



Bernardo Bertolucci

Compilação de textos distribuídos em acompanhamento das projeções dos filmes de Bernardo Bertolucci na Cinemateca

Índice

La Commare Secca / “A Mulher Descarnada” (1962) Antonio Rodrigues	1
Prima della Rivoluzione / Antes da Revolução (1964) Manuel Cintra Ferreira	2
La Via del Petrolio (1967) Frederico Lourenço	4
Partner / Partner (1968) Frederico Lourenço	5
Amore e Rabbia / Amor e Raiva (1968/69) M. S. Fonseca	6
La Strategia del Ragno / A Estratégia da Aranha (1969-70) Antonio Rodrigues	7
Il Conformista / O Conformista (1970) Luís Miguel Oliveira	9
Ultimo Tango a Parigi / O Último Tango em Paris (1972) Manuel Cintra Ferreira	11
La Luna / La Luna (1979) Manuel Cintra Ferreira	14
La Tragedia di Un Uomo Ridicolo / A Tragédia de um Homem Ridículo (1981) Frederico Lourenço	15
The Last Emperor / O Último Imperador (1987) Manuel Cintra Ferreira	16
The Sheltering Sky / Um Chá no Deserto (1990) Manuel Cintra Ferreira	18
The Dreamers / Os Sonhadores (2003) Manuel Cintra Ferreira	20
Io e Te / Eu e Tu (2012) Antonio Rodrigues	21

La Commare Secca / “A Mulher Descarnada” (1962)

Dezoito anos mais novo do que Pasolini, Bernardo Bertolucci teve nele um amigo, um mentor, o homem que o levou para o cinema. Ligado inicialmente a Attilio Bertolucci, pai de Bernardo e um dos mais importantes poetas italianos do século XX, Pasolini conheceu o futuro realizador de *La Commare Secca* quando este tinha apenas catorze anos. Foi para ele, para o adolescente inteligente e talentoso que escrevia poesia e realizou o seu primeiro filme aos dezasseis anos (a curta amadora *La Teleferica*), que Pasolini escreveu um dos seus poemas mais célebres, “A Un Ragazzo”, que termina com estes versos, tantas vezes citados: “*Ah, aquilo que queres saber, meu rapaz, / acabará não perguntado, perder-se-á sem ser dito*”. Num belo texto de lembranças, Bertolucci especifica que “*o rapaz era eu e as palavras do Pier Paolo, relidas hoje, soam como uma afectuosa, uma melancólica profecia. Nos anos atravessados pela nossa amizade, o significado destes versos sofreu várias mudanças, acompanhando a evolução da nossa relação, da qual acabou por tornar-se o coração secreto, o emblema, o mote. (...) Até ao ponto de aflorar a inquietante mudança de papéis entre «o rapaz» que quer saber mas não consegue perguntar e «o poeta» que sabe mas não consegue dizer*”. Ao lançar-se na realização de *Accattone*, Pasolini convidou Bertolucci para ser o seu assistente de realização. Começam por fazer um “teste” que foi mostrado a Fellini, que deveria produzir o filme. Fellini, que pusera o seu irmão Riccardo a vigiar os acontecimentos, detestou o resultado e uma das exigências que fez foi a demissão de Bertolucci, um assistente tão inexperiente como o realizador (com quase quarenta anos, Pasolini nunca tinha feito um filme e nada sabia da técnica). Pasolini recusou-se a demitir Bertolucci e conseguiu fazer o filme como quis. Pouco depois, desiste de filmar *La Commare Secca*, pois o seu interesse se concentrara num novo projecto, *Mamma Roma*, e oferece o argumento e o trabalho a Bertolucci, então com apenas 22 anos, que aceitou o desafio, “*de modo um pouco inconsciente*”, segundo as suas palavras. *La Commare Secca* foi estreado no Festival de Veneza, no mesmo ano de *Mamma Roma*, *Faca na Água* (Polanski), *Vivre Sa Vie* (Godard) e de filmes um tanto esquecidos porém significativos do período, como *Homenaje a la Hora de la Siesta*, de Torre-Nilsson e *Thérèse Desqueyroux*, de Franju. Depois, o filme de Bertolucci tornou-se uma espécie de raridade, talvez devido à maturidade e à beleza do filme que realizou a seguir, *Prima della Rivoluzione*.

La Commare Secca significa literalmente “a mulher descarnada”, uma expressão idiomática que significa “a morte”, o que explica o título comercial inglês do filme, *The Grim Reaper*, ou seja, “a ceifeira sinistra”. O *découpage* foi escrito por Bertolucci e Sergio Citti a partir de um argumento de cinco páginas de Pasolini (que recomendou os nomes dos seus amigos ao produtor) e é um filme essencial para percebermos melhor a mitologia pessoal de Pasolini. Apesar das enormes diferenças de estilo (Bertolucci era muito mais cinéfilo que Pasolini, jamais buscou a mesma crueza, nunca deve ter pensado que o cinema fosse “*a língua viva da realidade*”) está muito mais próximo do mundo de Pasolini do que um filme como *La Notte Brava*, de Bolognini, também baseado num argumento de Pasolini (que o considerava como uma das suas melhores “*coisas narrativas*”), mas cuja encenação é demasiado distante do mundo de Pasolini. Em *La Commare Secca*, a cena em que os dois rapazes acabam por ir com o homossexual para debaixo da ponte e a cena em que um rapaz vê o outro afogar-se e nada faz porque sabe que não poderia salvá-lo, são literalmente tiradas de *Ragazzi di Vita*, o romance que tornou Pasolini célebre e no qual toma forma a sua mitologia pessoal sobre o subproletariado da periferia romana do período 1945-60, periferia que ele via como “*uma grandiosa metrópole plebeia*”. Ao lançar-se em *La Commare Secca*, Bertolucci herdou um projecto de filme que não era seu, que aborda uma mitologia que nunca seria a sua, mas já fora assistente de *Accattone* e conhecia o seu mundo, além de estar impaciente para lançar-se na realização. Num importante livro-entrevista a Enzo Ungari, Bertolucci declarou que ao lançar-se neste trabalho “*procurou ampliar o processo mimético em relação ao mundo de Pasolini como escritor e realizador, que tinha começado com o meu trabalho de assistente em Accattone. Modelei a minha relação com*

Citti naquilo que observara da relação dele com o Pier Paolo. A experiência foi bem sucedida e o guião tornou-se um bom exemplo de «maneirismo», na medida em que foi concebido e escrito «à maneira de». Só depois de entregar o guião ao produtor é que Bertolucci foi definitivamente convidado a realizar o filme e saiu-se muito bem, com uma particularidade: trata-se de um dos raros primeiros filmes que nada tem de confessional e autobiográfico, domínios em que o realizador se aventurará no seu filme seguinte, a belíssima educação sentimental que é *Prima della Rivoluzione*. Mas Bertolucci também afirma que teve consciência de que para que o filme fosse verdadeiramente seu teria de agir contra o processo de mimetismo em relação a Pasolini. Talvez por isso não haja jamais nenhum enquadramento frontal à Pasolini, a câmara procura o movimento. Bertolucci sabia muito bem o que os separava: o grau de relação com o cinema, com a cinefilia: *“Eu estava loucamente apaixonado por Accattone e ainda estou, mas tenho de reconhecer o facto que não era o tipo de cinema que eu sonhava fazer. (...) Aquilo de que sinto falta em Accattone é a perversão da cinefilia, o amor do cinema por si só”.*

É precisamente esta relação com a cinefilia, típica da geração de Bertolucci e menos típica da de Pasolini, que faz de *La Commare Secca* um filme característico do seu realizador. A estrutura narrativa em *flashbacks*, a distribuição de diversos pontos de vista, a própria escolha de nunca mostrar o polícia que interroga os suspeitos (exactamente o contrário do que faz Pasolini em *Accattone*) são elementos “cinéfilos”, caracterizam um filme que se refere mais ao cinema enquanto tal, às aventuras vividas nas telas das salas escuras, do que à realidade que pinta, contrariamente ao de Pasolini. Pasolini chegou ao cinema aos quarenta anos, Bertolucci realizou a melhor parte da sua obra antes dos trinta. Em Pasolini, o cinema é mais que cinema, no que há de melhor em Bertolucci estamos sempre imersos no cinema, numa pura superfície de imagens. *La Commare Secca* é um daqueles filmes em que vemos um mundo começar, o mundo do cinema moderno, com as suas aventuras e as suas formas.

Antonio Rodrigues

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Pier Paolo Pasolini - O Sonho de Uma Coisa”, em abril de 2006.



Prima della Rivoluzione / Antes da Revolução (1964)

Prima Della Rivoluzione é a “incarnação de um exorcismo”, segundo as palavras de Bertolucci numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, que igualmente destaca também as marcas autobiográficas que o filme comporta. Mas se a afirmação é feita referindo-se à evolução política do realizador, o exorcismo é também o de uma geração face aos fantasmas de um passado recente e que se manifesta em quase todos os novos cineastas contemporâneos de Bertolucci: Bellocchio, os irmãos Taviani, etc. Pasolini é um caso à parte e, apesar de ter começado a realizar filmes quase ao mesmo tempo deles, pode considerar-se como uma espécie de seu patrono. Bertolucci começou a trabalhar no cinema como assistente no primeiro filme de Pasolini, *Accatone*, e a sua primeira obra, *La Commare Secca*, estava, em princípio, prevista para o autor de *Teorema*.

Da parte de Bertolucci o exorcismo realiza as suas opções políticas. Fabrizio é o seu “alter ego”, um intelectual burguês dividido entre a sua origem social e um compromisso com o comunismo. *“Fui marxista com todo o amor, toda a paixão e todos os desesperos que pode ter um burguês que escolhe o marxismo”* (Bertolucci). Mas as contradições em que Fabrizio se debate não reflectem apenas o dilema do realizador. Elas são as mesmas que nesse começo da década de

sessenta afectavam muitos membros da esquerda comunista. Se em Itália se tornaram mais evidentes é porque foi aí, também, que mais cedo tomaram forma as alterações no seio daquele movimento personificadas na figura do secretário geral do PCI, Palmiro Togliati. A personalidade deste intelectual e dirigente comunista marca, de uma forma ou de outra, esta nova vaga de realizadores.

Este “compromisso político” dos jovens cineastas italianos é o que os distingue da “nova vaga” francesa, onde vão buscar as formas novas que desde 1959 estavam a mudar o cinema. Neste campo, em particular no que se refere a Bertolucci, Godard é a influência mais notória, citado concretamente com o filme que Bertolucci mais admirava, *Vivre Sa Vie* (a liberdade de estilo que caracteriza *Prima Della Rivoluzione* procura seguir esse “exemplo extraordinário de improvisação” como o realizador o considerava), mas também pelo gosto das citações e pela cinefilia que se manifesta. No primeiro caso, porém, elas têm um carácter mais artificial e rebuscado, sem a naturalidade com que surgem em Godard. No segundo, também é a este que vai buscar a forma de exposição. Inclusive a famosa frase “*Non se pode viver sem Rossellini*” (dita por Gianni Amico, também colaborador no argumento) poderia ser do realizador francês (não esqueçamos que Bertolucci confessou, na mesma entrevista, que “descobriu” Rossellini através dos *Cahiers*). Tudo isto revela a juventude do cineasta: a busca de patronos, de modelos e o carácter autobiográfico deste quase primeiro filme.

Mas *Prima Della Rivoluzione* revela também uma maturidade que faz com que sobreviva entre muitos outros filmes do seu tempo. Dessa época de experiências novas apenas Pasolini se mantém no primeiro plano. E talvez não seja por acaso que ambos cultivavam a poesia (Quando *Prima...* foi apresentado em Veneza, Bertolucci acabara de receber o prémio Viareggio pela sua colectânea de poemas “*In Cerca del Mistero*”).

Prima Della Rivoluzione foi apontado como um filme stendhaliano, pelas semelhanças que apresenta com *La Chartreuse de Parme*. Influência que não é negada pelo realizador dada a paixão que testemunha pelo escritor. Não apenas tem Parma como campo de acção, mas até os seus personagens principais retomam os nomes dos da *Chartreuse*: Fabrizio (del Longo), Gina (del Longo), Clélia, assim como algumas das relações entre eles (a paixão de Fabrizio pela tia) e os laços que os ligam a outros, como aponta Roger Tailleur (os de Gina com Puck, o proprietário arruinado, reflectindo os da Sanseverina com o conde Mosca; o personagem de Cesare, o professor, “réplica mais política do abade Blanès”), assim como a breve revolta de Fabrizio e a sua demissão final e regresso ao redil.

Os temas caros a Bertolucci, que encontramos ao longo de toda a sua obra, surgem já definitivamente desenhados neste seu filme: a obsessão do incesto na relação de Fabrizio e Gina (*La Luna*), a paixão pela ópera da notável sequência semi-documental da récita do MacBeth de Verdi com material filmado por Bertolucci na abertura da temporada de ópera em Parma em 1962, que encontramos depois em *Novecento* e *La Luna*, as personagens femininas nevróticas sucessoras de Gina (*La Luna*, *Le Dernier Tango à Paris*, *The Last Emperor*), os homens fora do seu tempo e da história, incapazes de aperceberem o real (*Il Conformista*, *The Last Emperor*) e a dolorosa lucidez de quem vê o seu tempo passar (o personagem de Puck).

Bertolucci rodeia esta história cinzenta de conformismo e derrota com uma fotografia nebulosa, cortada por vezes por relâmpagos de luz, e em movimentos de câmara longos e sinuosos. Para Bertolucci, como para a *nouvelle vague*, um *travelling* é uma questão de moral e ao desassossego das almas corresponde uma errância inquieta da câmara, cortada abruptamente por uma montagem que introduz imagens mentais.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Modernidade/Pós-modernidade: Anos 60/Anos 80”, em janeiro/fevereiro de 1990.



La Via del Petrolio (1967)

O extenso documentário televisivo que veremos hoje foi realizado por Bertolucci numa altura em que assinara apenas dois filmes: *La Commare Secca* e *Prima della Rivoluzione*. No entanto, é difícil vermos a relação entre o realismo pasoliniano do primeiro ou o romantismo stendhaliano do segundo e a apresentação árida que nos surge em *La Via del Petrolio* do percurso que o “ouro negro” do século XX tem de percorrer da Pérsia até à Baviera. O próprio Bertolucci afirmaria, aliás, na sequência da realização de *La Via del Petrolio*, que o documentário como género cinematográfico não tinha nada que ver com a sua sensibilidade; classificou o filme de “tentativa falhada” e recusou-se sempre a revê-lo (segundo informações extraídas do estudo sobre o cineasta de autoria de Dietrich Kuhlbrodt, Hans Helmut Prinzler e Karsten Witte, publicado em Munique em 1982 sob o título *Bernardo Bertolucci*). Mas como o Ciclo da Cinemateca teve como objectivo representar a obra de Bertolucci da forma mais objectiva possível, aproveitemos a oportunidade para tomarmos contacto com um filme raramente visto e geralmente esquecido nos melhores estudos críticos sobre o realizador (como é o caso do excelente livro de Robert Phillip Kolker, que nem sequer faz alusão a *La Via del Petrolio*).

O documentário está organizado em três partes distintas: “As Origens”, “A Viagem”, e “Através da Europa”. A primeira parte situa o tema no seu contexto histórico e trata a questão da forma como o “óleo de pedra” é extraído no Irão para logo de seguida embarcar, em estado bruto, no golfo pérsico com rumo a Génova, viagem essa que constitui o tema da segunda parte do filme. A terceira parte é mais “subjectiva” em virtude de a pesquisa se encontrar individualizada na figura de um jornalista, que resolve seguir, *pari passu* o percurso do petróleo num oleoduto que o leva de Itália até à Baviera, onde, depois de atravessar os Alpes, entra numa refinaria que o tornará “próprio para consumo”.

Não há dúvida de que Bertolucci se esforçou por tratar o seu tema da forma mais completa possível; mas ao mesmo tempo as preocupações de rigor documental fazem de *La Via del Petrolio* um filme que é demasiado longo, pelo menos sob a forma que nós o veremos na Cinemateca, todo “de enfiada”. Talvez tivesse resultado melhor uma abordagem mais impressionista, pois os momentos mais bem conseguidos do filme são precisamente aqueles em que Bertolucci dá largas à sua veia poética, filmando com impecável segurança artística uma águia solitária a sobrevoar uma paisagem de montanhas desérticas, as orações hieráticas de operários muçulmanos ou algumas interessantes “vignettes” da vida quotidiana das pessoas cuja vida está inextricavelmente embrenhada no percurso do petróleo. A este propósito, os *Cahiers* (n.º 167, Janeiro de 1967) salientaram com algum exagero o facto de haver dois filmes distintos incrustados na contextura de *La Via del Petrolio*: um filme “prosaico”; e um filme “poético”, no qual o jovem cineasta parte à procura do passado, do presente “e do presente nele mesmo, com o entusiasmo daquele que está dominado pela loucura do cinema e que descobriu, *chemin faisant*, a justificação dessa mesma loucura”. Cabe ao espectador, em última análise, verificar se estas afirmações são ou não exageradas, mas mesmo com a maior das boas vontades será difícil não concordar com a avaliação do filme feita pelo próprio cineasta, referida no início destas linhas.

Frederico Lourenço

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Bernardo Bertolucci : Depois da Revolução”, em abril/maio de 1992.



Partner / Partner (1968)

Partner é um filme fascinante, mas mais como sobressalto inesperado na carreira de Bertolucci do que de direito próprio. O primeiro filme do jovem poeta italiano que estava prestes a ganhar um dos prémios literários mais prestigiados de Itália foi *La Commare Secca*, em que Bertolucci fez os possíveis para se emancipar da tutela de Pasolini sem, no entanto, alcançar inteiramente o seu objectivo. A seguir realizou *Prima della Rivoluzione*, um filme intensamente pessoal em que pôs de lado homenagens explícitas a “gurus” cinematográficos da altura, para seguir o mais possível no encaixe de um “guru” mais interior chamado Stendhal. No terceiro filme surge a surpresa. Pareceria, com *Prima della Rivoluzione*, que Bertolucci encontrara a sua voz individual, que descobrira o seu estilo próprio. Mas, insolitamente, *Partner* constitui um novo ponto de partida “do zero”, em que, em vez de Pasolini, a tutela dominante do filme é Jean-Luc Godard, com um pouco de Cocteau à mistura. Visivelmente, a surpresa de ter encontrado tão cedo a sua própria voz “assustou” Bertolucci; o problema é que já passara a fase pueril de fazer cinema “à maneira de...”, pelo que *Partner* poderá surgir como uma curiosidade mais ou menos *manquée*. No seu excelente estudo sobre Bertolucci, Robert Phillip Kolker propõe a noção de que o realizador necessitava de “integrar” o estilo de Godard por meio da imitação directa, à semelhança daquilo que fizera com Pasolini em *La Commare Secca*, sendo a intenção de Bertolucci pura e simplesmente a vontade de se libertar de duas personalidades do mundo do cinema que o tinham influenciado profundamente. Kolken chama a este processo um “Oedipal pattern”; e visto por este prisma, poderemos talvez aventar a hipótese de o stendhalismo de *Prima della Rivoluzione* não ter sido, afinal, a manifestação de uma via artística encontrada, mas uma tentativa de libertação de uma tutela que precisava de ser posta de parte. No entanto, o nível incontestavelmente superior de *Prima della Rivoluzione* relativamente aos outros filmes que estão aqui em causa põe-nos sem dúvida de sobreaviso no respeitante a uma aceitação demasiado confiante da proposta de Kolker.

Seja como for, o próprio argumento de *Partner* parece - quanto mais não seja pela simples escolha do tema de *O Duplo* de Dostoievski - evidenciar uma crise de identidade no percurso artístico de Bertolucci. A figura de Jacob, que reúne numa só personagem duas personalidades completamente antitéticas, é eloquentemente representativa de um posicionamento mental esquizofrénico que nem por isso avulta especialmente godardiano. É muito mais o tratamento que Bertolucci dá ao seu argumento em termos cinematográficos (começando pela utilização do “scope”) que lembra Godard, mas é possível que a insistência nesta matriz seja redutora, uma vez que *Partner* é um filme repleto de citações cinematográficas: basta lembrar uma das sequências iniciais, em que após a troca “à desgarrada” de títulos de vários prelúdios de Debussy entre Jacob e o pianista (“La fille aux cheveux de lin”, “Voiles”, “Les collines d’Anacapri”, etc.), o protagonista puxa de um gesto que remete directamente para o título de um celeberrimo filme de Truffaut (*Tirez sur le Pianiste*). Outra citação óbvia remete para o *Couraçado Potemkine* de Eisenstein e, se quiséssemos continuar o jogo de detectar citações e influências, poderíamos até afirmar que a personagem de Jacob não é mais do que uma actualização insólita da figura de Dr. Jekyll/ Mr. Hyde.

Tudo isto evidencia sem dúvida a qualidade desigual de *Partner*, em que tudo é apresentado ao espectador de forma fragmentada e desconexa - o que de resto será intencional, uma vez que é precisamente nestes moldes que a música de Morricone está construída: frases curtas, interrompidas, que deixam sempre no seu encaixe um ponto de interrogação, correspondente a uma cadência não-resolvida ou a um acorde cujo elemento principal fica a pairar no ar sem ter sido propriamente realizado auditivamente. A montagem de *Partner* produz uma sensação análoga à música de Morricone: independentemente do predomínio da técnica do plano-

sequência, há a notar a forma excêntrica com que as sequências estão engrenadas umas nas outras. Por um lado, há a tal fragmentação que já foi referida, posta em relevo, não raro, por segundos de “interlúdio” em que o espectador é confrontado com um ecrã totalmente negro. Por outro lado, a lógica segundo a qual as sequências se sucedem umas às outras nem sempre é muito transparente. Bertolucci afirmou que a montagem inicial de *Partner* era totalmente diferente; foi alterada um pouco arbitrariamente para agradar aos produtores, mas o próprio cineasta foi o primeiro a declarar que a montagem de *Partner*, numa ou noutra versão, era algo que o deixava completamente indiferente!

No conjunto, *Partner* não é um filme verdadeiramente representativo do cinema de Bernardo Bertolucci: está nos antípodas de *Prima della Rivoluzione*, de *Strategia del Ragno*, de *La Luna* e de *The Sheltering Sky*, já para não falar de *Novecento* ou de *The Last Emperor*. Representa um momento curioso de indefinição estilística na carreira de um realizador que, à sua maneira, soube manter um estilo próprio inesperadamente consistente. O facto de *Partner* representar um desvio insólito dentro da obra de Bertolucci é aquilo que mais recomenda o seu visionamento... mas reconheçamos que se trata, muito francamente, de uma recomendação um tanto desconsolada.

Frederico Lourenço

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Bernardo Bertolucci : Depois da Revolução”, em abril/maio de 1992.



Amore e Rabbia / Amor e Raiva (1968/69)

A ideia original de *Amor e Raiva*, que começou por se chamar inicialmente “**Vangelo 70**”, era a de explorar visualmente a reconhecida falta de amor do mundo moderno. São, como se tornou característico dos “filmes de sketches”, desiguais as cinco variações à volta desse tema.

Carlo Lizzani conta-nos em *Indiferença* uma história que, não sendo inverosímil, acaba por se situar ao nível do anedótico. Digamos que o sentimento de indiferença fica registado, mas fica-o a um nível puramente mimético sem que a mensagem que se pretende transmitir chegue a ganhar contornos especificamente cinematográficos. Abra-se, no entanto, uma excepção para o “décor” fabuloso, que é Nova Iorque. Aliás é desse “décor” prodigioso que se desprende verdadeiramente a indiferença, mais do que dos personagens e dos seus comportamentos.

Bertolucci dá-nos, a seguir, um episódio surpreendente sobre o qual valerá a pena alongarmo-nos um pouco mais. Alguém morre: um eclesiástico. Um grupo de jovens rodeia-o, acompanhando e intervindo na sua morte. O eclesiástico é Julien Beck e os jovens são actores do “Living Theatre”. A câmara de Bertolucci faz pois o registo da acção do “Living”. Como tal o *gesto* ganha uma dimensão pouco habitual. Como o próprio Bertolucci escreveu, neste encontro da sua equipa de trabalho com o “Living” as palavras foram reduzidas ao mínimo: “Cool’, ‘Feeling’, ‘esquare’, foram as palavras que mais ouvia e com as quais tudo pode ser dito”. Assim o gesto diz (e acrescenta-se) ao silêncio da palavra escrita que originou o episódio: a parábola da “figueira estéril”, do Evangelho de São Lucas. Filmar este silêncio e movimento não foi fácil. As relações de Bertolucci com o “Living Theatre” foram-se tornando penosas, dada a dificuldade de conciliação dos seus diferentes registos, como ilustra este dito de Julien Beck: “O nosso problema principal era que nós não estávamos preparados para isto. De facto aceitámos este trabalho com uma espécie de ‘gag’ cinematográfico, não sabíamos que seria necessário fazer apelo às nossas faculdades criadoras”.

Qual o resultado do episódio? Digamos que hoje ele funciona como um documento do trabalho experimental a dois níveis. Fílmico e teatral. Entretanto, o que terá sido ousado e inovador surge hoje como integrado e culturalizado.

A Sequência da Flor de Papel de Pasolini que ao tempo foi criticado por demonstrar alguma preguiça imaginativa, resiste agora pela sua ingenuidade de concepção. Um jovem percorre Roma e Deus fala-lhe: inverosímil. Em sobreimpressão o écran enche-se de actualidades do Vietnam, do Biafra, da Índia: verosímil e prosaico. É o jogo entre verosímil e inverosímil, prosaico e poético que sustenta esta sequência, se bem que estejamos longe de encontrar aí ressonâncias tão belas e fortes como as de outros filmes de Pasolini.

O Amor, de Godard, vem a seguir. Episódio polémico, que deu origem a opiniões absolutamente contraditórias: *Amor*, exprime em poucos minutos toda a dilaceração, inquietude e lucidez do autor de *Pierrot le Fou* face à dificuldade sempre maior de reunir, de juntar os elementos numa unidade, face à incoerência do mundo, dos seus e dos sentimentos. Isto dizia o *Image et Son*, nº 241/242. Não era a mesma posição dos *Cahiers: Amor...* igualmente decepcionante pela extensão em comprimento da única ideia de partida, é sem dúvida o mais ingrato dos Godard, cujo o principal interesse é evocar, de modo ligeiro os ulteriores ir-e-vir, representação-significação de *Le Gai Savoir*. Isto escreviam os *Cahiers*, mas o sketch está bem longe de se reduzir àquela fórmula. Interrogando a complexidade do mundo nas suas formas mais evidentes de representação que são o amor e a política Godard interroga também o amor do cinema e a validade das suas formas de representação. Inteligência e emoção em dez minutos poéticos, mas também sofridos.

Por fim Marco Bellochio apresenta-nos *Discutamos, Discutamos*, um episódio sobre o movimento estudantil, que nada adianta do ponto de vista estritamente cinematográfico (pelo contrário é o mais inepto dos cinco episódios), pode hoje ser interessante pela condensação que faz dos mais consagrados estereótipos que animaram as discussões políticas no interior das universidades.

M. S. Fonseca

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo "Filmes de sketches", em setembro de 1981.



La Strategia del Ragno / A Estratégia da Aranha (1969-70)

A Estratégia da Aranha é a quarta longa-metragem de Bertolucci, então um jovem realizador que não completara 30 anos. É também o seu penúltimo filme italiano *de autor*, pois depois de *O Conformista*, realizado logo a seguir, Bertolucci daria com *O Último Tango em Paris* o passo para as grandes produções internacionais, com vedetas internacionais. Basta comparar a estética e a articulação de *A Estratégia da Aranha* com a de *Novecento* (que em todos os países foi traduzido como *1900*, quando na verdade o título significa "o século XX"), para ver a que ponto Bertolucci se afastara do cinema dos seus começos. *Novecento* é um autêntico ... *E Tudo o Vento Levou* do Partido Comunista Italiano (o mais aberto e civilizado do planeta), filme verdadeiramente oficial da esquerda italiana, feito com *timing* calculado para as eleições de 1976 que terminaram em empate técnico, o que levou ao "compromisso histórico" entre o PCI e a Democracia Cristã, numa coalizão não declarada. *Novecento* é também o primeiro exemplo no cinema de Bertolucci de um argumento demasiado calculado, de uma estrutura um tanto artificial, que tenta unir o pessoal e o colectivo (ou histórico) e que se repete em diversos dos seus filmes posteriores, *La Luna*, *O Último Imperador*, *O Pequeno Buda* ou o mais recente *Os Sonhadores*. Depois de ter dar dado, como tantos

outros, o passo fatal para o *mainstream*, Bertolucci continuou a afirmar e a fingir, também como tantos outros, que não o tinha feito. Mas quando realizou *A Estratégia da Aranha* e *O Conformista* (que talvez seja a sua obra-prima, *ex aequo* com *Prima della Rivoluzione*) não o tinha feito, de facto.

O filme adapta “*Tema do Traidor e do Herói*”, um dos mais conhecidos contos de Borges, então já mundialmente reconhecido, tirado do seu livro mais célebre, *Ficções*. A título de curiosidade, saiba-se que esta é a terceira adaptação de um dos textos de Borges para o cinema e a primeira realizada fora da Argentina. No trecho do seu livro sobre Borges e o cinema em que aborda o filme de Bertolucci, Edgardo Cozarinsky observa que “*nunca talvez um texto literário se tenha apresentado sob um aspecto tão provisório aos seus eventuais adaptadores do que «Tema do Traidor e do Herói»*”. O conto, narrado na primeira pessoa e cujo próprio título deixa tudo em aberto (*tema, traidor e herói* são termos bastante vagos) começa assim: “*(...) imaginei este tema, que tratarei talvez (...) Faltam pormenores, rectificações, ajustes, há zonas da história que ainda não me foram reveladas*”. Cozarinsky observa a seguir que “*o próprio Borges convida a traduzir o tema em termos muito diversos*” e o segundo parágrafo do conto começa assim: “*A acção tem lugar num país oprimido e tenaz: a Polónia, a Irlanda, um Estado sul-americano ou balcânico. Digamos (para facilitar a narrativa), a Irlanda, digamos 1824*”. Bertolucci e os seus argumentistas disseram a Itália e os anos 30, embora boa parte da acção tenha lugar no tempo presente, nos anos 60. “*Tema do Traidor e do Herói*” (e por conseguinte *A Estratégia da Aranha*) aborda o tema da transformação da história em mito: um militante político trai a causa dos seus, que descobrem o facto, mas o traidor propõe que ao invés de o liquidarem simulem um assassinato, para não desmoralizar os militantes e correligionários. É um tema que foi abordado no cinema mais de uma vez, entre outros por John Ford, não apenas em *O Homem Que Matou Liberty Valance*, com o seu demasiado célebre “*quando a lenda torna-se facto, imprima-se a lenda*” (e se houve um cineasta neste mundo que propagou lendas como se fossem factos, este cineasta foi Ford, cantor e cultor dos mais oficiais mitos americanos), mas também num filme muito superior, *Fort Apache*.

Na obra de Bertolucci, que até meados dos anos 70 era de facto um *autor*, *A Estratégia da Aranha* faz *pendant* com *Prima della Rivoluzione*. Ambos são filmes-balanço, ambos são situados numa província rica de um longo passado, em ambos o tema político está efectivamente enlaçado ao viver pessoal, mas não de modo exterior, como em filmes mais tardios, ambos são obras marcadas pelo travo do desencanto. E ambos conseguem grande coerência, numa linguagem moderna e individual, com soluções visuais e dramáticas que recusam o espectáculo e preferem a reflexão e a confissão, sem jamais sofrerem a imperdoável tentação de serem didácticos.

Bertolucci, convicto partidário da psicanálise, que praticou durante muitos anos, declarou que *A Estratégia da Aranha* se assemelhava a uma terapia psicanalítica, embora nunca de modo directo. O seu enfoque é muito mais subtil. Como Édipo, o protagonista busca a verdade e morre simbolicamente ao descobri-la, como se Bertolucci retomasse a observação de Foucault segundo a qual Édipo se cega por excesso de informação. É por seguir, entre outros, este caminho da psicanálise como via narrativa e não como “*explicação*”, que Bertolucci optou por uma nítida estilização, em que talvez se possa ver a marca de um dos seus mestres e amigos, Pasolini: no passado e no presente, nos anos 30 e nos anos 60, os personagens têm exactamente o mesmo aspecto físico, as mesmas roupas. Não há propriamente *flashbacks*, os planos temporais coabitam. Há uma espécie de lógica do sonho, mas sem chaves psicanalíticas. As chaves são outras: o quadro de Ligabue, no genérico, com feras que dilaceram presas, anunciando o desenlace; o fugaz personagem do marinheiro, que é uma espécie de fantasma do protagonista, que por sua vez é um fantasma do seu pai; a escolha de *Rigoletto*, para a cena do assassinato encenado: esta ópera contém um tema que reflecte o de Édipo, o do infanticídio, cometido de modo involuntário, inconsciente: em termos freudianos, no *subconsciente*. Esta sequência faz eco à da representação de outra ópera de Verdi no cinema de Bertolucci, a de *Macbeth* em *Prima della Rivoluzione*, num momento chave do filme em que o protagonista percebe a sua posição. Em *A Estratégia da Aranha*, o assassinato não é revivido e sim evocado, embora, num lampejo, os dois Athos se fundam no plano magistral em que

vemos o corpo do protagonista e o seu reflexo no espelho. Este é o momento em que o protagonista percebe definitivamente o que se passou e o verbaliza. *A Estratégia da Aranha* também assinala a primeira colaboração de Bertolucci com o grande director de fotografia Vittorio Storaro. Embora o filme tenha sido produzido pela televisão italiana, destinando-se porém à distribuição em salas, Bertolucci recusou-se “*deliberadamente a fazer qualquer concessão ao formato televisivo, sobretudo a nível do enquadramento e da iluminação*” e o resultado corrobora esta afirmação. Na sua análise do filme, Cozarinsky nota a que ponto as opções visuais do filme são refinadas, pensadas e importantes: “*o confronto tem lugar num cenário transfigurado*”. A luz transfigura os campos e o jardim, a arquitectura de Sabbionetta (uma “cidade ideal” construída *ex nihilo*, onde o filme foi rodado, evoca de Chirico, certos planos evocam Delvaux e Magritte: “*não há nada de «natural» no filme que não seja absorvido por esta caligrafia, mesmo quando não se trata de referências plásticas eruditas, mas do toque de cor dado por um pano vermelho sobre uma paisagem ou de um ramalhete de flores e algumas fatias de melancia sobre uma toalha branca*”. Há por conseguinte uma transformação dos elementos realistas no filme, que “*ao mesmo tempo preserva a distância a acção, dando-lhe uma definição emblemática, intemporal*”. A conjugação de todos estes elementos, uma transposição do conto de Borges, que vai além do simples esqueleto narrativo e incorpora ideias caras ao escritor (“*um homem é feito de todos os homens*”; a narração se desvenda em círculos concêntricos), a interpenetração entre o pessoal e o colectivo, a elaborada configuração visual e sonora, fazem com que *A Estratégia da Aranha* seja um magnífico objecto cinematográfico. A maioria dos cineastas realiza poucos filmes realmente de valor. Bertolucci conseguiu este feito pelo menos três vezes: com *Prima della Rivoluzione*, a *A Estratégia da Aranha* e *O Conformista*. “*Bela imortalidade, e suficiente*”, diria Borges.

Antonio Rodrigues

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Ficções de Filmes”, em julho de 2005.

.....

Il Conformista / O Conformista (1970)

“*Para além do mais, O Conformista é uma história sobre mim e Godard (...) Eu sou Marcello e faço filmes fascistas e quero matar Godard que é um revolucionário, que faz filmes revolucionários e que foi meu professor*”

(Bernardo Bertolucci, 1971)

A frase de Bertolucci que aqui deixámos em epígrafe pode parecer uma afirmação estranha ou até, mais do que isso, deslocada. Um olhar sobre o fascismo italiano construído a partir de um romance de Alberto Moravia – como pode *O Conformista* ser “uma história sobre mim e Godard”? O certo é que não é só uma “boca” de que Bertolucci se tenha lembrado *a posteriori*. Sibilamente, como uma “private joke” que em 1970 se calhar só o próprio e os membros do seu círculo de relações pessoais poderiam compreender, há uma alusão a Godard no interior do filme. É quando explicam a Marcello a sua missão: entrar em contacto com um opositor do regime fascista, o Professor António Quadri, que foi professor de Marcello na universidade, conquistar a sua confiança e matá-lo na primeira oportunidade. Quadri vive exilado em Paris – e quer a morada quer

o número de telefone da sua residência são, exactamente, a morada e o número de telefone do apartamento parisiense onde Godard vivia nessa época.

Evidentemente, a frase de Bertolucci começa com um “para além do mais”. *Il Conformista* é, conscientemente, um filme vivido em desejo de emancipação cinematográfica por parte de Bertolucci, operando a vários níveis uma ruptura com o que fora o seu cinema dos anos 60, o de *La Strategia del Ragno* ou de *Partner*. Se Bertolucci queria matar o seu “pai cinematográfico”, queria matá-lo “para além do mais”, ou “para além dos demais”. O trajecto de Marcello (fabuloso Jean-Louis Trintignant) tem qualquer coisa do de um anjo exterminador, aniquilando tudo à sua volta. Os pais, as mães, os amigos – e em última análise, a si próprio, quando na derradeira cena, na noite da demissão de Mussolini, nega tudo o que fora até então (um fascista, menos por convicção do que, naquilo que constitui a mais cruel observação de *Il Conformista*, por ser “normal” ser fascista na Itália de 30) e encontra a negação daquele que sempre pensara ser o momento decisivo da sua vida quando descobre que o motorista Lino (que Marcello pensava ter morto muitos anos antes, ainda adolescente), afinal está vivo. Tudo o que ele foi, tudo o que ele julgava ser, era afinal uma mentira. Discutiu-se muito o sentido dos planos finais de *Il Conformista*, Marcello, já depois da sua violenta catarse, sentado, silencioso, algures numa esconsa rua romana, acabando a fitar directamente a objectiva como se ao mesmo tempo a desafiase e a interrogasse (de maneira, aliás, um pouco reminescente do plano final de Jean Seberg no... *À Bout de Souffle* de Godard). No livro de Morávia a história continuava mais um pouco, Bertolucci preferiu cortar ali. Menos um fecho do que uma suspensão, como se apesar de tudo houvesse uma hipótese ainda para Marcello e toda aquela indefinição final correspondesse a um conta-quilómetros de novo no zero, fim de um caminho mas também possibilidade de recomeça. Se Bertolucci diz “Marcello sou eu” talvez seja nesse momento de vazio potencialmente libertador que a identificação faça mais sentido.

Fora estes aspectos relacionados com um discurso pessoal de Bertolucci, a outra coisa que sobressai em *Il Conformista* é a sua pintura de um mundo devastado. O sonho de Mussolini era ressuscitar o Império Romano, e dir-se-ia que Bertolucci sinaliza a decadência representada pelo mundo fascista (mesmo na sua pujança) a partir de alusões figurativas ao mundo romano. Se a arquitectura, nas sequências em Roma, joga naturalmente um papel, a família de Marcello, em sinal da sua absoluta falência, surge envolta numa imagem que remete para a Roma antiga. A mãe, pintada como se viesse do *Satyricon* de Fellini, filmada numa cama cheia de cães de estimação num quarto atravancado; o pai, louco, internado num asilo que se parece estranhamente com um anfiteatro romano e a que Bertolucci, nos planos mais artificialistas de todo o filme, atribui uma aura de algum hieratismo.

E claro, Trintignant. Talvez nunca ninguém o tenha dito assim, mas não é um exagero: é um dos maiores actores do cinema europeu dos últimos cinquenta anos. O melhor plano de *Il Conformista* é-o por causa dele: a sua expressão, o vazio do seu olhar, quando dentro do carro permanece totalmente indiferente aos gritos da ensanguentada Dominique Sanda. É estreita e indefinível a linha que separa o homem frio do homem covarde, o homem cínico do homem impotente. E isso, que está por inteiro nesse plano, talvez seja a moral da história de *Il Conformista* segundo Bertolucci.

Luís Miguel Oliveira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Um País, Um Género: a Itália e o Realismo”, em junho de 2007.



Ultimo Tango a Parigi / O Último Tango em Paris (1972)

A década de 50 foi, de facto, “os anos Brando”. A imposição de um “estilo” e de um “ícone”. E o sucesso internacional com uma série de interpretações que ficaram na história do cinema, em filmes como *A Street Car Named Desire*, *Viva Zapata!* e *On the Waterfront*, todos de Kazan, e o seu fabuloso Marco António no *Julius Caesar* de Mankiewicz. Mas os anos sessenta representam uma “queda” inesperada, em particular na qualidade dos filmes em que participou. Se ainda encontramos obras de valor inegável, como *Reflections in a Golden Eye*, de John Huston, mesmo *A Countess From Hong Kong*, de Chaplin, *The Chase/Perseguição Impiedosa*, de Arthur Penn, ou o exercício narcisista de *One Eyed Jacks*, dirigido pelo próprio Brando, que dizer da sua presença em coisas tão medíocres como *The Ugly American/Sua Exa., o Embaixador*, de George Englund (1963), *Bedtime Story/Os Sedutores*, de Ralph Levy (1964), *Morituri*, de Bernhard Wicki (1965), uma inenarrável série de fiascos que culmina com o estrondoso flop de *Candy*, de Christian Marquand (1968)?. Tudo isto, e outros problemas extra-cinematográficos impuseram uma pausa de três anos, a partir de 1969, na sua carreira. Para muitos seria muito tempo, um período “fatal”. Dir-se-ia que a popularidade de Brando (pelo menos na bilheteira) chegara ao fim.

Eis senão quando tem um regresso sensacional com dois filmes, feitos de uma assentada no mesmo ano de 1972, que o colocaram de novo no “top” da popularidade e no panteão das estrelas mais bem pagas do cinema. Fama de que se aproveitou para, praticamente, deixar de trabalhar, entregando-se ao “dolce far niente” que tanto apreciava, e limitando-se a breves composições, porque recebia “cachets” fabulosos (mas isso é outra história que não interessa para o caso). Primeiro com *The Godfather/O Padrinho*, de Francis Ford Coppola, que lhe deu o segundo Óscar, depois com o filme de Bertolucci, o filme “escândalo”, *Ultimo Tango a Parigi*, que provocou uma corrida à margarina nas mercearias.

Para Bertolucci, começa também outra dança com este tango. O triunfo internacional e uma mudança de marcha no seu rumo. De *La Commare Secca* a *Strategia del Ragno* os seus filmes encontravam-se sob o primado da política. A partir de *Ultimo Tango a Parigi* é a instância sexual que passa a dominar a sua obra (mesmo 1900, apesar da sua narrativa histórica). Aliás o genérico e a atmosfera do filme são bastante importantes. O primeiro apresenta duas pinturas de Francis Bacon, que teve recente exposição de pinturas em Serralves, e a quem a RTP2 dedicou recentemente espaço nobre, com um documentário sobre a sua vida e obra, e o “biopic” *Love Is a Devil*. Este título poderia também aplicar-se ao filme de Bertolucci, que o coloca sob o primado do pintor, não apenas com o genérico mas também pela frequência com que ele e o seu operador Vittorio Storaro (num trabalho magnífico) enquadram grandes planos através de vidros deformados que dão aos rostos uma singular semelhança com os quadros de Bacon. As referidas pinturas representam duas figuras, uma masculina e outra feminina que podem ser um olhar de antecipação sobre as personagens de Paul (Marlon Brando) e Jeanne (Maria Schneider).

O argumento de *Ultimo Tango a Parigi* é bastante simples: tudo se resume a uma relação destruidora, marcada por uma componente sado-masoquista, entre dois estranhos, um homem e uma mulher que se encontram num momento de crise. Principalmente o primeiro. O drama decorre nos poucos dias que acompanham o luto de Paul cuja mulher acabara de se suicidar. Este acontecimento é marcante na evolução da relação, pois dele resultam os impulsos destrutivos de Paul que descobrira a infidelidade da mulher com um hóspede da pensão que possuía. Em Jeanne, Paul vai humilhar Rosa (a morta) e todas as mulheres, brutalizá-las, violá-las, no que é também um processo de “libertação”. Quando esta é alcançada, após a imprecação de Paul ao cadáver de Rosa e o encontro com a velha prostituta, há uma inversão na relação. Paul que impusera o “anonimato” como base da relação com Jeanne, revela-se, diz o nome, e quem é. Deste modo perde toda a aura de mistério que estava na base da “sedução”. Jeanne passa a ver nele apenas “um” como os “outros”, e toma consciência do beco sem saída onde se encontra, procurando agora fugir dele a todo o custo. Enquanto todas as cenas da relação do par, e os seus jogos eróticos decorrem no interior no

apartamento semi-abandonado, com luz artificial ou ao lusco-fusco, a “revelação” faz-se à luz do dia, e a perseguição de Paul a Jeanne pelas ruas de Paris depois da passagem pelo salão de danças onde decorre um concurso de tango, local insólito mas bastante significativo.

Apesar do seu tom trágico, *Ultimo Tango a Parigi* pode ser visto também como uma comédia “negra”, explorando algumas formas de grotesco, herdeiras do burlesco mudo: a cena do rato, e mesmo a da margarina podem contar-se entre estas. Aliás não é só esta relação que mostra Bertolucci às voltas com a sua inevitável cinefilia. Duas outras cenas a testemunham de melhor forma, e revelam melhor ainda a faceta cómica do filme: a “história” do passado de Paul e o seu encontro com o amante da mulher. No primeiro caso, a biografia da personagem corresponde, em grande parte, às personagens que Brando interpretou no cinema (repare-se: foi pugilista como em *On the Waterfront*, andou pela América Latina como o revolucionário de *Quemada!*, pelo Hawaii como em *Mutiny on the Bounty*, além de ser, então, proprietário de uma ilha nos Mares do Sul, etc.). No segundo caso, o diálogo entre os dois homens (e Massimo Girotti fora, ele também, um popular galã na década de 40) é uma espécie de confissão mútua dos respectivos problemas de envelhecimento e de estar na vida. Isto resulta do método de Bertolucci em dirigir os actores, dando-lhes espaço de manobra nos diálogos, permitindo-lhes uma liberdade de improvisação que reforça a identificação entre personagem e actor.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Cinquenta Anos Depois dos Anos Brando”, em abril de 2003.

.....

Novecento / 1900 (1975-6)

Novecento é o filme de Bertolucci que melhor manifesta as contradições do realizador e que melhor testemunha dos seus limites. Nele se contem o melhor que Bertolucci fez, nele se contem o que de pior dirigiu. Daí a sua inegável importância mesmo que não se goste particularmente do resultado.

Este projecto desmedido, com os seus 320 minutos, na íntegra, mas também explorado em versão mais curta, pretende abarcar meio século da história italiana, a que vai do início do século XX à Libertação, a 25 de Abril de 1945, com uma espécie de “ projecção ” no futuro com a metáfora final dos dois velhos que se degladiam. Neste mural histórico inscrevem-se os outros temas que dominam a obra de Bertolucci. A pintura do genérico de ambas as partes é, por isso, um “retrato” incompleto. Bem vistas as coisas, se desde logo se coloca a ênfase na tomada de consciência e luta do campesinato contra os grandes agrários, se os momentos mais fortes do filme desenham esse combate e a reacção dos proprietários, financiando a criação de forças repressivas que depois formarão as milícias fascistas, a linha condutora da narrativa de *Novecento* é bem outra. Ambas as partes são dominadas por duas figuras femininas, a que os personagens principais (De Niro e Depardieu) têm ligados os seus destinos.

Não descuremos, porém, essa aproximação histórica, causa dos equívocos à volta de Bertolucci, e pretexto de comparações com Luchino Visconti. Mas a lucidez do autor de *Il Gattopardo* (de que resulta, por isso mesmo, numa tomada de posição) é em Bertolucci uma espécie de manifestação de um complexo de culpa, a do intelectual burguês dividido entre as forças em presença: cultural e socialmente pertencente a uma, mas procurando entender-se com a outra.

Daqui resulta uma manifestação de radicalismo que no caso de *Novecento*, como em muitos outros filmes, se traduz num maniqueísmo que acaba por se tornar grotesco.

Em certa medida, *Novecento* procura responder de uma forma “positiva” ao mórbido decadentismo que *Il Conformista* (o seu filme anterior) exhibia. Mas a resposta faz-se com uma “divisão” da intriga e uma “acumulação” de sinais demasiado óbvios. A divisão toma corpo com a apresentação de duas famílias que se vão tornar os “símbolos” deste século italiano: a dos Berlinghieri e a dos Dalco. A primeira, a classe dominante dos grandes agrários, a segunda, o proletariado rural. Os símbolos são demasiado evidentes e forçados, com o nascimento dos dois personagens ao mesmo tempo (mas o camponês “chega” primeiro) no primeiro ano do novo século, coincidindo com a morte de Verdi, outra imagem simbólica (reforçada pela figura do pregoeiro, “Rigoletto”, envolvido pela música da ópera), pois representa o fim da fase “heróica” da reunificação italiana.

A primeira parte do filme retrata a época de crises, políticas e económicas que abalaram a Itália nas duas primeiras décadas, com o fim de um regime semi-feudal no campo, a que a morte dos dois velhos Berlinghieri (Burt Lancaster) e Dalco (Sterling Hayden) põe fim. À exploração sob a imagem patriarcal, sucede a exploração máxima da mais valia por uma burguesia que toma o poder (o pai de Alfredo) mas que sente ainda a fragilidade das instituições que a representam. Olmo, na segunda parte, explica o processo de acumulação de capital resultante de um excesso de exploração e que vai ser aplicado na criação de instrumentos de repressão contra a cada vez maior força reivindicativa dos trabalhadores, representados na Liga, de inspiração comunista. A “explicação” de Olmo é um dos muitos “sinais” óbvios que se acumulam ao longo do filme, que pretende, à viva força, ser didáctico. Esta atitude é particularmente sugestiva na reunião dos agrários para resolverem formas de luta contra os trabalhadores. O discurso do pai de Alfredo, a recolha do dinheiro, as referências à Igreja e o ar servil do padre que estende a saca, tudo isto é excessivamente marcado pelo óbvio. E o maniqueísmo chega a ser grotesco de tanta ingenuidade na apresentação de um personagem como Átila, que reproduz uma caricatura ridícula do drama de “Macbeth”, sublinhado pela personagem de Regina, prima de Alfredo, numa perversa Lady Macbeth também ela enlouquecida pelo crime (o primeiro) do marido. A caricatura é de tal forma feita a traço grosso que anula a sua faceta sinistra tornando-o numa anedota (o seu último plano, na picilga, depois da Libertação, é inenarrável quando pede misericórdia em nome do socialismo).

Onde Bertolucci mostra um certo fôlego épico é na apresentação de algumas sequências com os camponeses, em particular na sequência (a mais perfeita de todo o filme) da carga dos cavaleiros sobre as mulheres que se lhe opõem na estrada, num portentoso plano sequência, cujas panorâmicas traçam um verdadeiros “gráfico” das forças em presença: os agrários que espicam os cavaleiros, o avanço destes e o cântico das mulheres. Só por uma sequência destas muita coisa se perdoa a *Novecento*. A segunda parte, porém, não tem um destes momentos fortes, em sentido dramático. Porque no de “mensagem” quer-se muito mais eficaz, com a sequência do massacre dos camponeses pela milícia fascista. Mas tudo é excessivamente grandiloquente, como que se houvesse a necessidade de “meter pelos olhos” (acto que se sabe representar uma falta de convicção por quem o usa), e que acaba numa verdadeira confusão de retórica na sequência do julgamento popular de Alfredo.

A verdadeira linha condutora de *Novecento* é, como referi, formada pelos dois retratos femininos: Stefania Sandrelli, que domina a primeira parte, generosa activista e companheira de Olmo, e Dominique Sanda, a imagem da decadência da burguesia tal como Bertolucci gosta de representá-la. São a imagem das duas Itálias que seduzem os personagens e que pairam sobre o eterno conflito que os opõe.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Bernardo Bertolucci : Depois da Revolução”, em abril/maio de 1992.



La Luna / La Luna (1979)

La Luna não será o melhor dos filmes de Bernardo Bertolucci, mas é seguramente o mais sugestivo e revelador. Ele representa simultaneamente o culminar da primeira fase da sua obra e o impasse que vai marcar a seguinte. Na realidade a carreira de Bertolucci pode dividir-se em duas fases, ambas com características particulares que as distinguem entre si. A primeira vai de *La Commare Secca* (1962) até *La Luna* (1979). A segunda tem início com *Tragedia di Un Uomo Ridicolo/Tragédia de Um Homem Ridículo* e nela se mantém ainda, acentuando-se agora os sinais de decadência e do impasse atrás referido. A primeira é, sem dúvida, a mais importante, contendo, para além dos filmes citados, obras como *Prima Della Rivoluzione/Antes da Revolução, Il Conformista/O Conformista, Strategia del Ragno/A Estratégia da Aranha* (sem dúvida a sua obra-prima), *Dernier Tango à Paris/O Último Tango em Paris* e *1900*.

Na primeira “fase” os filmes de Bertolucci encontram-se sob o primado da psicanálise e de uma consciência social, no seu caso a de um membro de uma burguesia abastada mal na sua pele, e que procura outros caminhos, marcado pela influência de Pier Paolo Pasolini. Aliás a primeira longa-metragem que dirige reivindica de imediato essa influência, pelo meio em que se passa, pela caracterização das personagens e seus destinos: *La Commare Secca*. Mas progressivamente o seu olhar e o seu estilo vão-se desviando para os do “aristocrata” Luchino Visconti: *Prima Della Rivoluzione* deve tanto a *Senso* como a *Stendhal* e *1900* está, sem qualquer dúvida, sob a influência de *Il Gattopardo*, para além da permanente presença da ópera e, em particular na música de Verdi. Como *Il Gattopardo*, *La Luna* é um filme “verdiano”, não só pela importância que a música do compositor tem no filme, como pela própria encenação, onde melodrama e tragédia se misturam, numa grandiosidade cénica, de que a sequência final é o modelo acabado.

La Luna resume toda esta fase porque corresponde a uma espécie de “conclusão” de uma análise psicológica a que o autor se tenha submetido. Ele próprio o confirma, de certo modo, numa entrevista à *Positif* quando se refere à cena inicial: “Ce souvenir de la lune qui se trouve au début du film est venu lors d’une analyse mais n’a jamais pu être analysé”. Esta cena inicial é importante para todo o filme, até pelo sentido freudiano que tem: é a “cena primitiva” que Bertolucci encena como se de um sonho se tratasse, carregando-a de todas as referências sexuais que se lhe atribui: é o mel no corpo do bebé que Caterina lambe, é a dança expressivamente erótica com o homem, é o peixe esventrado e a faca fálica que o rasga. São “símbolos” que se irão encontrar ao longo do filme, “repetindo-se” de outra forma e outro sentido, e que encontram aqui, como numa análise, o sentido original. Tem-se referido que os primeiros filmes de Bertolucci, em especial *Prima Della Rivoluzione* e *Strategia del Ragno*, correspondem a uma busca do “pai” pela personagem central. Em *La Luna* o objectivo é o mesmo mas torna-se agora mais evidente um factor que nos outros filmes foi secundarizado: o papel da mulher. A sua importância é agora decisiva porque Bertolucci vai ao fim do mistério, à superação do conflito edipiano pela exposição de todo o processo. Para o destacar, Bertolucci secundariza agora o que nos outros filmes privilegiava: a instância política, aqui reduzida a uma forma quase caricata com a entrada em cena da personagem de Renato Salvatori que conta a Caterina o seu encontro com Fidel Castro (a partir de uma anedota autêntica ocorrida com o actor, conforme revelou o realizador). Para além disto também a questão social é largamente desvalorizada, reduzida a um simplismo de exposição, em particular na questão da droga. Acusou-se Bertolucci de negligenciar o fenómeno já no seu tempo, como se o “desconhecesse”. Talvez haja alguma verdade nestas afirmações, mas não é menos certo que o que aqui está em causa não é a droga nem a política, nem, em última instância, a sexualidade. O filme projecta, antes de mais, o olhar do adolescente (pelo que o carácter onírico da “cena primitiva” se explica) que transfigura o

real que o rodeia, assim como o seu sentido. O “happy end” (também criticado) com a reunião da família primitiva e a harmonia reencontrada, é também uma imagem “deformada”, ou transfigurada, por esse olhar que procura o que está definitivamente perdido.

É possivelmente esse sentimento de uma perda pessoal que Bertolucci expõe no seu filme, terminando com a constatação da sua impossibilidade de “regressar”. Esta lucidez encontrada, que para outros autores lhes permite avançar para outros campos e viver numa paz pessoal, resulta num impasse para este. *La Luna* faz o balanço dos seus filmes anteriores, e ao fazê-lo, esvazia-o e desorienta-o. Todos os filmes seguintes de Bertolucci não são mais do que a tentativa desesperada de se reencontrar, levando-o para os mais distantes territórios, da China de *The Last Emperor/O Último Imperador* às areias do Sahara em *The Sheltering Sky/Um Chá no Deserto*.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “O Que Quero Ver”, em 2003.

.....

La Tragedia di Un Uomo Ridicolo / A Tragédia de um Homem Ridículo (1981)

La Tragedia di un Uomo Ridicolo é um filme que deixa qualquer espectador perplexo, circunstância que os primeiros espectadores desta obra vincaram com berros, uivos e assobios na edição do Festival de Cannes em que o filme foi apresentado. Claro que Bertolucci já estava na altura mais que habituado a reacções deste género: fez declarações bem dispostas à imprensa em que citou Godard a torto e a direito, lembrou a polémica suscitada pelo *Último Tango* e afirmou enigmaticamente que, afinal de contas, a única coisa que valia a pena era o “prazer” no âmbito do qual tanto o cineasta como os seus espectadores podem encontrar um contacto directo. O problema é que, para o espectador (pelo menos), *La Tragedia di un Uomo Ridicolo* não será propriamente o primeiro filme que vem à cabeça quando pensamos no prazer inegável que a experiência cinematográfica proporciona; mesmo dentro da própria obra de Bertolucci, o filme que antecede *Tragedia* na filmografia do realizador, *La Luna*, avulta muito mais como um “objecto de prazer” do que esta abordagem amarga e difusa, simultaneamente indignada e conformista, ao problema retintamente italiano do terrorismo.

Mas será que é mesmo o terrorismo que constitui o tema central do filme? O mínimo que se pode dizer é que Bertolucci deixou margem para dúvida, quanto mais não seja no facto de ter centrado quase tudo na personagem estranhíssima de Primo Spaggiari (Ugo Tognazzi), o industrial “ridículo” que não sabe se há-de atribuir mais importância à fábrica ou à família, a não ser em momentos de crise aguda em que, como mostra Bertolucci com feroz sarcasmo, é a fábrica que ganha. É que, a certa altura, o filme chega mesmo a sugerir que o rapto de Giovanni poderá corresponder a um esquema diabólico e deliberado da parte de Spaggiari para injectar mais dinheiro na fábrica que está à beira da falência. Os factos vêm (aparentemente) provar o contrário; mas que toda aquela tragédia ridícula corresponde a um desejo inconsciente, disso não há dúvida. Assim, o filme supostamente sobre o terrorismo da extrema-esquerda acaba por redundar numa denúncia feita pelo prisma da esquerda da forma como o próprio capitalismo manipula o terrorismo. É certo que tudo isto está dado de um modo vago no filme, pois estão lá as personagens de Laura e de Adelfo para criar ainda mais confusão; no entanto, foi certamente a reviravolta

inesperada do argumento - de transformar a vítima em carrasco - que chocou a opinião pública quando o filme estreou.

Mas o filme já estreou há mais de vinte anos e para o espectador que irá vê-lo hoje na Cinemateca já passou a altura de ficar indignado. Quando muito, indignar-se-á com a falta de definição do argumento, que poderá ser o defeito (?) mais saliente deste filme de Bertolucci, sobretudo depois de um filme tão rigorosamente construído como *La Luna*, um verdadeiro portento em termos de estrutura (isto para além da questão de se gostar ou não do filme). O famigerado mau gosto de Bertolucci está aqui bem patente nos momentos em que o realizador nos mostra a fase que antecede o fabrico do conhecido *prosciutto di Parma*, assim como na insistência no órgão anatómico feminino e bovino responsável pela produção de leite (por que razão é que Laura Morante despe a camisola antes de forjar a carta de Giovanni? Confesso que não percebi). A relação conjugal entre o casal Spaggiari é vista com o olhar tipicamente desiludido com que Bertolucci observa sempre o casamento (como em *The Sheltering Sky*, e mesmo em *Prima della Rivoluzione*, em que o noivado e casamento de Fabrizio e Clelia aparece sempre associado a um tema musical extraído da cena de loucura e desespero, de alucinações frenéticas de cadafalsos, da ópera *Il Pirata* de Bellini). E não será que, mais uma vez, como Jill Clayburgh em *La Luna*, Anouk Aimée não está a representar o papel de Jocasta, o que dá um toque mórbido ao amor dedicado entre mãe e filho? Por outras palavras, *La Tragedia di un Uomo Ridicolo* é um filme profundamente bertolucciano, só que, ao contrário do que sucede em obras como *Prima della Rivoluzione*, *La Luna* ou *The Sheltering Sky*, o realizador optou por não adoçar os temas que o preocupam com uma dose de decorativismo esteticizante. O que poderá, por um lado, ser um processo mais “honesto”; mas é certo, por outro, que é isso, em última análise, que faz deste filme uma proposta de cinema tão pouco apetecível.

Frederico Lourenço

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Bernardo Bertolucci : Depois da Revolução”, em abril/maio de 1992.

.....

The Last Emperor / O Último Imperador (1987)

Para Bertolucci, um título cobiçado, senão invejado: ele foi o primeiro realizador de cinema ocidental a poder dispor as suas câmaras e filmar no interior da lendária Cidade Proibida, tradicional residência dos Imperadores da China. É claro que isto não aconteceu sem se ultrapassarem inúmeras dificuldades, mas Bertolucci beneficiou da abertura que teve início com a chegada de Deng Xiao Ping ao poder que relançou a China na via da modernização, o que se poderia chamar, por antecipação, uma “glasnost” chinesa. Não se ficou por aqui o “acontecimento”, Bertolucci por pouco não alcançava também uma proeza única: conquistar *todos* os Oscars para que fora nomeado, num total de nove. Seria único se, trinta anos antes, um senhor chamado Minelli não tivesse cometido a mesma proeza (e praticamente quase nas mesmas categorias) com *Gigi*. Isto são questões secundárias mas que a imprensa e a publicidade não deixaram de empolar para o lançamento e promoção de *The Last Emperor*.

Voltemos agora à China porque ela andava há tempos na mira de Bertolucci. Após o fracasso de *La Tragedia di un Uomo Ridicolo*, de 1981, Bertolucci segundo as suas próprias declarações, chegou a um impasse, desgostado com o seu país de origem, o trabalho de filmar em Itália e a alienação pelo consumismo dos seus compatriotas. Entre os projectos que teve em vista contou-se uma adaptação de *Wild Harvest* de Dashiell Hammett, acarinhando ao mesmo tempo a

possibilidade de adaptar *La Condition Humaine*, uma das grandes obras da literatura deste século, da autoria de André Malraux, uma das obras mais cobiçadas pelo cinema, à vista da qual mais projectos se teceram (durante muito tempo parecia que Fred Zinnemann ia finalmente levá-lo à tela), mais lendas se criaram e mais fracassos se verificaram, juntando-as ao grupo ilustre formado por *Under the Vulcano*, de Malcolm Lowry e à *La Recherche du Temps Perdu* de Proust, e acabando incrivelmente por permanecer o único intocável desde que Huston conseguiu levar a cabo a sua adaptação do livro de Lowry e, apesar de todos os limites e do fracasso rotundo que representou, Schlöndorff se ter perdido no tempo de Proust com *Un Amour de Swan*. A história de Malraux, inspirada na Comuna de Xangai e no seu esmagamento por Chang Kai Tchek em 1927, levantava contudo problemas delicados dado que as suas implicações políticas levavam ao conflito que opôs Mao a Chu En Lai. A história do último imperador da China oferecia menos dificuldades visto tratar-se da história de um homem que do mais alto grau da hierarquia e do parasitismo é reeducado e reinserido na nova política. Embora, como sempre na obra de Bertolucci, essa evolução se faça de forma atormentada para chegar a um termo em que a ambiguidade não permite, de forma alguma, tomar partido. Repare-se que os “flashbacks”, que parecem corresponder ao percurso mental e evolução espiritual de Pu Yi, desvendam, antes de mais, o lado secreto dos seus pensamentos. Esta é um dos vários pontos em que se manifesta uma certa perversidade do olhar de Bertolucci que recorre, entre outros documentos, à “autobiografia” de Pu Yi. Sabido como é que a maioria destas “autobiografias” da reeducação e transformação de “contra-revolucionários” em “cidadãos úteis”, se devem essencialmente à pena de funcionários do Partido, opor o discurso oficial à imagem escondida representa quase uma espécie de rasteira, talvez menos inocente do que poderá parecer, mas que corresponde, de qualquer modo, ao estilo de Bertolucci (um exemplo flagrante que apela de imediato à comparação com *The Last Emperor* é *Strategia del Ragno*, de 1970, cuja história, baseada no “Tema do Traidor e do Herói” de Jorge Luís Borges, joga com o mesmo tipo de oposição).

Por outro lado, a história de Pu Yi está muito próxima das preocupações de Bertolucci, manifestadas nos filmes anteriores, mas em especial nos que tratam da relação do indivíduo com a história: o já referido *Strategia del Ragno*, mas também *Prima della Rivoluzione*, *Il Conformista* (que ainda considero a sua obra prima e o filme em que essas relações são melhor expostas) e *Novecento*. Neste filme, em que uma excelente primeira parte é negada pela segunda, mais do que os heróis positivos que caminham da direcção da história, interessam a Bertolucci os outros, aqueles a quem uma lucidez amarga aponta a sua deslocação e desadaptação desse rumo (os personagens de De Niro e Dominique Sanda, por exemplo). É o olhar viscontiano (Bertolucci foi assistente de Visconti) patente em *Senso* e *Il Gattopardo*: que se reencontra no autor de *Il Conformista*, e que domina *The Last Emperor*.

Pu Yi, escolhido ainda em criança (1907) para o futuro imperador da China, fica, desde logo, confinado a viver na Cidade Proibida, de onde jamais poderá sair. Ele é essencialmente um símbolo do poder, um dos corpos através do qual ele se materializa ao longo dos séculos. Daí que, de imediato, ele seja o mais poderoso, mas também o mais desamparado homem do Império. Poderoso como símbolo, porque é a emanção do poder, mas, por outro lado, sem nada de si, porque lhe retiraram a dimensão humana. O ténue véu que o separa da humanidade surge logo na cerimónia da coroação quando força a porta e se encontra em cima da imensa escadaria coberta por uma longa cortina amarela. A cortina voltará a ter o mesmo papel de divisão quando, adolescente, se deixa acariciar pelos cortesãos através de uma outra que se estende ao longo da sala. Ela sublinha não só a distinção do homem e da “divindade” como representa também a importância de Pu Yi, pormenor mais do que evidente da famosa sequência da cama de Pu Yi e as duas mulheres que se acariciam (mas não se possuem) também debaixo do lençol de seda. Se a ênfase é posta no lado estético para fazer realçar o início do incêndio com os reflexos vermelhos no dourado da cobertura, é também simbólica dessa importância. O fogo é exterior, os gestos são apenas lânguidas carícias. Desta forma Bertolucci prossegue com *The Last Emperor*, o tipo de preocupações expostas em

filmes como *La Luna*, que tem a ver, em especial, com a relação mãe/filho, ou do que a sua ausência provoca. Por um lado a fixação incestuosa, por outro a impotência. Este é o labirinto de frustrações por onde circula o cinema de Bertolucci.

The Last Emperor é, da parte de Bertolucci, uma tentativa da síntese da sua obra anterior diluindo a análise particular e psicanalítica de um indivíduo na história. No fim de contas, o trabalho do membro do Partido com Pu Yi é idêntico ao do psicanalista: levar Pu Yi a confrontar-se com a sua vontade interior de modo a poder olhar-se de frente e ultrapassar a sua crise.

Porém, a inegável beleza formal, que deve muito à fotografia de Storaro, resulta de um trabalho marcadamente conservador. Não há em todo o filme de Bertolucci uma centelha de génio. Se uma comparação fosse possível, poderia chamar-se ao seu realizador o William Wyler de hoje: o mesmo conhecimento profundo de todos os segredos de técnica mas dispostos segundo todas as convenções. A montagem (também premiada com um Oscar) é, neste caso, exemplar: passa-se de um plano para outro, de sequência para sequência, do “presente” para o passado, encadeiam-se com os “flashbacks” de forma perfeita, elegante e sem falhas. Tanto que se torna irritante. Neste campo, como em todo o filme, falta a provocação, o elemento perturbador que provoque a surpresa.

De ambições pelo menos não é pobre *The Last Emperor*. Há nele o tema da busca (inconsciente) de algo perdido, numa forma que se poderia aproximar da de *Citizen Kane*. Como o magnata de Welles, também Pu Yi tem o seu *Rosebud*, e ambos desaparecem (morrem) quando de novo o reencontram. Num e noutro, o objectivo passa-nos diante dos olhos de forma breve e depressa é esquecido (recalcado), para emergir de novo nos últimos momentos de vida. Mais feliz do que Kane, Pu Yi pode reencontrá-lo, mesmo que isso não seja mais do que uma metáfora, no final, quando de novo se encontra junto ao trono: a pequena caixa com o grilo que lhe fora oferecida em pequeno e de onde sai agora o insecto transformado. Pena que o filme não esteja ao nível das intenções, e que da gaiola de Bertolucci saia de novo o insecto e não a borboleta.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “David Byrne em Filmes”, em setembro de 1988.



The Sheltering Sky / Um Chá no Deserto (1990)

Se *The Sheltering Sky* é, como foi dito por muitos, um *filme* falhado, então trata-se de um belíssimo falhanço, que tem maior importância para o autor do que outros filmes mais “conseguidos”. Isto porque nele Bernardo Bertolucci reencontra o primitivo intimismo que se atenuara nas superproduções que, se lhe deram a aceitação da indústria americana, pouco sentido fizeram dentro da sua obra. São exactamente esses momentos íntimos, onde se afirma a crise e o debate moral dos personagens, o que de melhor têm filmes como *Novecento* e *The Last Emperor*. O resto, por bonito que seja, é mais anónimo na sua sofisticação, e poderia ter sido assinado, indiferentemente, por um William Wyler ou um George Stevens.

Se *The Sheltering Sky* é um filme “falhado”, talvez tenha a ver com um certo tom “acomodatício” que manifesta em relação ao filme anterior de Bertolucci, que parece ter seguido o princípio futebolístico de que em equipa que ganha não se toca. E a vitória de *The Last Emperor* fora retumbante. Mas não se pode dizer que Bertolucci tenha errado nesta opção. Porque entre o que este filme tem de melhor resulta do trabalho dos mesmos responsáveis, em particular Vittorio Storaro, sem dúvida um dos maiores, senão o maior, director de fotografia de hoje. Neste campo *The Sheltering Sky* é prodigioso, e

apesar da excelência do seu trabalho em *The Last Emperor*, bem mais merecedor de um prémio. Se actualmente a fotografia da esmagadora maioria das produções perdeu as qualidades “pictóricas”, que por si só definiam um clima ou um estado psicológico, as excepções confirmam todo o potencial por explorar que as novas tecnologias trouxeram. Em *The Sheltering Sky* há uma “mobilidade” de tom que acompanha o percurso e o destino dos personagens. Fotografia “psicológica” dado que os próprios exteriores sofrem na imagem a transmutação porque passara os personagens. É um percurso da luz para o negrume, ou da razão para a loucura, que é simultaneamente uma forma de transcendência de um estado a outro, da progressiva “contaminação” dos corpos estranhos do trio de europeus por uma civilização peculiar. Contaminação que passa pelo choque das duas mentalidades diferentes sobre o sexo. E se o “olhar” da câmara corresponde ao de Paul Bowles sobre os personagens (daí que a presença do escritor como “narrador”, mas principalmente como “testemunha”, com a câmara tomando o seu ponto de vista no princípio e fim do filme, tenha uma função mais significativa, do que a fugaz aparição de outros escritores em filmes recentes), essa ideia de contaminação vem directamente dos filmes anteriores de Bertolucci, em particular das suas obras mais significativas (*Prima della Rivoluzione, Strategia del Ragno, Last Tango in Paris, Il Conformista*).

O projecto de adaptação do romance de Bowles, escrito em 1947, tinha já cerca de 30 anos quando Bertolucci o tomou nas mãos. Os direitos pertenciam a Robert Aldrich, que nunca chegou a avançar com a adaptação, ideia que seria retomada pelo seu filho, depois da morte de Aldrich, que se juntou ao produtor britânico Jeremy Thomas, que por sua vez convidou Bertolucci para o dirigir. Melanie Griffith e William Hurt estiveram primeiro previstos para os papéis que couberam a Debora Winger e Malkovitch. Diga-se de passagem que outro grande interessado em adaptar o livro de Bowles era Nicholas Roegg, Aliás a influência do romance faz-se sentir no filme de Roegg, *Bad Timing* e na relação entre os personagens de Theresa Russell e Art Garfunkel.

A dificuldade de adaptação tem a ver com o que é simultaneamente um texto simples (a narrativa de uma “viagem”) e complexo (o percurso interior dos personagens de Kit e Port). Numa carta ao seu editor, em 1947, Bowles descrevia o seu romance como “uma aventura que se desenvolve simultaneamente em dois níveis: no deserto actual e no deserto interior do espírito”. Se essa simultaneidade não é inteiramente dada pelo argumento de Peplow e Bertolucci (apesar da sua relativa fidelidade ao original), é talvez por uma espécie de deriva exótica a que Bertolucci é incapaz de resistir. Só a partir da “fuga para a frente” de Port, pelo deserto adentro, já consumido pela febre, os dois níveis começam a manifestar-se em simultâneo. Infelizmente Bertolucci cai de novo no exotismo em toda a sequência em que Kit é “guardada” por Belqassim no seu harém. Mas entre um momento e outro surgem alguns dos melhores momentos do cinema de Bertolucci. Em particular a belíssima sequência da morte de Port, em que raras vezes se sentia tão fortemente a solidão que representa o acto de morrer. A partir desse momento a luz passa a ser dominada pelas sombras. É a queda no abismo anunciada num dos mais sugestivos planos: a cena de amor junto da ravina. Uma queda de onde ninguém sai incólume, nem mesmo Tunner, o “turista”, aquele que viaja pensando no regresso, que Port opõe, ao começo, ao conceito de “viajante” (*traveller*) aquele para quem o movimento é tudo, pois é nele que se descobrem as verdades mais profundas sobre si próprio, mesmo que a descoberta tenha como fim a morte.

Manuel Cintra_Ferreira

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Bernardo Bertolucci : Depois da Revolução”, em abril/maio de 1992.



The Dreamers / Os Sonhadores (2003)

Aquele que foi um dos nomes mais importantes do “cinema nuovo” italiano, um movimento de renovação que se impôs em finais da década de 50 e começos de 60, acompanhando as mudanças que um pouco por todo o lado se verificavam, cujas primeiras obras (*La Comare Secca* - 1962 e *Prima Della Rivoluizione/Antes da Revolução* -1964) reflectem bem esses “tempos novos” e que provocou um escândalo com *Last Tango in Paris/O Último Tango em Paris* -1972 (também ele em sintonia com a reacção contra o puritanismo que certos cineastas levaram, por esse tempo, a cabo, como Marco Ferreri e a sua *La Grande Bouffe/A Grande Farra* -1973 e Nagisa Oshima, no Japão, com *Ai No Corrida/O Império dos Sentidos* -1976), deixou-se embalar pelas receitas do Tango e entrou de forma definitiva na “mainstream” com outro sucesso que foi *The Last Emperor/O Último Imperador*, que lhe deu o Oscar de melhor realizador (uma entre as nove estatuetas que o filme recebeu). A partir de então assistimos ao progressivo e acelerado “apagamento” da estrela de Bernardo Bertolucci, com uma série de filmes de onde se destaca apenas *The Sheltering Sky/Um Chá no Deserto*, culminando em duas obras desastrosas, *Stealing Beauty/Beleza Roubada* (1995) e *Besieged/Assédio* (1998). Daí que *The Dreamers*, que marca o seu regresso à longa-metragem após cinco anos de ausência (neste espaço de tempo apenas dirigiu um segmento do filme em “sketches” *Histoire d'Eaux*, inédito entre nós) seja uma surpresa, pois devolve-nos um Bertolucci conforme às suas obras iniciais. O tema terá algo a ver com isso. Evocando o seu passado, Bertolucci reencontra a força primitiva.

Em *The Dreamers*, Bertolucci regressa ao tempo e atmosfera dos agitados e cheios de promessas anos 60 e, em particular, a esse ano de ruptura que foi 1968. E o espaço geográfico em que o realizador coloca a narrativa é exactamente o epicentro desse ano contestatário: Paris. O início do filme corresponde bem ao cinema de Bertolucci desse tempo. Um movimento em travelling, firme e rápido, acompanha um jovem que cruza uma ponte, após um movimento descendente que serve de genérico por entre engrenagens metálicas que, depois, percebemos corresponderem à Torre Eiffel. Ao fundo o Palácio Chaillot para onde o jovem Matthew (Michael Pitt, sem nada a ver com Brad Pitt) se encaminha, enquanto em voz off nos diz o que o motiva: a ida ao templo da cinefilia de então, a Cinemateca Francesa, onde se formou mais de uma geração de cinéfilos e cineastas, e onde o vemos extasiar-se com *Shock Corridor* de Samuel Fuller. Para qualquer cinéfilo fanático (e, já agora, um pouco saudosista!), o começo de *The Dreamers* não podia ser melhor. A sequência seguinte, que leva ao conhecimento dos três jovens que vão ocupar o centro da narrativa, não é menos sugestiva do “air du temps”: o começo daquilo a que se chamou “l’Affaire Langlois”. A cena começa num plano que nos remete para o começo de *Baisers Volés/Beijos Roubados* de François Truffaut, que um dos vários planos de actualidades nos mostra presente na manifestação (sendo *Baisers Volés* desse mesmo ano, dedicado à Cinemateca Francesa, e o seu primeiro plano uma plongée nas escadas da entrada, não custa ver em plano idêntico de Bertolucci, agora ocupado com o vulto enorme e sorridente de Langlois, uma homenagem directa não só ao local como ao filme de Truffaut). Bertolucci, nesta sequência, procede a uma montagem que intercala actualidades do tempo com cenas reconstituídas, utilizando nestas duas das figuras de proa do movimento de contestação contra o despedimento de Langlois, os actores Jean-Pierre Léaud e Jean-Pierre Kalfon, provocando um efeito singular no contraste entre as imagens dos actores em jovens e na actualidade, entoando as mesmas palavras. Outras figuras conhecidas aparecem nos documentos, como Nicholas Ray.

Os três adolescentes vão formar um trio singular. A relação que assim se inicia vai levar à descoberta uns dos outros e a uma relação onde os jogos do sexo se confundem com os desafios destinados a testar cada um deles em provas cada vez mais ousadas. Mas sob a explosão erótica encontramos uma ingenuidade e pureza que acaba por colocá-los numa situação de impasse. A opção final é tão anárquica e espontânea como a forma como escolheram viver aquele tempo e a descoberta mútua. De certo modo os jogos sexuais a que se entregam são um substituto para os

outros jogos cinéfilos (situações, encenações, perguntas e respostas, num processo que o espectador cinéfilo conhece e praticou) que os ocupam nos primeiros tempos. Aliás, a mudança faz-se progressivamente de uns para outros, servindo os primeiros de aposta para os segundos. De uma forma ou outra, o trio vai-se progressivamente alienando da realidade, refugiado no espaço da casa e entregue aos seus prazeres, enquanto na rua sobe o som da revolta. O confronto dos jovens com esta, levará a opções opostas. Isabelle e o irmão Theo lançam-se para o meio dela, levados no que se pode entender como um movimento suicidário, enquanto Matthews se confronta com a perda e se afasta. Para Bertolucci libido e revolução andam a par, mas o seu processo é mais destrutivo do que criador. Por isso, também, *The Dreamers* é uma espécie de reflexão de Bertolucci sobre o percurso da sua obra, marcado pela melancolia e nostalgia de “prima della rivoluzione”.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito por ocasião da ante-estreia do filme, em maio 2004.

.....

Io e Te / Eu e Tu (2012)

Há quarenta anos atrás, Bernardo Bertolucci tinha 36 anos e tinha realizado três belos filmes, que garantirão sem dúvida um lugar bastante honroso para o seu nome na História do cinema: *Prima delle Rivoluzione*, *Il Conformista* e *La Strategia del Ragno*. Tomado talvez pela mania das grandezas, ele decidiu realizar então um dos mais notórios falsos grandes filmes de sempre, *Novecento*, espécie de filme oficial da chegada indireta do Partido Comunista Italiano ao poder, que se concretizaria nas eleições de 1976, graças ao “compromisso histórico” com a Democracia Cristã, eleições que tiveram lugar poucas semanas depois da ruidosa estreia do filme no Festival de Cannes (o ano de *Taxi Driver*, *Die Marquise von O*, *Cria Cuervos*). Mas o facto é que Bertolucci nunca se recuperaria desta aventura, ao mesmo tempo triunfal e desastrosa. Chegara ao apogeu da sua carreira, mas isto fez com que a sua obra chegasse precocemente ao fim, entendendo-se por *obra* os filmes em que o realizador tem alguma coisa a dizer e fá-lo num estilo pessoal. *Novecento* é um filme inteiramente construído sobre uma astúcia de argumentista (a história da primeira metade do século XX através o destino de dois homens nascidos no mesmo dia), de que a realização é uma simples ilustração. Os numerosos filmes que Bertolucci realizou a seguir também são objetos cinematográficos nascidos de uma ideia ou um conceito de argumentista, a que a *mise en scène* raramente consegue injetar verdadeira vida: em *La Luna*, uma cantora de ópera e o seu filho têm fantasias incestuosas, em *Little Budha* um rapaz nascido em Seattle seria a reencarnação de Buda, em *The Dreamers* uma história de amor nasce durante o *affaire Langlois*, que foi o preâmbulo do Maio de 68 parisiense. Estas situações narrativas são bons pontos de partida, mas não garantem um bom filme, muito menos um grande filme. Longe da modéstia conceptual dos realizadores que se empenham em ser bons artesãos e, segundo a fórmula de François Truffaut, a partir de certo ponto “fazem variações” sobre aquilo que tinham a dizer e já disseram, Bernardo Bertolucci continuou a perseguir a miragem do *grande filme*, assim como outros, em outros tempos, se obcecavam com a ideia de escrever *the great american novel*.

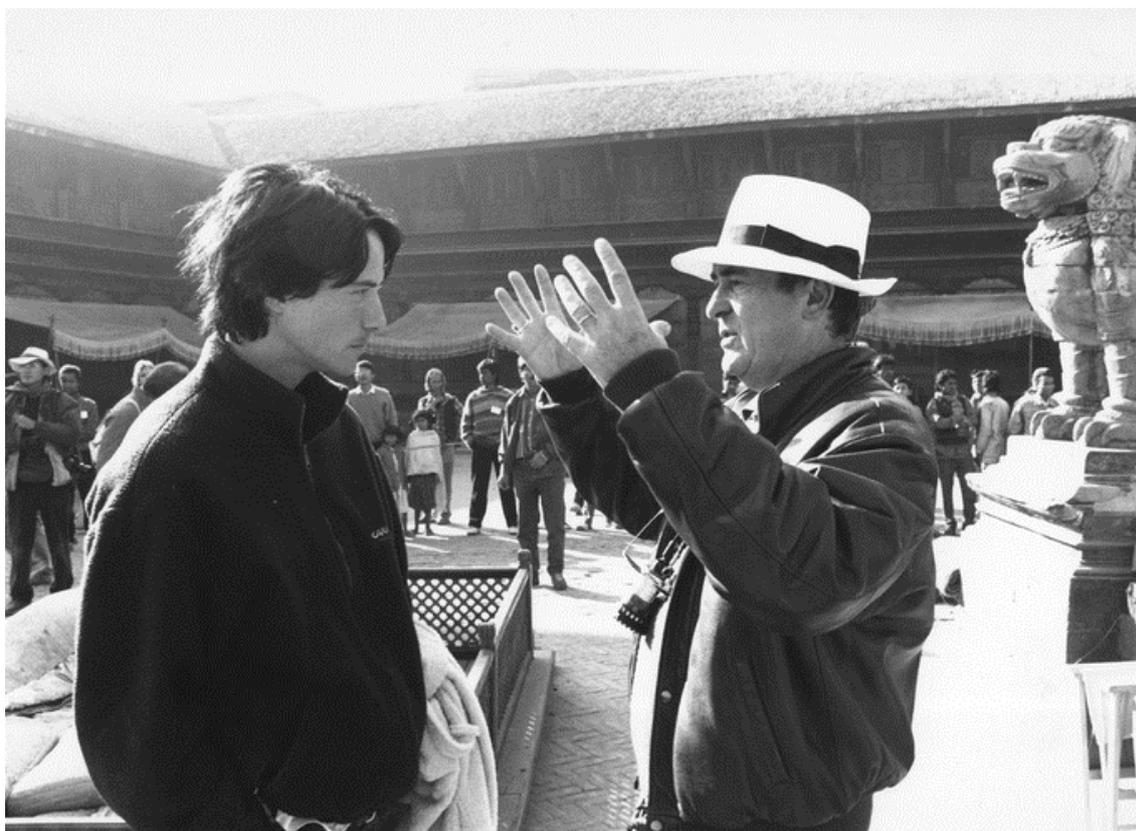
Io e Te foi o primeiro filme de Bertolucci em dez anos e o primeiro falado em italiano em mais de trinta (desde 1981 e *La Tragedia di un Uomo Ridicolo*). É dedicado a Giuseppe, o irmão do realizador, ele próprio um cineasta que talvez merecesse uma reavaliação parcial (*Oggetti Smarriti*, por exemplo) e faleceria algumas semanas depois da apresentação de *Io e Te* em Cannes. O próprio

Bernardo Bertolucci surge no filme na sequência de abertura, embora de modo indireto: como ele próprio nos últimos tempos, o psicólogo está confinado a uma cadeira de rodas e para um partidário convicto da psicanálise como Bertolucci o brevíssimo papel de um psicólogo era o mais tentador, além de ter analogias com o papel do realizador de um filme, que ajuda um ator a “parir” o seu personagem, do mesmo modo que um psicanalista acompanha o analisando na sua grande aventura. E o genérico, que parece uma homenagem a Saul Bass, dá ao espectador a chave do filme, antes mesmo deste começar: sobre um fundo negro, as palavras *io* e *te* em letras brancas, unidas e separadas pela palavra *e* a vermelho: todo o filme, concentrado em dois personagens, é feito da oposição complementar entre um e o outro (meios irmãos, de idade e sexo diferentes), que acabam por se unir, quase num desenlace feliz (mais feliz do que o do livro, segundo aqueles que o leram).

Quarenta anos depois de *O Último Tango em Paris*, Bertolucci volta a um psicodrama entre duas pessoas, entre quatro paredes. Um filme sobre a *claustrofilia* para citarmos as suas palavras. Mais uma vez, o realizador “apimentou” o filme com uma fantasia sobre o incesto (o diálogo entre Lorenzo e a sua mãe no restaurante, a proximidade física entre ele e a meio irmã), porém sem que os personagens dêem realmente o passo (em *La Luna*, ele optou pelo pior dos compromissos, por “*ter tido medo*” de mostrar um verdadeiro incesto entre mãe e filho, segundo Jay Clayburgh, protagonista do filme.). *Io e Te* foi o primeiro filme que Bertolucci realizou desde que foi confinado a uma cadeira de rodas, na sequência de uma queda e de uma operação falhada. Muitos, a começar pelo próprio Bertolucci, pensaram que ele nunca mais voltaria a filmar, mas ele o fez “*a partir do momento em que aceitou a situação*”. A maioria dos cineastas torna o seu estilo mais rarefeito com o passar dos anos e alguns críticos estabeleceram um paralelo entre a situação de Bertolucci ao fazer este filme e a de John Huston ao fazer *The Dead*, mas as semelhanças são enganosas. Huston sabia que ia morrer em breve (havia máscaras de oxigénio no *set*) e fez um filme verdadeiramente testamentário, além de realmente habitado. Bertolucci escolheu um personagem extremamente jovem, em pleno enigma do vazio adolescente, confrontado a mulher ainda jovem, porém fechada no mundo da mentira da toxicod dependência. Como é regra em qualquer narrativa, ambos têm personalidades contrastantes: ele é calculista e organizado, inclusive no domínio da higiene doméstica, ela é caótica e indigna da menor confiança, como qualquer drogado. Uma situação dramática é ultra-clássica, com dois personagens que estão juntos contra a vontade e descobrem um terreno de cumplicidade. Minuciosamente concebido e realizado, o filme é um competente exercício de estilo, com um guião que não deixa quase nada de lado (trata-se da sexta adaptação para o cinema de um livro de Niccolò Ammaniti) e uma articulação do espaço ultra-profissional, que consegue dar ao espectador a impressão que se está numa *cave*, sem que isto prive o filme de complexos movimentos de câmara. Mas algo fica por fazer e, além do sofisticado genérico, o elemento que melhor define aquilo que vemos é o uso da versão italiana de *Space Oddity*, de David Bowie, cantada por ele próprio e intitulada *Ragazzo solo, ragazza sola*. “*A minha mente alçou voo / Um pensamento só um / Eu caminho enquanto a cidade dorme / Para onde vais agora rapaz solitário / A noite é um grande mar / Se a minha mão te serve para nadar / Obrigado mas esta noite quero morrer / Porque nos meus olhos / Há um anjo, um anjo / Que já não voa mais*”.

Antonio Rodrigues

Texto originalmente escrito no contexto do Ciclo “Absolutamente Bowie”, em julho de 2016.



cinemateca