

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

A MÃO DADA / 1974

Um filme de CINEQUIPA

Realização e montagem: José Nascimento (não creditado) / *Argumento:* Alface [João Alfacinha da Silva] (não creditado) / *Direção de fotografia:* José Luís Carvalhosa (não creditado) / *Locução:* Cândido Mota.

Produção: Cinequipa, para a RTP / *Série:* VER E PENSAR / *Cópia:* RTP Arquivos, digital (a partir de materiais em 16mm), preto e branco, falada em português / *Duração:* 21 minutos / *Primeira exibição:* 24 de dezembro de 1974, RTP 1 / *Primeira passagem na Cinemateca.*

MAR À VISTA / 1989

Um filme de JOSÉ NASCIMENTO

Realização: José Nascimento / *Argumento:* José Nascimento, Edgar Pêra / *Direção de fotografia:* António Escudeiro / *Guarda-roupa:* Inês Simões / *Música:* Nuno Rebelo / *Montagem:* Manuel Mozos, Manuela Viegas / *Som:* Vasco Pimentel / *Interpretação:* Marcello Urgeghe (Quim), Anamar (Ester), José Wallenstein (Henrique), Luís d'Abreu (Guilherme), Ana Padrão (Filipa), Francisco Nascimento (Afonso), Dinis Rey (Pedro), Bonifácio Humberto (guarda).

Empresa produtora: Inforfilmes, com apoio financeiro da Secretaria de Estado da Cultura e RTP / *Série:* FADOS / *Produtor:* José Mazedo / *Chefe de produção:* Cláudia Lopes / *Produtor delegado:* Nuno Figueira / *Assistência de realização:* Pedro M. Ruivo / *Cópia:* RTP Arquivos, digital (a partir de materiais em 16mm), cor, falada em português e inglês / *Duração:* 51 minutos / *Primeira exibição:* 30 de setembro de 1989, RTP 1 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

Duração total da projeção: 72 minutos

Com a presença José Nascimento e elementos da equipa.

Logo após o 25 de Abril, a recém-fundada cooperativa Cinequipa estabelece um contrato com a RTP – a troca das imagens inéditas rodadas no próprio dia da Revolução – para a produção de suas séries: *Nome Mulher*, dedicada às causas feministas (e com autoria de Antónia de Sousa e Maria Antónia Palla) e *Ver e Pensar*, dedicada a um público infantojuvenil. O primeiro filme desta sessão, **A Mão Dada**, pertence a esta última série e tinha, como tal, um propósito tão pedagógico quanto desestabilizador. Como explicou José Nascimento, “Nos programas *Ensaio e Impacto* [nos quais Nascimento colabora entre 1972 e 1973], para além do Álvaro Guerra, quem escrevia era o Alface [João Alfacinha da Silva], que fica connosco com a responsabilidade dos textos do *Ver e Pensar*. Não sei ao certo, mas quase de certeza que foi o Alface que se lembrou do título *Ver e Pensar*. E agora também já não tenho a certeza se fomos nós falar com o Galveias Rodrigues da Telecine e se foi com o material de câmara dele que fizemos os dois primeiros episódios-piloto dessa série, que se chamam **A Mão Dada** e **As Bengalas**. Fiz os dois. São feitos à margem da televisão, mas são depois integrados na abertura da série do *Ver e Pensar*. **A Mão Dada** era um título mesmo à Alface!”

É bem sintomático daquilo que era o entendimento das possibilidades pedagógicas da televisão em 1974 que um filme como **A Mão Dada** tenha sido concebido e apresentado a um público infantojuvenil. Trata-se de um exercício experimental que trabalha a partir de jogos visuais e de palavras: a câmara e a montagem tratam de engendrar *raccords* sucessivos de grandes-planos de mãos (mãos que conduzem, mãos que escrevem, mão que se agitam, mãos que fumam, mãos que leem, mãos que descansam...) enquanto o texto de Alface propõe uma torrente de trocadilhos e aliterações (a narração começa com um “Dentro a multidão, que é feito da minha mão? Está submersa ou conversa? Na algibeira protege a carteira. Dá-lhe para falar, é o seu azar.

Traduz ou catrapus. Está escondida na sua vida. Diz adeus aos seus. Descansa e poisa a sua herança...” e prossegue nesse tom lúdico, bem característico da obra literária do escritor).

De facto, quando digo experimental, digo-o no sentido próprio da expressão. José Nascimento, então com 26 anos, provavelmente não teria ainda visto as experiências que, com o fim do mudo, haviam sido testadas tanto na Alemanha como no núcleo vanguardista nova-iorquino da Nykino. Refiro-me, respetivamente, a **Hände** (1927), de Miklos Bandy e coreografia de Stella F. Simon, e **Hands** (1934), de Ralph Steiner e Willard Van Dyke. Em ambos os casos, são filmes inteiramente compostos por grandes planos de mãos, o primeiro narrativo (as mãos são entendidas como ferramentas de expressão dramática, quais fantoches desadornados), o segundo envereda por uma natureza mais ensaística, sobre a representação do trabalho. E se não terá visto esses filmes, é bem provável que não tenha também visto o belíssimo **Hand-Movie** (1966), de Yvonne Rainer. Contudo, mesmo não tendo estes títulos como referência, o filme de José Nascimento redescobre algumas das mesmas soluções e partilha do mesmo fascínio que os demais colegas têm por esse “substituto do rosto”, como lhe chamou Harun Farocki num ensaio sobre a expressão das mãos no cinema – **Der Ausdruck der Hände** (1997).

Já no final dos anos 1980, Fernando Lopes, então figura tutelar do cinema no canal de televisão do estado, decidiu avançar com um projeto que visava fomentar o desenvolvimento das novas vozes do cinema português emergente. Um dos primeiros projetos através do qual o diretor de programas procurou colmatar, através da RTP, as deficiências de financiamento do Instituto do Cinema (que nessa época não tinha, como acontece nos dias de hoje, concursos específicos para primeiras obras e novíssimos realizadores), foi a série de telefilmes intitulada *Fados*. Pouco depois, a mesma estratégia seria aplicada na série *Corações Periféricos*, quatro histórias sobre a juventude realizadas por cineastas recém-formados pelo Conservatório de Cinema (Manuel Mozos, Luís Alvarães, Fernando Ávila, Pedro M. Ruivo).

O esquema de *Fados* era simples: produziam-se dez telefilmes, seis deles realizados por “cineastas da casa”, isto é, realizadores a contrato com a RTP (Manuel Faria de Almeida, Margarida Gil, Oliveira e Costa, Jaime Campos, Luís Filipe Costa, Alfredo Tropa), os quatro restantes era assinados por jovens realizadores que já tivessem dado provas das suas capacidade, ora realizando uma primeira longa-metragem (Joaquim Leitão que fizera **Duma Vez por Todas**, José Nascimento que realizara **Repórter X** e Vítor Gonçalves que assinara **Uma Rapariga no Verão**) ou realizando várias curtas (Cristina Hauser).

Com um financiamento modesto, mas respeitoso, da RTP e da Secretaria de Estado da Cultura, cada realizador externo trabalhou com uma produtora diferente, Hauser com a sua Quimera do Ouro, Gonçalves com a sua Trópico Filmes, Leitão com a Opus (dos irmãos Vasconcelos) e a José Nascimento coube a Inforfilmes, de Acácio de Almeida e José Mazedo. A variedade dos vários títulos apresentados é enorme – o título *Fados* permitia esta grande abertura de interpretações – e entre os dez filmes realizados encontram-se vários retratos das sequelas da presença colonial portuguesa da diáspora, interna e externa: em Macau (**O Regresso** de Faria de Almeida), os retornados de Angola (**Pau Preto** de Oliveira e Costa), os refugiados timorenses (**Flores Amargas** de Margarida Gil), os emigrantes portugueses em França (**Luísa e os Outros**, Alfredo Tropa), os ex-combatentes da Guerra Colonial (**A Última Viagem**, de Jaime Campos), e os traumas psicológicas da ditadura (**Jazz Morto e Arrefece**, Luís Filipe Costa). Já os realizadores “jovens” abordaram questões mais abstratas: dramas rememorativos (**Longe**, Hauser), separações amorosas (**Volta**, Leitão), presságios pessoais (**Meia Noite**, Gonçalves) e, dissonante dos demais, uma história de aventuras infantojuvenil com tesouros afundados na costa de Sagres,

caçadores de relíquias, *marchand* de joias, mapas de piratas e engates de praia (o presente **Mar à Vista**, de José Nascimento).

A leveza e a frescura do filme de Nascimento destoam dos restantes títulos de uma série invariavelmente votada ao trágico (ao *fado*). **Mar à Vista** é tudo menos trágico, trata-se de um bonito filme de Verão assombrado vagamente pelo peso da vida adulta que se anuncia, como um espectro de morte – já lá irei. Na verdade, o filme resulta de um outro projeto que José Nascimento nunca chegou a realizar. Logo após **Repórter X**, o realizador iniciou um processo de escrita com o então crítico de cinema António Cabrita. Chamava-se *Não Esquecer as Rosas* e contava a história de uma bióloga que embarcava no Navio Sagres numa expedição à Guiné em busca de um peixe que se dizia estar extinto, mas de que havia relatos de um eventual ressurgimento. Quando a Marinha Portuguesa não autorizou a rodagem no navio, o projeto ainda se tentou reconfigurar numa produção teatral, mas nem mesmo assim foi possível levá-lo a bom porto.

Das ruínas desse desaire, surgiu **Mar à Vista**, onde a relação com a expedição científica se preserva (o peixe *Coelacanthus* foi substituído por despejos de um naufrágio de um veleiro setecentista, e o Navio Sagres foi substituído pelo pontão de Sagres e, como tal, a Guiné virou Algarve). Desta feita, o argumento foi coescrito com Edgar Pêra (que fora aluno de Nascimento no Conservatório e que trabalhara como anotador em **Repórter X**, momento em que participou na reescrita de algumas cenas, estando por isso creditado como coargumentista dessa primeira longa). É evidente que o contributo de Pêra veio sublinhar aquilo que já estava latente em **Repórter X** e em alguns episódios realizados por Nascimento para a série *Ver e Pensar e Binário*: a dimensão lúdica, própria da literatura de género, em particular, da banda desenhada – género muito apreciado, e trabalhado por Pêra. De qualquer modo, a ideia base do filme teve origem nos próprios filhos de José Nascimento (que aparecem no filme). Como explicou em entrevista (a publicar no catálogo que a Cinemateca dedicará ao realizador), “Na altura os meus filhos mais velhos, o Kiko [Francisco Nascimento, o Afonso] e a Rita [Nascimento], eram adolescentes e amigos do Dinis Neto Jorge [Pedro] desde os sete anos. Tinham andado todos na Escola de Dança do Conservatório e eram muito criativos. Foi deles que nasceu a ideia dos tesouros afundados nas águas do Algarve. (...) A Leonor Keil aparece com a minha filha Rita numa cena de bar, depois o Dinis e o Kiko no resto da história. O Dinis, coitado, a primeira vez que pegou na Vespa caiu ao chão e partiu o braço!” Daí que a personagem do Pedro passe o filme todo com o braço engessado.

Se **Repórter X** era já um filme que impunha uma ambiguidade entre estados de consciência e percepção – porque literalizava os estados mentais do protagonista, Reinaldo Ferreira, morfínómano e especulador sensacionalista – também aqui o filme se funda numa incerteza perceptiva, que só o final vem enunciar de forma declarada. Na sequência de abertura, conhecemos o casal Quim (Marcello Urgeghe) e Filipa (Ana Padrão). Ela, estudante de teatro no Conservatório, decide pregar uma partida de mau-gosto ao namorado, fingindo um suicídio no chuveiro. Trata-se de uma “demonstração” das suas capacidades de representação. No entanto, perceberemos depois, trata-se também de uma piada recorrente, e aquela foi a *gota-de-água*. Quim mete-se na mota e parte para o Algarve, pedindo à Filipa que deixe o apartamento até que ele regresse. A ação decorre de forma linear, sempre num misto de fantasia infantil e naturalismo, até que, no plano final, Quim regressa ao apartamento e, sem que ele dê conta, a câmara indica-nos que, afinal, a namorada continua na banheira, como na sequência de abertura. Será que tudo aquilo que fomos vivenciando é afinal o produto de um recalque? Será que Quim foi incapaz de inscrever o trauma e inventou toda uma história mirabolante, negando assim a violência de um real suicídio da namorada? O filme deixa essa dúvida – sendo que a

explicação mais direta é que Filipa se suicidou na sequência da rejeição (ou que, mais uma vez, está a pregar-lhe uma partida de mau gosto).

Contudo, a indeterminação que este elemento gera nos “regimes de realidade” de **Mar à Vista** infeta todo o filme. Na verdade, essa duplicidade dos olhares vem sublinhar a infantilidade do próprio Quim (que só pensa “em gajas e motas”, como se comenta a certa altura), protagonista pouco maduro para as agruras da vida adulta e para o rocambolesco da trama. O interesse de **Mar à Vista** está, justamente, na forma como o filme procura equilibrar o mundo das crianças e o mundo dos adultos, que se correspondem e complementam. Ou antes, como o mundo dos adultos não passa de uma ficção mirabolante segundo o olhar dos protagonistas adolescentes (ou dos protagonistas adultos que nunca chegaram a crescer). Se dúvidas restassem, basta ver o modo como a personagem de José Wallenstein é tão evidentemente vilanesca (o lenço ao peito, a homossexualidade mal escondida – a primeira conversa com Anamar sobre a insatisfação sexual dela e a eventual impotência dele é particularmente subtil e divertida), como Anamar interpreta tão completamente a figura da *femme fatale*, como Marcello Urgueghe dá corpo ao jovem ingénuo e como – afinal – os miúdos (Afonso e Pedro) são os verdadeiros narradores desta história. Aliás, a eles cabe a posição dos *voyeurs*. A sua função – ao longo de todo o filme – é espreitar por de trás de uma moita, espiar através dos binóculos, assistir à distância às andanças dos adultos. Eles veem e comentam as reviravoltas da história, como se – no fim de contas – se tratasse de um jogo de figurinhas que os dois pré-adolescentes encenam nos tempos livres da sua fértil imaginação.

Trata-se, afinal, do delírio de um adulto traumatizado ou do *playground* de dois jovens pubescentes? Até certo ponto o filme parece assumir que uma e outra coisa não são assim tão diferentes. Ou antes, que num processo de recalque a consciência regride para um estado de inocência juvenil – inocência essa que pode ser tanto o produto de um trauma como o resultado de um depuramento do olhar. A esse respeito, basta recordar que, a certa altura, Anamar diz para Urgueghe, “Estava a olhar para ti e não me parecias real” e ele responde-lhe, “E não sou...”

Este regime de percepção essencialmente “subjetivo” de **Mar à Vista** vem acentuar a sua dimensão mitológica na relação com a história – Afonso adora história, mas reprovou à disciplina, certamente porque o seu interesse é, acima de tudo, fantasioso. É possível identificar neste telefilme o gérmen de **Tarde Demais**, só que em versão inversa – onde a visão subjetiva, passa a objetiva, e o universo infantojuvenil passa a terror de sobrevivência. Em **Mar à Vista embarcamos** numa visão mítica sobre a história trágico-marítima nacional, fazendo dos múltiplos naufrágios junto à costa portuguesa uma fonte inesgotável de especulações miríficas sobre tesouros, joias, colares de pérolas, amuletos, mensagens secretas e mapas com cruzes assinaladas, esquecendo que cada imaginário cofre cheio de moedas de ouro corresponde a uma série, muito real, de cadáveres da “economia” escravagista e de “indústria” extrativista. Nesse sentido, **Tarde Demais** surgirá – uma década depois – como a resposta do realizador a esse imaginário mitológico, quando não mesmo folclórico, sobre a relação do país com a sua costa, no caso particular da relação dos pescadores portugueses com o mar enquanto entidade de sustento e morte.

Ricardo Vieira Lisboa