

«OS VERDES ANOS»

Sou a favor de «Os Verdes Anos» (São Luiz-Alvalade). Sem reservas? Seria o milagre e ainda bem que tal não se verifica. Precisamos de gente que tenha uma consciência adulta das suas dificuldades. Precisamos de gente que não se julgue acima de toda a crítica e não salte ao terreno reclamando vociferantemente a sua prévia benevolência: «alto lá, que não podemos ser atacados, chegamos agora, vamos fazer coisas interessantes, portanto — bico calado!».

Ora, na equipa que concebeu e executou «Os Verdes Anos» houve uma simplicidade e uma modéstia que julgamos ser exemplo a seguir. Sobretudo, num meio em que superabundam os pavões, os auto-suficientes, os pequenos génios de uso doméstico.

Diz-se constantemente que Lisboa é uma cidade conquistada por provincianos. «Os Verdes Anos» conta-nos a história dum provinciano que foi vencido, triturado, esmagado pela cidade (a imobilização dos três últimos planos é eloquente). Mas seria injusto reduzir o filme a uma análise do desfazamento entre o meio rural e o urbano; «Os Verdes Anos» constitui, por vezes, uma profunda dissecação da quase-incomunicabilidade entre dois seres solitários.

Paulo Rocha conseguiu uma Lisboa diferente, mas real: o Areiro e Alvalade mostram uma retaguarda carrancuda, com escadas de serviço, «hoje não pode ser», marqueses tristes, roupa a secar, melancolia quotidiana e namoros frustrados; a câmara atravessa o rio e vai à Outra Banda registar um almoço na tasca ao lado do grande restaurante para turistas, instala-se em bares e cervejarias lúgubres e rodeia a cidade marginalmente, sem a possuir, como se os personagens jamais conseguissem viver nela, jamais lograssem desflorar a sua impenetrabilidade de metrópole cruel. «Os Verdes Anos» fala-nos numa juventude real, com problemas reais, numa cidade real. O que também não deixa de constituir novidade num cinema que tem «flirtado» em demasia com o bilhete postal e com a degradação dum folclore barato, com o faduncho inevitável e com a piada de baixa revista. O diálogo de «Os Verdes Anos» constitui, finalmente, a linguagem que as pessoas falam, descontando duas ou três coisas difíceis, extremamente difíceis mesmo, de pronunciar com naturali-

Por
JOSÉ VAZ PEREIRA

dade. Mas deparamos com frases, com conversas que podemos escutar nas ruas, nos transportes, nos empregos, que não ofendem a realidade, que poderiam ser a fala de qualquer pessoa idêntica às retratadas no filme. O calão introduz-se no diálogo com conta, peso e medida e algumas das suas palavras mais acutilantes, além de tornarem mais definido o nível social dalguns personagens, dão a certas réplicas e mesmo a certos monólogos uma expressividade raramente vista no cinema português. Aqui também soube-se dirigir actores: todos são eficientes, discretos, oportunos. Já estamos longe do tipo de representação teatral que contribuía, em grande parte, para tornar inaceitáveis muitos filmes rodados nos nossos estúdios. Em «Os Verdes Anos» os intérpretes actuam com consciência da diferença abissal que se verifica entre representar num palco e representar diante duma câmara, duma máquina que capta imagens. Mesmo certas mímicas, certas atitudes plásticas necessárias para certa ênfase que o teatro pede resultam chocantes no cinema se não se acharem os seus equivalentes para uma linguagem que solicite todo um «método de actor» diverso. Deu-se um grande passo em frente, não há dúvida.

A película aparece-nos recheada de apontamentos que enquadram e explicam a trajectória dos protagonistas: o aprendiz de sapateiro deslocado numa grande cidade e a criada de servir, já mais evoluída, que ambiciona e sonha com uma condição diferente. O tipo da samarra, a bordo do cacilheiro, que fala do trabalho bem remunerado que há na Alemanha; o elevador «donde se atira muita gente abaixo»; o rapaz que confessa ter corrido Portugal atrás de onze homens que jogam a bola; os «cocas», os espreitadores furtivos que observam, às escondidas, os pares de namorados numa zona arborizada; os longos passeios sem dinheiro no bolso para ir a qualquer parte; a frieza dum arquitectura que ignora a solidão e o desespero dos homens e das mulheres que se encostam às suas paredes; a dona de casa tornada compreensiva pelo desinteresse que o marido lhe vota; o moço que não sabe abrir o fecho da porta dum prédio moderno, o patrão que

faz o empregado trabalhar ao domingo «para acabar umas coisitas» — tudo isso faz parte do dia-a-dia, das horas que nos resignamos a viver na esperança de tempos melhores.

Falamos de apontamentos e torna-se forçoso realçar que «Os Verdes Anos» comporta duas belas sequências: a do baile na sociedade popular e a da discussão entre Hilda e o aprendiz por causa da camisola que acaba por nos tocar por uma autêntica força poética, por uma torrente de sincero lirismo.

A cena do baile, tão verídica, tão lisboeta, representa, para nós, o momento mais feliz de toda a película com os seus galãs de bairro, a sua figuração sonolenta, o seu cenário de quota de 7\$50, a sua música de domingo à tarde, as suas discussões onde não se passa da ameaça verbal. Mas nesse ambiente Hilda e o rapaz conseguem ter uma individualidade diferente e uma momentânea identidade

(Continua na página 13)

CRÍTICA DE CINEMA

(Continuação da página 11)

e a montagem auxilia imenso esse súbito fusionar de dois seres, esse florir inesperado dum encontro humano no meio duma atmosfera de melancólica mediocridade, cortando muito bem os planos, transmitindo-lhes um arfar e um ritmo que significa cinema, com a banda sonora registando uma canção que se adapta magnificamente às imagens, sublinhando a sua vibratilidade sentimental.

Isabel Ruth revela-se uma atriz cheia de à-vontade, presença, segurança e inteligência interpretativa. A sua criada de servir possui nervo e vitalidade e a figura é composta correctamente. Todo o bloco de actores, aliás, afina por um certo diapasão, por um certo timbre que só se pode conseguir com um trabalho de equipa bem estruturado. Paulo Renato dá um soberbo exemplo de solidez profissional, compondo uma personagem tão difícil como importante.

O PASSADO É O NOSSO PRESENTE

O filme de Manuel de Oliveira «O Passado e o Presente» é o primeiro duma série de obras que prefaciam a ofensiva de renovação do cinema português durante os anos 70. E, quem sabe, talvez depois...

As novas gerações — os que não tinham nascido ou mal tinham nascido quando já se projectava **Douro, Faina Fluvial** — não rejeitam uma caminhada conjunta com Manuel de Oliveira. Antes aplaudem, com maior ou menor entusiasmo, a obra do realizador português como o homem que abriu caminho nos difíceis anos de 30 e 40 e que manteve a dignidade durante a letargia e a «vil tristeza» que caracterizou o nosso pós-guerra cinematográfico — em contradição com a avalanche criativa que avassalou a Europa.

Pela possibilidade de manter diálogo, pela alegria e entusiasmo que pôs em responder à chamada de «recomeçar» o cinema nacional — ou agora ou nunca! — Manuel de Oliveira passou a ser, para o grupo formado em volta do Centro Português de Cinema, «um dos nossos».

Tal posição não implica, necessariamente, uma posição cómoda debaixo da sombra protectora do paternalismo. O nome e a personalidade de Ma-

nuel de Oliveira são neste momento uma boa bandeira — mesmo quando os soldados querem e podem marchar sózinhos.

O nome de Manuel de Oliveira é, ainda e até o rio desaguar no mar (isto é, os cineastas concretizarem os seus trabalhos) o capital mais precioso do cinema português.

Sem o nome de Manuel de Oliveira o cinema português teria sido um gracejo de mau gosto, uma hora negra numa noite negra, um mal-entendido de anos e anos, uma embalagem equívoca de sub-produto.

Pensamos que, na história da arte portuguesa do Século XX não há caminhada tão solitária.

É justo — e é humano — que um homem que marchou tanto tempo sózinho na estrada (nos 30, nos 40, nos 50) encontre agora companheiros.

O nome de Manuel de Oliveira é também uma garantia que o novo cinema português não parará, se lhe emprestarem pernas para isso.

II

E a obra?

Não vamos — não vou eu — falar da obra de Manuel de Oliveira. Embora tenhamos a certeza de que ela não é (e devia ser) conhecida do grande público.

Mas aqui fica a sugestão de tornar a projectar essa obra, discuti-la, viver ao lado dela. O momento não pode ser mais oportuno.

O Passado e o Presente é o último filme de Manuel de Oliveira, apresentado e exibido dentro da renovação do cinema português.

Trata-se duma película a cores, produzida pelo Centro Português de Cinema e com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

Os meios de informação têm largamente divulgado a notícia que se seguirão — ainda esta época — obras assinadas por Fonseca Costa, Fernando Lopes, Paulo Rocha, António-Pedro Vasconcelos e outros. Julgo ser verdade.

III

O Passado e o Presente é uma peça de Vicente Sanches.

Continua na página seis

SUPLEMENTO
LITERÁRIO

Por
JOSÉ VAZ PEREIRA



Origina de Lily
3 - III - 1972

O PASSADO É O NOSSO PRESENTE

Continuação da página um

da qual Manuel de Oliveira extraiu a intriga do seu filme.

Já sei de quem a tivesse atirado para o cesto dos papéis. Já sei de quem escreveu, em tiragem de vários milhares, que «a peça era genial». E esquecida.

Vamos lá a ver.

Dizer bem dum cineasta não obriga, necessariamente, a dizer mal ou bem das obras que eles adaptam.

O resultado filmico é que está (e nada mais) em jogo.

Eu não escrevia que a peça (estou a ver o que aconteceria se ela fosse encenada em teatro) é genial. Teria antes a opinião que é muito talentosa a escolha que Manuel de Oliveira fez da peça para os fins lúricos que se propõe com o seu filme.

Registei várias opiniões «quando as luzes se acenderam». E, depois das primeiras delicadezas sem as quais não sabemos emperrar devidamente uma conversa, as pessoas reagiam como aquelas senhoras que se vêem ao espelho

e, não gostando da cara que ele mostra, pretendem não ser elas mas outras.

Ora bem. Não arrisco nada a dizer que as personagens de o «Passado e o Presente» são ridículas (até mesmo, pelo seu ar digno, Noémia e o amante ex-marido, sempre silencioso). O pior é que o filme é também ridículo.

O pior? Ou o melhor?

Sejamos lógicos. Qualquer realizador banal trataria o ridículo de determinadas personagens com um filme sério. Não Manuel de Oliveira. Ele leva a lógica até às últimas consequências. Ele faz sobre gente ridícula — um filme mais ridículo ainda, tratado com laivos de farsa e apontamentos de humor negro — já que não há nada mais negro do que o negro.

Mas os opositores, virtude nacional, não desistem facilmente. E, com sorridente benevolência, alvitram: «Desculpa, mas o filme é mesmo uma pessegada. O resto é imaginação, é ver o que lá não está...»

Ou outra técnica:



«O PASSADO E O PRESENTE»: um gozo ao mau filme que temos sido

«E se isto fosse um gozo aos maus filmes portugueses? Então seria admirável.»

Muito bem. Encontrámo-nos. Precisamente isso. «O Passado e o Presente», que tem coisas

duma provocação magnífica, é um gozo ao «mau filme» duma certa sociedade provinciana

que teima em ser cosmopolita por saber marcas de carros e a um certo tipo de vida que se julga sofisticada só porque o acetafismo das suas gazetas se veste bem.

«O Passado e o Presente» é um gozo ao mau filme que temos sido, obcecados pelo culto do passado e fazendo presente desse passado, convencidos como estamos que D. Sebastião aparecerá em Vila Franca de Xira, ao volante dum Lancia, com o problema dos 7\$50 da portagem já resolvido.

Três casais e um amigo o q m um (traduzo: pessoa amável que deseja dormir com as mulheres dos outros) proporcionam a Manuel de Oliveira o mais grotesco dos filmes ridículos e o mais amargo dos filmes amargos — quando parámos de rir.

E, no meio da galhofa e do drama inventado para os amigos verem, que abismo na separação das classes sociais (serão do nosso tempo criadilhas de touca; motoristas respeitadores e malandões com as da sua igualha; vénias; salamaleques; abré-portão; fecha-portão; jardineiros «voyeurs?»), que imobilismo no tempo, que culto pelo ultrapasado, que insistência no vazio sonoro dos nomes bem, que distância da verdadeira vida, que crédito à dignidade dentro da neurastenia!

Que mau filme da imitação da existencial! Falem-me também dos maus actores da tela que tão bem personificam os maus actores que somos/ eles são na vida.

O caixão está lá fora. Mas o caixão passa, eles ficam. E para já — é só.

CINEMA

O charme indiscreto do nosso perder José Vaz Pereira

PERDIDO por Cem», de António Pedro de Vasconcelos é uma viagem ao fundo da noite do cinema de que se sai marchado: entretanto, a juventude também se foi. As nossas renúncias, os nossos exageros, a nossa afinã aceitação de coisas que não devíamos aceitar, o nosso inflamável amor pelo amor, a nossa ideia bizarra que a solidão só dura até ao próximo telefonema e de que, partir resolve tudo foram descobertas. Existiram e existem antes do cinema. Mas só este, em certo sentido, pode fazer tudo isso reviver através da memória que as imagens têm do mundo: «Perdido por Cem» é uma aposta que se ganhou, um caras-ou-corouas que saíu do lado certo.

Artur, personagem lançado por uma drama de província, na selvazinha de Lisboa, leva o jogo até ao fim. Artista e perde o grande amor. Marginaliza-se em função da sua consciência se ter tornado mais

elástica: «eh, pá, tens aí o xis?». Vê gente resignada e desespera-se por não haver tanta literatura na vida como na sua cabeça.

António-Pedro de Vasconcelos conta esta aventura à Godard com o charme indiscreto do nosso perder. O filme deixa — ainda bem — de se tornar perfeito mas fica real. Duma realidade comprometida até ao fim, vulnerável a todos os níveis mas que nos conquista. O filme-estreita de APV lembra-me uma criança que brincava na praia e que tinha uma T-shirt com legendas em inglês. Diziam isto: «Como posso eu perder se sou tão sincero?»

O que é que se poderá dizer? Que não somos nós que estamos lá, que a juventude portuguesa não é aquilo? Que interessa isso se sabemos que alguns de nós fomos assim com a verdade que arranjamos... A verdade, inclusive, dos processos. E bastaria is-

so para se justificar o que se fez. A história de alguém é sempre importante.

Claro que se esse alguém nos fala, nos acompanha na viagem, a jornada apresenta mais fascínio. Por outro lado, é óbvio que o realizador perderia por mil se pretendesse contar por imagens as coisas que nos diz de viva voz. Descrever o que se passou falando pode ter um peso diferente se houver experiência pelo meio. O filme apresenta nesse aspecto, julgamos nós, uma síntese complicada e feliz.

A utilização de actores sem prática e sem vícios, o realismo penetrante da fotografia nos interiores, a teimosia em insistir num universo pessoal (desde gravar Fuller até empacotar Céline) foram triunfos importantes sobretudo num meio em que os cineastas recorrem com frequência a artificialismos desnecessários «mesmo quando vão para o meio do povo».

Resta o convívio com uma realidade. Fica-nos o preenchimento dum universo — tantas vezes absurdamente vazio — que pretendíamos preencher pelas citações, pelos romances, pela imitação de vida que nos era proposta, pela simples nostalgia. Repare-se no personagem interpretado por Carlos Ferreira, para quem o cinema parou nos anos cinquenta. Veja-se Artur usando, ante os transeuntes do Rossio, Musil como uma espécie de régua-de-cálculo para paixões humanas. Sinta-se toda a trajectória de renúncias que pode ir desde o desencantamento dum Scott Fitzgerald até ao «maior do que a vida» de Jean Luc Godard — Pierrot, o Louco, entrando no mar com a cabeça carregada de dinamite (e Artur jogando tudo e Marta também num «check in» para Roma, cortado por duas balas).

Fazendo entrar na roda muita gente (desde uma prostituta que aceita menos cinquenta até um homem de boné aos quadrados que joga sinuca), António-Pedro de Vasconcelos reserva-nos um prazer que o cinema português — entre outros — nos tem furtado: uma viagem ao conhecido país onde os homens falavam. «Perdido por Cem» é um filme de malta faladora onde nos desforramos doutras renúncias por intermináveis conversas muito cá do sítio. Verificar isso e o seu namoro conseguido com uma montagem viva e nervosa que, aparentemente, não dá lugar a delongas é uma das facetas dum filme que permite várias leituras.

Temos, assim, uma visita em regra. Os palhaços, os oportunistas, os sinceros, os coléricos en-

tram na dança, de permoio com muitas pessoas que poderíamos considerar adiadas. A realidade do «décor» a que já aludimos, a autenticidade dos diálogos que re-inventam a capacidade expressiva da nossa língua, a emoção contida de algumas sequências que nunca aflora a pieguice dão a «Perdido por Cem», mesmo com literatice e com a cine-mania, um ar saudável de fatia de vida.

Mas outros valores entram também no jogo e aparecem-nos jovens (no «Aniki-Bóbó» eram crianças que brincavam ao pé do Douro) que não nos fazem rir. Isto é, que se parecem com jovens. A força do filme poderá residir aí se os interessados se interessarem.

Claro que tem igualmente importância a fidelidade com que é reproduzida a atmosfera emocional que se respira em certos sectores: as chaves; as senhas e contra-senhas; os rituais e as hierarquias que se estabelecem e destroem. Além disso, os instantes em que se fica só e que a cidade abre as mandíbulas e mostra a dentuça como se fosse preciso devorar este ou aquela para provar a sua dureza de metrópole.

O recorte das personagens está bem delineado numa obra que tem necessidade de andar depressa. Todos os actores ajudam e são eficientes na sua naturalidade, não trazendo declamações absurdas para um cinema que nada tem a ver com elas. Sem ofensa para os outros, cito o nome de Nuno Martins com uma óptima composição na figura dum produtor de rádio «prafrentex» que faz esperar toda a gente por ele, vive pela agenda (a agenda, pá, é fundamental) e enfia golpes aos emigrantes e não só.

O filme de António-Pedro de Vasconcelos deve ser visto. Até como uma reacção salutar contra os produtos em série que por aí passam disfarçados de obras-primas.

Condenados a viver

Em «A Cidade Viscosa» (Fat City), Huston regressa a um universo familiar e que ele conheceu bem na sua juventude — as cidades do Oeste e da Califórnia, com trabalhadores contratados, bares de balcão de zinco, ginásios pelintras onde boxeers procuram fugir, abrindo caminho a soco, do pântano da mediocridade. Cidadezinhas marginais de vidas marginais, apontamentos do sociólogo e do escritor, tiveram também a atenção do cinema. Em dois, três, quatro planos muito rápidos, Huston

dá-nos imagens de homens, conversando, saindo duns copos, dormitando ao sol que parecem condenados a viver. Isto é, sabem que os seus dias serão sempre iguais e, por isso, não vale a pena reagir.

A própria abertura do filme — a câmara metida dentro dum carro e registando as imagens duma rua cheia de sinais e anúncios luminosos — nos reconduz a uma imagem de que é feito tanto cinema americano: as cidades que florescem de noite só para sublinhar a amargura das desilusões cotidianas. Cidades que são miragem quando as luzes se acendem, que são rotina e derrota quando as luzes se apagam. Os protagonistas deste drama de Huston, dois pugilistas de 3.ª ordem, alcoólicas que lembra um velho palhaço tonto, um treinador carregado de nostalgia mas que ainda espera alguns dólares, nunca farão caminho para a tal «fat city» (literalmente, cidade gorda) onde uma boa fatia do bolo lhes está reservada.

Ficarão (talvez para sempre) em Stockton no meio de fantasmas que pretendem estar a viver: veja-se a sequência final com o velho barman, imagens terríveis sem saída possível, instantâneo antecipado dum destino já carimbado, rotulado, com a garantia de nunca ser diferente duns copos solitários diante dum homem que se limita a esperar a morte.

Huston demonstra, em «A Cidade Viscosa», que a idade não lhe fez perder, ao contrário dos heróis do seu filme, a força do murro. O seu cinema capta, com segurança, a atmosfera vencida duma localidade da Califórnia, o ambiente «estilo-à-esperança-Godot» que reina nas ruas, a evocação steinbeckiana do campo e dos trabalhadores, a comunhão na miséria de brancos, negros, porto-riquenhos e «chicanos», os treinos e os combates em que toda a gente parece fazer o frete de se arrastar através dum ritual sem sentido.

Sensação singular está de ver um cineasta outrora amado recuperar a sua força. O que significa também que um regresso às fontes retempera as energias depois do longo exílio que tem sido a carreira de John Huston.

Uma simples sequência, aliás, carrega todo o peso da frustração do filme: o momento em que um «boxeur» mexicano, doente e batido, abandona os corredores sem ninguém do estádio enquanto que, à medida que ele passa, as luzes se vão apagando e ele desaparece na noite tão discretamente como surgiu — uma sombra entre sombras, mais uma figura sem possibilidade de saída ou de esperança e, mesmo assim, condenada a viver.



Lia Gama e Teresa Mota, as rivais Lúcidas



José Vaz Pereira, o "vendido" bom

Geração espectadora

José Vaz Pereira

ESTA, desde há pouco, em exibição um muito esperado filme português: "Meus Amigos" de Cunha Telles.

Dá autoria de alguém a quem quase todo o "novo cinema português" reconhece dever alguma coisa (um empurrão, um piparote), este filme tinha ainda um outro motivo de curiosidade: sabia-se que "os diálogos eram todos espontâneos", que "não havia história", que "puseram as pessoas a falar em frente da máquina e pronto".

Saído o filme, continua a ser isso que interessa sobretudo nele: a intenção que lhe presidiu e de que VAZ PEREIRA dá extensa conta no texto que se segue, como parte-activa que foi nesta experiência colectiva coordenada por Cunha Telles.

SERÁ forçoso concluir que existem várias vias para o cinema português. Nada ganharíamos com um monolitismo que fez época. Um filme como O Mal-Amado não dá tem a ver com o resto e, no entanto, a proposta de Fernando Matos Silva abre caminhos novos. E mais cineastas haverá dispostos a formas de expressão próprias, a experiências individuais. Entre um cinema que tente e um cinema que agonize desistindo, preferimos obviamente o primeiro.

Nem tampouco parece que haverá cineastas ou filmes ou grupos capazes de trazerem a revelação, o definitivo, a última palavra, a obra. Esse messianismo individualista já custou caro. Sobretudo aqueles que ainda acreditavam, dentro da personalidade de cada um, numa hipótese (ou numa esperança) de progresso colectiva na definição dum cinema nacional. Talvez precisemos mais de operários do que de génios, mais de desbravadores do que de categráticos.

Vem isto a propósito do último filme de Cunha Telles, Meus Amigos onde também personagens se vão deixando ficar à espera de qualquer coisa. Mas, aliás, geração

espectadora não quer dizer apenas aquela que assiste. Significa também que as mesmas gerações têm a lucidez dolorosa de saberem o jogo sempre conduzido por outros. Intervieram mas as suas intervenções não tiveram efeitos. Lutaram mas nem o destino dos seus filhos pareceu modificar-se por causa disso. A desilusão e os momentos cruciais que "es-caparam" (1945; 58, 62, 68) provocaram um traumatismo que veio a tornar-se doença crónica. Há várias maneiras de referir esse mal estar. E as opções diversas podem ser paralelamente legítimas.

O facto das gerações espectadoras envelhecerem não quer dizer que tenham perdido o amor-próprio. Toda a gente se supõe melhor do que é e com tendência a afirmar que os que vêm depois não cumprirão do mesmo modo. Por isso qualquer tentativa de caracterizar (ou interpretar) a sua não intervenção, há-de parecer abusiva.

Os "tabus" são assim facilmente maíntidos com o argumento-tampão de que ainda "não é o grande livro que se escreveu sobre o assunto" ou "sobre isto que filme extraordinário se podia fazer!" Os ensaios seriam apenas "croquis" insignificantes sobre a grande tela inacabada. Este critério da excelência artística e da panorâmica definitiva é, no fundo, mais uma armadilha levantada ao homem que quer conhecer uma realidade. Mais uma barreira a um conhecimento sectorial que pode ser mais decisivo do que uma universidade sem conteúdo.

Ninguém pretenderá, com certeza, que um cinema, como qualquer outra forma de actividade cultural, explique tudo. E de uma só vez. Arriscar-se-ia um "enciclopedismo" equivalente à pobreza. A multiplicidade das vias, as concepções individuais podem conduzir a universos infinitamente mais ricos. A uniformidade nunca fez a glória de qualquer cinematografia.

Assim poderemos considerar Meus Amigos como uma dessas tentativas parciais de compor um fresco que não será possível só com um autor. O filme partiu dum certo número de intransigências: não aceitar o tempo do espectador, nulificar a intriga, desorganizar, sob um ponto de vista realista, a estrutura dos diálogos. É sabido que, na vida, as pessoas não falam literalmente como as personagens de Bergman ou de Rohmer nem com a lubrificação comercial dos vendedores de electrodomésticos. Quando o espraçar violento da civilização audiovisual e o crepúsculo da arte da conversação se acenaram, o modo de comunicar oral aproximou-se da catástrofe. Os silêncios e as hesitações começaram a ganhar a sua eloquência muito particular. Ficar calado é iluminar, dentro duma imagem, a impotência terrível de dizer coisas. Tentar falar é um exercício sempre a beira do colapso.

Por outro lado, o filme teria que gratificar uma certa inutilidade,

za-se quando sobre ela desce a melancolia da meia-idade.

Meus amigos é, por essas razões, um filme que talvez não pudesse (e talvez não conviesse) ser bom no sentido bem-feitinho do termo. Chabroi existe para isso. Sem directo e improvisação criam problemas. Mas paralelamente evitam a falta de sinceridade, a escrita "à maneira de", a artilharia das citações e o cinema-digestivo.

Os pontos de ruptura são extremamente violentos. Certas sequências desaparecem duma maneira que dá a impressão que alguém "apagou a luz" do filme. Mas o critério que estabelece que os planos se harmonizem uns com os outros duma forma remendada é uma convenção. Seria mais uma vez falso transpor para o cinema uma harmonia que a vida desmente a cada momento.

O plano, neste caso, ou melhor, o plano-sequência termina sempre antes do retóque, abrindo caminho a uma situação diferente. O que representa o tratamento curioso de personagens amolecidos mas, mesmo assim, sujeitos às contingências amargas dum destino por conquistar.

Meus Amigos pretenderá ser um ajuste de contas com uma geração que encontrou várias maneiras de se adaptar mas cuja dimensão nos é dada pela fragilidade do seu barro humano. Mas esse sentimento nunca se regista porque a película assume um tom indulgente. Não vai condenar gente que, no fundo, é resultante de circunstâncias e condições sociais.

"Agradeço à Providência a felicidade de ter nascido pobre" — declarou uma vez (cito de memória) uma personalidade política já desaparecida. Durante esta secção e perante uma longa espera, os homens e as mulheres que têm de olhar-se ao espelho, todas as manhãs, para ter a sensação que continuam são uma realidade.

Pena foi que, da versão final de Meus Amigos, tivesse desaparecido a sequência dum almoço em que José reencontra uma antiga companheira pois, da atmosfera resignada desses planos, desprende-se uma vontade curiosa de sobreviver. Teimosia que, em última análise, impede a noite total.

uma certa não-participação fatalista a que já nos referimos. Era como se fosse preciso abafar as pessoas com palavras desvalorizadas, com comentários monólogos que não conduzissem a nada. Como um país de silêncio ensurdecido pelo rebentar abrupto de tagarelices intermináveis, entontecido pelas suas próprias mentiras, como a situação dos inadaptados que acabam sempre por se acomodar.

Convenhamos que não é fácil aceitar, numa arte ainda largamente dominada pelo mito do espectáculo fluente, da hora e meia agradável, este realismo "kamikaze" onde se arrisca o mostrar que não se passa nada e o drama esteja precisamente aí. Aliás seria possível documentar a ausência de acção com a própria acção?

Os anos perdidos requerem uma óptica especial. Não houve um corte radical entre as esperanças e as ilusões das pessoas e a chateza duma vida onde só o compromisso faz carreira. A vontade de modificar não foi interrompida; foi-se perdendo, foi-se esborçando, foi-se apagando. Deixa ficaram inquietação, má consciência, desenraizamento e a verdadezinha cómica de cada um. Como afirma Helena a José, na sequência de St.ª Catarina, o programa é "não ver, não ouvir, não falar".

O que ainda torna o assunto mais complicado é que, no intervalo de constatar essa incapacidade de agir, a juventude também se vai. A derrota social dos anos perdidos (dos "wasted years" de que falam os ingleses) agudi-

CAIA (O)	23 MAR 1974
V. N. Gaias	
COMERCIO de FORTIMÃO	
Portimão	
EXPRESSO	
Lisboa	
NOTICIAS da AMADORA	

RE
Apa
Lisboa
Tele

CORTE
partido 2972
109-C-Portugal
telef. 443 01

CAPITAL (A)	Lisboa	28.FEV.1978
ATLÂNTIDA	Angra do Heroísmo	
CELULOIDE	Rio Maior	
CORREIO DE AZEMEIS	Oliveira de Azemeis	
BOA NOVA		

CINEMA E TV por JOSÉ VAZ PEREIRA

COMO é do conhecimento geral muitos filmes portugueses aguardam oportunidade para serem exibidos. Outros ainda experimentam dificuldades na conclusão, dado que as complicações laboratoriais são uma última dor da cabeça dos directores.

Entre os filmes concluídos conta-se «Gente do Norte» de Leonel Brito, premiado no último Festival da Figueira da Foz e projectado, a semana passada, nas séries «Memória do Cinema» que decorrem, todas as sextas-feiras, nas salas do Quarteto.

O futuro vai dizer — um futuro muito próximo, julgamos — se algumas películas portuguesas rodadas após o 25 de Abril têm realmente valor testemunhal ou são o resultado de mero oportunismo político. O tempo corrige muita coisa e desde já, o maniqueísmo de algumas dessas obras e a sua incapacidade expressiva, disfarçados sob a eterna desculpa da militância, são confrangedoras. A realidade portuguesa é demasiado complexa para ser mostrada numa maneira tão simples.

Quanto tempo teremos de

dições que se queriam modificar afirmaram-se mais fortes do que a vulgata pseudoprogressista que se pretendia levar a todos os domicílios, em mais uma manobra de centralização e despensalização cultural.

O optimismo balfo de alguns desses testemunhos, o simplismo atroz das suas mensagens, a própria pobreza intelectual que demonstram, a génese burocrática dos seus recados levam a concluir que, em alguns casos, os erros foram demasiado evidentes para não se poder ainda arrearçar caminho.

O OUTRO LADO DO 25 DE ABRIL EM "GENTE DO NORTE"

suportar no cinema português o período dos «rinocerontes no jardim» é assunto que também só o futuro poderá decretar e, neste momento difícil de crise e de incerteza que todos nós construímos — um pouco — não foram só «eles» que fizeram, ninguém se arrisca em futurologias. Alguns fragmentos do cinema pós-25 de Abril não são mais do que tristes sucedâneos da desastrosa campanha de dinamização cultural dos anos 74-75. A realidade e as tra-

«Gente do Norte», de Leonel Brito, é um filme corajoso na medida em que rejete toda essa facilidade trágica. Em certo sentido, é contra a corrente. Procura olhar mais o interior do que o exterior. E com alguma razão. É no interior que as mais profundas modificações se passam e não em comícios espectaculares ou em declarações retumbantes.

«Gente do Norte» reflecte algo que os ensaístas, os

crónistas e os historiadores do nosso contemporâneo mais imediato têm tendência a esquecer, isto é, que devido a uma Revolução cujas últimas consequências ainda não estão estudadas, o homem português da segunda metade dos anos 70, apesar das imensas dificuldades da hora actual, é um homem diferente e deixou de ser a sombra cômoda, o indivíduo sem rosto do passado em que os senhores passavam ao lado dos servidos sem sequer os reconhecerem.

O filme de Leonel de Brito, um dos membros da cooperativa Cinequanon, dá-nos conta dessa mudança numa média metragem de 55 minutos (embora o material filmado exceda largamente essa dimensão temporal) onde se analisa a vida numa vila de Trás-os-Montes, a mais desconhecida das nossas províncias e até aqui também a mais tradicionalmente esquecida pelo Terreiro do Paço.

Dantes a praça era ocupada por meia-dúzia de homens. Mas hoje a vila é diferente e a juventude invadiu a praça da mesma maneira que fez «explosão» escolar nos estabelecimentos de sentido. As camisolas e os «jeans» da gente nova, desfilando na praça outrora de alguns respeitáveis é um sinal indelével do que os tempos mudaram e que

outra geração e outra mentalidade ocupam vácuos deixados por uma fossilização do poder que durou demasiado.

«Gente do Norte» interroga mesmo os que vieram das ex-colónias portuguesas e cujo impacto se faz sentir no meio para o qual trouxeram atitudes diferentes e inclusive as pessoas da família dos emigrantes cuja multiplicação de casas novas leva à passagem para a história do centro senhorial da vila — o baluarte altivo já não reina, no Portugal dos nossos dias, sobre o vale e sobre os homens que nele habitam.

Ocorre daqui dizer que se trata da análise da grandeza e decadência dum determinado tipo de sociedade, da sua perspectiva histórica e da lenta mas irreversível abertura para novos horizontes.

Diz o texto de apresentação do filme:

«Trás-os-Montes não é só um lugar mítico, nem só um lugar austero. «Gente do Norte» não é apenas a infância revisitada, a ternura da destruição, do nascimento à morte, em que o árido tempo se assume.

«Pretendeu-se com «Gente do Norte» ligar, por uma dolorosa memória, cinco séculos de viagem e império que, com o 25 de Abril vieram fechado o seu ciclo. O poder está a passar de mãos. No futuro apostam os que partiram à procura de um melhor presente — os emigrantes. E pelo futuro começam a optar os que

cheios de traumas e passado não se conformam com o presente — os retornados.

«Fizemos este filme com a urgência da infância esquecida, pela necessidade histórica de deixar expressa a memória colectiva de um povoado, sujeito hoje a sérias transformações económicas e sociais e que, em novas ou diferentes fontes irá beber o poder, o seu e a sua sobrevivência.

«Ex-terra do volfrâmio (hoje minas abandonadas) donde saíram os que mais tarde se chamaram pobres-ricos e onde, no meio de procissões devotas e cafés fechados, a LP treinava na praça.

«E também os episódios exemplares, as «viúvas dos

vivos, a moça que morreu à porta do hospital por não ter 300\$00 para um parto e com ela a criança, o jovem retornado que só tomou banho uma vez num ano mas, ao mesmo tempo, a consciência profunda de que «outra vida começa a surgir».

Rodando à volta dum burgo, criando a monografia dum terra esquecida, a média metragem de Leonel de Brito revela a outra face do 25 de Abril, a revolução silenciosa que tem modificado ambientes e mentalidades, criado novos hábitos e abolido imensas servidões.

O texto é de Rogério Fernandes, a fotografia de Elso Roque e a música de José Mário Branco, talvez um dos melhores trabalhos que ele compôs para o cinema.



«Gente do Norte», de Leonel Brito, produzido pela Cooperativa Cinequanon

A Capital

86

A FIGURA
DA SEMANA

O CINEMA PORTUGUÊS



«Kilas, o Mau da Fita»



«Passagem»



«Manhã Submersa»

A chuva caía sobre a Figueira no último fim-de-semana do festival. Mas o sol de uma breve glória aqueceu o cinema português. Pela primeira vez, os seus filmes não se limitaram a assinar o ponto, a marcar presença. Estiveram no centro dos acontecimentos. Provocaram paixão, entusiasmo, desilusão. Estabeleceram animadas discussões nas minitertúlias que também fazem o festival. Abriam debates intermináveis com os participantes incomodamente sentados no «hall» superior do Casino mas não arredando pé, por amor ao cinema, até às tantas da madrugada. Os membros estrangeiros do júri protestaram contra o peso excessivo dos «portugueses» nas decisões e prémios finais.

Para o festivalista que chega tarde (era o meu caso) e viajou com as estradas cheias e emperradas, chegando à Figueira já de noite, para se aperceber do perfil da gigantesca ponte sobre o Mondego, em adiantado estado de construção, e com as luzes da cidade brilhando lá ao fundo, desembarcar no Bairro Novo, território privilegiado do festival, era sentir que o cinema português estava no ar. E até nas paredes, em cartazes, onde, milagre, havia uma ausência reconfortante de propaganda eleitoral.

A partida, como nas corridas de atletismo, as oportunidades eram iguais para todos. Mas, à medida que os filmes encham a tela, formam-se os favoritos. Simplesmente, nem sempre são os favoritos que ganham. E até o próprio público, por vezes, «deixa cair» um filme que o entusiasmará nas noites anteriores. Quem vai à guerra... Mas o fundamental foi o espírito de muitos filmes nossos estarem ao mesmo tempo, «at the right time in the right place» e fornecerem aos festivalistas ávidos, entre esperanças, confirmações e desapontamentos, «primeiras mãos» da alma portuguesa e da inquietação que persiste. Mesmo quando, na praça pública, os políticos garantem que os elixires para a felicidade apenas dependem de um papelinho em Outubro, dobrado em quatro e com a cruzinha no local indicado.

Sinais de vida

Assistir a uma reparação do cinema português não significa apenas mais filmes. Não significa somente homens de gerações diferentes (e de diferentes «backgrounds») como Manuel Oliveira, José Fonseca Costa, Lauro António e Jorge da Silva Mello apresentarem filmes e terem projectos para novas realizações. Significa que, pela primeira vez, desde há muito tempo, se antevê (o destacado é nosso) embora sem certezas garantidas ou futurologias arrogantes, a possibilidade (trata-se apenas de uma possibilidade, evidentemente) de certos filmes portugueses chegarem ao público. E, a partir daí, iniciar uma «reconciliação» de que se fala há anos.

Não há dúvida de que, quando o País começou a oscilar para o centro, alguns autores

persistiram em radicalizar. As visões acabaram por transformar-se nas visões de pequenos grupos, de pequenos sonhos, de pequenos círculos sem qualquer projecção nacional. A retomada da vocação universalista da nossa cultura no cinema também há-de contribuir para preencher o vazio existente e para dissipar o ambiente maniqueísta e manipulador que tem reinado, aliás, sem grande êxito por reflectir, talvez, um grau ainda abaixo da «minoría das minorias».

A minoria, não nos iludamos, é sempre necessária em cultura, é indispensável em arte. Mas impor uma minoria incapaz de reflectir o universalizante a um espectáculo de massas (que também é uma indústria e, etc., etc.) e a um público de massas (desde o fim da Segunda Guerra Mundial que o nível de frequência das salas de cinema tem sofrido altos e baixos mas mantém-se significativo), não pode ser o único caminho de um cinema que deseja continuar-se.

Obras como «Kilas, o Mau da Fita», de José Fonseca Costa, «Manhã Submersa», de Lauro António, «Cerro maior», de Luís Rocha, e «Passagem», de Jorge da Silva Mello, surpreendem não só pelo que são, neste momento, mas pelo que prometem, por parte dos seus autores, no futuro. Um futuro que se terá de conquistar com gente capaz de atingir qualidade e de reflectir inquietações. Mesmo quando essa inquietação assume uma dimensão irónica e amarga como no filme de José Fonseca Costa, a sua terceira longa metragem.

As obras de Lauro António e de Luís Rocha provam que, ao contrário do que pretendiam alguns «snobs», a literatura portuguesa pode ser uma magnífica fonte de inspiração para o cinema, desde que adaptada sem servilismos. «Manhã Submersa» e «Cerro maior» foram, aliás, os grandes favoritos do festival, tendo a questão sido resolvida a favor do segundo, mesmo no final. O filme de Lauro António obteve, como já foi divulgado, o prémio do C. I. D. A. L. C. — Centro Internacional para a Difusão das Artes e Letras pelo Cinema. O mesmo C. I. D. A. L. C. que entregou a sua medalha de ouro a Manuel de Oliveira.

Tudo isto, a experiência profunda que é «Passagem», de Jorge da Silva Mello, a importância de «Bom Povo Português», que, infelizmente, não tivemos ainda a oportunidade de ver, mas sobre o qual ouvimos as melhores referências, a estreia recente de «Bárbara», de Alfredo Tropa, e, ain-

Por

JOSÉ VAZ
PEREIRA

da, o aparecimento de outros filmes, leva-nos a concluir que, mesmo uma semana depois da Figueira, o cinema português continua a ser a figura da semana.



193
N. SETE

27. ABR 83

José Vaz Pereira

Sombras na Cidade Branca

«A Cidade Branca», de Alain Tanner, é um olhar sobre Lisboa. E sobre um homem (Bruno Ganz) que, nesta cidade, tenta um corte, uma ruptura com o passado, com o que foi anteriormente a sua vida. Escapa ao barco onde trabalha e no quarto da sua pensão, cuja janela abre sobre o Tejo, reflecte que nem está a trabalhar nem de férias, porque, em férias, em certa medida ainda há trabalho, pois é preciso organizar o tempo. Entim, a disponibilidade total, com o que isso tem de assustador e de fabuloso. Uma espécie de vertigem enquanto a noite cai e o Tejo se enche de luzes.

Tanner admite conhecer mal a «cidade branca» que lhe interessou como cenário privilegiado de uma experiência humana. Mas não há dúvida que Lisboa fascinou Tanner (embora se possa pensar que o seu olhar, em certos planos, é um olhar sobre o pitoresco do desenvolvimento) e o filme ganhou com esse sortilégio. De qualquer modo o homem que desembarca sem programa vai descobrindo Lisboa de uma maneira especial e pessoal e, pouco a pouco, pela garra do realizador que esteve aqui de «passagem» vamos entrando na sua visão.

A fotografia de Acácio de Almeida contribui, sem dúvida, para a magia do filme, o rio, as casas, a noite que sabe a Fernando Pessoa são trazidas até nós de uma maneira diferente, que nos surpreende e nos faz aderir. Um dos perigos de «A Cidade Branca» é precisamente esse: a beleza também cega, também impede de ver mais além, tal como Paul, o herói da história de qualquer homem numa terra desconhecida a tentar cortar raízes e amarras, que entra numa espécie de labirinto de onde a única saída é a renúncia.

A sua ligação com uma empregada do bar (Teresa Madruga) que parece reconduzir-se a um caso banal acaba por ser transfigurada e toma tonalidades de «amour fou» num cenário familiar. E o desencontro entre os dois amantes vem pôr uma nota de fatalismo numa história que, desde o início, nos parece controlada por forças exteriores que Paul, na liberdade da sua escolha, não consegue deter.

Não será também Paul um pouco um cineasta desenraizado que chega a Lisboa para fazer um filme sobre uma cidade desconhecida, onde os cafés, as casas, os eléctricos, as cores das paredes, a maneira de as pessoas se vestirem e comportarem parece tão diferente da severidade das cidades do Norte?

Alain Tanner admite ter cometido «maldades» em relação à topografia de Lisboa e, numa conferência de imprensa na antestreia, pediu desculpa por alguns erros voluntários. Um deles foi colocar o protagonista a partir para Zurique da estação do Rossio. Tanner sabe que quando se quer partir para os outros países da Europa se sai de Santa Apolónia mas pura e simplesmente gosta mais da estação do Rossio e preferiu metê-la no filme.

Mas cremos que os espectadores portugueses serão tolerantes em relação a estes peca-dinhos. Muitos hão-de criticar haver demasiados bares, demasiadas pegas, demasiadas facadas, demasiada miséria como se isso não fosse verdade.

Mas é inegável que o olhar de Tanner sobre a cidade dos cacilheiros, da ponte sobre o Tejo, de Fernando Pessoa e do «English Bar» é também um olhar compreensivo, onde o homem volta a ser a medida de todas as coisas quer esteja no Cais do Sodré ou respire na imensidão da Arrábida.

Bruno Ganz que Tanner descreveu como um homem taciturno que quase nunca fala nos intervalos das filmagens tem uma excelente criação e Teresa Madruga (soubemos por um número antigo do «Sete» que trabalha num restaurante) é uma espantosa actriz que é pena não estar em pleno a trabalhar no cinema e no teatro. Vimo-la em «Oxalá», em «Francisca», em «A Estrangeira» e agora em «A Cidade Branca». É uma intérprete de uma fantástica naturalidade que parece transfigurar-se e ganhar nova alma quando encarna uma personagem. No filme de Tanner sabe, ao mesmo tempo, ser vulgar e magnífica.

«A Cidade Branca» está longe de ser uma reedição anos 80 de «Os Amantes do Tejo». Julgamos que a tese sobre o bilhete postal turístico. Há profundidade no filme de Tanner, por mais que ele possa decepcionar os que estão sempre à espera de uma sequela de «Jonas que terá 20 anos no ano 2000». «A Cidade Branca» é um Tanner diferente, nitidamente sugestionado pela presença da cidade e por Bruno Ganz e Teresa Madruga serem capazes de paixão. E, na sua conferência de imprensa, teve este cumprimento: Portugal e a Irlanda foram os países que ele encontrou na Europa menos adulterados e invadidos pela civilização americana. Talvez não seja verdade mas... não é bonito?



António Reis e Margarida Cordeiro prosseguem em «Ana» a via especial que escolheram e se espera que desenvolvam

ACAPITAL, 9-5-85

«ANA»

MONTANHA

VOLTA A SER MÁGICA

FINALMENTE «Ana», de António Reis e Margarida Cordeiro, acabou por estrear-se, ao fim de uma série de vicissitudes e contrariedades. O percurso muito próprio e muito pessoal dos seus autores estabelece dificilmente um «modus vivendi» com o sistema. «Ana» é um filme que nada tem a ver com o que o rodeia. Esta independência, este caminho que já vem de «Jaime» e de «Trás-os-Montes» faz da obra de António Reis e Margarida Cordeiro um caso à parte.

Escrevemos acima que «Ana» é um filme que nada tem a ver com o que o rodeia. Vistas as coisas de outra maneira talvez tenha a ver com tudo. «Ana» equivale a algo de muito profundo, a sentimentos, a sensibilidades e a culturas aparentemente perdidas mas que jazem adormecidas dentro de nós. O filme de António Reis e Margarida Cordeiro vem de muito longe, da noite das origens, mas, curiosamente, está perto da nossa sensibilidade e, nesse sentido, concordamos com várias pessoas que têm afirmado que «Ana» se liga à maneira de ser portuguesa mas não no sentido mais imediato. Pelo contrário. Essa ligação tem a ver com um relacionamento homem-terra, homem-mundo, é vasta e complexa, abarcando uma área tão imensa que se torna difícil, quando não impossível, delimitá-la por fronteiras.

«Ana», que à primeira vista parecerá um filme só habitado pela memória, transforma-se numa vivência. Ao contrário do que acontecia com a sua longa-metragem anterior, António Reis e Margarida Cordeiro colocam esta obra tão esperada não numa determinada província ou região caracterizada mas num estado de espírito. Claro que este estado de espírito tem uma tradução geográfica mas, se olharmos para as montanhas veremos provavelmente mais do que lá está, outras paisagens ainda, ou então pode acontecer que cada um tenha a sua montanha.

«Ana» está longe de ser um filme hermético. Mas habita outro tempo, possui outra respiração e mostra outro ritmo. Contar uma história ou montar um espectáculo, são totalmente alheios à sua essência. Numa palavra, não é disso

que se trata e quem procurar por esse caminho ficará com certeza desiludido.

O regresso

O tempo é diferente dentro de outro tempo. Nesse sentido, «Ana» é o menos convencional dos filmes, não respeita nenhuma das regras a que a produção massificada foi pouco a pouco habituando o espectador, quase o amolecendo nas suas escolhas. Ele está, muitas vezes, mesmo sem dar por isso, à mercê de um produto estandardizado.

Com «Ana» encontramos num cinema que não é susceptível de se medir pelos padrões normais. Diríamos que se trata de um filme belo mas com uma beleza que tem a ver com um discurso inovador. Curiosamente um discurso inovador que se faz através de um antiquíssimo tempo de regresso às origens, onde coexistem ecos de infância e de crepúsculo a cada canto, onde somos transportados a um país longínquo que outrora habitámos e que um dia — quem sabe? — voltaremos a habitar. Pela mão de António Reis e Margarida Cordeiro regressamos «lá» onde os olhos de

uma criança, o voo de um pássaro, o ondear de uma seara, o calor do lume na lareira podem ter ainda significado.

Não existe continuidade de sequências, mas antes «momentos» que poderão equivaler a impressões fortes deixadas em nós e que não se pautam pela habitual sucessão cronológica. O fogo, o leite, a água, o vento, sentidos de uma maneira nova, são alguns dos tais elementos que mergulham nas raízes e a partir dos quais se constrói um universo de reminiscências e de anseios. António Reis e Margarida Cordeiro falam também da «dialéctica» da luz e não há dúvida que ela representa também um papel muito importante no olhar do filme, o elemento visual jamais terá sido tão nobre. Aliás, os tais momentos têm sempre um ponto comum e esse ponto comum é um profundo sentido da terra desocupada, neste caso pelos que emigram, mas que através dos olhos das crianças, dos adolescentes, dos velhos, volta a ser povoado pela emoção e pela lembrança. «Ana» confirma a via especial que António Reis e Margarida Cordeiro escolheram e se espera que desenvolvam.

Por



JOSÉ VAZ PEREIRA

CINEMA

172
JOSÉ VAZ PEREIRA



SETE, 11/2/86

América, país de cinema e memória

«Era uma vez na América». Estamos numa fase de «gangsters» mais ou menos romanizados. Depois de «Cotton Club» e de «A Hora dos Padinhos» eis o mundo dos fora da lei respeitáveis retratado por Sergio Leone num filme que aspira a ser um verdadeiro monumento. Ao revermos a lenta saga (o tempo de projecção aproxima-se das quatro horas), pense-

mos o que será mais admirável: se o que o filme mostra, se aquilo que imaginamos que o criador quis meter «lá dentro».

Em princípio haveria a tentação de considerar «Era uma vez na América» mais uma história de «gangsters». Feita com maior ou menor correcção, com maior ou menor profissionalismo. Com mais ou com menos melos. O que transfigura o filme em última análise, parece ser a ideia que Leone tinha da América. Logo, do cinema. A longa narrativa de desencantamento e ambição, de solidão e de triunfo identifica-se com o sonho de um cinéfilo. É como se a ideia que temos de cinema se materializasse em imagens. Que tinham de ser aquelas e não outras.

Dir-se-ia ainda que Leone, o italiano que gosta dos «móveis», que faz a síntese do género, juntando elementos que se têm acumulado ao longo de décadas e que ele «comprimiu» nas tais quatro horas cheias de intensidade. Depois de «Era uma vez na América», para parafrasear um dito muito em voga entre os políticos, nada neste tipo de filmes voltará a ser como dantes. Este cinema de Leone, à primeira vista com aspecto de bronze clássico, vive da emoção, dos silêncios, da amizade atraçoada, da ilusão dos mitos, da velha balada da juventude das ruas que seguem caminhos opostos na vida adulta.

Perfeccionista o filme? Nem tanto. É a inspiração que o projecta, que o torna talvez um caso único. Em sequências admiráveis como, por exemplo, a do jantar no casino de Robert de Niro com Elizabeth McGovern não é só a interpretação, a iluminação, os ângulos da fotografia, o perfume de fim de época que a tornam dominadora. Isso resulta do facto do director conseguir dizer coisas que nós nem sequer vemos mas apenas sentimos. «Era uma vez na América» vive de uma atmosfera, de uma melancolia onde a resignação se mistura com a amargura. Tais climas surgem quando existe uma sensibilidade capaz de ultrapassar os resultados assegurados pelos meios mecânicos e técnicos. Há brutalidade no filme de Leone mas ela é episódica, são as esperanças perdidas que constituem o grande pano de fundo.

Reencontro do cinema consigo próprio, as figuras dos «rapazes maus» tornados homens desencantados, das mulheres que afloraram as suas vidas levarão tempo a dissolver-se da nossa memória. A miragem do El-Dorado não deixa de aparecer o que leva a pensar se «Era uma vez na América», o título mais adequado não seria «Era uma vez a América».



José Vaz Pereira

«O Processo do Rei»

CINEMA PORTUGUÊS
REGRESSA À HISTÓRIA

Em 1640 Portugal recuperou a independência. Mantê-la já foi mais complicado, obrigado que foi o reino, a manter uma guerra de desgaste com Espanha, alimentada pela França que se procurava afirmar como potência hegemónica na Europa. Talvez por essa aliança que foi quase fatal, a cópia do filme de João Mário Grilo, «O Processo do Rei», antestreado na Cinemateca Portuguesa, é falada em português e francês, sendo essa versão a que o autor prefere. Não será essa, no entanto, a que começa a ser exibida, em circuito comercial, na próxima sexta-feira.

Confesso que me desagradam os filmes desprovidos de emoção e que impacientam os que se servem sem economia dessa emoção. João Mário Grilo resolveu o problema dessa coexistência difícil da melhor maneira. O seu filme «O Processo do Rei» tem, à primeira vista, a frieza de um facto histórico mas, na realidade, nunca deixa de ser habitado pela emoção. Esta insinua-se de uma maneira discreta que, em princípio, parece não notar-se mas que acaba por mostrar-se mais poderosa do que se fosse exibida perfunctivamente. Aparentemente, trata-se do pitoresco processo de D. Afonso VI e das ambições políticas que o rodearam. Sob outro ângulo, o filme de José Mário Grilo é a análise de uma profunda tragédia humana que acontece passar-se com o rei de Portugal. Afonso VI fica abandonado por todos, uma figura trágica numa corte que prepara a sua queda. A situação instável que o País vivia exigia decisões rápidas, o rei, pura e simplesmente, tinha de sair.

Sinal
diferente

No texto de apresentação do filme, o director alarga este horizonte: «Processo de Um Rei (é gosto de o pensar em grande, com letra e tudo), processo de um país, pequeno, à imagem dos negócios que lhe fizeram o passado e lhe vão tramando o futuro». Trata-se também do drama de um daqueles países que, salvo momentos excepcionais, vêem o seu destino decidido por outros. Afonso VI aparece assim como algo mais do que um símbolo de impotência como homem, a sua solidão e a sua tragédia marcam também o deslizar do reino para um abismo em que independência não é necessariamente significado de soberania. Cumpre dizer que João Mário Grilo conta esta «história exemplar» muito bem, virtude que costuma rarear no cinema português. A realização tem um tom *souple* que evita a carga excessiva das chamadas reconstituições históricas.

«O Processo do Rei» marca pontos também como uma convergência de técnicas, fotografia, iluminação, cenários, escolha de locais de filmagem, guarda-roupa que formam um conjunto equilibrado e não a habitual oscilação de valores onde alguns aspectos conseguidos são neutralizados pelos que fracassam em toda a linha. Outro ponto positivo é a direcção de actores, João Mário Grilo teve que desdobrar-se entre intérpretes portugueses e franceses (as produções de Paulo Branco implicam geralmente este tipo de cooperação) e consegue ainda a mesma qualidade entre os principais e secundários. A rainha que alguns historiadores consideram uma vítima das circunstâncias e outros uma refinada pega é interpretada com intensidade por Aurélie Doazan, Carlos Daniel transmite grandeza trágica a D. Afonso VI num papel difícil, Gérard Hardy como Preyssac consegue o retrato majestoso e com «rosto de época» do enviado do rei de França e Rui de Carvalho transforma o seu testemunho médico ao tribunal numa inesperada peça de humor. Os



O primeiro filme português de 1990, «O Processo do Rei», traz um sinal diferente e, desta vez, é um sinal de qualidade



João Mário Grilo conta uma «história exemplar» muito bem, virtude que costuma rarear no cinema português

simples depoimentos de «meninas» que não conseguiram ter nada com o rei traduzem-se em belas intervenções, sem palavra a mais ou a menos e com uma maneira arcaicamente elegante de descrever uma situação delicada.

Mas, lado a lado, com este recorte de figuras, o filme consegue mostrar uma conspiração em marcha, que se desdobra em diversificadas manobras palacianas e em ameaças veladas mas que é algo de imparável quando o alvo é o poder, seja ele absoluto ou partilhado. O rei, despojado dos atributos de soberania, torna-se não só o alvo mas o alvo ideal. Há ocasiões em que um empurrão basta. Simplesmente entre decidir e dar o empurrão há o espaço, inconfortável de uma vertigem. É de um desses espaços de vertigem que se ocupa

«O Processo do Rei». De repente é tarde demais para resistir e também tarde demais para travar um processo cujas consequências últimas escapam aos próprios conspiradores. O primeiro filme português de 1990 traz um sinal diferente e, desta vez, é um sinal de qualidade.

Realização: João Mário Grilo / Argumento: Daniel Arasse, João Mário Grilo, Jean-Pierre Theillade / Consultor Histórico: José Teixeira / Director de Fotografia: Eduardo Serra / Cenários: Maria José Branco / Guarda-Roupa: Isabel Branco / Música original: Jorge Arriaga / Montagem: Rudolfo Wedeles / Interpretação: Carlos Daniel (Afonso VI), Aurélio Doazan (D. Maria Francisca Isabel de Sa-

bóia), Antonino Somer (Infante D. Pedro), Carlos de Medeiros (Conde de Castelo-Melhor), Gérard Hardy (Preyssac), Muriel Brenner (Nimon), Jean Rupert (Saint-Romain), Filipe Ferrer (pe. António Vieira), Paulo Filipe (Duque de Cadaval), Jean Lafont (Pe. Ville); no processo: Rui de Carvalho (Martim dos Reis, médico), Mário Serrar (Sebastião Diniz Velho, juiz), Adelaide João (Domingas Rodrigues), Suzana Borges (Joana de Almeida), Catarina Alves Costa (Catarina de Mendonça), Luís Couto (Marquês de Marialva), Luís Castro (relator).

Produtor: Paulo Branco / m Cópia: 35 mm, cor, versão original em português / n Duração: 87 minutos. Estreia dia 19 no Circuito Comercial.

RECORTE
ORGANIZAÇÃO PORTUGUESA DE RECORTES DA IMPRENSA, LDA.

DIÁRIO POPULAR
Lisboa
MILITERR MATRIZAL

16 JAN 1990

«Palombella Rossa»

O ESTILO ACIMA DE TUDO

JOSÉ VAZ PEREIRA

«**P**ALOMBELLA ROSSA» é uma longa-metragem

de Nanni Moretti que provocou grande celeuma em Itália. Um jovem quadro do PCI interroga-se sobre «o que é ser comunista hoje» e recorda o seu passado e as suas lutas no meio de um jogo de pólo-aquático onde, diga-se de passagem, falha um «penalty» decisivo.

Alusão à perda de sentido da oportunidade histórica que tem caracterizado a actuação dos partidos comunistas na Europa Ocidental? Michelle, o anti-herói de «Palombella Rossa» (o título era mais ou menos intraduzível, inclui uma alusão a uma espécie de finta que o atacante faz ao guarda-redes de pólo aquático e que termina com um «balo» sobre a sua cabeça, marcando golo) poderia ser um desses quadros desiludidos que se arrastam nos partidos com a militância a meia-nau. Era André Gide que falava, após a sua desilusão com a Rússia estalinista, no «Deus que falhou». Michelle ganha também a impressão incómoda de que o PCI, baluarte de tantas lutas, perde progressivamente terreno na batalha ideológica. Numa decisão dolorosa, posterior à estreia do filme, e na sequência da derrocada a Leste, decidiu mesmo mudar de nome.

Crise do comunismo e crise do cinema como linguagem que chegou à exaustão marcam o autêntico ensaio que Nanni Moretti constrói em «Palombella Rossa». É um filme de um surpreendente brilhantismo e o director tira todo o partido do jogo do pólo aquático, da piscina e do seu ambiente onde nos desafia com uma série de analogias inesperadas mas que, tal como certos remates que se veem no jogo,

acertam nas redes. Esta obra de cansaço em que Michell parece personificar a indecisão revela-se inovadora em quase todos os seus aspectos.

Filme-enigma a partir de um acidente de viação onde o protagonista perde a memória e as suas palavras passam a ser pontuadas por um pungente «lembras-te?», «lembras-te?» que parece evocar a ressonância de posturas incertas e conquistadas perdidas. No fundo, Michelle está a tentar reconstituir o «puzzle» em que se tornou a sua vida. O pólo aquático serve para reorganizar um discurso. Só que o discurso deixou de ter sentido. Michelle agride uma jornalista que usa «linguagem mediática» em relação às lutas históricas, numa óbvia falta de respeito por homens e mulheres que quiseram



Jornalista e comunista discutem em «Palombella Rossa»



Nanni Moretti em «Palombella Rossa»

mudar a sociedade. Mas o próprio pensamento de Michelle se esvai, como ban-

deira que já não traz consigo os ventos do futuro.

Possivelmente Michelle gostaria que a História acontecesse ao contrário, como no filme «Dr. Jivago» gostaria que o herói se reencontrasse com Lara, em vez de a perder para sempre. Só que os avanços e os retrocessos da Humanidade nem sempre acompanham a lógica do melodrama. Torcendo pelo reencontro impossível de Jivago e Lara, Michelle e os seus amigos acabam por implicar uma «valsa do adeus», as esperanças perdidas e a ilusões enterradas. E logo se volta ao monólogo pois Michelle já não comunica com ninguém, mesmo com os que se apresentam munidos de um guru ou de um director espiritual.

Sob um ponto de vista estético, o formalismo exacerbado do filme transforma-se num fabuloso espec-

táculo visual em que nada é deixado ao acaso. O rigor, a simetria, o cromatismo, a organização das grandes linhas de força fazem de «Palombella Rossa» uma obra onde, afinal de contas, o estilo está acima de tudo.

A obra de Nanni Moretti (que, além de director, também desempenha o papel de Michelle) é praticamente desconhecida pelo grande público em Portugal, apesar de ser ele um dos autores do moderno cinema italiano mais em evidência. «Palombella Rossa» é um exercício sofisticado, uma meditação sobre temas contemporâneos

os de que ouvimos falar todos os dias mas também uma reflexão amarga sobre palavras de ordem que se encontram já, quase sem aviso prévio, a pertencer ao passado. A luta ideológica estava, como a publicidade dos electrodomésticos, armada de «slogans» conquistadores e de verdades definitivas (não se falava na geração que tinha o romantismo das certezas?) mas de repente tudo isso apareceu como retórica no vazio, martelada até à tortura. Como tantos outros, o mito da «superioridade moral dos comunistas» também se desfazia na espuma dos dias. Desde quando há superioridade moral no totalitarismo?

O caso italiano

Claro que na Itália a situação é diferente. O PCI, embora sendo «o maior do Ocidente» nunca foi poder e a sua participação em efémeros gabinetes não conseguiu modificar o equilíbrio de forças existentes. Fica assim muito lugar aberto para a troca de ideias, para o debate, para a intervenção intelectual. Mas depois de toda a actividade teórica de um Gramsci, o PCI achou-se sem discurso ideológico para a emergente sociedade de consumo. O próprio Michelle, que acredita ainda na cruzada, não cortou as amarras com a sua origem pequeno-burguesa. Companheiros de longa data que o querem «recuperar» exibem ao mesmo tempo os «pudins» tentadores da sua infância.

«Palombella Rossa». Realização: Nanni Moretti. Itália/França, 1989. Intérpretes: Nanni Moretti, Silvio Orlando, Mariella Valentini. Produzido com a colaboração de RAI Uno. Distribuição: Cinefilme. Sala: Forum Picoas

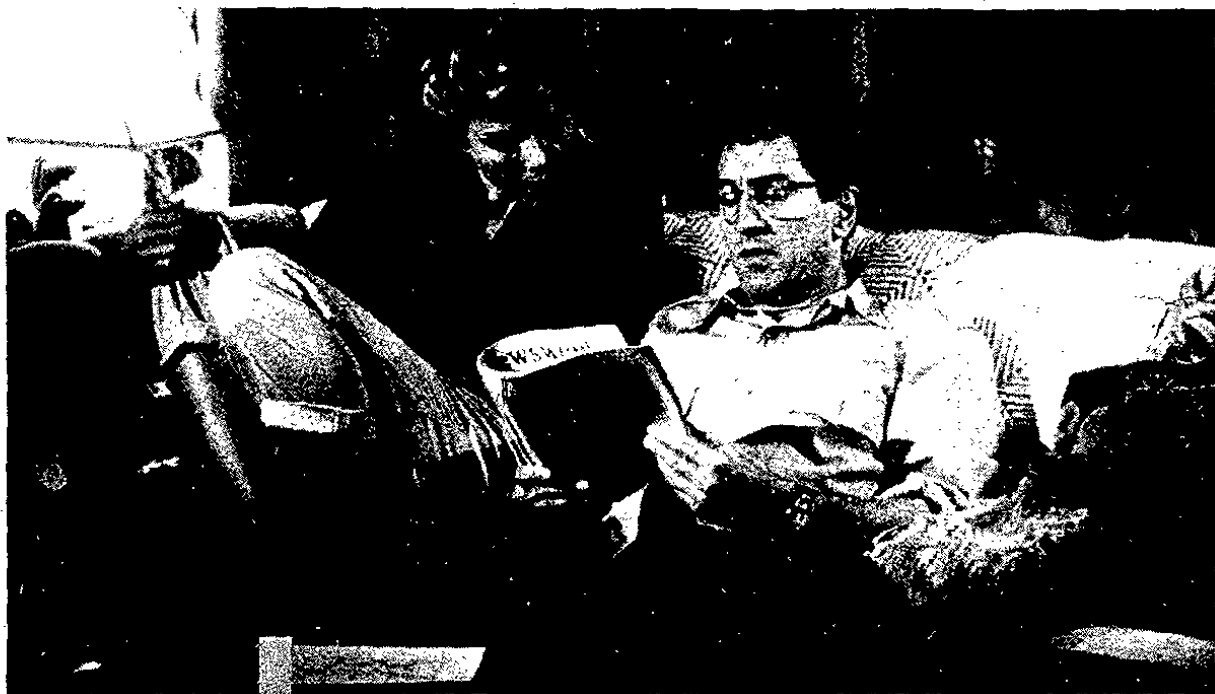
Diário Popular
25-1-71

«Na Lista Negra»

QUANDO UM HOMEM RESISTE

JOSÉ VAZ PEREIRA

SÃO já os filmes sobre o macarthismo e as perseguições e o regime de suspeita que o acompanhou. O tema regressa agora em «Na Lista Negra» («Guilty by Suspicion») mas não traz qualquer perspectiva nova. As novidades são a própria volta de uma problemática que, em certa medida, parecia um pouco «passé» e a composição de Robert de Niro, sem dúvida admirável, na personagem principal. A histeria anticomunista dos anos 40/50 e que teve no macarthismo a sua componente mais agressiva não foi maior do que a «bing red scare» dos anos 20 quando o Governo e a iniciativa privada juntaram forças para destruir os vermelhos.



O macarthismo de regresso ao cinema em «A Lista Negra», de Irwin Winkler

Na comunidade cinematográfica de Hollywood, contudo, deixou feridas muito profundas. Foram precisas várias décadas para certos criadores e certos técnicos voltarem a ser citados nos genéricos dos filmes e a usar verdadeiros nomes. O que torna «Na Lista Negra» inquietantemente actual é a similitude entre as situações: nos 50 as pessoas ficavam na rua e sem trabalho por perseguições ideológicas, nos 90 as pessoas ficam na rua e sem trabalho por «conjunturas sectoriais».

O macarthismo foi com frequência apontado como uma «perversão da democracia».

Mas enquanto os movimentos fascistas e reacccionários dos anos 30 surgiam no meio de uma grave depressão económica, os fautores das listas negras e dos comités contra as actividades antiamericanas surgiam num período de prosperidade de sem igual. Extermamente, a influência dos EUA atinge o seu período máximo e hoje todos os historiadores reconhecem que 50-60 foi a década americana por excelência. O próprio cinema, para não irmos mas longe, conheceu uma época soberba, levando os entusiastas a proclamar, com alguma razão, que «os filmes eram melhores do que nunca». Os perseguidos do ma-

carthismo, como David Merrill, o herói de «Na Lista Negra», eram excluídos não da miséria e das bichas para o pão do bem-estar e da prosperidade. E separados de uma indústria que não conhecia dificuldades, pois quem não conseguisse trabalho no cinema podia transferir-se para a televisão. Mas se estivessem na lista negra, nem num sítio nem no outro. Havia, no entanto, uma saída: dar nomes, denunciar. Durante o período da «caça às feiticeiras» uns falaram, outros não. O filme de Irwin Winkler, com Robert de Niro e Annette Bening, gira à volta desse dilema. Falando um homem arrisca-se a envergonhar-se para sempre, não falando, «não cooperando» como então se dizia, arrisca-se a ficar para sempre desempregado.

A reconstituição desse tempo de intolerância (uma brincadeira de crianças se o compararmos com o que se passava na Europa do Leste no mesmo período, com a repetição seródica em Budapeste ou em Praga dos famigerados processos de Moscovo) volta a ser, pela mão do cinema, magnífica mas a realização de Winkler, segura em todos os pormenores, não foge à retórica dos bons sentimentos e a

um certo convencionalismo. Incita as pessoas a ter coragem, como na desassomburada posição de David Merrill perante a comissão de actividades antiamericanas mas isso foi algo que o cinema já repetiu até à exaustão. Claro que os membros da comissão são apresentados como personagens odiosas, como «heavies» de um filme barato. O macarthismo, essa força política com pés de barro (como se provou depois, quando em debates televisivos, o senador Joe McCarthy e os seus sequazes tentaram atacar a instituição-exército e perderam a batalha) não é um fenómeno tão simples que se possa definir com dois ou três planos maniqueístas.

Caso isolado

Na vida americana, a crise da época do macarthismo é sem dúvida uma perversão inquietante mas permanece um caso isolado. Muitos políticos serviram-se desse clima para atrair sobre si as luzes da ribalta e promoverem as suas carreiras. Richard Nixon é um exemplo entre muitos. O tema continua a ser explosivo, o problema é que nem sempre o filme está à altura do tema. Winkler faz o mesmo drama com a sofisticação e a técnica do cinema moderno.

Note-se, aliás, que Irwin Winkler, o director, vem da produção. «Na Lista Negra» apresenta sem dúvida importantes valores de produção a que não corresponde uma «mise-en-scène» inspirada mas, passados muitos anos, o apelo emocional desta situação histórica e as lendas de coragem e covardia que a rodearam continua a ser muito forte. Lembremo-nos também que para os cinéfilos o drama dos Dez de Hollywood é ponto de referência obrigatório. Por outro lado, o filme fez-nos penetrar no período áureo das comédias de Howards Hawks, dos filmes de Marilyn Monroe, das produções de Darryl Zanuck e, nesse aspecto, é magnífica a cena em que David Merrill toma conta da direcção de um filme «que tem de ser resolvido depressa» para pouco tempo depois, obra e graça da «caça às feiticeiras», ser substituído por outro realizador no mesmo lugar onde horas antes iniciara o seu trabalho. «Na Lista Negra» é um filme com algo de alucinante porque mostra um universo de um homem desfazendo-se diante dos seus olhos sem que ele possa esboçar uma reacção, uma espécie de fábula de Kafka reabilitada na Califórnia.

Irwin Winkler declarou que realizara este filme impulsionado por uma pergunta que fizera a si próprio: «Como reagiriam hoje as pessoas perante situações idênticas?» Lurariam como David Merrill, acabando por desafiar a comissão ou baixariam os braços? Não é fácil responder a essa pergunta. Robert de Niro tem uma das suas melhores criações dos últimos tempos, completamente melido dentro da sua personagem. Annette Bening, num papel aqui muito diferente da sensual heroína de «The Grifters», faz um retrato simpático da devota ex-esposa de David Merrill. Para as gerações novas que só têm do macarthismo uma vaga ideia ou até nunca ouviram falar disso, «Na Lista Negra» revela-se sem dúvida um filme de visão obrigatória. E certamente que não darão o seu tempo por mal empregado.

«Na Lista Negra» («Guilty by Suspicion»). Realização: Irwin Winkler. Intérpretes: Robert de Niro, Annette Bening, George W. Vanamaker, Irwin Winkler. Distribuição: Lusoc. Filmes. Em exibição: Nova 2, King Complex 2, Nimas e São Jorge 2.

C

CINEMA

Obteve o Prémio Especial no Fest. de Cannes, edição de 1990. Chama-se «Agenda Secreta» e merece atenção. Depois de muitas ameaças parece desta. «Cry Baby», o tal com Johnny Depp, está nas salas a partir de sexta



José Vaz Pereira

«KITSCH» É O QUE ESTÁ A DAR

Baltimore, 1954. Eisenhower era presidente e Richard Nixon vice-presidente. A guerra na Indochina tinha acabado, a do Vietname ainda não começara. Mas que interessa? Em Baltimore, USA, os jovens queriam namorar, dançar, rodar em motas possantes e ser heróis. Havia os que viviam nos bairros finos e os que usavam blusões negros. E sexo, drogas e «rock'n'roll». Por vezes uma rapariga dos bairros apaixonava-se por um blusão negro. Era Romeu e Julieta no tempo de Elvis Presley. Em «Quem não chora não... ama» (Cry-Baby), John Waters faz uma «comédia delinquente», uma exploração ao mesmo tempo satírica e enternecida desse tempo perdido. E, por outro lado, o filme brilha também a nível musical: «Cry-Baby» está para os anos 50 como «Laca» estava para os «sixties».

Num mundo que parece saído de um «teen magazine» da época, faz-se uma extraordinária mobilização de talento e John Waters consegue emoção e alegria, mantendo sempre um razoável distanciamento. O seu olhar não é realista mas antes brincalhão e imaginativo. John Waters parece ter feito a síntese de muitos filmes parvos e, muitos anos depois de «Cry-Baby», ter dado uma curva com Allison, dirigir um filme «silly» que afinal não parece tão parvo. Claro que ele joga na nostalgia e no charme mas viram-se muitos tentar o mesmo e falhar. Waters não leva a sério as suas personagens que têm muitas vezes comportamentos — e caras — de história aos quadrinhos. Torna-se escusado escrever que a reconstituição é brilhante sem jamais se parecer com uma peça de museu.

Como estamos em território de sátira, todas as caricaturas são possíveis, inclusive o tom «intransponível» das barreiras sociais, nem os finais eram tão betinhos nem os «delinquentes» tão românticos. «Cry-Baby» é uma ilusão, como se os produtores da Walt Disney e da boneca Barbie tivessem feito uma «joint-venture» para fazer um filme piroso. Waters olha para lá do piroso e encontra romance, compaixão e «estarei a teu lado para sempre»: dêem-me mais «kitsch», por favor, que ando a precisar.

O filme, cuja estreia já esteve muitas vezes anunciada, chega-nos com o atraso de mais de um ano. Isso não impede que apreciemos a sua frescura e a sua inovação e há várias sequências de rituais «teenagers» que atingem largamente os seus objectivos e são conduzidas com notável brio. E somos também levados a fazer escolhas, com Romeu e Julieta e as «gangs», a neutralidade não pode ser mantida por muito tempo, «Cry-Baby» não nos perdoaria. Festa da música, «Cry-Baby» é também a festa do cinema. («Cry-Baby». Real.: John Waters. Int.: Johnny Depp e Amy Locane. Dist.: Lusomundo.)

FILME

Surf no céu

Mudou as regras. Alterou as cores. *Basquiat*, agora filme, foi um pintor. Surgiu e desapareceu como um cometa. O mundo não estava preparado. Ele também não

JOSÉ VAZ PEREIRA

Foi um meteoro. Em 1981, Jean-Michel Basquiat, aos 19 anos, impõe-se como pintor na área artística mais competitiva de todo o mundo: Nova Iorque, uma cidade onde mesmo os pintores que são nome na Europa têm de negociar pacientemente exposições, datas e galerias. Não tinha formação académica, família artística, conhecimentos prévios. Começou a escrever e a pintar nas paredes, nas montras, nos canos, nas latas de lixo, em pneus e tijolos. A sua galeria era a zona degradada de Greenwich Village, as casas em colapso, o vento agreste na cara e as drogas e os charros em grupo ou «perigosamente só». A sua vida muito curta, muito intensa, é agora um filme, escrito e dirigido por Julian Schnabel e com Jeffrey Wright como Jean-Michel, igualmente conhecido por Samo.

Os eventos biográficos em *Basquiat* não correspondem exactamente ao que se passou, são uma interpretação de Schnabel do pintor que chegou à celebridade nos verdes anos. Mas, mesmo assim, a true story anda muito perto. É compatível com a leitura sobre uma vida diferente das outras, acompanhada por uma reformulação da cena artística de Nova Iorque nos anos 80, e onde David Bowie, homem de mil e um rostos, tira um coelho da cartola e ressuscita Andy Warhol. O drama de Basquiat é a luta pelo

reconhecimento numa sociedade onde o anonimato é o «desvio» mais cruelmente castigado. E também o contraste violento entre o mundo do gueto e aquele em que se apareciam — e forjam — as celebridades. Basquiat está mal nos dois mas a explosão criativa absorve essa diferença. Tem de escolher entre velhos e novos amigos, perguntando-se se os de última hora, os que acompanham a fama e combinam negócios, o são realmente. Basquiat não pintava o mundo, pintava o choque desse mundo e os estilhaços.

CHOQUE CULTURAL

«Um dia dobrarei a esquina e sei que não estou preparado para o que me espera.» Os seus heróis não eram Tiepolo e Miró mas antes Jimi Hendrix e Charlie Parker. O talento tem um preço, só que Jean-Michel não o sabia tão duro. Inicialmente não tinha espaço. Nem sequer para pintar. Nem luz. Ganhou esse espaço mas viu que, afinal de contas, nada era de graça, tal como ter de pedir três mil dólares emprestados a Andy Warhol para — choque cultural — adquirir uma lata de caviar beluga ou ver os novos amigos guerrearem-se (o episódio do restaurante chinês é de uma ferocidade extrema), cada um tentando vender-lhe os méritos da sua galeria.

Basquiat seria mais feliz desenhando com os dedos sujos de café na mesa de um

snack bar ou expondo nos lugares mais in? Não havia maneira de saber e ele, negro, vencedor no mundo dos brancos, morto com uma overdose aos 27 anos, também não o sabia. Embora os seus quadros, desenhos e graffiti's exprimissem, muitas vezes, uma claridade esmagadora, Basquiat debatia-se na escuridão.

Julian Schnabel não poupou no cast nem na música, assinada por John Cale, com uma banda sonora invasora onde figuram Tom Waits, Leonard Cohen, The Pogues, Psychedelic Furs, lendas do jazz como Miles Davis e Charlie Parker e composições feitas expressamente para o filme por Gavin Friday, Tracy Bonham, P.J. Harvey, Brian Kelly e Tripping Daisy. Para Schnabel, «a música desempenhava um papel muito importante na vida de Jean-Michel» e o filme não podia fazer gazeta nesse aspecto. Num elenco riquíssimo, as honras vão para Bowie (que mundo é este em que o criador de *Space Oddity* já tem meio século quando, como o retrato de Dorian Gray, não devia envelhecer) que faz uma personificação maneirista e elaborada de Andy Warhol, um homem que tornava a banalidade criativa e a transformava em milhões. Benicio del Toro, que se revelou notável em *O Funeral*, de Abel Ferrara, compõe aqui o retrato de um amigo do tempo em que Basquiat estava reduzido ao graffiti; Claire Forlani é um dos amores de Jean-Michel, uma doce presença feminina no meio do caos e da solidão; Michel Wincott um «descobridor de talentos» sempre à beira do maior sucesso ou da pior das crises; Christopher Walken vive um entrevistador da TV e Courtney Love uma loura capotosa com quem Jean-Michel não resiste a dar uma curva.

Nas viagens até ao limite de Basquiat, espantosos surfistas vagueavam em ondas que tapavam o céu, por cima de antenas de televisão e edifícios de tijolo. A cidade do pintor não era a opulenta Manhattan dos negócios e dos turistas (salvo nas descidas às vernissages onde ele, na maior parte dos casos, se comportava como habitante de outro planeta) mas os bairros modestos, de casas baixas, negros às esquinas, comércio decadente e cinemas arruinados. Numa

crónica de Cookie Mueller, regista-se que era impossível saber qual o mais feliz dos Basquiat, o excluído ou o que comandava as atenções. Lutou, triunfou e isolou-se. Ou talvez os seus momentos mais autênticos tenham sido aqueles em que pintava ou, numa vertigem avassaladora, via surfistas no céu. Só que, da última vez, a vaga era grande de mais. ■

Basquiat e os amigos de ocasião — uma dualidade dissecada no filme



LENDAS COM LOBOS

**Hayao Miyazaki
é o suprasumo
da animação japonesa.
Com técnica perfeita,
mostra novos mundos
em 'Princesa Mononoke'.
Mas o filme é muito
mais do que isso**

Qualidade e criatividade em animação – e “Princesa Mononoke” está nessa área – têm sempre um problema: agarramo-nos a elas e não vemos o resto da paisagem. Há uma história para lá das figuras que se movimentam, crescem ou desaparecem, até mesmo uma filosofia, uma maneira de estar e olhar o mundo. Mas, de uma maneira geral, muita boa gente pensa que vistos os “bonecos” e resolvidas as inúmeras peripécias de heróis, bichos e deuses, o assunto fica encerrado.

A outro nível, verifica-se que Hayao Miyazaki, um dos maiores autores da animação japonesa, mantém nesta “ecofantasia” a sua garra e o seu estilo. E o dom poético para olhar à sua volta, a natureza volta a ter vida. A diferença essencial, contrariando uma regra que, embora existente na imagem real, é ainda mais forte no cinema de animação, a regra de “ou eu ou tu”, reside no facto de a “Princesa Mononoke” estar fundamentalmente ligada a valores. Valores conservacionistas, da ideia que o homem, com uma natureza morta ou degradada, é um homem inacabado. A

floresta não é apenas palco de aventuras. Tem uma alma própria, com uma dimensão suficiente para Miyazaki a considerar uma personagem. Como Ashitaka e Mononoke. Como os lobos que criaram e protegem a Princesa.

A contemplação da floresta e da sua energia não evoca apenas o passado. É também uma medida para avaliar as possibilidades de futuro. Desde os antigos germanos até aos séculos XVIII e XIX que o homem compreendeu que a floresta, para lá do seu potencial de produzir baladas, lendas, tradições folclóricas e poesia popular, era uma mistura de superstição e rendição. Afrontavam-se perigos quando lá se ia mas regressava-se à “alma das coisas”. Era, ao mesmo tempo, território de feitiçaria e fonte de fé. Um paisagista alemão, Pasha Weitsch, citado pelo historiador Simon Schama no seu livro “Landscape and Memory”, reserva-se a missão de pintar os “carvalhos mais altos, mais velhos, mais sagrados” dos grandes bosques como se fossem um tabernáculo.

Em “Princesa Mononoke”, o jovem Ashitaka tem mil e um inimigos mas precisa de uma longa jornada para se convencer que tem de ser um aliado leal do Espírito da Floresta. E que esse espírito é, simultaneamente, muito forte e muito frágil.

Trata-se de uma lenda complexa que coloca o filme no patamar dos que têm mais de dez anos. As partes em presença confrontam-se com toda a dureza, mas nem sempre sabem qual é o seu papel no meio dos segredos da floresta. O cinema de Hayao Miyazaki, por outro lado, é tão forte e tão magnífico a desvendar novos horizontes, a mover montanhas e a surpreender os heróis, que nos perguntamos se esta lenda seria possível sem animação. E também se sente que “Princesa Mononoke” é uma obra generosa e panteísta, as lutas entre bons e maus podem, por momentos, aflorar à superfície mas, na realidade, não existem.

PRINCESA MONONOKE

DE HAYAO MIYAZAKI

ANIMAÇÃO

VOZES DE CLAIRE DANES, MINNIE DRIVER,

BILLY BOB THORNTON E BILLY CRUDDUP