torgal e Pimenta filmam, numa sucessão alucinante de imagens e de sons, um encadeado que reproduz, na estrutura da montagem, a cadeia industrial do trabalho. É como um “mecanismo” que **Wolfram** opera, o rumor das maquinarias a ditar o envolvimento sonoro, o movimento do minério, enquanto passa de plataforma em plataforma, a ditar o ritmo do filme. E, de caminhar, a criar uma constante explosão pictórica: é o mais brilhante “paradoxo” de **Wolfram**, o facto de um filme tão irredutivelmente construído sobre a matéria e sobre o concreto, ser afinal um percurso por uma constelação de imagens de uma beleza abstracta, criada por toda a plasticidade das múltiplas formas que o volfrâmio toma.

Luís Miguel Oliveira

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
SÓ O CINEMA
26 de novembro de 2020

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO / 1971

um filme de João César Monteiro

Realização: João César Monteiro / **Argumento:** João César Monteiro / **Fotografia:** Acácio de Almeida / **Som:** Alexandre Gonçalves / **Música:** José Alberto Gil e (não creditado), Anton Webern / **Assistentes de Realização:** Jorge Silva Melo, Solveig Nordlung, Óscar Cruz e Margarida Soromenho / **Montagem:** João César Monteiro / **Interpretação:** Luís Miguel Cintra (Lívio) Carlos Ferreiro (Mário), Paula Ferreira (Mónica), Carlos Porto (Penhorista), Antónia Brandão (criada), Helena Gusmão, Manuel Gusmão, Elsa Figueiredo. As vozes de Lívio, Mário e Mónica são dobradas respectivamente por João César Monteiro, Nuno Júdice e Helena Gusmão.

Produção: João César Monteiro com subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, 33 minutos / **Estreia privada em 1971 na Fundação Calouste Gulbenkian** / **Estreia Mundial:** no Festival Internacional de Cinema de Autor de Benalmádena em 1972 / Aprovado pela Comissão de Censura com diversos cortes, o Realizador opôs-se a estreia comercial em Portugal, que nunca chegou a ter.

WOLFRAM - A SALIVA DO LOBO / 2010

um filme de Joana Torgal e Rodolfo Pimenta

Realização, Produção, Fotografia, Montagem, Som: Joana Torgal e Rodolfo Pimenta

Cópia: ficheiro digital, colorida, sem diálogos, 55 minutos / Inédito comercialmente.

Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço e Wolfram - A Saliva do Lobo, são mostrados com **Le Genou d'Artemide**, de Jean-Marie Straub ("folha" distribuída em separado).

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO

Quem Espera por Sapatos de Defunto tem uma génese curiosa. A geração de César, nas peugadas da Nouvelle Vague, pensou muito em filmes de "sketches", género como se sabe largamente cultivado pela vaga francesa. A certa altura surgiu a ideia de um filme a várias vozes sobre provérbios portugueses. Quase tudo ficou no tinteiro. Escaparam **Quem Espera por Sapatos de Defunto**, o segundo filme de César e **Perdido Por Cem...** que António-Pedro Vasconcelos filmou como longa-metragem em 1972. César foi filmando a sua história aos bocados, sem dinheiro. Quando a Gulbenkian assinou um "modus vivendi" com o Centro Português de Cinema, em 1969, o primeiro plano, que se concretizou entre 1970 e 1972, só contemplava quatro longas-metragens. César bateu à porta do mecenas a pedir uns extras para a sua média-metragem. Concretamente – lembro-me bem – pediu 180.000\$10. Nessa altura, eu andava a fazer de controlador da Gulbenkian. Reparei na estranha soma e olhei para as parcelas. O tostão aparecia na rubrica "imprevistos". Aparentemente ninguém mais reparou.

Se **Sophia** foi recebido sem muitas ondas, o mesmo não aconteceu com **Sapatos**. Para a época, "aquilo" parecia um desconchavo e poucos repararam no enorme salto que esta obra representa em relação a tudo quanto se fazia. Hoje, ela aparece como a introdução em corpo inteiro ao universo de César ou à visão de César. Se houve um prelúdio à trilogia de Deus, iniciada vinte anos mais tarde, esse prelúdio está aqui. Embora João de Deus não apareça no filme, as suas ditas e desditas começam ou começaram quando calçou os enormes sapatos do Almirante Saladas. Aliás, um dos nomes que a censura não deixou passar, pois que o entendeu – e bem – como uma alusão ao Almirante Tomás, cuja fotografia se vê na primeira página do jornal que dá notícia da morte do citado almirante.

A adolescência de João de Deus? Não vou muito fora disso e ficamos a saber, como dizia o velho dele, que partiu a pé-coxinho para a vida como todos os que falham a primeira senhora. Aliás, nas **Recordações da Casa Amarela**, há uma expressa referência ao protagonista de **Sapatos**. Quando, no manicómio, César encontra Luís Miguel Cintra, logo lhe chama: "meu velho Lívio" em óbvia alusão ao "lívido Lívio", protagonista deste prelúdio.

Aliás, um dos efeitos mais estranhos, sabendo-se o que hoje se sabe, é a identidade deste Lívio. Se a imagem é a de Luís Miguel Cintra, no seu primeiro papel no cinema, a voz é a voz de César, ou seja a voz de João de Deus e, como a voz off é muito mais relevante do que a voz in, César sobrepõe-se sempre a Cintra, numa dualidade quase alucinante. Provavelmente teve que ver com as peripécias do filme o facto de Cintra ser dobrado. Mas se foi um acaso, há acasos do diabo, ou acasos de Deus. Este é o primeiro filme narrado por César, como nos anos finais quase sempre aconteceu. E se César não abria a boca em **Sophia**, em **Sapatos** fala quase sempre, desde que mostra o pequeno filme em 16mm com que se inicia o conto, até ao que impropriamente se pode chamar a acção dele, sempre conduzida pela sua voz off. Lívio, quando o vemos, pouco diz ou pouco acrescenta e as ideias, como essa de ir colher os despojos do falecido almirante, pertencem sempre ao muito mais desenvolvido Mário, o amigo. Até para a visita à casa do defunto, a Lívio lhe falta coragem e é Mário quem o obriga a subir as escadas.

Mesma coisa aos amores. Lívio não ata nem desata a sua triste paixoneta pela bela Mónica (hoje, muito mais conhecida por Paula Bobone, outra ironia do destino). Mário, pelo contrário, é logo bem sucedido, como o ilustra o plano com a criada, quando lhe desmancha os cabelos e ela suspira, em citação de **Os Verdes Anos** de Paulo Rocha, "Aí, minha senhora..." na que é a primeira e belíssima cena de amor da obra de João César.

O silêncio de Lívio, quase total no jantar com Mónica, é total no fabuloso plano-sequência (tão onanista como voyeurista) em que, em off, numa cadeira de baloiço vê o casal na cama, como se só ele os visse e não fosse visto por eles que só olham para ele.

Isto para não falar do longuíssimo plano final, esse plano final que, como César recordou, levou o Dr. Azeredo Perdigão a perguntar se estávamos ali a jogar ao sisudo, interpretação a que César não recusou pertinência.

Mas se é imenso o silêncio de Lívio em todos os momentos por assim dizer decisivos, cabem à voz dele (à voz de César) todos os monólogos do filme, quer quando fala das suas origens, quer quando narra a espantosa história de Jorge Luís Borges sobre as criaturas dos espelhos e as criaturas humanas. É ele quem diz o soneto de Camões "Um mover de olhos brando e piedoso", soneto que César retomou, por duas vezes, na **Comédia de Deus**. É ele quem diz: "digamos que hesito entre o mundo grave e a gravidade do mundo. Não podes perceber. Talvez enlouqueça o suficiente para gritar ai ai". E, no fim, termina repetindo muitas vezes: "Afinal os crimes são coisas que se repetem" frase que fica e fica até se apagar.

Eu disse que Lívio diz. Mas quem é Lívio, quem é que tem a bela voz, que é a única coisa que Mónica lhe gaba? Esse descentramento é tão fascinante como a guerra entre as criaturas dos espelhos e as criaturas humanas, e é uma das vertigens deste filme vertiginosamente especular.

Filme que é também o primeiro grande filme romântico de César, com os planos do mar e o plano do vento no final ou com a revelação do seu prodigioso uso da língua portuguesa quer em registo cómico (Sachetti, Scott Fitzgerald, Sade, Saias, Sayonara, Saint-Tropez, Saiote até chegar a Saladas), quer em registo grave como em quase todo o texto do filme.

"Como um cão, disse ele e era como se a vergonha lhe sobrevivesse" é a última frase do filme e é dita em off por Lívio, depois do tal plano do sisudo e depois de Mónica se ter ido embora, ao que tudo indica definitivamente. Vinte anos depois, quando o personagem regressou, ou regressou a voz do personagem, vinha muito mais desavergonhado. Aqui, no entanto, há já uns passos nessa direcção. Obviamente, foram os que a censura cortou, nomeadamente aquele que nos diz que este País é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai. Curiosamente, os censores perceberam mal e citaram "culpa de onde se não sai". Eles lá saberiam. César também. Já em 1970. Não me tirem deste filme.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico

WOLFRAM

Wolfram mergulha nas profundezas das minas da Panasqueira, para retratar os processos de extração, transformação e preparação do minério conhecido como volfrâmio, que literalmente, e na raiz alemã da palavra ("wolfram"), significa "saliva do lobo". É um filme que encontra uma maneira singular de tratar a paisagem – material e humana – que aborda, e que o faz com um rigor irrepreensível, dispensando os procedimentos convencionais (nem diálogos, nem voz "off") e atendo-se à força expressiva das imagens que convoca. Que convoca e que, sobretudo, *monta*: o filme de Torgal e Pimenta reinstaura um sentido da

montagem – no sentido simultaneamente mais clássico e mais vanguardista do termo, aquele que reenvia para as experiências dos últimos anos do mudo, dos soviéticos às avant-gardes que então abundaram no resto da Europa – que se tornou raro. Esse sentido da montagem, como elemento fundamental quer ritmicamente quer descritivamente, é por certo um dos muitos valores em perda no cinema contemporâneo. Reencontrá-lo aqui é um dos aspectos que notabilizam **Wolfram**, mas não é o único.

Um dos planos do filme, e um dos relativamente poucos que nos mostram figuras humanas, enquadra um grupo de mineiros a serem transportados para dentro da mina (um grande buraco negro) numa espécie de gaiola montada num tractor. É uma das imagens que melhor exprimem, poeticamente, o que o filme tem a dizer sobre a dimensão humana subjacente ao trabalho nas minas: aqueles homens, como que enjaulados, capturados, parecem estar a ser oferecidos em sacrifício à grande goela do “lobo”, como se também eles (e o filme é particularmente atento aos processos de transformação) estivessem condenados a ser “transformados” na sua “saliva”, como se em todo aquele minério que vemos a ser extraído existisse uma parte da sua carne e do seu sangue. Os planos finais, os belíssimos planos das árvores agitadas pelo vento a fazerem um “coro” para a canção-lamento que se ouve em “off”, e onde se faz um requiem pelos mineiros mortos, confirmam esta intuição – “they were expendable”, pensamos, como num célebre título de John Ford, e em última análise o filme é sobre todos esses homens que as minas consumiram e gastaram, que deixaram de ter ou nunca tiveram uma imagem, se calhar nem mesmo um nome. Tudo o que resta é aquilo em função do qual eles se *gastaram*: o volfrâmio.

E o volfrâmio é que o Torgal e Pimenta filmam, numa sucessão alucinante de imagens e de sons, um encadeado que reproduz, na estrutura da montagem, a cadeia industrial do trabalho. É como um “mecanismo” que **Wolfram** opera, o rumor das maquinarias a ditar o envolvimento sonoro, o movimento do minério, enquanto passa de plataforma em plataforma, a ditar o ritmo do filme. E, de caminhar, a criar uma constante explosão pictórica: é o mais brilhante “paradoxo” de **Wolfram**, o facto de um filme tão irredutivelmente construído sobre a matéria e sobre o concreto, ser afinal um percurso por uma constelação de imagens de uma beleza abstracta, criada por toda a plasticidade das múltiplas formas que o volfrâmio toma.

Luís Miguel Oliveira