

PASSAGEM OU A MEIO CAMINHO / 1980

Um filme de Jorge Silva Melo

Realização e Argumento: Jorge Silva Melo / **Fotografia:** Acácio de Almeida / **Música:** Paulo Brandão, interpretada ao piano por Nuno Vieira de Almeida e excertos do "Coro dos Prisioneiros" da ópera "Fidélio" de Ludwig van Beethoven / **Som:** Paola Porru / **Montagem:** Solveig Nordlund e Teresa Caldas / **Interpretação:** Luís Lucas, João Guedes, Diogo Dória, Glicínia Quartin, Isabel de Castro, Gina Santos, Teresa Crawford, João Pinto Nogueira, Virgílio Castelo, António Wagner, João Brites, Cândido Ferreira, Francisco Costa, Paulo Rocha, Cremilde Gil, etc.

Produção: Helena Domingos e Henrique Espírito Santo para Grupo Zero / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, DCP, cor, 85 minutos / **Estreia:** 14 de Setembro de 1980, no Festival da Figueira da Foz / Inédito comercialmente.

O primeiro plano deste filme – após o genérico – mostra-nos uma máquina de escrever com um texto a ser batido. Algumas linhas estão já escritas e em *off* uma voz – voz de Jorge Silva Melo, o realizador – afasta-nos desse texto contando o que Lillian Hellman contou sobre Dashiell Hammett em Nice, em 1968, quando – sete anos depois da morte do escritor com quem viveu 30 anos – escreveu as memórias a que chamou "An Unfinished Woman".

Não seria um começo muito estranho se não houvesse já nele uma série de coisas que não colam e que desarrumam qualquer pretensa cronologia. Porque o homem que está a escrever esse texto é suposto ser Georg Büchner, poeta alemão que viveu entre 1813 e 1837 e que morreu cerca de cem anos antes de Hellman e Hammett se terem conhecido. Porque quase logo a seguir, aproximativamente vestidos à época, vemos Büchner (Luís Lucas) e Becker (João Guedes) e uma legenda nos previne que estamos a 10 de Janeiro de 1834. Porque quem lê – ou treslê – o texto escrito, é o realizador do filme, rodado em 1980. Para qual destas datas caminha esta obra, em que presente se situa ela? Em 1834 (ou entre 1834 e 1837, nos últimos três anos da vida de Büchner)? Em 1968, ano de Maïos? Ou em 1980, quando se começou – mais ou menos – a proclamar a morte das ideologias e quando – mais ou menos – os homens da geração de Silva Melo começaram a dizer-se sociais-democratas. Lembro-me de um que até disse (até me disse) que todos, cães e gatos, o éramos. E só me lembrei dele porque este filme, situado no início de uma parda década, vira as costas, logo nesse plano, a todos os cães e a todos os gatos, e com a câmara à altura do olhar do homem – à altura onde a tinha Hawks – só nos mostra personagens humanos, homens e mulheres de corpo inteiro, com inteira memória e inteira história. A tradição intervém por aqui (lá para diante do filme, vai-se falar muito de traidores e delatores) mas todos os que traíram deixamos de os ver e só ficam connosco, até ao fim, os que foram fiéis. Muitos os chamados, poucos os escolhidos. E se tristeza há é uma tristeza antiga, romântica, como a que se infiltra nos três fabulosos *raccontos* confiados às três fiadeiras do filme: Glicínia Quartin, Isabel de Castro e Gina Santos, mães e mulheres de heróis que desse heroísmo vivem.

A 10 de Janeiro de 1834, Büchner tinha 20 anos. Restavam-lhe três de vida, antes do tifo e do inverno suíço, no exílio, nesse Domingo, 19 de Fevereiro de 1837. Três anos em que escreveu "A Morte de Danton", "Léonce e Léna", "Pietro Aretino" e "Woyzeck", três anos em que se impôs como autoridade europeia em ciências naturais e anatomia comparada, três anos em que viveu no

fervor revolucionário que se seguiu à explosão de 1830 e aos conflitos que precederam a "Zollverein". É sobre esses três anos o filme que vamos ver? Se não faltam referências históricas, datas, se a concepção (e impressão) do famoso panfleto "Paz às cabanas! Guerra aos Palácios!" tem no filme um tão importante lugar, será que é de Büchner a biografia do filme, ou será de Büchner, mesmo, essa biografia "*que não posso escrever*" como, duas vezes, Jorge Silva Melo repete em *off*?

Que o não é, no sentido estrito do "filme histórico" ou do "filme biográfico" basta ter olhos na cara para o saber. Os *décors* nada têm que ver com os "lugares de Büchner" (Darmstadt, Estrasburgo, Zurique) ou sequer com a Alemanha e com a Suíça. Se Portugal não é muito identificável, basta alguma atenção para localizarmos sítios nossos, das ruas de Lisboa à Arrábida. E a caracterização não está lá para um "faz-de-conta" ou para simular uma possível Alemanha, ou, mesmo, um *no man's land*. Há automóveis, camionetas, comboios. Há máquinas de escrever e tipografias dos anos 80. Tudo se situa na contemporaneidade do filme.

Permite essa ambiguidade que se fale de anacronismo, como muitos disseram, ou de indefinição espacial e temporal? Já falei do rigor dos factos históricos da vida de Büchner, já disse que Jorge Silva Melo nos não deixa margem para qualquer dúvida sobre o tempo do filme, e sobre a sua situação na contemporaneidade. Nesse sentido a obra é tudo menos ambígua ou indefinida. Digamos que é possível vê-la como um ensaio de uma peça sobre Büchner, ou de um filme sobre Büchner, com os actores à procura dos personagens e os *décors* à procura dos *décors*. Mas há também um claro (ou obscuro) jogo com a posteridade do poeta, cujo destino *post-mortem* se presta, mais do que qualquer outro, a agarrar ou desagarrar (e nesse movimento o filme se constrói) os anos 30 do século XIX. E não estou a pensar apenas na genealogia possível que, em termos revolucionários e ideológicos, pode unir os estudantes alemães de 30-34 à geração de 68. Como se sabe, a obra de Büchner ficou na obscuridade quase um século e o "Woyzeck" (que, não por acaso, ocupa lugar central do filme) foi praticamente redescoberto em 1914 quando Alban Berg viu a peça no Wiener Kammerspiele, com Albert Steinrück, e ouviu e viu nela o apelo do seu próprio destino. Foi contra tudo e contra todos (inclusive contra o próprio Schönberg, seu mestre) que Berg decidiu compor a ópera baseada na peça de Büchner, que o ocupou inteiramente entre 1914 e 1921 e se estreou em Berlim, em 1925. E sabe-se que Alban Berg considerou a ópera quase como uma "encomenda divina" e se referiu a um sonho que teria tido em que essa tarefa lhe foi imposta.

A palavra sonho foi finalmente dita. A estrutura deste filme releva claramente da mesma instância onírica, e a lógica a procurar nele é a lógica do sonho, que não se detém em anacronismos nem em limitações espaço-temporais. A voz *off* do realizador é a voz *off* do sonhador, talvez adormecido à leitura de "An Unfinished Woman" (ou do "Pentimento" de Hammett) e levado por livre associação a Büchner ou aos seus companheiros, a Renoir, a Anna Karina, ao "Fidélio" de Beethoven, às vozes e aos rostos transmutados dos actores com quem trabalhou, a Müller, a Borges, a Malcolm Lowry e a tantos, tantos outros dos seus espectros familiares convocados nesta passagem.

Se temos dificuldade em aceder a esse onirismo é porque todo o filme caminha ao arrepio de qualquer das estéticas familiares à sua tradução e é porque toda a evolução da obra nos parece dotada – no seu vaguear – por um rigor metódico, obstinado, onde o gratuito quase não tem lugar.

Mas não se passa o mesmo na obra de Büchner? Não é ela, simultaneamente, a mais científica e a mais poética, a mais épica e a mais clássica? A ordem? Qual é a ordem de "Woyzeck", de que Büchner escreveu vinte e sete cenas sem qualquer indicação sobre a sua sequência? "*A partir do momento em que as cenas se tornam cada vez mais mudas, em que as palavras já quase não formam frases, mas se sucedem ou se transformam em gritos, na altura em que a linguagem se transforma em nada mais que solidão, a analogia predestinada entre Berg e Büchner desenvolve-se na perfeição. A forma conscientemente contínua desaparece e deixa de construir um modo de expressão válido. É o fim do classicismo, tanto em Berg como em Büchner. A correspondência é perfeita*". Ignoro se Jorge Silva Melo conhece este texto de Gustav Rudolf Sellner sobre o "Woyzeck" de Berg. Mas muda-se palavras por planos, frases por sequências, linguagem por *découpage* e tudo o que foi transcrito sobre a ópera de Berg se aplica ao filme de Jorge Silva

Melo. E, como em Berg, se aplicam sobretudo a partir da sequência em que o “drama explode”, ou seja, neste caso, a partir da fuga de Büchner, quando “a acção sensível desaparece perante o indizível da alma”, quando se começa a gerar a morte de Büchner.

O ecrã fica escuro e em *off* o realizador fala-nos da “inevitável fita preta” dos “filmes que se sabem falhados”. Era o momento de começar o grande filme de amor e de morte (o filme dos grandes planos) mas esse filme não pode ser feito e tem que ser dito. É às palavras, às suas palavras, que Jorge Silva Melo confina o discurso de amor, assumindo a impossibilidade dele, ou a impossibilidade de amar o amor ou de filmar o amor. A “beleza infinita” só pode passar ou perpassar “eternamente imperfeita” nesses grandes planos que são o equivalente dos gritos da ópera. E há o plano pasmoso do aquário, com os peixes verdes, há o “*adio, amico mio*”, há o plano de Luís Lucas na cama, há o percurso da Serra da Arrábida, há a luz de Agosto. Agora é agora e os anos são só tempo.

Ao mesmo tempo que se desenham os contornos para as obras futuras do cineasta (**Ninguém Duas Vezes, Agosto, Coitado do Jorge, António, Um Rapaz de Lisboa**), quando é citada a frase de Cézanne que em **Agosto** desencadeia o filme e quando a luz se torna na luz desse filme, **Passagem** suspende-se, como se o autor soubesse que ainda não é tempo nem hora para pintar esse momento da vida que passa e como se limitasse na luz que nimba cada um desses planos o que sabe que não pode (ainda) extravasar deles.

Antes, quando Büchner geme com as dores da revolução em parto, a luz deste filme era quase caravaggiana, com os planos do corpo nu de Luís Lucas a reenviarem-nos expressamente ao maneirismo. Depois da fuga, essa luz faz-se próxima e quente (a luz de Agosto) e à medida que é preciso falar de Léonce e de Léna (de Luís Lucas e de Teresa Crawford) o sopro parece extinguir-se, voltando-se sobretudo para a autobiografia, para o mundo secreto do próprio autor, como imagens de amor que não podem senão ser entrecortadas ou entrevistadas. A passagem dá-se aí, quando claramente o filme postula que não se está a falar de mais ninguém senão do próprio ordenador dessas imagens, oculto nelas, ou entre elas.

“*Estamos perto de acordar quando sonhamos que sonhamos*”, escreveu outro alemão, Novalis. Voltando à lógica do sonho o final do filme é esse demorado acordar, como sucede de manhã quando, entre o sono e a vigília, comandamos os nossos sonhos e, sonhadores, passamos a ter mais força do que os vultos sonhados.

É antes da fuga (precedendo a fuga) quando Büchner viaja, que intervém a citação de Dante que dá o título ao filme, confiada a uma canção. A meio-caminho encontra-se o Poeta numa “selva obscura”. Sabemos como se aventurou nela e quem o guiou. Nesta passagem, Büchner é o guia de Jorge Silva Melo. A via directa já se sabe *smarrita*, mas o inferno, o purgatório e o céu não podem ser ainda prefigurados. À entrada dos anos 80, e no seu primeiro filme, Jorge Silva Melo deu-nos a ver a escuridão da selva. Talvez por ser tão escura – neste filme tão claro – tantos se perderam nela, não percebendo como a vida parava e como era preciso (necessário) pintá-la naquele momento.

Falei de filme claro, quando é claro que é um filme críptico. Haverá contradição? Só a suficiente para tornar este filme necessário. E não sei de melhor elogio que lhe possa fazer.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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