

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
COM A LINHA DE SOMBRA
27 de outubro de 2022

OXALÁ / 1980

um filme de António-Pedro Vasconcelos

Realização, Argumento e Diálogos: António-Pedro Vasconcelos / **Assistente de Realização:** Leandro Nascimento, João Pedro Bénard da Costa, Albano Pereira, Maria João Rocha / **Fotografia:** João Rocha (Cenas de Paris – Emílio Pinto) / **Assistente de Fotografia:** José Carvalho / **Som:** Jean-Paul Mugel, Vasco Pimentel / **Misturas:** Antoine Bonfanti / **Fotógrafo de Cena:** Paulo Vasconcelos / **Montagem:** Leonor Guterres / **Interpretação:** Manuel Baeta Neves (José Caeiro), Marta Reynolds (Maria), Laura Soveral (Inês), Judite Maigre (Françoise), Lia Gama (Lídia), Ruy Furtado (Manuel), Karen Blangueron (Leslie), Teresa Madruga (Tina), Adelaide João (porteira).

Produção: V.O. Filmes / **Produtor Executivo:** Paulo Branco / **Direção de Produção:** José Luís Vasconcelos / **Chefe de Produção:** José Mazedo / **Distribuição:** Filmes Castello Lopes / **Laboratórios de Fotografia:** Tobis Portuguesa, Éclair (Paris) / **Laboratórios de Som:** Nacional Filmes, CREPAL / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, dcp, cor, falado em português e francês, com legendas em português nos diálogos em francês, 133 minutos / **Estreia:** Nimas, 8 de Maio de 1981.

Com a presença de António-Pedro Vasconcelos

1980: seis anos depois o “25 de Abril” já só pode ser objecto de representação fílmica enquanto *memória*. E, mais ainda, enquanto memória individualizada, passando pela grelha irredutível da *vivência* de alguém.

Pelo menos, é essa a possibilidade que **Oxalá**, de António-Pedro Vasconcelos, ensaia. Noutros dois filmes, o cineasta tinha reflectido sobre fenómenos particulares – e algo laterais – da Revolução de Abril. Num, **Adeus, Até ao Meu Regresso**, António-Pedro recuava à guerra colonial e ponderava efeitos posteriores, curiosamente fazendo incidir a sua atenção sobre *percursos individuais*, conseguindo que do registo documental emergissem *personagens* que diríamos de ficção. Num outro, **Emigrantes ... e depois?**, o realizador aborda o encontro dos emigrantes com o Portugal de 75, ainda aqui concentrando-se exemplarmente sobre figuras envolventes – quase romanescas na sua hostilidade ou na sua disponibilidade – em prejuízo do quadro sociológico “neutro”.

Oxalá tem, no mínimo, esse parentesco com os dois filmes anteriores de António-Pedro Vasconcelos: o de quase venerar os seus personagens e o de fazer passar através deles – e só através deles – os fenómenos colectivos ou os factos históricos.

A memória: que é dela que se trata, e para que não tenhamos dúvidas, vem sublinhá-lo a *voz-off*, lugar privilegiado de cruzamento entre a *ficção* e a *vida*. O *eu* do narrador cauciona a ficção, mas está para além dela, é para o espectador uma presença *a mais* na medida em que instala nele a perturbação do estatuto das imagens e dos sons: então, o que vemos e ouvimos o que é, uma experiência vivida, a matéria de uma ficção, ou um muito suspeito agente duplo entre os dois?

Os personagens: que é deles que se trata (ou por meio deles que somos tratados) resulta evidente nos três retratos (mais um, o do próprio Caeiro, cordão umbilical que une os três) de mulheres

que se seguem ao prólogo. (Recordemos a propósito que também em **Adeus, Até ao Meu Regresso** se fazia dos personagens "o retrato à la minute"). Em **Oxalá** não é só da construção de personagens que se trata, mas veremos inclusivamente a construção do filme ser determinante pela deambulação de Caeiro e pela "travessia" – que corta, que interrompe – das diversas mulheres.

De **Oxalá** dizia-se que era um filme de mediações ("*só se tem acesso ao que se deseja através de mediações*", escreveu Eduardo Prado Coelho). Permita-se-nos deslocarmos ligeiramente a mesma ideia: **Oxalá** é o desejo de pôr em imagens uma memória possível do "25 de Abril" mediado por uma forma cinematográfica alheia. Desrespeitando hierarquias começaríamos por Eric Rohmer. **Oxalá** deve-lhe no mínimo duas coisas: a estrutura literária e o horizonte moral de toda a *fala* e de todo o *gesto*. Não é evidentemente a mesma coisa. Em Rohmer os actores estão permanentemente em pose, são nesse sentido mais rígidos, porque mais controlados pelo *metteur-en-scène*. Todo e qualquer plano de Rohmer está na iminência de se converter em pintura, demonstrando uma vocação cristalizadora que antagoniza a ideia de movimento a que a imagem cinematográfica parece obrigada.

Há depois (em boa verdade, deveria dizer-se, há antes) a presença tutelar de Truffaut. É uma presença que decorre tanto da disponibilidade do cineasta para os seus personagens, como da consideração da narrativa em função de um *lugar do espectador*. E Truffaut passa por **Oxalá** sobretudo na duplicação – bastante referida na altura da estreia do filme – de Truffaut/Léaud por Vasconcelos/Baeta Neves (Caeiro). Mas passa também como mentor espiritual. Em 1957, Truffaut escrevia a seguinte profissão de fé: "*O filme de amanhã adivinho-o ainda mais pessoal do que um romance pessoal e autobiográfico, como uma confissão ou como um diário íntimo. Os jovens cineastas exprimir-se-ão na primeira pessoa e contar-nos-ão o que lhes aconteceu: o que poderá ser a história do seu primeiro amor, ou a do mais recente, a sua tomada de consciência na política, o relato de uma viagem, uma doença, o seu serviço militar, o seu casamento, as suas últimas férias e isso agradará quase necessariamente porque soará verdadeiro e novo ...*". Um programa a que **Oxalá** se quer obrigar.

Para pegarmos na palavra de Truffaut: o que há de verdadeiro e novo nesta memória do 25 de Abril? Alguma coisa há. É novo o facto de o 25 de Abril ser tratado assim, como eco no trajecto individual, como empresa literária e metafísica, mas sobretudo como facto (ou como vivido) *digerido* por uma concepção do cinema herdada da *Nouvelle Vague*, onde o romanesco se entretece no jogo entre *off-in*, entre o eu e os seus *fantasmas*, entre o improvisado (ou pelo menos uma certa displicência narrativa) e a citação rigorosa e chocante. E o verdadeiro? Digamos que o verdadeiro surge com pequenos grãos: nos rostos de algumas mulheres (e recorda-se, sobretudo, a perplexidade do despertar de Leslie com o 25 de Abril dos portugueses – a propósito repare-se na importância que tem a passagem do sono à vigília, uma obsessão facilmente identificada neste filme; recorda-se, também o rosto de Maria – e a disposição romeiriana do corpo – quando "adivinha" a morte de Artur); nas páginas de um livro que se sublinha, na citação que "ocorre", num suposto "Monólogo do Exilado" que está lá para ser arquetípico; nos símbolos que contaminam de irrealdade o quotidiano: um roupão esquecido, uma boneca de trapos, um diário, fotografias ...

M.S. Fonseca