

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
JOSÉ NASCIMENTO: NEM VERDADE, NEM MENTIRA  
2 de outubro de 2024

## NASCER, VIVER, MORRER. PARADINHA, MOIMENTA DA BEIRA / 1975

«Um programa de ANTÓNIA DE SOUSA, MARIA ANTÓNIA PALLA, CINEQUIPA»

*Realização e produção:* Cinequipa (José Nascimento, não creditado) / *Locução:* Isabel Nascimento / *Série:* NOME MULHER / *Autoria:* Antónia de Sousa e Maria Antónia Palla / *Cópia:* 16mm, double band, preto e branco, falada em português / *Duração:* 46 minutos / *Primeira exibição:* 13 de maio de 1975, RTP / Primeira exibição na Cinemateca.

## A HORA DA MORTE / 2001

Um filme de JOSÉ NASCIMENTO

*Realização:* José Nascimento / *Argumento e diálogos:* João Mário Grilo, Paulo Filipe Monteiro / *Adaptação:* José Nascimento (“livremente adaptado”) / *Direção de fotografia:* Rui Poças / *Assistente de imagem:* Alexandra Afonso / *Decoração:* Rui Alves / *Assistente de decoração:* Rui Pina / *Aderecista:* Carlos Subtil / *Assistente de plateau:* João Paulo Santos / *Guarda-roupa:* Maria da Luz Villas-Boas / *Assistente de guarda-roupa:* Fátima Imaginário / *Maquilhagem e cabelos:* Emanuelle Ferve / *Música:* Alexandre Soares / *Montagem:* José Nascimento / *Assistente de montagem:* Inês Henriques / *Som:* Pedro Melo / *Assistente de som:* Ricardo Leal / *Montagem de som:* Luís Botelho / *Efeitos sonoros:* John Fewell / *Misturas:* Branko Neskov / *Interpretação:* Alexandre Pinto (Júlio), Rui Morisson (Moreira), Joana Seixas (Isabel), São José Lapa (Célia), José Meireles (Alfredo), Carlos Santos (almirante), Elsa Raposo (Fátima), Carlos Subtil (Artur), Piet Hein (estrangeiro), Ana Brito e Cunha (Lina), Raul Henriques (padre), João Silva (treinador), Delfina Guedes (dona da pensão), Sara Barreira (Elvira), Dário Correia (Lotar), Jorge Pereira (oficial da Marinha), Marta Gomes (enfermeira 1), Maria João Cruz (enfermeira 2), Rui Rebelo da Silva (Rudolfo), Susana Vidal (Susana), Manuel Carvalho (Teixeira), Staffan Treneurs (sueco na Solmar), Thomas Treneurs (sueco na Solmar), Manuel Henriques (marinheiro), Patrícia Castro (mulher) e a equipe de juniores do Atlético Clube de Portugal.

*Empresas produtoras:* Madragoa Filmes, RTP, com participação financeira do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia / *Produção:* Paulo Branco / *Direção de produção:* Alexandre Oliveira / *Chefe de produção:* Filipe Verde / *Assistentes de realização:* José Maria Vaz da Silva (1.º assistente), Cesário Monteiro (2.º assistente) / *Anotação:* Paulo Belém / *Assistentes de produção:* António Martins, Paulo Sena, Cláudia Ataíde / *Chefe eletricista:* José Manuel / *Eletricista:* Paulo Silva / *Chefe maquinista:* Carlos Santos / *Maquinista:* Nelson Real / *Secretário de produção:* Bruno Sequeira / *Direção financeira:* Luísa Perestrello / *Contabilidade:* Fernanda Costa / *Laboratório:* Tobis Portuguesa / *Laboratório de pós-produção:* P&B / *Cópia:* Betacam Digital, cor, falada em português e inglês / *Duração:* 76 minutos / *Estreia:* 20 de janeiro de 2002, RTP 2 (no âmbito da série Crimes Portugueses) / Primeira exibição na Cinemateca.

**NOTA:** ao contrário do que havia sido anunciado, não é possível exibir – por questões de conservação patrimonial – a versão curta de **Nascer, Viver, Morrer**. Esta versão, com 36 minutos, em cópia síncrona com som magnético, foi produzida pela Cinequipa em 1977 para exibição em sala de cinema, a propósito de uma mostra de filmes em França (daí que exista uma cópia legendada em francês).

---

Poucas semanas depois do 25 de Abril, o grupo que se estrutura em torno do programa *Ensaio*, produzido por José Martins para a RTP, constituiu-se como a primeira das várias cooperativas que viriam disseminar os contextos de produção do cinema em Portugal no período revolucionário e pós-revolucionários. Essa cooperativa ganhou o nome de Cinequipa (subtitulada como Cooperativa de Cinema Experimental) e entre os sócios fundadores contavam-se os irmãos Matos Silva e José Nascimento. A criação da cooperativa tinha uma missão revolucionária, mas servia igualmente um propósito jurídico: estabelecer um contrato de coprodução com o canal público de televisão para a produção de duas séries: *Nome Mulher*, com autoria de Antónia de Sousa e Maria Antónia Palla, e *Ver e Pensar*, vocacionada para o público infanto-juvenil. Assim, logo em agosto de 1974, já a RTP estava a emitir os primeiros episódios (quinzenais) da série *Nome Mulher*.

Tratava-se de uma janela de documental – algures entre as práticas do cinema militante e do cinema direto – para a situação das mulheres durante o PREC. Além de retratar nomes singulares do movimento feminista (com ou sem apodo), como Maria Lamas, Maria Barroso, Margarida Tengarrinha ou Isabel do Carmo, o programa dedicou especial atenção às mulheres anónimas que transformavam – pouco a pouco

– o país numa sociedade democrática. Vários episódios foram dedicados às ocupações de fábricas e terras e à luta das trabalhadoras e camponeses (em particular os casos das fábricas Applie Magnetics e Sogantal) por melhores condições de vida. E vários outros episódios dedicaram-se a uma luta que além de ser de classe, era também de género e de costumes: programas sobre a divisão do trabalho, sobre o divórcio, sobre as mães solteiras, sobre o planeamento familiar e, claro, sobre o direito ao aborto (sendo que a polémica gerada por **O Aborto Não é um Crime** levaria à não renovação do contrato com a RTP e ao fim da série – além de um processo crime contra Maria Antónia Palla).

Pois bem, é neste contexto que José Nascimento realiza um conjunto de episódios geograficamente interligados: o presente **Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira** que se segue a **As Mulheres de Paradinha**, ambos da série *Nome Mulher*, e **A Falar é que a Gente se Entende... Moimenta da Beira** da série *Ver e Pensar*. Estes episódios contrastavam com os valores de progresso revolucionário evidentes nos episódios urbanos. Aqui retratava-se um país que estava, ainda, algo alheado do processo revolucionário e se continuava a entregar às tradições e aos esquemas de organização social de antanho. Como explicou o realizador, em entrevista que será publicada no catálogo que a Cinemateca lhe dedicará (e que está a ser ultimado), todos estes filmes foram rodados em quatro ou cinco dias, “Era uma lógica de concentração de trabalho, que era um pouco a fórmula já usada no *Ensaio*, que era composto por pequenos assuntos tratados sem grande profundidade, mas que tinham algum interesse sociológico. Aliás, no final do filme **As Mulheres de Paradinha**, há um corte brusco na montagem, que deixei de propósito para não me esquecer que tinha sido exigido pela Maria Antónia Palla, porque dizia que dava uma imagem retrógrada da mulher. O corte era uma resposta afirmativa a uma pergunta sobre a condição das mulheres e os tabus que vinham do passado, em relação à menstruação e ao fabrico do pão, às mezinhas e rezas, etc.”

Fica, portanto, claro que existiam dois valores em conflito: o desejo de transformação da sociedade através de uma câmara interventiva e de um programa televisivo que servisse como câmara de eco de um processo revolucionário, e os valores da observação documental, das preocupações etnográficas, do registo e da recolha. **Nascer, Viver, Morrer** tem como desejo produzir um retrato panorâmico, a partir do exemplo de uma pequena aldeia perto de Lamego, sobre o modo como se nasce, como se cresce e como se morre no Portugal rural. Paradinha é, nesse sentido, uma “sinédoque” da província: um caso particular que tem o valor de um exemplo geral. A voz de José Nascimento, em *off*, aparece lançando questões às mulheres que, entre os seus afazeres (lavar a roupa, tratar dos filhos, cozinhar), respondem – como podem – a assuntos que, até aí, nunca haviam sido postos em causa (como seja o planeamento familiar, isto é, a possibilidade de se decidir quantos filhos querem ter e quando os querem ter). O realizador agremia várias mulheres (velhas e novas, solteiras, casadas e viúvas) e propõe um momento de discussão, onde cada uma delas partilha as agruras da sua vida. Esses momentos são particularmente comoventes, por se entrever ali a força de uma união feminina, de uma irmandade entre mulheres, em especial num momento em que os ares da revolução começam a libertar as línguas e os comportamentos.

Em diálogo com as recolhas documentais, surge uma narração (de Isabel Nascimento, a irmã do realizador) que debita dados estatísticos sobre a natalidade, sobre as condições dos partos, sobre o número de filhos por regiões do país, entre outros. Será desta dialética, entre o particular e o geral, entre o a emoção de um testemunho e frieza de um número, que se produz o retrato de um país e de uma sociedade em transformação – algo que **A Hora da Morte** faz, pelo caminho da ficção, e de forma retrospectiva, no que respeita ao período imediatamente anterior ao 25 de Abril.

**A Hora da Morte** é um filme que se organiza sob o signo das representações e das decepções. Estas desmultiplicam-se numa série de variantes, que o filme trata de conceptualizar. A primeira delas prende-se com a figura do espelho, que marca a entrada do protagonista, Júlio (Alexandre Pinto), na casa do Juiz Moreira (Rui Morisson). José Nascimento decide enquadrar o jovem que entra na moradia apalaçada do “padrinho da terra” através do reflexo de um espelho. Por sua vez, através desse reflexo, o realizador dá a ver um quadro a óleo que ocupa a parede de frente do *hall*. O rapaz, refletido, foca-se na tela antiga.

Nela descobrimos o olhar lascivo de um homem, os seios despidos de uma mulher, uma mão pousada num colo panejado. No regresso ao contracampo vemos, em profundidade, o juiz a aproximar-se do rapaz e, de súbito, câmara assume-lhe a subjetiva num *travelling* ligeiro que se abeira do rapaz, de costas, que continua fascinado com a imagem.

Eis que, em poucos segundos e numa meia dúzia de planos, José Nascimento dispõe perante o nosso olhar um conjunto de “pontos de fuga” narrativos e simbólicos que o resto do filme tratará de explorar com minúcia. O primeiro deles têm que ver com o jogo reflexo que o espelho estabelece: a figura refletida é idêntica à figura original, com a particularidade de estar “invertida” – significação que o desejo homossexual do juiz cumprirá de forma literal. Mais que isso, e entrada “espelhada” de Júlio naquele espaço vem revelar, afinal, um mundo “às avessas”, muito diferente daquele que fora o da sua criação, numa aldeia junto à Covilhã. O segundo elemento-chave dessa cena de abertura está, claro, na pintura a óleo, que se constrói como uma troca de olhares de sedução que se ficam pelo gesto inocente de uma carícia e que se concretizam apenas nas ficções do imaginário – todo o filme se construirá em torno de um desejo homossexual nunca explicitado. A terceira opção de Nascimento que é de particular relevo é a opção de subjetivar a câmara no olhar do juiz. Embora o ponto de vista do filme seja o do jovem Júlio (antes, a câmara já assumira o olhar de Júlio, quando esta observava o exterior do edifício), existe – de partida – uma relação “empática” da câmara com a figura de Moreira (flutuando o filme entre o ponto de vista de um e de outro – indeciso e incapaz de escolher um apesar do outro).

Daí em diante, os *jogos de representação* serão múltiplos. Os espelhos ressurgem amiúde (o espelho onde a filha de Moreira se maquilha, o espelho onde o rapaz lava a cara machucada, os espelhos retrovisores no carro que dão a entender a perseguição dos “gatunos a soldo” do Almirante) e deles produz-se, invariavelmente, uma visão oblíqua das coisas, um olhar de viés, torcido, indireto (um olhar com medo de olhar, ou mais que isso, com medo de ser visto). Por sua vez, em contraste com as pinturas a óleo, o quarto da filha, Isabel, está pejado com cartazes de músicos *pop* (Janis Joplin, Jim Morrissey) e elementos *new age/hippie* que mais do que serem um elemento de contextualização (de época, geracional) são propositadamente uma forma de representação oposta das figuras do desejo autoritário do pai. Contra uma forma de desejo que se constrói segundo o ascendente do poder e da manipulação (*graças a mim não irás para África, graças a mim tens o que precisas, graças a mim conheces pessoas importantes...*), aparece o desejo “livre” de uma rapariga *da sua idade*.

Além destas formas cifradas de encenar as várias facetas das personagens, Nascimento dramatiza (a partir de um argumento de João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro – os “autores” da série *Crimes Portugueses* onde **A Hora da Morte** está inserido) as duplicidades de Moreira através do teatro de representações sociais. E é aqui que o trabalho de ator de Rui Morisson se evidencia. Morisson dá corpo a um “homem do regime”, a um homem que se opõe a “abdicar das riquezas do ultramar”, que configura o *status quo*, que é juiz e que está sujeito à pequena (e à grande) corrupção da ditadura. E, no entanto, o ator dá-se a ver (e a câmara de Nascimento mostra-o) sempre a partir da sua situação – e nunca como símbolo de um sistema, de um regime, de um momento ou condição. Moreira aparece, em **A Hora da Morte**, com a carga de um desejo mudo nunca consumado. A subtileza com que Rui Morisson compõe a personagem – sempre contida, mesmo quando desbragada pelo álcool – vai ao encontro do modo como Nascimento retrata esta figura – eminentemente trágica – que deixa tudo por dizer (precisamente porque não é sequer capaz de formular o seu próprio desejo).

As insinuações são muitas (“não te percas com as raparigas”, “aprende-se a gostar de coisas refinadas”, “devias ter ido com ela [prostituta] que ainda pensam que és maricas”) e o *jogo das representações* também se organiza em torno do subentendido, do que não precisa de ser dito para ser compreendido. As cifras sempre foram a forma como o desejo homossexual se expressou e foi nas cifras que esse desejo se tornou subversivo. O paradoxo que **A Hora da Morte** encena está na forma como o desejo subversivo tem origem numa figura de autoridade (moralmente impoluta – ele que não cede à pressão corrupta do Almirante). A personagem habitada por duas forças aparentemente opostas é a razão da sua verdade. E

é também por aí que é possível entender no Juiz Moreira, patrono do *futebol*, um eco de Candido de Oliveira, o jogador, treinador e selecionador nacional que, segundo o seu biógrafo, Homero Serpa (em *Cândido de Oliveira: uma biografia*), era provavelmente homossexual. Algo que se reforça na lascívia do olhar de Morisson (em particular na sequência do balneário com os vários rapazes nus) e na total dessexualização da personagem da sua esposa, interpretada com grande ironia por São José Lapa.

É justamente o desenho destas ambiguidades que faz de **A Hora da Morte** um filme de época que, na sua “reconstituição” artesanal, denota a complexidade do período marcelista: quando a sociedade sofria um momento de torsão, onde culturalmente se sentia uma abertura, mas o estado apertava, ainda mais, a repressão – estabelecendo um possível diálogo com **O Mal-Amado** (1973-74, Fernando Matos Silva) de que Nascimento foi assistente de realização. O realizador dá os sinais da época a partir de pouquíssimos elementos (carros, figurinos – mas sempre com a cidade do século XXI em pano de fundo, e sempre com a tecnologia do presente em primeiro plano, o vídeo) e a ação é situada por jornais e emissões televisivas. A esse respeito, atente-se ao discurso de Marcelo Caetano, no pequeno ecrã a preto e branco, onde o então Presidente do Conselho defende a necessidade de prosseguir com a guerra colonial (“Estamos em África há muitos mais séculos do que têm de existência a grande maioria dos estados que votam contra nós na Nações Unidas (...) não dominamos nações nem oprimimos culturas”). Este discurso foi proferido por Caetano a 5 de março de 1974, poucas semanas antes do 25 de Abril, e coloca a ação do filme a pouquíssimos dias da Revolução. Toda aquela tragédia, todo aquele sofrimento, toda aquela repressão deixaria de fazer sentido em meia dúzia de semanas – tudo foi em vão, como a trágica morte do alferes Cabrita, no dia 25 de Abril, que encerra **NON ou a Vã Glória de Mandar** (1990, Manoel de Oliveira).

No entanto, a eventual inscrição de **A Hora da Morte** no contexto do cinema português faz-se, não por via de Matos Silva ou Oliveira, mas por via de **Os Verdes Anos** (1963, Paulo Rocha). O argumento de Grilo-Monteiro trata de o citar logo no nome do protagonista – Júlio –, o mesmo da personagem de Rui Gomes. E mais do que o simples nome, este Júlio é – como o outro – um jovem rapaz da província que chega à capital para se descobrir emaranhado numa teia de desejos e violência. Mas mais do que isso, há no argumento – e no filme – uma releitura do filme de Paulo Rocha à luz daquilo que, aí, se subentendia sobre as questões da repressão sexual do protagonista (evidenciadas no famoso final). É que o Júlio de Rocha vive, também ele, um recalque (não só mas também sexual) que a sequência do encontro com o americano no Texas Bar vem evidenciar: os dois saem pela noite e, entre tropeções pelas ruas escuras, ouvimo-los dizer “let’s be gay”. Também o Júlio de Nascimento se encontra com um “estrangeiro” num bar do Cais do Sodré (desta feita um holandês) que lhe diz que “Portugal está a desperdiçar a sua juventude com a guerra colonial” e que, caso ele queira, pode partir com ele num barco chamado VRIJHEID, isto é, “Liberdade”. A juntar a isso, a morte de Ilda em **Verdes Anos** e a “morte” de Moreira/Morisson em **Hora da Morte** ecoam-se também: corpos sacrificados à frustração de uma sociedade castrada.

E o que dizer do belíssimo plano final sobre o qual corre o genérico de fim? Isabel olha o barco “da liberdade” onde Júlio foge – de quê? de quem? Este afasta-se nas águas do Tejo. A câmara lança-se num *zoom* lento que toma o olhar dela (através dos cabelos esvoaçantes que cobrem a imagem). O Padrão dos Descobrimentos, ali à beira, recorda-nos do país que fica, mas o quadro final dá-nos um navio que percorre, calmamente, a linha do horizonte. Eis uma das mais belas – e mais subtis – metáforas de Abril. Tão mais bela porque – subjetivando-se no olhar de uma rapariga de coração partido – tristemente romântica.

Ricardo Vieira Lisboa