

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
50 ANOS DE ABRIL: QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA? | LIBERDADE  
9 de março de 2024

PANORAMA DU GRAND CANAL PRIS D'UN BATEAU  
VISTA LUMIÈRE Nº 295 / 1896

um filme do CATÁLOGO LUMIÈRE

*Operador:* Alexander Promio (35 mm com uma perfuração redonda por fotograma, preto-e-branco, mudo) *Produção:* Itália, Veneza, 1896 *Cópia:* Institut Lumière de Lyon, ficheiro digital, preto-e-branco, mudo, sem intertítulos, 50 segundos (aproximadamente) *Títulos alternativos:* *Panorama de Venise (Vue du Grand Canal)* *Apresentação anterior na Cinemateca:* 17 de Outubro de 2009 (“História Permanente do Cinema”).

NOTA Vamos mostrar o filme num ficheiro digital enviado pelo Institut Lumière de Lyon. Usualmente conhecido como *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, o filme do catálogo Lumière hoje inventariado (1428 títulos, dos quais 1408 sobreviventes), corresponde à vista nº 295, rodada por Alexander Promio por volta de 25 de Outubro de 1896, no Grande Canal em Veneza, e exibida pela primeira vez em público no dia 13 de Dezembro de 1896 em Lyon (França) com o título *Panorama de Venise (Vue du Grand Canal) (Lyon républicain, 13 décembre 1896)*.

## RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA / 1989

um filme de João César Monteiro

**Realização:** João César Monteiro / **Argumento:** João César Monteiro / **Fotografia:** José António Loureiro / **Música:** Música: Franz Schubert (Trio op.100; Der Hirt auf den Felsen; Adágio op. posth.148 “Notturmo”), António Vivaldi (Stabat Mater), W.A. Mozart (solo do concerto para clarinete K.622, briosamente soprado por Lia Nascimento), Quim Barreiros (Bacalhau à portuguesa), Wagner (marcha triunfal de “Tannhäuser”, garbosamente executada pela Banda Sinfónica da PSP) / **Som:** Vasco Pimentel / **Montagem:** Helena Alves e Claudio Martínez / **Interpretação:** João César Monteiro (João de Deus), Manuela de Freitas (Dona Violeta), Ruy Furtado (Senhor Armando), Teresa Calado (Menina Julieta), Duarte de Almeida (Ferdinando), Dr<sup>a</sup> Maria Ângela de Oliveira (Madre de Deus), Dr. António Terrinha (Médico), Sabina Sacchi (Mimi) (voz de Inês de Medeiros), Henrique Viana (Subchefe da Polícia), Luis Miguel Cintra (Lívio), Violeta Sarzedas (Vizinha da sala), Madalena Lua (Criada), João Pedro Bénard (Empregado da leitaria), Manuel Gomes (Laurindo), Maria da Luz Fernandes (Vizinha com bebé ao colo), Vasco Sequeira (Taberneiro), José Nunes (Funcionário do canil), Dona Ester Caldeira (Vizinha), Amália Banha (Vizinha), Antónia Terrinha (Vizinha), Dona Gina (Vizinha), João Santos (Mendigo), Helena Ribas (Mulher-polícia), Adamastor Duarte (Polícia).

**Produção:** Joaquim Pinto e João Pedro Bénard para a Invicta Filmes / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, 119 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Veneza, Setembro de 1989 / **Estreia em Portugal:** nos cinemas Fórum Picoas (Lisboa), Lumière (Porto) e Teatro Circo (Braga), a 12 de Outubro de 1989

---

**Recordações da Casa Amarela.** Mesmo quem não leu muito, lembra-se logo de Dostoievski e das *Recordações da Casa dos Mortos*. Sabe que não o vão levar para o canto da lareira e que a viagem não vai ser agradável. Casa Amarela porquê? A legenda seguinte – ainda estamos mergulhados no negro mais negro – esclarece: “Na minha terra chamavam casa amarela à casa onde guardavam os presos. Por vezes, quando brincávamos na rua, nós, crianças, lançávamos olhares furtivos para as grades escuras e silenciosas das janelas altas e, com o coração apertado, balbuciávamos: ‘Coitadinhos’...”.

Decorre o genérico. Ouvimos uma flauta, sons estranhos, gritos. A casa amarela não é uma prisão. É um manicómio. João de Deus já nos está a falar de lá, quando diz em *off* um texto de Céline (*Mort à Crédit*). Mas a luz chega à tela, e o que se inicia é um *flashback*. Vagaroso *travelling* sobre Lisboa, filmada do Tejo, descobrindo a parte mais bela da cidade, do Terreiro do Paço à Madre de Deus. Casas velhas? Como depois corrigirá Dona Violeta “barrocas Senhor João. Isto foi casa de marqueses e marquesas, de príncipes de Portugal”. Ninguém está a brincar, muito menos o realizador. Durante o filme, vezes sem conta, mergulhamos nestes bairros, em ruas, praças e becos. Tudo tão estranho, tão nosso desconhecido. Lisboa tem um verso e um reverso. O verso vê-se do rio e é bom para os poetas. O reverso vê-se em terra e é bom para os pintores. A cidade é secretíssima. Quem vê caras não vê corações. Para lá das fachadas, começam as surpresas. Fiquem os turistas com a *ville blanche*. Quem cá morrer sabe como tudo é escuro. Tão escuro que, no final – quando João de Deus reencarna em Nosferatu – João César não precisou de qualquer efeito para o enquadrar em *décor* expressionista. Murnau –para já não falar de Robert Wiene – precisou de estúdios e de grandes decoradores. Para João César, bastou-lhe colocar a câmara, enquadrar rigorosamente, e esperar pela luz. Os milagres acontecem. O poster do filme – uma reprodução do quadro de Grosz *John der Frauenmörder* pintado em 1918 – não foi modelo do filme. Parece antes cópia dele. As artes têm, às vezes coincidências singulares.

O *travelling* do rio, não acaba, por acaso, na Madre de Deus. Também não é por acaso que a sequência seguinte se passa numa capela, dedicada a Nossa Senhora, e que a primeira imagem que vemos nela é a de Nossa Senhora. Vemos mesmo Nossa Senhora antes de vermos João de Deus. É que **Recordações da Casa Amarela** é também – eu tenderia a dizer é sobretudo – um filme sobre a Mãe. A Mãe é o tema central destas **Recordações**. Por isso, o final do *travelling* faz *raccord* com a imagem barroca de Nossa Senhora. Grande plano, levemente em *contre plongée*. Corte e contra-plano. Quem vê a Virgem é João de Deus que conhecíamos de voz (o longo monólogo dos percevejos) mas só agora conhecemos em carne e osso. Está sentado na penumbra da igreja “ancestral, silenciosíssima e vazia”. Levanta-se devagar e vai-se embora, com paragem pela pia de água benta e pela caixa de esmolas. Depois de muita palavra, muito silêncio. É possível que o espectador levado pela provocação – ou pela truculência – do verbo abra mais os ouvidos do que os olhos. Será nossa culpa, não do realizador. Não se abre um filme com uma igreja por acaso. Descobriremos porquê muito mais adiante.

Mais adiante. Após a sequência da leitaria com o Pom-Pom e Mimi, ou seja, com o cãozinho e com a pêga. João de Deus não abriu a boca durante essa conversa de bairro, supostamente realista (até se fala do “nosso Benfica”). Gente tacanha não vê mais nada, senão fado e futebol. Mas quando João de Deus se vai embora, Mimi, reflectida num enorme espelho oval, dirige o olhar na direcção dele e fica muito tempo a vê-lo sem que ele a veja. Mais tarde, dirá: “Vejo-o quase todos os dias na rua ou na leitaria. Reparei em si porque anda sempre muito metido consigo. Não fala com ninguém.” “Falo, mas não se dá por isso”, responde João de Deus. Nesse plano do espelho, tivemos o primeiro sinal de atenções sem palavras. Aquela que depois dirá, em tradução da *Bohème*, “chamam-me Mimi”, é a primeira pessoa no filme a reparar em João de Deus, a protegê-lo maternalmente (o espelho oval), imagem recorrente dos filmes de César Monteiro.

E aqui faço um parêntesis cinéfilo. Se os críticos mais atentos descobrirem (está no filme a rima entre estas **Recordações** e **Quem Espera Por Sapatos do Defunto**, o primeiro filme de João César Monteiro), não li em parte nenhuma referências à continuidade com o filme de 1975 **Que Farei Com Esta Espada? Nosferatu**, citado nas duas obras? Não só. Mimi é irmã gémea dessa outra puta do Cais do Sodré que se confessava depois da *Butterfly*. Filhos dela passa por insulto. Andamos muito esquecidos dos Evangelhos. Estas entraram com certeza à frente dos outros no Reino dos Céus.

João de Deus sai da leitaria. E a discretíssima alusão materna, evidencia-se na banda sonora, quando começamos a ouvir o *Stabat Mater* de Vivaldi. Houve um corte e João de Deus, filmado em *plongée*, detém-se no átrio de uma casa setecentista, forrada a azulejos e com um chão lindíssimo. O plano tem a duração e a solenidade para ser sacral. É uma entrada num templo. “*Eia, Mater fons amoris / Me sentire vim doloris / Fac ut tecum lugeam*” canta-se e ninguém está a jogar com palavras ou com música. João de Deus começa a subir as escadas – grande escadaria

de pedra – em plano de conjunto aproximado. A câmara move-se da esquerda para a direita (*raccord* ao eixo) e dá-nos a ver o patamar. À direita, um anjo com uma tocha e aos pés dele uma mulher velha a esfregar o chão com uma barra de sabão amarelo. Mais ao longe, à esquerda, um reposteiro com as armas de Portugal. Vivaldi continua e todos os sinais estão reunidos para a encenação sacral. Falta nomeá-la, A câmara recua e enquadra João de Deus, em pé, de costas, no alto do lance de escadas, a certa distância da mulher. É então que diz duas vezes: “Mãe, Mãe.”

O diálogo dos dois é cru e seco (da parte do filho). João de Deus foi ali para pedir dinheiro à mãe, todo o dinheiro da mãe, que lho dá. Situação escabrosa, abjeccionismo, etc.? Quem se ficar por isso, não tem olhos, nem coração, nem gosto. Está é a ver a mais bela das Pietá. *Quis est homo, qui non fleret?*

A mesma sacralidade preside à encenação do encontro de Mimi com João de Deus na boite: a auréola vaneyckyana e nada de coiso. Preside, depois, à *via crucis* do canil (“Estou consigo” ou ao almoço da cabidela, com aquele final sublime (“mais luz geral se possível”) sobre o grande plano das mãos de Mimi a dizer: “Bastar-me-á, então, enterrar ambas as mãos na teia para sentir que tudo nasce dela”.

Até que chega a noite dos anos de João de Deus. Ele só pensa no clarinete da menina. Mas quando esta finalmente o toca (salvo seja e é o K.622 de Mozart) desata a chover e todos fogem. Fica sozinha a menina, o clarinete e Mozart. Mas durante toda a “festa”, Mimi seguiu sempre de longe João de Deus. E é pelo sopro de Mozart (como pelas gárgulas jorantes das fontes) que vamos até ao grande plano de Mimi, já dentro de casa. Um “plano louisebrookiano” (foi João César quem lhe chamou assim). E diz oferecendo-se: “É a minha prenda de anos.” Mozart cede a Schubert. Primeiro o violoncelo, depois o violino, por fim o piano. Ela tira as meias. A câmara enquadra João de Deus contra a parede, sentado na cama do quarto dele. João de Deus pequeno, à esquerda. Sobre a cama, as botas da fotografia de Stroheim. E enquanto continua o Trio, a câmara sobe muito devagar, largando o protagonista para nos dar a ver Stroheim em corpo inteiro, vestido de oficial de cavalaria. Ouvem-se em *off* suspiros e por fim o silêncio. “O que foi?”, pergunta Mimi em *off*. E é então que sabemos, pela directa resposta de João de Deus, que Mimi é mãe. De novo, a Mãe de Deus.

Na sequência seguinte já ela morreu. Depois, há a visita ao quarto dela, tão sacral e tão sacrílega como a visita à Madre, A boneca é a figura de substituição que a menina Julieta não pode ser.

Perdidas toda as mães, todas as mulheres, João de Deus assume-se como pária (fabulosa sequência no banco de jardim, com a descrição da morte da Madre de Deus) e depois assume-se como esse Stroheim que contemplara a sua única noite de amor. É Stroheim quem domina uma Lisboa em ruínas, onde o Carmo do *Tanhäuser* rima com o Chiado esventrado.

E, na corrida circular do manicómio, João de Deus faz o percurso que liga Lívio, (Luis Miguel Cintra) ao realizador, que o dirigira vinte anos antes, nos **Sapatos**, “Nunca me tinha ocorrido como a eternidade pode ser tão amarga”. “O que tens feito nestes anos todos?” “Tenho estado por aqui à tua espera.” “À minha espera?”

O maior dos homens de teatro da geração de 60 e o maior dos homens de cinema da mesma geração, reencontram-se dois, não mais sendo um só. Inventaram o espaço para matar o tempo e inventaram o tempo para dominar o espaço. O bom senso acabou por prevalecer. Deus dar-lhes-á vida. E o plano mais comovente sobre uma geração é esse de Luis Miguel Cintra, vendo João de Deus afastar-se, com um movimento de garganta, como se engolisse em seco.

Vinte anos vivemos na casa dos mortos, ou na casa amarela João César Monteiro/João de Deus ressuscitou dela para contar a todos nós. É uma “comédia lusitana?”. É uma tragédia portuguesa? É um filme de género? Como João de Deus responde a Henrique Viana que lhe pergunta se *A Morte de Empédocles* (a de Hölderlin, ou a de Straub?) é policial, a réplica exacta é a dele: “Não! É celestial.” Desse género é que é o filme.

Sozinho diante das estrelas, como no final de **Silvestre**, este é um filme sagrado. É também – uma vez mais – um grande filme romântico. Esgotaram a imaginação a inventar-lhe parentescos. Leiam o Cesário, o do *Sentimento de um Ocidental*: “A dor humana busca os amplos horizontes /

tem marés, de fel, como um sinistro mar.” É possível viajar por estas **Recordações** com o poema de Cesário como lâmpada de bolso. Quem se desorientar, orienta-se com ele. Para chegar ao mesmo verso e à mesma conclusão. O lençol de Dreyer e a sombra de Murnau. Meus filhos, são filmes destes que, pousando, vos trarão a nitidez às vidas. A todas as vidas.

## JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

### PANORAMA DU GRAND CANAL PRIS D’UN BATEAU

A imagem desliza na água, mostra fachadas de palácios e é o movimento panorâmico lateral da esquerda para a direita que fica impressionado nos olhos espectadores. A cadência, a panorâmica suspensa e movediça sobre águas correntes – as que ninguém passa duas vezes na bela formulação de Luiza Neto Jorge – tem alguma coisa de hipnótico. Também é assim na abertura das *Recordações da Casa Amarela* de João César Monteiro, o *travelling* embarcado no Tejo sobre Lisboa sob o signo de Doistoievski, Céline e João de Deus. É assim num filme nove anos anterior de Jorge Silva Melo, não *Ninguém Duas Vezes – ninguém duas vezes passa o rio porque os rios se afastam para morrer* – mas a primeira longa-metragem de 1980, *Passagem ou a Meio Caminho*: o movimento é idêntico, idêntica a paisagem ribeirinha, aproximável o vagar da câmara a deslizar sem amarras no Tejo com vista para Lisboa num plano sem corte. São dois casos que vêm ao caso em *raccord* com a origem, em que a lateral é oblíqua. Os planos serpenteantes-automobilizados de Kiarostami são, entre tantas, outra lembrança imediata.

Imprima-se a lenda: “Foi em Itália que tive pela primeira vez a ideia das vistas panorâmicas. Chegado a Veneza e estando de barco na gare do meu hotel, no Grande Canal, observava as margens fugirem diante do esquife e pus-me a pensar que se o cinema imóvel permite reproduzir objectos móveis, talvez pudéssemos reverter a posição e tentar reproduzir objectos imóveis recorrendo ao cinema móvel. Fiz imediatamente uma tira de película que enviei para Lyon pedindo que me dissessem o que o Sr. Louis Lumière pensava do ensaio. A resposta foi favorável.” O testemunho de Alexandre Promio (*Carnet de route*, citado em várias fontes) refere a vista nº 295 do catálogo Lumière captada em Veneza que ele mesmo captou em finais de 1896, resultando da instalação da câmara numa embarcação, que a imagem não mostra, seguindo o seu movimento no movimento do Grande Canal. Promio era então um dos operadores enviados mundo fora para captarem “vistas animadas” pelos pioneiros Lumière, inventores em França do cinematógrafo e responsáveis pela série de cerca de 1500 vistas cinematográficas rodadas um pouco por todo o mundo entre 1895 e 1905. Os dois irmãos e os seus operadores fixaram, em *tomadas de vista*, o mundo, por onde circularam com as suas câmaras, devolvendo-lhe a realidade como representação num espectáculo de projecção numa sala escura. A vista nº 295 ficou fixada como o primeiro “panorama Lumière”, sabendo-se que hoje o plural assenta melhor à proposição: *um dos*, celebrando a quebra da fixidez e da estabilidade do cinematógrafo em finais do século XIX.

Trabalhando estas vistas, o filme-montagem *Lumière! A Aventura Começa* (Thierry Frémaux, 2016) veio re-revelar ao público contemporâneo o esplendor plástico dos filmes do catálogo Lumière, mas também a perspectiva revolucionária com que lançaram os fundamentos do cinema em múltiplos aspectos e muito para lá da sua mais comumente reconhecida vertente de registo documental. Dois desses aspectos são o pioneirismo dos Lumière como inventores das versões (os *remakes*) e precursores da ideia de correntes ou géneros (cinematográficos). Sobre o *Panorama do Grande Canal a partir de Um Barco*: “É famoso por ser considerado o primeiro movimento de câmara, este *travelling* lateral então chamado panorama. Alexandre Promio pensava que se o Cinematógrafo imóvel conseguia filmar motivos em movimento o inverso podia ser verdadeiro. Era o caso. Na verdade, Constant Girel rodou um outro panorama em Colónia, à beira do Reno a 21 de Setembro de 1896, 36 dias antes do de Veneza.” O que em nada retira a potência matricial da vista Lumière de Veneza. O achado do quadro como superfície de movimento foi e é natural e espantoso.

Maria João Madeira