

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
FILMar: PAISAGENS LITERÁRIAS E MARÍTIMAS
27 de Março de 2024

HISTÓRIAS SELVAGENS / 1978

um filme de António Campos

Realização: António Campos / **Argumento:** António Campos a partir de *Histórias Selvagens/O Chino e A Neve*, de A. Passos Coelho / **Poema:** José Gomes Ferreira / **Comentários:** António Campos / **Fotografia:** Acácio de Almeida / **Som:** Alexandre Gonçalves / **Decoração:** Francisco Baião / **Efeitos Especiais:** Joaquim Manuel (Quiné) / **Montagem:** António Campos / **Interpretação:** Glicínia Quartin (Lobina), Carlos Bartolomeu (Bastião), Cremilda Gil (vendedora), Márcia Breia (comadre no talho), João Lagarto (feirante), Júlio Cardoso (advogado), Lurdes Jorge (filha), Fernando Manuel (filho), Laura Quintela (cliente do talho), José Emílio (Avô), José Alberto (talhante), Alexandrino Teixeira, Vítor Cova, Francisco de Jesus, povo de Montemor-o-Velho e Maria de Deus, Cândido Mota, Fernando Alves, Fernanda Lapa (locução) / **Direcção de Produção:** José J. Mota / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP, cor, 102 minutos.

Histórias Selvagens é apresentado juntamente com **Retratos dos das Margens do Rio Lis** ("folha" distribuída em separado).

Esta sessão decorre no âmbito do projeto FILMar, operacionalizado pela Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, com o apoio do programa EEAGrants 2020-2024.

Podemos começar por um só plano: em **Histórias Selvagens**, ainda o filme vai no seu primeiro andamento, passada a longa introdução histórico-antropológica sobre Montemor e as cheias, e pouco depois da primeira sequência ficcional em que a Ti Lobina, ao descer as escadas, se cruza com o seu próprio passado, aquele plano do travelling sobre várias personagens sentadas à mesa, que nos leva do Ti Bastião às fotografias de África. É um travelling seco, que mal se sustém em qualquer um, e que liga, num só gesto, actores e não-actores, e vários registos contraditórios. No plano imediatamente anterior, a Ti Lobina recolheu o pão que acabou de cozer, e, no plano seguinte, vai colocá-lo em cima daquela mesma mesa. O plano do travelling insere-se portanto na continuidade narrativa da cena, abrindo o espaço e ligando os gestos quotidianos de antes e depois dele. Surge, aliás, em total continuidade do anterior, com o *raccord* quase invisível feito sobre o gesto do actor Carlos Bartolomeu a sentar-se. Mas não podemos deixar de ver imediatamente que há ali outras coisas e outras razões, seja pela disposição das personagens em dois grupos distintos (em que o segundo *não pertence aquela acção*), seja, sobretudo, pela (i)lógica do texto, feito de frases sem resposta, que começam pelo registo naturalista – "o rio já está a subir outra vez, já chega ao nicho, passei lá ainda há bocado" –, passam pelo ditado popular – "ó Janeiro, ó Janeiro, tantas chuvas e frio, tu do ano és o primeiro, transbordas a água e o rio" – e acabam no quase *nonsense* – "o Sol nasce às 7 horas e 56 minutos"... Se sentimos que este plano *não está a mais*, isso só pode ser então porque na sua economia naturalista se intromete uma outra economia que tem a ver com a *totalidade do filme*, e que já pouco ou nada tem a ver com o mero espaço-tempo diegético. Começando por *seguir* uma das personagens, o movimento da câmara deixa rapidamente de depender delas para se afirmar como um gesto de cinema que, por si próprio, fabrica uma outra realidade e um outro sentido, infinitamente mais estranhos. É o salto entre uma coisa e outra que justifica afinal o plano, ao mesmo tempo que

sublinha a vontade de que ambos os registos se constituam como um só (o travelling unificador). Mas, sobreposto a tudo isso, há ainda a vontade de matar o *efeito de cinema*, nunca transformando o movimento da câmara num gesto sublinhado ou contemplativo, que possa ser sentido por si mesmo. O plano introduz uma estranheza, uma espécie de disrupção interna, uma união de contrários, que, por outro lado – e é por isso que ele é tão sintomático – quase se anulam enquanto *efeito*.

Podemos começar por aqui porque salta à vista a que ponto está aqui todo o cinema de António Campos, e tudo o que faz dele uma entidade ao mesmo tempo una e contraditória, coerente e *partida*, e em que uma força evidente está também na origem do afastamento de muitos. Neste único plano, estão os registos documental e ficcional do seu cinema (lá iremos), estão a precisão antropológica e o excesso – ou a estranheza – que levaram Paulo Rocha a tanto falar em surrealismo, e está ainda a contenção, a *secura*, o fechamento de um cinema obsessivamente humilde no seu fabrico, que recusa toda a contemplação e todo o estilo. Um olhar quase barroco que recusa transformar-se em cinema barroco. Uma tendência para o excesso cortada cerce por uma austeridade moral, que, mesmo ela, recusa volver um *estilo*. Um cinema que violenta a realidade sem que aceite alguma vez sobrepor-se a ela. Um cinema que se afirma e que se nega como cinema, pagando o preço de ser visto como gesto cru ou imperfeito – o que aliás também é, como parte da sua qualidade.

(...)

Histórias Selvagens, charneira de um período charneira, o filme em que a vontade de ficção transvazou sobre a experiência documental, mas em que se mantiveram notórias todas as marcas maiores do cinema híbrido – misturador de registos – de todos estes anos. Em parte por causa disto mesmo, e em parte pelo que considero ser a sua originalidade e qualidade intrínseca, este é um dos filmes de António Campos de que muito gosto, e aquele que tenderia a considerar um dos mais representativos de toda a sua obra. Para o bem e para o mal – no seu risco e nas suas fraquezas – **Histórias Selvagens** é incontornável para perceber o autor.

(...) Opto por fazer uma observação prévia sobre essas “fraquezas” e, depois, acentuar dois únicos aspectos. Na verdade, este é um dos filmes de Campos que não pode deixar de causar alguma perplexidade pelo lado mais cru da sua ficção. Misturando cenas documentais com cenas de ficção, e misturando registos múltiplos dentro de cada uma destas duas formas narrativas (documentário directo e documentário descritivo ou quase *didáctico*, ficção naturalista e ficção não naturalista ...), o filme destrói na raiz, como gesto totalmente voluntário, qualquer hipótese de unidade de tom que não seja, ainda aqui, a *unidade de variação*. Em resultado disto, mesmo nas longas sequências ficcionais em que se tende a seguir as personagens e a entrar no seu universo diegético, a hipótese de identificação com elas acaba por ser sempre anulada por esta deriva de tom e de registo, como se fosse uma *falha*. Às vezes, a falha parece estar nos actores ou na sua representação naturalista – sendo evidente que a representação destes é desigual, mas sem que isso seja muito relevante, uma vez que, já de si, não está aí a aposta central do filme. Na maior parte das vezes, porém, o que “falha” não é sequer isso mas tão somente a nossa expectativa de um registo de representação uno e coerente face às alternâncias constantes entre actores e não-actores, e entre diálogos naturalistas e monólogos que o não são. Juntando isto à habitual indiferença de Campos face à “unidade de estilo” (o seu gosto por um cinema cru, ligado por ideias e regras morais e não pelo “estilo”), e, depois, às experiências de constante alternância do tempo diegético, facilmente se conclui que **Histórias Selvagens** é um puzzle ameaçado na origem, no qual o realizador arrisca comprometer em demasia quase tudo aquilo em que aposta. Desigualdades ou imperfeições destas são normalmente aceites em autores “experimentais”, distantes de qualquer realismo; são muito menos bem aceites onde há apego ao real e a uma desejada verosimilhança. E contudo... não será evidente que há aqui uma aposta original e ideias de cinema genuínas?

Entre os dois aspectos que quero acentuar, o primeiro é o da insólita estrutura temporal deste filme. Logo na primeira cena de ficção, quando Glicínia Quartim desce as escadas, cruza-se *e volta a cruzar-se* com um seu tempo anterior (depois daí primeira descontinuidade temporal há ainda um plano em que voltamos atrás, e só depois dele é que entramos, de forma consistente, na nova sequência com o casal em idade mais nova). Face a isto, podemos pensar que Campos utiliza um processo clássico de entrada no *flash-back* caucionado por uma motivação realista (uma “memória involuntária”, que começa por lhe surgir de forma intermitente, enquanto ela desce as escadas). Podemos pensá-lo até que... percebemos que isto não é um verdadeiro *flash-back*. De facto, com o andamento do filme, vamos perceber que não estamos perante um recuo temporal passageiro, como não estamos também, de resto, perante um tempo diegético “principal”, balizado por cenas de um tempo posterior. Ao invés de tudo isso, estamos sim, pura e simplesmente, num completo relativismo do tempo, em que há “antes” e há “depois” mas não há processo de identificação psicológica com uma das idades como se ela fosse a “principal”.

Num filme que, em que tudo funciona *por camadas*, esta é então a *desordenação* maior, a ousadia maior, o obstáculo expresso a qualquer eventual processo de identificação. Mas é também, há que reconhecê-lo, uma das ideias de cinema em que se sustenta a concentração narrativa da obra e até o ponto de vista do autor sobre o assunto. Em rigor, não sabemos se uma alternativa mais clássica, fazendo suceder as diferentes idades do casal, por ordem, através de elipses temporais, poderia ser também desbanalizada por Campos, evitando-se com isso transformar a história numa saga familiar melodramática que pouco ou nada teria a ver com ele. A verdade é que esta história poderia de facto ser isso, e a verdade é que não o é, seja pela estrutura seja pelo tom e o sentido que se desprende dela. Nos antípodas de uma tal hipótese, *esta* solução não é um melodrama: é um drama convulso, seco, brusco, narrativamente selvagem – e tem tudo a ver com o autor!

O segundo e último aspecto que desejo referir é o tratamento dado à cena final e à morte das personagens pelo fogo. Aqui, voltamos ao início: antes de ser incómoda pelo *assunto*, esta cena parece ser incómoda pelo *modo*, ou seja, por uma execução que parece algo primária, não-subtil, demasiadamente *marcada*, vulgo absurda... Parece e, até certo ponto, é-o, porque é evidente que António Campos está muito mais preocupado em chegar ao paroxismo dela do que em torná-la verosímil. Aquilo que poderia ser encenado como um acidente, porventura de sentidos alegóricos ou transcendentais, é fabricado pelo autor como um ritual obsessivo, totalmente previsível, filmado de maneira ostentada, não trabalhada naturalisticamente, sem preocupações de identificação psicológica ou, numa outra vertente, sem eleitos distanciadores. A cena desenrola-se perante nós como se estivéssemos sempre demasiado perto das suas intenções, como se tudo tosse demasiado denunciado, e como se só isso interessasse ao seu autor. O cinema de Campos não quer – não “sabe”, no sentido em que isso não faz parte da sua natureza – ir por qualquer um desses caminhos, antes vai da ideia ao acto directamente, em bruto, segundo um processo que o poderia mesmo enfraquecer não fora a sua autenticidade e a liberdade da sua construção – e que efectivamente o desarma perante qualquer análise de “estilo”. Passada a incomodidade, o que nos fica de uma cena destas é contudo, precisamente, aquilo que marca toda esta obra, ou seja, o seu lado cru e agreste, a roçar o demencial, e uma proximidade da terra e dos elementos que levou muita gente a falar de “cineasta telúrico”. Em termos narrativos, em termos realistas e em termos simbólicos, esta cena é um ritual de sacrifício.

José Manuel Costa

Excertos do texto *Filmes Selvagens* publicado no catálogo ANTÓNIO CAMPOS, ed. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Setembro 2000.