

GESTOS & FRAGMENTOS / 1981-82

um filme de Alberto Seixas Santos

Realização: Alberto Seixas Santos / **Textos:** Otelo Saraiva de Carvalho, Eduardo Lourenço, Robert Kramer, Nuno Júdice / **Fotografia** (cor e preto e branco): Acácio de Almeida, José Luís Carvalhosa / **Som:** Maria Paola Porru / **Música:** Ludwig Van Beethoven / **Montagem:** Manuela Viegas, Teresa Caldas.

Produção: Grupo Zero, Cooperativa de Cinema / **Direcção de Produção:** Henrique Espírito Santo, Maria Paola Porru / **Duração:** 90 minutos / Inédito comercialmente em Portugal. Apresentado pela primeira vez em sessão pública, a 28 de Abril de 1984, na Sala Dr. Félix Ribeiro da Cinemateca Portuguesa.

“Sabes quem chega hoje ao aeroporto?...
É o Álvaro Cunhal!

“Mas quem é o Álvaro Cunhal?

Otelo Saraiva de Carvalho in “Gestos & Fragmentos”

Saber o que é que cada plano esconde, saber a diferença entre um plano e uma imagem, saber que inscrever não é necessariamente expor, saber furtar-se à espectacularização dominante: destes princípios poderia eventualmente ter surgido uma teoria para o “cinema militante” que se seguiu ao 25 de Abril. Retrospectivamente pode hoje concluir-se que o “cinema militante” português não teve uma teoria mínima para a inscrição do que por comodidade chamamos “25 de Abril”. Dois filmes, **Que Farei Eu Com Esta Espada?** de João César Monteiro e **Gestos & Fragmentos**, de Alberto Seixas Santos, destacam-se dos restantes – e são bem distintos os caminhos prosseguidos por cada um deles –, na medida, afinal, em que organizam e propõem uma teoria da inscrição do “25 de Abril” cinematográfica ou do que pode ser a memória dele.

O conteúdo de **Gestos & Fragmentos** é aquilo que ele não mostra. É mesmo aquilo que ele esconde: o 25 de Abril, expressão que resume um Poder em aberto, e a movimentação das figuras, os Militares, que para ele convergem. Sete anos depois de 1974 (o filme é de 1981) a organização de um saber sobre Abril passa essencialmente pela disposição de diferentes pontos de vista que estabelecem o seu discurso sobre imagens das imagens (Kramer), ou sobre a ausência penosa dessas imagens (Otelo), ou sobre a transliteração delas (Eduardo Lourenço).

O primeiro som do filme (e não é curioso que a primeira “imagem”, seja um som?), acompanhando o genérico, é o rumor da água. Metáfora da fluidez, dir-se-ia, mas também metáfora da horizontalidade, do movimento em frente, esse som que se cumpre no primeiro plano do filme (plano geral do mar, junto à costa) introduz dois discursos que também procedem na “horizontal”: o de Kramer e o de Otelo. O primeiro corte com essa horizontalidade surge na primeira intervenção de Eduardo Lourenço: o seu discurso não procura formular um alinhamento dos factos, o que o seu discurso visa é a fractura instantânea dos factos, como um ponteiro que fracturasse a pedra. Especulação, dir-se-á. E, contudo, lá está no filme o primeiro movimento de câmara dedicado a Kramer que evolui frente ao puzzle cronológico que desenhou num placard. Horizontalidade da câmara para a horizontalidade de Kramer.

Ao contrário, o primeiro ângulo muito marcado da câmara, um plongé acentuado, é para Eduardo Lourenço que lê em paisagem mineral: verticalidade.

Há, aliás, outra diferença que poucas excepções encontra ao longo de todo o filme: Otelo e Kramer estão fechados em interiores – dentro de um cubo, com a câmara (só uma vez, a câmara se cindirá do seu objecto humano, no plano de Kramer à janela, entre os estores, antes dos dois planos com a bandeira americana) – enquanto Eduardo Lourenço discursa em exteriores onde a marca vegetal e a luz natural, sinais óbvios de Straub, são presença soberana.

Sublinhe-se que, a par do que têm em comum, as presenças de Otelo e Kramer se distinguem, no tratamento fílmico, de forma clara. Kramer evolui no quadro típico de um thriller: lembremo-nos no plano com a luz forte do candeeiro da secretária produzindo um círculo branco que apanha meio-corpo do personagem, enquanto o rosto, excluído dessa halo de luminosidade, permanece na penumbra (é onde há menos luz que se vê melhor, não é?), prestes a ser atingido pela ligeira coluna de fumo que sobe do cinzeiro. Kramer é (ou poderia ser) um herói de Raymond Chandler, é o Marlowe do 25 de Novembro. E, tal como acontece a Marlowe, a Kramer chegam – de fora – as pontas do novelo: logo na sua primeira aparição, sentado à mesa do bar, com as grades de coca-cola atrás, há uma misteriosa mão que, num movimento rápido e furtivo, lhe põe uma chave em cima da mesa, assim como é nos planos dele que as vozes off sobretudo irrompem (leitura da carta, telefonema, viagem de Kramer ao rio, seu único exterior, com o irónico remate: “there’s no way to say ouvrier in America”).

Todo o décor à volta de Otelo sublinha o lado doméstico: mesa, jarras, sofás, estante com a enciclopédia, o prato de louça chinesa. Tudo é familiar, o que demonstra inexcusável ternura pelo personagem, mas tudo é também inequivocamente pequeno-burguês, o que de algum modo o trai. Mais ainda: nenhum mistério vem ornamentar o personagem. Os planos de Otelo são em geral luminosos, com luz aparentemente natural (as grandes janelas), só num dos planos, com Otelo de costas para a câmara (por sinal em plongé), a luz é baixa (com os estores marcados nas costas do major denunciando a inquietação do momento): a sinceridade, o confessional – Otelo refere a ordem que recebera para mandar cortar as cabeças dos guerrilheiros – pedem o estatismo, a rigorosa distribuição de luz e sombras.

Nada até agora parece justificar a escolha do dito de Otelo em epígrafe. Ora, não é por mera provocação – ou seja, não é só – que ele lá está. Na verdade, **Gestos & Fragmentos**, visita maior ao 25 de Novembro, peregrina igualmente pelo processo político que lhe deu origem, recuando mesmo à questão da guerra colonial, sem que uma só vez os militares saiam da ribalta. Ao contrário de um filme americano, os secundários não são para aqui tidos nem achados (e ouvidos muito menos). É por isso que a epígrafe está certa. Depois de vermos **Gestos & Fragmentos** pode perguntar-se: quem é Cunhal? quem é Soares? Dir-se-ia que, por fim, a imagem (fílmica) do Poder ganha alguma profundidade, dispensando por isso as suas instâncias especulares: Cunhal, Soares, outros políticos, podem ser os espelhos que nos reenviam a imagem do Poder, mas esse espelho é também um túmulo onde morre a nossa possibilidade de o compreendermos. Os militares são (foram), e daí a sua intangibilidade, a encarnação desse Poder, a Tábua onde a lei se inscreveu. Razão pela qual é em Otelo que podemos ler a Lei – e em Otelo é que a Lei é familiar – ao contrário do que sucede com Kramer cujo mistério resulta da sua evidente ilegalidade, ou com Eduardo Lourenço, mero intérprete do espírito da Lei, mas a quem a Lei mesma silencia (Lourenço é reduzido à humilde condição de ouvinte de Otelo, no final do filme).

Poucos filmes – talvez nenhum outro – terão em Portugal afrontado tão friamente a face da Lei. Poucos nos terão tão familiarmente aproximado do Poder e da vontade dele.

Manuel S. Fonseca