

O homem e os seus duplos

Jean-Loup Passek

In *Études Cinématographiques*, n.º 45, 1965

Não se entra facilmente na obra cinematográfica de Andrzej Munk, não porque ela se sacrifica, de forma alguma, ao culto do obscurantismo ou do hermetismo, mas porque, apesar de estar reduzida a quatro longas metragens de ficção, permanece perturbadora, inquietante e insidiosamente obsessiva. Longe do expressionismo lírico de Wajda e do realismo estético de Kawalerowicz, Munk acaba por juntar estes dois cineastas no fascínio que exerce junto do espectador.

Não saberíamos entender os seus primeiros filmes sem nos referirmos ao contexto político polaco. Tal como Wajda (*Geração*) e Kawalerowicz (*Celulosa*), Munk soube afastar-se do colete-de-forças que representava o realismo socialista, tal como era praticado na Polónia, entre 1949 e 1955. A partir de *Człowiek na torze*, afasta-se, sem remorsos, do culto do “homem positivo”. Sem nunca cair num desvio reaccionário ou renegar as virtudes e as exigências necessárias do socialismo, Munk procura aprofundar, em primeiro lugar, a realidade quotidiana, não na criação de uma constatação seca e lúcida de uma determinada situação, mas na denúncia de todos os *a priori* no pensamento que desvirtuam uma realidade, ao torná-la escrava e cúmplice de uma vontade que parece sempre pronta para se justificar.

Munk tenta recriar um humanismo verdadeiro que ultrapasse as aparências desprezíveis e que não seja nem um pretexto, nem um desfecho para jogos subtis do pensamento. Todo o seu processo está subjacente a uma vontade de desmistificação do indivíduo, da sociedade, da doutrina, da militância, e, até, do pensamento, enfim, tudo aquilo que se arrisca a oferecer uma vantagem a quem, socialmente, parece mais nobre e útil à custa de quem se mantém, humanamente, mais genuíno. É preciso acabar com as barreiras, e apenas podemos prestar serviço ao verdadeiro valor do julgamento se destruímos, lucidamente, a “realidade engomada” (segundo as suas próprias palavras, *Image et son*, n.ºs 136-37). O propósito de Munk é, apesar de tudo, mais de um observador implacavelmente objectivo do que de um moralista. Por que será que a realidade é pirandelliana? Quais serão as causas desse pirandellismo? Como se escapa a esta condenação quotidiana?

Na busca das relações exactas entre um indivíduo e um facto, Munk passou por três etapas, procurando, assim, melhor discernir a sua verdade (uma verdade que se torna cada vez mais incapturável à medida que a perseguimos): a recusa de um esquema maniqueísta (*Człowiek na torze*); a destruição do heroísmo por via da ironia e um novo exame à realidade pela sátira (o primeiro episódio de *Eroica* e *Zezwote Szczescie*); e, por fim, uma reflexão sobre a ambiguidade da consciência colectiva ou individual (o segundo episódio de *Eroica* e *A Passageira*).

Człowiek na torze (1956) é espantoso não apenas pelo lado documental (o que não surpreenderá os que puderam apreciar a destreza e a poesia das curtas metragens de Munk), mas sobretudo pela busca imperiosa da verdade que o filme nos sugere. Um homem é atropelado por um comboio: será um herói ou um sabotador? Será que se suicidou? Terá sido um acidente banal? Cada uma destas hipóteses podia ser verdadeira e descansaria as personagens que levam a cabo o inquérito, tal como os companheiros do velho mecânico Orzechowski. Mas sentimos uma linha de força, ao longo do filme, que nega esta aparência de pirandellismo. A morte de Orzechowski

explica-se, aos poucos, de maneira racional, e percebemos que o autor expôs as diferentes e possíveis “verdades” para melhor denunciar a tentação de julgar sem compreender, tal como os julgamentos precipitados e os impulsos irracionais.

O drama que se desenvolve, neste pequeno mundo fechado de uma estação de comboios polaca, é o da incomunicabilidade das consciências e, mais ainda, o da recusa em querer saber, nem que por um instante, as razões pelas acções dos outros (num curioso paradoxo, o comboio, um símbolo elementar da evasão – *Comboio correio*, Kawalerowicz –, não oferece nenhuma “abertura” aos protagonistas, fechando-os, ao contrário, sobre eles mesmos, transformando-os em prisioneiros da locomotiva. Nesta perspectiva, percebemos por que é que Munk irá procurar, mais tarde – em *Eroica* e *A Passageira* –, em fechar ainda mais os seus heróis, ou “anti-heróis”, em limites ainda mais sufocantes, como num campo de prisioneiros ou de deportados).

Se Orzechowski pede a Stasiek para apanhar o seu chapéu, não é para humilhá-lo, mas porque sofre de um velho reumatismo que o impede de baixar-se. No entanto, um e outro têm uma concepção da dignidade que não vive no mesmo plano, o que fá-los-á, naturalmente, rebelar ou agir fora de tempo, sobretudo por serem observados, em permanência, por um jovem rapaz e assistente mecânico que se torna num mediador neutro, mas atento, dos seus conflitos. A juventude e o fulgor de Stasiek fazem-no acreditar, de forma espontânea, que Orzechowski não passa de um mecânico rabugento, picuinhas e ultrapassado pelos métodos mais recentes (um dos inspectores verá nele um contra-revolucionário pernicioso ou um reaccionário pronto a sabotar as novas directivas do governo). Quase nada seria o suficiente, no entanto, para dissipar este amor-próprio constantemente magoado, este falso pudor que mil assédios da vida quotidiana transformam, invariavelmente, em rancor e amargura (duas cenas muito bonitas, e de uma espantosa justeza psicológica, ilustram essas “oportunidades falhadas”: a do jardim público, onde Stasiek, acompanhada por uma jovem rapariga, hesita antes de apertar a mão a Orzechowski, sentado num banco ao pé da sua mulher; e no quarto, à noite, quando Stasiek percebe o que o mecânico sofreu e que esse sofrimento físico está na origem do seu comportamento).

Por contraste, quando Munk se deixa levar pela sátira, na primeira parte de *Eroica* e em *Zezwate szczescie*, parece-nos menos convincente. Nas personagens principais, Dzidzius, inconsistente e brincalhão, torna-se num herói quando tudo parecia apontar para ser um cobarde, e Piszczyk, uma marioneta fabricada para o momento, não nos faz completamente acreditar nela. Em Munk, a sátira parece dar-se mal com o burlesco. Que os acontecimentos recorram a ele, certo; mas para que o seu propósito se revele psicologicamente lúcido e cruel, seria preciso que estes homens o sugerissem. Ora, nem Dzidzius, nem Piszczyk procuram impôr as suas vontades. Esta desmistificação do heroísmo, por muito corajosa que seja, acaba por não ser plenamente satisfatória, e temos o direito de nos perguntarmos se o cineasta não terá abusado no recurso à comédia. A segunda parte de *Eroica* vai muito mais longe em gravidade e pessimismo; vingativa e trocista, a sua sátira ganha ainda mais valor. Os fantoches dão lugar a seres de carne e osso e talvez Munk nunca tenha sido tão convincente como no desenho das personalidades de Turek, Jak, Kurzawa e Zawistowski (cujo suicídio, longe de ser uma destruição do mito do “fugitivo”, conferiu-lhe, ao contrário, um novo nascimento). Esta personagem que era, antes da morte, de certa forma, um símbolo absolutamente desumanizado (ainda mais por reforçar o velho espírito de casta de oficiais prisioneiros que são incapazes de abandonar um código de honra ultrapassado e estreito), torna-se, pouco a pouco, e apesar de si mesma, no herói de um conto bastante desesperado.

A morte de Andrzej Munk, antes do fim da rodagem de *A Passageira*, privou-nos de uma montagem definitiva do filme, tal como queria o autor, mas aumentou, paradoxalmente, o fascínio que temos por esta obra. O imobilismo do presente, que contrasta com a mobilidade mentirosa e “traficada” do passado – segundo os caprichos ainda perfeitamente controlados de uma consciência que se procura justificar –, torna a sua pesquisa exemplar e ainda mais perturbadora. Podemos facilmente conceber que as duas versões da história de Liza se explicam em relação ao seu marido: tratar-se-ia apenas, assim, de conseguir um bom papel numa situação comprometedora. Mas nada impede, ao contrário, de achar que Liza apenas procure mentir-se a si mesma ou que tente descobrir, pelo menos, nas suas atitudes no passado, uma justificação que desculpe não apenas factos e gestos, mas que lhe confira, também, uma dignidade que hesitaríamos em conceder a uma ex-guardiã de campos de concentração.

Por oposição a *Czlowiek na torze* e *Eroica*, o problema da responsabilidade já não se coloca, aqui, ao nível da colectividade, mas em relação à consciência individual ou, melhor ainda, em relação a ao próprio indivíduo. A luta de Liza e Marta lembra a do anjo e do diabo – um combate no qual seríamos tanto os promotores como um *deus ex machina*. Assistimos a um jogo inebriante em que se tenta falsear o princípio do bem e do mal, da verdade e da mentira. Entre as duas jovens mulheres, as relações vivem na ambiguidade e em função de um “jogo” moral. Já não se trata de um jogo entre um carrasco cruel e de uma vítima humilhada, vencida à partida, mas de uma “competição” muito ambígua no âmbito do Diabo ou, pelo menos, de um princípio astucioso, no sentido mais estrito do termo. Uma das questões colocadas pelo problema abordado em *A Passageira* formula-se da seguinte maneira: quando dois seres se vêem colocados perante uma situação material que oferece, a um deles, todas as vantagens possíveis, dependerá a resistência moral da resistência física? Liza tenta pressionar Marta com exigências que são tanto humilhantes como ambíguas. Nada nos é dito sobre o comportamento verdadeiro de Marta: ficamos do lado do carrasco e, ao nos identificarmos com a prisioneira, devemos procurar sentir o efeito produzido pela sedução de Liza (quanto à pretensa generosidade de Liza poder assim parecer a Marta: a nós, espectadores, parecer-nos-á ainda mais perversa).

O espírito da dominação e as relações entre mestre e escravo falseiam todas as percepções. Este desvio do sentido moral, exacerbado por uma situação concreta (o campo da morte), torna-se ainda mais inquietante porque quem abusa do poder, no jogo entre a má fé e a passagem do tempo, pode perder consciência disso. Existe, em Liza, uma espécie de deleite moroso na procura de uma justificação para as suas acções. Visto por ela, o campo não é um inferno mas uma ligação onde a vítima, se quiser ter vantagens, deve vergar-se à vontade do carrasco. Existe, aqui, um código que não é apenas uma simples “lei do mais forte”, mas um novo sistema moral visto através da consciência dos mais favorecidos. Ora, parece-nos que a resistência de Marta garante um aumento de perversidade a Liza que reforça, ao mesmo tempo, a sua boa consciência.

O realismo de *A Passageira* é totalmente interiorizado: uma sequência como a da corrida forçada das prisioneiras nuas só ganha significado não tanto na constatação pura do horror mas nas reacções concomitantes, nesse preciso momento, das duas mulheres. A resistência de Marta já ultrapassou a humilhação e Liza não compreende que, para lá de um certo limite, o duelo entre as duas vontades torna-se claramente pervertido, tornando-se vencedor, paradoxalmente, o mais fraco dos adversários. Já não há volta a dar à situação: só a morte de Marta poderia resultar na derrota final de Liza.

O exame de consciência progressivo e incerto de Liza, ligado à aparência de Marta – ou da sua sócia, mas isso pouco importa – é uma tentativa desesperada para conseguir mudar o passado. Mas será que o passado pode ser seduzido? O passado não é maleável, e só com mentiras deliberadamente consentidas se pode pactuar com os remorsos. *A Passageira* encerra-se no mal-estar. Pensamos no caminho feito desde *Człowiek na torze*, pois nenhuma solução acaba por nos ser imposta. Marta e Liza são entregues ao espectador para o bem e para o mal de uma obsessão pungente. A obra-prima de Munk vai muito além da constatação lírica de *A Última Etapa* (W. Jakubowska), da teatralidade de *O Cerco* (A. Gatti) ou da desoladora insinceridade de *Kapo* (G. Pontecorvo).

De Praga a Budapeste ou o itinerário kafkiano

Jean-Loup Passek

In *Jeune Cinéma* 33, outubro 1968

Uma vez dominadas, tornamo-nos tão obcecados por certas cidades que se torna impossível não ceder à tentação de passar nelas uma pequena estadia anual. É o caso de Praga. Pelo terceiro ano consecutivo, decidi passar uma parte das minhas férias de Verão nela. Um dos meus objectivos era estritamente profissional: queria assistir à projecção dos novos filmes checoslovacos desse ano. Mas também tinha outras razões: achei que Praga, neste início do mês de Agosto, e poucos dias depois das conferências de Cierna e Bratislava, não deveria ser uma cidade qualquer, e queria interrogar o máximo número de pessoas possível, observar e relatar factos precisos, e, sobretudo, convencer-me de que ainda era possível, no mundo contemporâneo, haver esperança para ver instaurar, finalmente, um regime socialista que não estivesse em perpétua contradição com os seus princípios, ou seja, um regime onde a liberdade não fosse apenas uma palavra vazia, uma armadilha demagógica ou, simplesmente, uma óbvia mentira.

Tal como o criminoso que volta sempre aos locais do crime, nunca deixo de ir visitar a taberna U Flicku nas minhas estadias em Praga, uma cervejaria grande e bem decorada que parece uma mistura de pousada da Baviera e a sala do capítulo de uma abadia. Ao entrar no meio do seu simpático e alegre burburinho, ouvindo o barulho surdo de canecas de cerveja preta a chocar, umas com as outras, no meio das intonações tão estranhamente musicais da língua checa, reencontro o meu amigo V. V. é contramestre numa empresa de obras públicas. É um rapaz extremamente caloroso, mas nunca me pareceu um apaixonado da causa pública. No entanto, apercebi-me, pouco a pouco, de que era impossível falar com alguém em Praga, neste mês de Agosto, sem falar de política. Como lhe pedi uma opinião sobre Dubcek, disse-me – “Todos nós, aqui, estamos com Dubcek. Eu também. No entanto, acho que ele precisa de pensar nas razões profundas deste entusiasmo. Acredito, de minha parte, que nunca nos devemos deixar levar pela paixão pura. Não sou um romântico desenfreado. Mas também não quero ficar desiludido. Por enquanto, vivemos da esperança. O meu nível de vida não aumentou significativamente desde o ano passado. A era dos Gottwald e dos Novotny pertence ao passado. Certo. Mas ainda assim, recuso-me a acreditar de que tudo é preto ou branco na vida. Quero que venhas à minha aldeia na Eslováquia. Aí, as pessoas apoiam totalmente Dubcek, mas o número de casas construídas foi muito grande

com Novotny. Aguardamos. Dubcek tem os seus feitos. Por enquanto, é indesmentível que ele nos trouxe um vento de liberdade. A imprensa é livre. A televisão é livre. Pelo menos, é essa a impressão que temos. Mas o facto de poder falar contigo assim, a voz alta, num sítio público, sem ter medo do tipo ali à esquerda que, há alguns meses atrás, me podia ter denunciado à polícia como contra-revolucionário e outras parvoíces, não é apenas uma impressão, e isso é verdadeiramente formidável.”

Apercebi-me também, pouco depois, que V. tinha um crachá no bolso. Era um retrato de Mao Tsé-tung. Como lhe perguntei por isso, ele disse-me: “É mais por provocação do que por convicção. Não li as obras de Mao. Mas de qualquer modo, acho que o verdadeiro espírito de Lenine vive mais em Pequim do que em Moscovo.”

Na noite seguinte, enquanto deambulava por Prikopé, uma das artérias principais da cidade, encontrei uma pequena multidão que discutia animadamente no passeio. Ao aproximar-me, senti que me encontrava, de novo, na atmosfera de Paris do mês de Maio. Esta multidão tinha-se formado com vários pequenos grupos de pessoas que discutiam apaixonadamente, contestando e expressando-se com total franqueza sobre os eventos políticos do mês de Julho. Tratava-se de uma verdadeira Torre de Babel: falava-se checo, alemão, inglês, francês. A maior parte dos oradores, muito jovens, podiam ser confundidos, à primeira vista, com estudantes, mas as suas origens profissionais eram as mais variadas. Havia muitos estrangeiros de diferentes nacionalidades, como alemães de Oeste e de Leste, suecos, italianos, alguns franceses, um estudante africano. Um detalhe extremamente curioso: todos estavam de acordo. Se não nos detalhes, pelo menos no essencial. Todos esperavam muito da experiência Dubcek. Por diferentes razões, naturalmente. Os checoslovacos – e aqui a unanimidade era verdadeiramente impressionante –, porque não queriam, de forma alguma, cair outra vez nos erros do estalinismo. Os franceses e os italianos tentavam explicar, com empenho, o sentido da sua revolta estudantil, pois esperavam pela concretização das suas esperanças na instauração de um verdadeiro regime socialista. Os checos aceitavam, com maior dificuldade, os ataques contra a sociedade de consumo, pela boa razão de que não se viam afectados por ela, pelo menos, por agora: “Um carro, para nós, é um luxo. Para alguns, representa uma tal soma de dinheiro que se tornou num sonho obsessivo. Talvez isso seja um erro. Mas não podemos pedir às pessoas que vêem chegar turistas estrangeiros em carros, a cada Verão, e não sentirem um pouco de inveja ao ver esses ‘vizinhos’ favorecidos. Será por isso que vamos oscilando no capitalismo, tal como os alarmistas e os sobreviventes do estalinismo nos tentam fazer crer? Certamente que não. Somos comunistas, apenas. E queremos continuar a sê-lo. Parece-nos, simplesmente, que o verdadeiro comunismo é aquele que tem de se livrar, a todo o preço, das estruturas que foram herdadas da época estalinista. Estamos paralisados pela democracia.”

Um jovem estudante de direito de Dresden contrapôs – “De onde venho, fazer uma viagem à Checoslováquia tornou-se numa aventura. A propaganda oficial exaltou-se: Praga é a toca do Diabo. Na alfândega, somos revistados minuciosamente. Qualquer fotografia é suspeita. Todas as pessoas estão intoxicadas. Eu também estava, mas queria ver isto, apesar de tudo, de mais perto. Aquilo que vi deu-me muita esperança. Quero lutar contra todas as formas de imperialismo. Estive contra a França na Guerra da Argélia. Hoje, sou a favor do Vietname do Norte contra os Americanos. Se os soviéticos invadirem a Checoslováquia (tal como o tínhamos em Julho), eu estaria contra a URSS”.

Já passava da meia-noite, mas as paixões não se extinguíam. Um economista falava das reformas de Ota Sik, um outro explicava que esteve seis anos num campo de concentração devido

a uma suspeita sem fundamento, um terceiro interrogava-me, com candura, sobre o general De Gaulle, que é objecto, na Europa Central, de uma alta cota de popularidade.

Todos os praguenses que encontrei tinham confiança no futuro – “Nunca os soviéticos nos disseram que nos iam invadir. Seria um erro demasiado grave. Um crime contra o socialismo.” A cidade que deixei a 10 de Agosto estava mergulhada no barulho dos soluços metálicos dos eléctricos e das perfurações ensurdecedoras das britadeiras. Na véspera da minha partida, encontrei Mme S..., que ocupava um posto importante no ensino. A conversa encaminhou-se, naturalmente, para a situação política: “Vou confessar-lhe uma coisa, meu caro”, disse-me ela num tom demasiado comovente para não ser sincero. “Sou membro do Partido há vinte anos. Tenho vergonha de vos dizer isto, mas até Janeiro de 1968, eu era aquilo que você chama de ‘estalinista’. Isto quer dizer que aprovei, na altura, o esmagamento da revolta de Budapeste em 1956, quer dizer que sempre apoiei os soviéticos. Deve achar-me bem ingénua. Mas acreditei no comunismo de Estaline e que não devia comover-me com os que me eram apresentados como contra-revolucionários. Como é que poderá entender-me? Como é que lhe posso fazer entender a minha fé, uma fé que não era nem fingida, nem interessada? Hoje, estudei a fundo todas estas questões à luz das revelações que me foram transmitidas, no nosso país, depois da expulsão de Novotny. Hoje, apoio Dubcek porque acredito sinceramente que ele seja socialista. Porque ainda acredito no mundo comunista. Mas também porque recuso o mundo da mentira. Fui enganada durante muito tempo. O meu ideal é o mesmo. Até se endureceu depois de ficarmos a conhecer uma série de acontecimentos que nos tinham escondido antes.”

Como lhe perguntei qual era, na opinião dela, a proporção de adversários que existia no novo regime, ela disse-me: “apenas 5%, ou seja, os que mantinham funções com Novotny, funções conseguidas pela lealdade incondicional e não pelas qualidades profissionais, e que ainda se agarram à ideia de que Dubcek pode ser derrubado com o apoio do governo de Moscovo. E sabem muito bem que é a última hipótese que têm.”

A 11 de Agosto, junto-me ao cineasta Jaromil Jirès, autor de **O Grito**, que filmava na Morávia, em Uherske Hradiste, a sua segunda longa metragem **A Piada**, a partir de um guião de Milan Kundera. Jaromil Jirès queria fazer este filme há já dois anos, mas perante as sucessivas recusas das autoridades, foi obrigado a abandonar um projecto do qual se sentia muito próximo. Depois de ter realizado algumas curtas metragens, Jirès, um homem tenaz, pegou de novo no guião de **A Piada** e o milagre aconteceu: recebeu autorização para filmar. No momento em que cheguei, o filme estava quase terminado. Jaromil Jirès, fisicamente esgotado depois de uma rotação bastante absorvente, recebeu-me num modesto quarto de hotel por onde andavam alguns livros, nomeadamente um romance de Virginia Woolf e alguns poemas de Vladimir Holan.

“Se quisermos, o meu filme é político. O assunto é político. Mas aquilo que me interessa não está tanto na política mas na descrição de certas personagens, cujas vidas foram inteiramente moldadas pelas vicissitudes da vida política. Aquilo que é inteiramente político é a tela de fundo. Os problemas humanos são os únicos que me interessam. Não tomo partido, no meu filme, por este ou aquele. Não se trata de uma arma de combate, trata-se de uma reflexão sobre as consequências de um acto estúpido e inocente (um jovem rapaz que escreve a uma jovem rapariga, num postal, dizendo que a ama, e onde se dá a liberdade de “brincar” com alguns assuntos tabu). Isto passa-se nos tempos obscuros do estalinismo. Esta brincadeira vai-lhe valer sete anos de ‘serviço militar especial’. Depois desses anos perdidos, procura vingar-se... E o filme começa nesse regresso.”

Para nós, os cineastas, a situação política do meu país é muito interessante. Eis porquê. Antes, quando fazíamos um filme que tocava, de longe ou de perto, na política, as pessoas diziam: “Não é

muito convincente. Mas bom, é corajoso.” Ficávamos depressa com boa consciência, mas o talento arriscava-se a ver-se reduzido a um simples virtuosismo polémico. Todos queriam conquistar uma cidadela obscurantista e burocrática. Hoje, essa cidadela foi conquistada: resta-nos, agora, mostrar o nosso talento de cineastas. Se pudesse ter feito **A Piada** há dezoito meses, teria sido, certamente, mais “entusiasmante” num plano estritamente político. Mas amanhã, se o meu filme falhar, já não terei nenhum alibi. É melhor assim, não acha?”

Tenho algumas dificuldades em perguntar a Jirès algumas confidências sobre o seu trabalho. – “Não tenho nada de relevante a dizer. Faço filmes. Gostaria que saíssem bem. É tudo.”

Um cineasta modesto, para um jornalista, não é o ideal. Ainda para mais quando em França, na minha profissão, os falsos modestos formam uma legião. Mas Jaromil Jirès não é, para mim, um cineasta qualquer: tenho a sorte de poder contá-lo com um amigo e sei, por experiência própria, que a sua modéstia não é falsa. Aprendi a ouvir pessoas como ele, tal como Evald Schorm, os húngaros Miklós Jancsó e Istvan Gall, e a modéstia, por vezes, é um biombo para uma imensa cultura e uma curiosidade intelectual rara e estimulante.

Na noite da minha entrevista, Jirès leva-me a uma aldeia vizinha onde decorre uma pequena festa: ao som de um nostálgico orfeão, e depressa embevecido pela euforia de um generoso vinho, deixei-me levar, suavemente, pela simpatia de todos os que me rodeavam, e enquanto a noite se eternizava, pensei estar a reviver, de A a Z, o filme **Iluminação Íntima** de Ivan Passer.

Na manhã seguinte, antes de me desejar boa viagem, pois tinha de deixar a Morávia para a Eslováquia de Leste, Jaromil Jirès falou-me de uma pequena carta que me tinha escrito um mês antes e na qual me dizia: “Um mago muito respeitado tinha previsto, para a Checoslováquia, em 1968, uma primavera alegre e brilhante, um verão quente (em que sentido o teria entendido?) e um outono sangrento”. Será que ainda é preciso acreditar nas previsões dos magos?

Visivelmente, Jaromil Jirès não acreditava nelas.

Passei a fronteira húngara a 17 de Agosto para chegar a Budapeste e, mais tarde, às redondezas do lago Balaton, onde devia assistir à rodagem de “Os Ventos Cintilantes” (título provisório) [“Vento de Inverno”, 1969].

A 80 quilómetros a oeste de Miskolc, tive de deixar a estrada nacional para fazer um desvio de uma centena de quilómetros por caminhos bem piores, pois as viaturas estrangeiras estavam proibidas de entrar no perímetro sagrado onde se desenrolavam as grandes manobras soviético-húngaras.

Ao chegar, na manhã de 21 de Agosto, à bela e pequena praça de Veszprém, onde Miklós Jancsó filmava, há dez dias, a sua sétima longa metragem (e a primeira a cores), recebi uma inacreditável notícia: os tanques russos tinham entrado em Praga. As forças armadas da Alemanha de Leste, polacas, búlgaras e húngaras tinham passado as fronteiras para lutar contra a “contra-revolução checoslovaca”.

A inquietação era muito grande. No entanto, as pessoas escondiam os seus sentimentos em público, evitam falar do que estava a acontecer. Quando partilhei o meu espanto com K.Z., economista e escritor, respondeu-me: “Aprendemos a esconder os nossos pensamentos. Mas posso dizer-te que a esmagadora maioria do povo húngaro opõe-se totalmente a esta invasão criminosa, que é não somente uma aberração contra os checos, mas algo que vai contribuir para acabar com a união dos comunistas (contou-me as tomadas de posição dos partidos comunistas

franceses e italianos). É um enorme erro político. Fica-nos muito bem escrever nos muros: "U.S. go home" e muitos "Hands off Vietnam". Mas as pessoas desconfiam. Vamos aguardar. Tememos pelas denúncias. Acabo de saber que o filho de um amigo que ouvia a Rádio Europa Livre num hotel onde residia, com alguns amigos estrangeiros, foi surpreendido pelo gerente do prédio e ameaçado de denúncia à polícia. Não acredito que o silêncio que encontramos aqui signifique, necessariamente, que estejamos indiferentes. Não estamos indiferentes. A questão checa toca-nos a todos. Estamos traumatizados, atordoados. E tenho a impressão atroz de que o comunismo está a ser traído por um bando de criminosos inconscientes".

Iria encontrar estas reacções apaixonadas, na maior parte dos húngaros, nas duas semanas que se seguiram à tragédia de Praga.

As estradas húngaras estavam, em alguns pontos, cheias de veículos soviéticos. Sobretudo camiões de abastecimento. Nesses camiões, vi dois ou três soldados muitos jovens com um ar impassível, de armas nas mãos. Um ar sério e inquietante, ainda mais inquietante por parecem todos extremamente jovens. Nas vilas, passavam e voltavam a passar em frente a uma população que os fingia ignorar, que nem sequer virara a cabeça quando um enorme tanque tinha dificuldades em passar por uma rua estreita. Invadiu-me um sentimento de mal-estar e um absurdo completo que se tornava, a cada dia, mais profundo e mais pesado.

Passei a fronteira austríaca a 7 de Setembro. Em Salzburgo, assisti a dois concertos de Mozart e tive de me conter para não fugir deste lugar encantador. Em certos momentos, a música já não é um remédio para todos os males. Nem sequer o cinema.

No meu próximo artigo, proponho-vos falar do cinema checoslovaco e húngaro. Apenas quis contar as impressões da minha viagem neste número do **Jeune cinéma**. Sendo os cineastas da Europa Central todos eles cineastas **comprometidos** (ou seja, em contacto directo com os problemas contemporâneos), não será inútil ficar a conhecer o ambiente em que vivem e que serve de tela de fundo à maior parte dos seus filmes.

Silêncio e Clamor

In *Jeune Cinéma*, nº 37, março 1969

Silêncio e Clamor, de Miklós Jancsó, é o terceiro volume de uma admirável trilogia cuja ideia central está no estudo das relações cruéis e absurdas, em tempos de repressão ou de guerra civil, que ligam os carrascos às suas vítimas. Depois de **A Rodada de Reconhecimento** e **Vermelhos e Brancos**, que asseguraram o seu reconhecimento, Jancsó procurou aprofundar as suas investigações, virando-se para um assunto menos “explicitamente” espectacular mas igualmente empolgante e relevante. Um “filme de câmara” (da mesma maneira que se diz “música de câmara”), assim o definiu o seu autor. **Silêncio e Clamor** é também um filme-limite, na medida em que parece ser impossível, para o cineasta, ir além do que nos descreve ou nos sugere sem cair na armadilha de um puro exercício de estilo que, seguramente, arriscar-se-ia a aflorar o esteticismo mais vazio. Ora, aquilo que é espantoso, neste filme, é o facto de Jancsó manter o controlo sobre o seu tema da primeira à última imagem, de ter tido a coragem de recusar aligeirar a realidade, recorrer ao sensacionalismo, ou comprazer-se na exibição de um sadismo de mau gosto. Este medo pela concessão só abona a seu favor, mesmo se, por vezes, torna uma ou outra parte da história que o espectador gostaria de entender, ainda antes de ter todos os dados sobre a tragédia, um pouco mais obscura.

Como tela de fundo, Jancsó escolheu um dos períodos capitais da história contemporânea húngara: em 1919, seguindo o exemplo do seu vizinho soviético, um governo revolucionário, presidido por Bela Kun, instalou-se em Budapeste, instaurando uma nova ordem social e levantando, no seio da população, esperanças infinitas e ódios igualmente implacáveis. Este governo, após cerca de cem dias de poder, foi derrubado pelas classes dominantes da Hungria que, com o apoio das forças armadas romenas, limpavam a “escumalha bolchevique”. O filme começa no início da repressão. O “terror branco” chega aos campos mais isolados, que são percorridos, por todos os lados, pelos oficiais do Almirante Horthy, à procura dos últimos partidários de Bela Kun. Sessenta anos antes, encontrávamos aí, com poucas diferenças, a mesma atmosfera que em **A Rodada de Conhecimento**.

O drama joga-se com cinco personagens numa pequena quinta, plantada tal como uma ilha no meio de uma “puszta” [estepe húngara] embalada pelo vento: um camponês, a sua mulher e a sua cunhada, um jovem soldado vermelho procurado e um comandante da esquadra local. Tal como a quinta que nos é mostrada e na qual se exploram todos os recantos, a câmara de Jancsó sente-se totalmente prisioneira do espaço que a rodeia. Tal como o condenado que espreita, pelas grades, por uma ilusão de liberdade, ou o carcereiro que controla os movimentos do homem que guarda através de um postigo, a câmara, por lentos e incessantes travellings, e tal como um felino numa jaula, observa as pulsações da vida, os sobressaltos e as quedas dos homens na inelutável armadilha da fatalidade. Cada um reage segundo o seu temperamento: à inércia do camponês desmotivado e abatido, já sem forças para enfrentar as adversidades que o tomam por alvo, um alvo irrisório passivamente atirado de humilhação em humilhação, responde o instinto vital de duas mulheres que lutam pela salvaguarda dos seus bens e das suas vidas com todos os meios de que dispõem. Esta tragédia ganha, por vezes, uma dimensão insustentável, moralmente falando – pois no plano da imagem, Jancsó mostra sempre um pudor e uma sobriedade exemplar –

como quando assistimos à estranha cerimónia de envenenamento cujas vítimas, mais ou menos voluntárias, serão uma velha camponesa e o seu marido. As duas mulheres acabam por cumprir, simplesmente, um velho costume do campo que existe, aparentemente, desde o início deste século, e que obrigava, por razões diversas (a pobreza, a fome, a rudeza excessiva da vida no campo), os seres fortes a livrarem-se dos fracos ou dos velhos, sobretudo quando já não passam de bocas inúteis que precisam de ser alimentadas. O marido aceita este “suicídio por interposta pessoa” por mero cansaço: para ele, o “medicamento” representa o fim dos seus tormentos quotidianos, das suspeitas, das detenções, das interrogações, das prisões e de outros assédios policiais que, pouco a pouco, o reduzem a um animal amedrontado.

Austero, mas totalmente fascinante, **Silêncio e Clamor** é, antes de mais, uma dolorosa interrogação sobre a resistência moral dos seres humanos perante um drama exterior que lhes é, ao mesmo tempo, revelador. Uma interrogação, também, sobre a repercussão do terror político sobre os indivíduos, cujas relações no “tempo normal” poderiam ser completamente diferentes (não é por acaso que Jancsó nos faz ouvir que o jovem soldado vermelho e o comandante da guarda estão ligados por uma relação de parentesco, o que acrescenta uma dimensão ainda mais cruel a esta dança da morte, gerida com uma minúcia e um brio impressionantes). Uso a palavra “dança” intencionalmente. De facto, todo o filme – e **Vermelhos e Brancos** já era uma implacável coreografia do absurdo – está construído como se fosse um ballet.

Ao falsear a aparente regra do jogo, o filme, através de um sobressalto do indivíduo contra o destino, acaba de uma maneira bastante desconcertante. Um grito de revolta contra a resignação, o fatalismo, e a ordem pré-estabelecida. Talvez seja a prova de que Jancsó apenas realizou este filme para mostrar a sua profunda fé no homem, na confiança que tem na revolta individual, na exigência profunda relativamente àqueles que escolhem dirigir o acontecimento em vez de serem dirigidos. Se a morte está à nossa espera, já não se vê marcada pelo selo do absurdo mas existe, por outro lado, como prova da dignidade dos que se recusam a seguir a corrente, mesmo se esse gesto se torne, no fundo, desesperado e talvez inútil.

O operador de câmara de **Silêncio e Clamor** não é Tamas Somlo, habitual companheiro de Miklós Jancsó, mas um rapaz muito jovem e incrivelmente dotado. Chama-se Janos Kende e já ocupa um lugar entre os grandes.

Porquê? Porque sim

In catálogo do Festival de La Rochelle, 1981

La Rochelle, ano IX.

Aquilo que começou por ser um desafio tornou-se, ao longo dos anos, numa evidência. O Festival de La Rochelle tornou-se num lugar de cinema de autor por excelência e, assim vivamente o desejamos, de encontros e amizade por todos os que têm neles a sede do conhecimento e o espírito da curiosidade.

Mantemo-nos fiéis a certos princípios. *Não* a um festival competitivo. Porque a comparação, para nós, vale mais do que a competição. *Não* a um festival "sob influência". A nossa liberdade é total. Sempre foi. Sempre será. Liberdade na escolha dos filmes. Liberdade em relação à profissão cinematográfica. Nenhum ucase para a escolha de géneros, formatos e ideologias. Uma abertura em relação aos países produtores mais desconhecidos, menos "distribuídos". Uma abertura, também, a um público diversificado, composto por cinéfilos, com certeza, mas também amadores, no sentido mais nobre do termo. Quisemos criar uma ponte entre a memória e o futuro. Tentámos criar um equilíbrio justo entre as homenagens a cineastas de quem gostamos e a secção *O Mundo tal como ele é*, onde se juntam realizadores "sem fronteiras". O mais importante, para nós, está em provar que é possível haver um realizador com um talento louco no Sri Lanka, na Finlândia, nas Filipinas, ou na Bulgária, mas que esse talento corre o risco de permanecer desconhecido, em França, por causa do "sistema". Esse "sistema" privilegia os países de grande produção e esquece os outros. Sabemos que, em 1980, dos 527 filmes programados na televisão, 513 eram franceses, americanos, ingleses ou italianos (e que os filmes italianos eram apenas 12!). Isso deixa, para o *resto do mundo*, 14 programações. Uma miséria! Quase um escândalo! Como é que podemos pedir aos distribuidores que assumam o risco de estrear filmes húngaros em sala quando desabituíamos os telespectadores, conscientemente, de experimentar outros pratos em vez dos que lhes são oferecidos durante o ano?

É contra este estado de coisas que um festival de cinema "aberto" deve lutar. Seremos uma gota de água no mar? Tenho dúvidas. Recordo apenas que a "entrada" de Satyajit Ray, em França, e o bonito sucesso de "O Salão de Música" (1959) nos devem muito. Tudo isso acaba por provar, de qualquer maneira, que há esforços que vale a pena serem feitos.

E este ano? Porquê uma homenagem a Lester?

Porque, ao folhear a mais recente edição do Dicionário de Cineastas de Sadoul, vimos, de facto, os nomes de Sergio Leone, Raoul Lévy, mas não o de Lester. Um lapso estranho, não acham? Mas a outra boa razão é porque Lester é um cineasta a redescobrir que tem, há vinte anos, um método estranho: ser um realizador aparentemente integrado (na "grande produção") e, na verdade, ser completamente *desintegrado*. Queremos apanhar Richard Lester *em flagrante delírio*, para retomar a expressão do seu amigo John Lennon.

Porquê Gérard Blain? Porque é um dos raros autores do cinema francês que sabe construir uma obra pessoal a partir de temas originais, sem nunca se vender à profissão, ao público e à crítica. Honramos, nele, o rebelde sincero. É algo mais raro do que pensamos.

Porquê Kazimierz Kurt? Porque se trata do quinto mosqueteiro da Primeira Vaga polaca (os outros são Wajda, Kawalerowicz, Munk e Has) e o Zola da Silésia.

Porquê Konrad Wolf e Hristo Hristov? Porque descobrimos filmes dele no Festival de La Rochelle que apreciámos, e porque são os líderes incontestados de duas cinematografias desconhecidas, em França, que nos reservam, seguramente, grandes surpresas para os próximos anos.

Porquê a China? Porque é também o nosso papel descobrir *terras desconhecidas*. Porque o cinema chinês acaba de levantar uma ponta do véu que o cobre. Porque Zao Dhan é um actor de grande envergadura. E, por fim, porque o cinema na China é, também, um reflexo fascinante da sociedade contemporânea e das suas vicissitudes políticas e sociais.

Porquê filmes portugueses, turcos, indianos, espanhóis? Porque, em todos esses países, o cinema tornou-se indiscutivelmente importante.

E para acabar, um filme soviético estoniano e uma co-produção zambiana!

Uma boa colheita? A decisão será vossa.

O beijo da aranha

In *catálogo do Festival de La Rochelle*, 1987

Se concordarmos que o cinema nasceu em 1895, fará então o seu centenário daqui a oito anos. Chegará ele intacto e perfeitamente lúcido a uma idade supostamente respeitável, mas ainda bem jovem para uma arte – neste caso a sétima –, ou não será mais, daqui a pouco tempo, do que a sua própria caricatura, cedendo ao pânico das suas próprias imagens e minado pela televisão – uma aranha submetida à lei do lucro imediato? Depois de termos assistido, atordoados, ao desenrolar do Festival de Cannes de 1987, que festejava as suas quarenta primaveras e que, em vez da euforia prometida, oferecia-nos, de forma bem inocente, o deprimente espectáculo de uma fraude perversa, podemos esperar o pior. Fomos testemunhas impotentes de uma arte à deriva, manipulada, até à exaustão, pelo narcisismo descarado dos media, debaixo da febre da frivolidade e da superficialidade, ou mesmo da moleza e do vazio. Esperávamos filmes, tivemos direito a uma invasão anárquica de sequências amorfas, intercaladas com entrevistas inúteis, *flashes* do ambiente, explicações preguiçosas e confusas, tudo complacentemente repercutido pelos lares de todo o mundo por via de inúmeros canais de televisão que se copiam furiosamente uns aos outros. O resultado de toda esta confusão: mais ninguém queria ver filmes depois do Festival acabar. Ficámos com a impressão de termos visto tudo, percebido tudo, digerido tudo. O efeito da promoção tinha-se transformado em efeito de saturação ou mesmo de repulsão. Esperávamos estrelas. De relance, vimos Liz Taylor e Paul Newman. Jane Russell e Jean Simmons passaram despercebidas numa cerimónia de encerramento digna de “Hellzapoppin”. Quanto à deliciosa e sempre jovem Lillian Gish, esteve sempre fora do alcance da afeição cinéfila. No entanto, nunca nos deixámos de “cruzar” com uma multidão de apresentadores de televisão e locutores de rádio na Croisette. As suas imagens ocupavam o terreno, primeiro, por cartazes megalómanos, mas também em carne e osso, ao enfrentarem o entusiasmo de uma multidão cuja admiração crescia depois de ficarem a conhecer o seu “valor de mercado”. Foi possível, assim, passear relaxada e

anonimamente ao lado do Prémio Especial do Júri (Tenguiz Abouladze) e do Prémio da Realização (Wim Wenders) para, logo depois, ter perdido o fôlego, ou quase, porque uma apresentadora qualquer decidiu aparecer no campo de tiro destes observadores. Falo-vos com conhecimento de causa e poupo-vos a descrição do delírio do público quando, por uma sorte traiçoeira, o casaco impermeável de Columbo dignou-se a roçar a minha insignificante pessoa. Columbo, Columbo, ouvia-se por todo o lado. Onde estava Peter Falk, sim, o actor de cinema? A moral desta história é que a televisão, em vez de se assegurar a promover o cinema, cortou-lhe as asas, fê-lo mais pequeno e serve-se dele, hoje, como se se tratasse de um saco de boxe. Ficámos a perceber porquê e como é que a televisão acaba por “cobrir o evento”, como se costuma dizer. O beijo da televisão ao cinema é o beijo da morte.

Pobres realizadores que se empenham em explicar o sentido das suas obras perante uma plateia de jornalistas que os atacam por quererem um furo jornalístico, um deslize, uma pequena frase infeliz. Pobres actores neófitos que espetam conscientemente as suas fotografias para serem vistos por um eventual caçador de talentos. Pobre público enrolado em farinha e, às vezes, contente que assim seja. Podem dizer-me que tudo isto existe há muito tempo e que estarei a bater à porta errada. Não tenho a certeza. Não acredito ser o único a fazer soar o alarme. A imprensa – pelo menos a que não obedece a “ordens”, aquela que ainda chama as coisas pelos nomes, faz eco desta estranha transferência de poder. Gostaria de viver bem no meu tempo, o do videoclip e do zapping. Mas a minha resignação tem limites. Conseguirá o cinema resistir aos assaltos da aliança entre os homens do dinheiro e dos homens do poder (às vezes os mesmos, certamente)? Fiquem atentos. Para celebrar o centenário do cinema, serão convidados a assistir a uma projecção de *Citizen Kane* numa versão a cores, enfiada entre anúncios publicitários de produtos domésticos e automóveis. Será que ainda falamos *do* cinema quando falamos *de* cinema?

O cinema merece tanto desprezo? Cabe a vocês responder e a nós de construirmos ilhas de resistência. O festival de La Rochelle escolheu o seu caminho há quinze anos. Um caminho estreito, sem dúvida. Mas um caminho sem compromissos. Um caminho onde as palavras liberdade, cumplicidade e convívio ainda têm um sentido. Temos a fraqueza de acreditar no cinema, arte do prazer e arte do conhecimento. Queremos sempre baixar esta ponte levadiça que existe entre o passado e o futuro, juntar retrospectivas e lançar pistas para o futuro, convidar os irmãos Lumière a sentarem-se à mesma mesa que Mauritz Stiller, Anna Magnani, Kon Ichikawa, Adoor Gopalakrishnan, Ermanno Olmi, John Cassavetes, Tenguiz Abouladze, Henri Alekan, Jean-Pierre Denis, Jerzy Kawalerowicz. A cultura deles, sendo diferente, aqui, torna-se enriquecedora. Recusamos, de uma vez por todas, os guetos geográficos, temáticos, políticos, religiosos ou sexistas. Em quinze anos, o Festival de La Rochelle (que, graças a Deus, continuou a ser não-competitivo), já recebeu mais de mil longas metragens, todas elas escolhidas porque queríamos, simplesmente, partilhar o nosso entusiasmo. É possível que nos tenhamos enganado algumas vezes, mas sabemos que esses erros ser-nos-ão seguramente perdoados por aqueles que não esqueceram que este Festival também contribuiu para que os Wenders, Fassbinder, Oliveira, Cavalier, Abouladze, Has, Lenica, Kutz, Sen, Pavlovic, Avati, Hauff e outros Guerman florescessem, e que abriu muitas portas ao cinema alemão, húngaro, polaco, chinês, indiano, jugoslavo, japonês, português, soviético e sueco ao mesmo tempo que a sacrossanta e muito anglo-saxónica televisão fechava as suas. O espectador perdido que, em 1973, vinha ver, arbitrariamente, o excelente *São Miguel Tinha um Galo*, dos irmãos Taviani, foi substituído por milhares de outros que, em 1986, aplaudiam de pé um filme de culto quase tornado mítico: *A Ronda* de Max Ophüls. Não vale a pena ir à procura da nossa recompensa: ela está aqui mesmo.

Cinema francês anos 50: exposição do Centro Georges Pompidou, Paris

In catálogo do 21.º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (3-13 de setembro de 1992)

originalmente publicado na tradução portuguesa

É pelo menos arbitrário e muito certamente presunçoso pretender confinar um dos *momentos* do cinema francês nos limites constrangedores, logo absurdos, de um decénio. É preciso fingir inocência e *fazer como se* **La ronde** de Max Ophüls fosse um ponto de partida e **A bout de souffle** de Jean-Luc Godard uma linha de chegada? É evidente que não. Deixar-se-á aos polemistas e aos historiadores minuciosos o cuidado de decidir se os anos cinquenta nasceram de facto em 1946 com **Les portes de la nuit** de Marcel Carné, em 1947 com **Le diable au corps** de Claude Autant-Lara, em 1948 com **Manon** de Henri-Georges Clouzot, que arrebatou o Leão de Ouro no Festival de Veneza, ou em 1949 com **Rendez-vous en Juillet** de Jacques Becker? É inegável que o início deste decénio é apenas, em matéria cinematográfica, o prolongamento do imediato após-guerra e sob muitos aspectos a sobrevivência dos anos trinta.

Os grandes produtores, tal como os realizadores de talento, não são neófitos. A geração dos Clair, Carné, Autant-Lara, Duvivier foi seguida de muito perto pela dos Clément, Clouzot, Becker e outros Bresson. Ambos ocupam o território em 1950 e barram o caminho aos jovens realizadores que devem contentar-se com um estudo de assistente prolongado. As estruturas envelhecidas de uma indústria espartilhada e conservadora que se refugia por detrás de um rótulo *com luvas brancas (a qualidade francesa)* só serão abaladas a partir de 1958 pelos golpes de um pequeno grupo de críticos no zénite do seu entusiasmo militante e que vão, uns após os outros, trocar a caneta pela câmara.

Não foi nem uma revolução nem sequer uma revolta grupuscular. Mas a expressão *Nouvelle Vague* inventada por Françoise Giroud vai fazer flores e obrigar à união forçada os agitadores dos *Cahiers du cinéma*. A imprensa aproveitar-se-á da vantagem inesperada, inventará uma falsa querela entre antigos e modernos, englobará no movimento cineastas tão diversos como Melville, Malle ou Resnais, tentará mesmo avançar que Vadim e Truffaut pertencem ao mesmo bando, suscitará polémicas violentas de que algumas só se extinguiram trinta anos mais tarde.

Much ado about nothing? Sim e não. *Muito barulho* sim, mas *por nada* certamente não. A *Nouvelle Vague* modificou, quer se queira quer não, completamente a paisagem cinematográfica francesa. Não é certo que tenha engendrado mais obras-primas do que a tão vilipendiada *qualidade francesa* mas foi um balão de oxigénio em extremo cujos efeitos se expandiram de fronteira em fronteira. O contágio ganhou a Europa ocidental e a Europa central antes de atravessar os oceanos e sacudir outras cinematografias por vezes bem longínquas.

Para muitos, os anos cinquenta têm um gosto amargo: a IV República agoniza, desfeita entre casos governamentais sucessivos e a imediata sucessão de duas guerras coloniais na Indochina e na Argélia. Para outros, os sonhadores, os inconscientes, os egoístas, os apaixonados, numa palavra: os cinéfilos, foi um decénio prodigioso. Que fervilha de ideias, que combatividade, que fervor! O cinema francês morre, diz-se, de anemia perniciosa e é exactamente assim, mas Max Ophüls, Jacques Becker, Jacques Tati, Robert Bresson aí estão para fazer mentir os que se lamentavam

continuamente. As revistas de cinema florescem (nunca será demais referir o papel considerável desempenhado pelos *Cahiers du cinéma* mas também pelo *Positif*, *Cinéma e Image et son*), os cineclubes reúnem uma multidão de jovens espectadores que pensam que Orson Welles, Roberto Rossellini ou Eisenstein deixarão mais vestígios no futuro do mundo do que Guy Mollet ou Henri Queuille. Em Paris, a cinemateca francesa de Henri Langlois constitui uma lenda. Os altos lugares da cinefilia chamam-se o estúdio Cardinet, o Pagode, as Ursulines, o Estúdio 28. Nas suas cadeiras gastas, o estúdio Parnase sob a férula de um animador incomparável, Jean-Louis Chéray, acolhe André Bazin, a fina flor da Nouvelle Vague e já a geração dos mais novos, a de Paul Vecchiali e dos Jean-Claude Guiguet. Estranhas seitas se formam da qual a mais célebre é a dos hitchcocko-hawksianos. Mas os anos cinquenta é também o cinema de antes da tirania da televisão (o número de televisores só ultrapassará o milhão em 1960), é também o tempo das *starlettes* e de *Cinémonde*, o tempo em que o erotismo se media pelo decote das blusas de **Caroline Chérie** e a violência pela força do murro de Lemmy Gution. Este ciclo aspira a esclarecer certos aspectos do cinema francês dos anos 50, pelo menos os que nos parecem mais característicos. A nossa ambição é despertar a memória do espectador, excitar a sua curiosidade, fazer-lhe respirar de novo (ou pela primeira vez, segundo a sua idade) o ar daquele tempo.

António Campos

O guardião da memória

In catálogo do Festival de La Rochelle, 1994

Quem é António Campos? Esta pergunta merece ser feita da mesma maneira que ouvi, um dia, um rapaz encantador, e que se gabava de ser cinéfilo, a perguntar sem complexos: quem é Georges Rouquier? Eis dois cineastas que pertencem à mesma família (uma família à qual podíamos acrescentar uns certos Mario Ruspoli, Imre Gyöngyössy e Barna Kabay, quando filmaram "Une vie toute ordinaire" e, porque não, o Robert Flaherty de "O Homem e o Mar", o Ermanno Olmi de "Il tempo si è fermato", ou o Mario Brenta de "Vermisat") e que partilham a mesma modéstia, a mesma distância relativamente ao chinfrim dos media, ou o mesmo olhar fraternal na busca de actores improvisados para os seus filmes. António Campos é por isso, forçosamente, um marginal. Marginal porque se manteve sempre afastado do cinema português "urbano" de Lisboa e do Porto. Marginal porque também escolheu ser a voz de uma certa ruralidade em vias de extinção. Tornou-se, pouco a pouco, e ao longo dos seus documentários, uma testemunha insubstituível de um mundo em prolongado repouso no casulo das tradições ancestrais e que se vê agora confrontado, de repente, com a irrupção de uma vida moderna que as sucessivas vagas de emigrantes, nesta segunda metade do séc. XX, introduziram, aos poucos, nas suas aldeias de origem.

Com meios frequentemente irrisórios, Campos "memorizou" o fim de um mundo - nomeadamente no seu notável "Vilarinho das Furnas" -, um mundo onde reinava a pobreza, ou mesmo a extrema miséria, mas onde coexistiam, ao mesmo tempo, certas virtudes populares, uma certa forma de entreatada, um mundo onde as relações entre vizinhos eram ditadas por outras leis que não a do cada um por si ou a primazia da aparência. Por outro lado, não encontramos, nos documentários do cineasta, qualquer elogio ao saudosismo ou a uma ideologia reaccionária.

Se desenharmos uma linha directriz, será uma linha em que a nostalgia humanista não é nem de direita, nem de esquerda. Campos vê as personagens que escolheu filmar a viver em total cumplicidade com elas. Não impõe, em nenhuma sequência, o ponto de vista doutrinal do etnólogo, do intelectual que “sabe tudo” e que esmiuça, com comiseração, os usos e os costumes de tribos exóticas. Vemos muitas vezes, pelo contrário, o autor a ser um só com aqueles que o rodeiam, imerso numa comunidade à qual também ele decidiu pertencer.

O cinema de António Campos é o cinema do respeito e da fraternidade, um cinema que se apoia nas tradições e nas lendas locais, e que escolhe virar as costas, deliberadamente, ao folclore e ao artifício para entrar mais eficientemente no interior dos seres e das coisas.

Quem é, então, esta personagem pouco mediática com quem sabe bem viajar do Norte ao Sul de Portugal, do Oeste atlântico ao Nordeste rude e montanhoso, com quem é necessário embarcar, sem hesitações, nos caminhos florestais de um país particularmente comovente? Sabemos que Campos tateou o teatro amador, apaixonou-se pela pintura e pela música (assim o demonstram as suas várias curtas metragens realizadas no período em que trabalhava para a Fundação Gulbenkian) e que a sua obra de vocação antropológica construiu-se, lentamente, com incontáveis constrangimentos económicos que se adivinham na leitura dos seus genéricos (ele é o homem-orquestra dos seus próprios filmes: realizador, guionista, operador de câmara, montador).

Um artesão – no sentido mais nobre do termo –, António Campos terá seguramente sofrido, no entanto, com a pobreza de meios que lhe era oferecida para poder concretizar os seus sonhos. Sabemos que a pobreza nunca se torna em vício, mas no que toca o cinema, pode tornar-se, também, num entrave ao entusiasmo. O cinema de Campos vale, sem dúvida, muito mais pelo olhar do realizador do que pela munificência de pontos de vista (a paisagem portuguesa é dos cenários mais valiosos que possam existir, a sua imagem é captada com urgência em vez de sofisticação, e adivinha-se a participação de não-actores nesta inabilidade franca e simpática das filmagens em directo, onde o espectador não sente, em qualquer momento, que uma cena seja “bem” ou “mal” realizada).

Campos deixou o campo do documentário apenas em raras ocasiões. E se também tocou na ficção, foi com um olhar arguto de documentarista. Sentimo-lo perturbado, por vezes, quando é necessário gerir, de A a Z, um guião de ficção. Em “Terra Fria”, por exemplo, o melodrama camponês de Ferreira de Castro torna-se mais interessante pela acumulação de detalhes (a reconstituição minuciosa da atmosfera de uma aldeia perdida, nos Trás-os-Montes, nos anos 40) do que pelo fio da sua intriga. Um documentarista acaba sempre por regressar às origens.

A força de António Campos nunca se exprimiu tão claramente como no ambiente da “comunidade camponesa”. Seja com os pescadores de atum do Algarve, com os da praia atlântica de Vieira, que ele acompanha no decorrer da sua curiosa migração para o Ribatejo, com os camponeses de Vilarinho das Furnas, essa Tigne portuguesa fotografada com tanta convívio fraternal antes de uma submersão nas águas de uma barragem, com os de Rio de Onor, com os salineiros do estuário de Aveiro, Campos sente-se em perfeita harmonia com as ideias de todos eles e, sem dúvida nenhuma, com a sua filosofia de vida.

Muito recentemente, Campos evocou a sua trajectória de cineasta, desde “Almadraba Atuneira” (1961) a “A Tremonha de Cristal” (1993), explicando o nascimento destes dois filmes com impressões emocionais e lembranças associadas à magia da infância. Em 1958, quando apresentou

(em Carcassonne) uma primeira curta metragem intitulada “O Tesouro”, um jornalista francês disse-lhe: “Campos, na tradução francesa, significa *champs* e tesouro: *trésor*. Podemos assim lembrar, ao simpático concorrente português, os versos de La Fontaine sobre os campos que o lavrador legou aos seus filhos: trabalhem, esforcem-se, pois há um tesouro escondido neles”.

A profecia do jornalista francês tinha incomodado Campos, visto que ela tocava em lembranças pessoais. Mas para nós, espectadores, também podemos pensar que o tesouro oferecido por Campos não se mede pela sua dimensão nem se define, unicamente, pelo seu valor financeiro: de facto, a memória de um povo não tem preço.

Pequeno elogio do ecletismo

In catálogo do Festival de La Rochelle, 1994

Se nos guiarmos pela definição do dicionário Petit Larousse, o ecletismo será um estado de espírito que adopta, nas opiniões mais diferentes e nos géneros mais diversos, aquilo que lhe parece ser bom. Tal como em todas as definições, esta parece-me ser mais ou menos redutora e particularmente espartilhada [*encorsetée*] (estranho, muito estranho, este adjectivo não existe no célebre Larousse!). O ecletismo é, a meu ver, uma das grandes virtudes que mais faltam ao ‘honnête homme’ deste fim do século XX. Os mais pessimistas e os *Trissotins* [personagem de Molière de *Les femmes savantes*] podem dizer que o ecletismo é a primeira etapa da superficialidade, eu acho, pelo contrário, que é o caminho mais curto para a lucidez, naturalmente na condição de sermos espectadores activos do mundo e não testemunhas passivas que não param de vender a alma, dia após dia, a toda a espécie de manipulação mediática. O ecletismo é a arte de saber manter os olhos abertos às vicissitudes da História, aos progressos e aos retrocessos do humanismo e da tolerância. Mas é também afirmar o nosso espírito de comparação para melhor rejeitar o de competição. Talvez já seja claro onde pretendo chegar: o ecletismo é, seja como for, o caminho que escolhemos há vinte e dois anos para convidarmos os espectadores de um festival de cinema a estudar o horizonte político, social, económico, psicológico e onírico de uma sociedade que se diz, complacientemente, em perpétua mudança, mas a partir da qual, muitas vezes, se torna difícil vislumbrar uma evolução positiva.

No tempo dos massacres na Bósnia e no Ruanda, para não referir vinte e cinco outras regiões no mundo onde existem pessoas a esfolarem-se com um requinte bárbaro -, organizar um festival de cinema pode parecer algo bem fútil e uma indicação de que também participamos neste cinismo que nos faz cada vez mais enterrar a cabeça, na medida em que as desgraças dos outros serão apenas deles, sem que nos atinjam (ou apenas pela via espectacular e reconfortante da televisão). Eis um ponto de vista que é tanto justo como, sem dúvida, bastante hipócrita. Ter má consciência pode consolar-nos, mas não muda nada na ordem (ou desordem) das coisas. Mas se acreditarmos no poder das imagens, o cinema torna-se, pelo contrário, num insubstituível instrumento de conhecimento e, por aí, numa fonte permanente de informações e de enriquecimento pessoal. Será sempre necessário abordar a imagem com espírito crítico sem, por outro lado, alinharmos com os telhudos, os intelectuais quadrados ou pedagogos rançosos. É preciso reagir, entusiasmar-se, rebelar-se, refutar, confrontar as suas próprias certezas com os pontos de vista dos outros.

É também preciso deixar um lugar privilegiado à emoção, sem a qual o homem não passa de uma pobre carcaça fria.

Este longo preâmbulo, como já terão percebido, é uma pequena introdução ao menu do XXII Festival de La Rochelle que, mais ainda do que em anos precedentes, aposta tudo na carta do ecletismo. O passado, o presente e o futuro misturam-se numa alegre desordem que, no entanto, não é tão inocente como parece. Os géneros cinematográficos mais variados juntam-se, aqui, para se enriquecerem mutuamente. A liberdade deixada ao espectador é total e franca. Longe do televisor e do zapping (embora percebemos que nem tudo se deve rejeitar nos programas televisivos, como mostra a nossa forte homenagem à política “ficções” do canal Arte), este prurido torna-nos mais parecidos com um robot que se alimenta de imagens e que é incapaz de perceber o verdadeiro significado delas. O espectador do Festival de La Rochelle deve envolver-se num labirinto cheio de caminhos de tentações, mas depois de um minuto de decisões, torna-se numa testemunha viva de um universo visual que ele próprio seleccionou.

Qual é a ligação, a priori, entre Lubitsch, Maciste, Room, Poggioli, Risi, Hermosillo, Shin Sang Okk, Mehrjui, Schmid, Campos, Kaurismäki (Mika), Loach, Lenica, Kieslowski, os filmes da secção **O mundo tal como ele é** da Finlândia, Itália, Índia, Tajiquistão, Hungria, Grécia, Tunísia, etc.?

A priori, dir-me-ão, nenhum, com certeza. Mas a posteriori, a resposta já não é tão simples. Os universos psicológicos, tal como os universos formais de todos estes cineastas, observam-se, contradizem-se, por vezes opõem-se. Cada realizador viveu a sua época, à sua maneira, com o olho da câmara fixado num mundo que vive em agitação permanente. Este mundo é-vos restituído numa tela branca. Cabe a vocês descobrir as suas riquezas e as suas falhas, de separar o trigo do joio. Enriquecemo-nos sempre pelo olhar dos outros, e não há nada mais entusiasmante que o dom da ubiquidade que, numa sala escura, consegue apagar o tempo e as distâncias (duas horas, ou seja, em cerca de cento e vinte minutos de projecção, fazem de nós voyeurs impenitentes, observadores entretidos ou emocionados, exploradores de atmosferas, capazes de ultrapassar milhares de quilómetros, de um hemisfério a outro, domar os ponteiros do relógio, partilhar, com os nossos vizinhos, risos e lágrimas, espanto e angústia, ver actores ressuscitar perante os nossos olhos, personagens históricos viver uma segunda vida, livros a ganharem vida, fantasmas a materializarem-se).

Nada disto, contudo, faz com que vos tomemos por Mussolini, cujo fascínio pelo ecrã de cinema fê-lo copiar os gestos e o físico de um certo Bartolomeo Pagano, mais conhecido pelo nome de Maciste, nem por Ubu, essa criatura tonta e sanguinária, tão maravilhosamente “desenhada” por Alfred Jarry e, no cinema, por Jan Lenica, que hoje reaparece vergonhosamente debaixo das vestimentas dos novos ditadores destes tempos tristemente modernos.

Tradução: Francisco Valente