

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