

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

MALAMOR/Tainted Love – REALIZADORES CONVIDADOS: JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA

com a BoCA – Bienal de Artes Contemporâneas

1 e 28 de outubro de 2025

O PASTOR / 1987-1988

um filme de JOÃO PEDRO RODRIGUES

Realização, argumento e montagem: João Pedro Rodrigues / *Fotografia:* Orlando Alegria e Delfim Ramos / *Som:* Armando Carvalho / *Com* Casimiro Oleiro, Joaquim Rato.

Produção: Escola Superior de Cinema (Portugal, 1987-88) / *Produtora executiva:* Francisca Serrão / *Cópia:* em 16mm, cor, falada em português / *Duração:* 7 minutos / *Primeira exibição na Cinemateca:* 5 de abril de 1989, "Outras Sessões / Filmes de Finalistas da Escola Superior de Cinema".

SAVAGE PAMPAS / 1965

um filme de HUGO FREGONESE

Realização: Hugo Fregonese / *Argumento:* Hugo Fregonese e John Melson, a partir do argumento original de Ulises Petit de Murat e Homero Manzi para o filme PAMPA BÁRBARA (1945), de Lucas Demare e Hugo Fregonese / *Direção de fotografia:* Manuel Berenguer / *Decoração:* Gil Parrondo / *Guarda-roupa:* Marian Ribas / *Caracterização:* Juan Farsac / *Direção de produção:* Ramón Plana / *Som:* Alfonso Carvajal / *Efeitos especiais:* Pablo Pérez / *Anotação:* Eva del Castillo / *Montagem:* Juan Serra / *Música original:* Waldo de los Ríos / *Interpretação:* Robert Taylor (Capitão Martín), Ron Randell (Padrón), Marc Lawrence (Sargento Barri), Ty Hardin (Miguel Carreras), Rosenda Monteros (Rucu), Ángel del Pozo (Tenente Del Río), Felicia Roc (Camila Ometio), Charles Fawcett (Soldado El Gato), Enrique Ávila (Petizo), José Jaspe (Soldado Luis), Julio Peña (Soldado Chicha), Laya Raki (Mimi), Laura Granados (Carmen), Ingrid Ohlenschläger (a mulher velha), José Nieto (General Chávez), Willie Ellie (Chefe Winkon), Barta Barri (Padre), José María Caffarel (Vigo), Juan Carlos Galván (Isidro), Sancho Gracia (Carlos), Mario Lozano (Santiago), Isabel Pisano (Lucy), Lucía Prado (Chiquito), Milo Quesada (Alfonso), Héctor Quiroga (Soldado Pepe), Héctor Quiroga (Batasito Pardon), George Rigaud (homem velho), Pastora Ruiz (Magnolia), entre outros.

Produção: Bronston International, Producciones Jaime Prades, DASA Film (Espanha, Argentina, EUA, 1965) / *Produtor:* Jaime Prades / *Cópia:* digital (a partir de materiais em película de 70mm), cor, falada inglês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 94 minutos (cópia de distribuição alemã - Busch Media Group) / *Estreia:* 7 de julho de 1965, Argentina / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.*

NOTA: a versão que se apresenta de **Savage Pampas** corresponde a uma digitalização da cópia de distribuição alemã, daí o genérico em alemão, assim como a duração. A versão integral do filme tem 112 minutos, no entanto a única cópia digital disponível com qualidade de projeção corresponde à presente versão, com 94 minutos.

A sessão contará com uma apresentação de João Pedro Rodrigues.

O PASTOR

O Pastor foi o exercício de formatura de João Pedro Rodrigues, que não tinha mais de 22 anos quando o concebeu. Tendemos a considerá-lo um cineasta dos ambientes urbanos ou, pelo menos, "modernos", muito por causa da força de filmes como **O Fantasma** ou o recente **Fogo-Fátuo**, mas é uma ilusão de óptica, porque o trânsito pela ruralidade, ou entre a cidade e a ruralidade, está presente em vários dos seus filmes (**Morrer como um Homem**, **O Ornitólogo**). Este breve exercício tem a particularidade de mergulhar por inteiro na ruralidade e num modo de vida rural, e ser porventura a única vez em que o cinema de João Pedro se instalou completamente por dentro de um mundo "antigo". Há quem veja nele, pelos ambientes (campos e aldeias alentejanas) e pela maneira de os perscrutar, um sinal da influência de António Reis (professor na Escola de Cinema). Talvez. Mas o que é curioso em **O Pastor**, quando visto agora num momento em que o realizador tem já uma obra de "corpus" considerável, é o filme parecer menos um lamento pelo desaparecimento de um modo de vida ou pelo desaparecimento de uma "antiguidade" tradicional (o corpo estendido do pastor no derradeiro plano, como numa **Manhã de Santo António** a seguir à festa na aldeia), do que uma maneira de se desembaraçar disso. Aberto o caminho, viriam ao longo da década seguinte os **Parabéns!**, viria **O Fantasma**.

Luís Miguel Oliveira

SAVAGE PAMPAS

Embora não seja muito frequente, a história do cinema está carregada de exemplos de realizadores que refizeram os seus próprios filmes. Os motivos são vários: diferentes contextos de produção, diferentes atores-vedeta, diferentes línguas, diferentes momentos históricos, diferentes capacidades tecnológicas. Hitchcock refez **The Man Who Knew Too Much** em Hollywood e a cores, Raoul Walsh refez **High Sierra** como western em **Colorado Territory**, Leo McCarey refez **Love Afair** como **An Affair to Remember** com olhares pré e pós-II Guerra, Cecil B. DeMille refez os **The Ten Commandments** com maior pompa e circunstância e a lista poderia continuar (e não estou a referir os cineastas que fazendo *sempre o mesmo filme* acabam por trabalhar segundo lógicas semelhantes). Mais recentemente, esta prática tornou-se comum com realizadores europeus, asiáticos ou da América Latina cujos filmes se tornam em sucessos locais e, como tal, se veem aliciados a repetir a mão na América (com resultado quase sempre lamentáveis). **Savage Pampa** marca o regresso de Hugo Fregonese, duas décadas depois, àquela que havia sido a sua estreia na realização, **Pámpa bárbara** (1945). Sendo que esse regresso marca, de certo modo, o fecho de um ciclo, encapsulando a sua obra num círculo perfeito.

Fregonese é um cineasta com uma carreira muito particular, já que, sendo argentino de nascimento e criação, manteve com Hollywood uma relação de toca-e-foge, tendo a sua carreira oscilado entre um país e outro. Ainda assim, durante a meia dúzia de anos estáveis em que trabalhou dentro da indústria norte-americana tornou-se num dos melhores artífices do cinema. Com a decadência do sistema de estúdios, encontrou refúgio artístico na Europa no fim dos anos cinquenta e início da década seguinte, regressando, já na década de 1970, à sua Argentina, onde realiza os seus dois últimos filmes (morrendo, segundo a lenda popular que aparentemente não tem grande fundamento, na pobreza e no esquecimento já em meados dos anos 1980).

A sua chegada ao cinema é intrincada: começa a trabalhar como jornalista de desporto, viaja para os EUA em 1935 com o intuito de estudar na Universidade de Columbia, mas dois anos depois, abandona os estudos, muda-se para a outra costa e é contratado como “conselheiro técnico” de um filme americano, a ser rodado na Argentina, intitulado *Way of the Gaucho*, que fazia parte dos programas de amizade internacional que Franklin D. Roosevelt pôs em marcha com as ascensões do fascismo na Europa, de modo a preservar as “parcerias estratégicas” dos Estados Unidos. Aliás, como notam Santiago e Andrés Rubín de Celis (no excelente ensaio *The Way of a Gaucho: The Career of Hugo Fregonese*), quase todos os estúdios dedicaram filmes ao imaginário argentino – da RKO saiu **Hi, Gaucho!** (1935) e **They Met in Argentina** (1941), a Universal fez **Argentine Nights** (1940), e a Columbia “enviou” Fred Astaire e Rita Hayworth para Buenos Aires em **You Were Never Lovelier** (1942, remake de um filme argentino de 1941, *Los martes, orquídeas*). O filme não foi a lado nenhum (anos mais tarde Jacques Tourneur fará um filme nas pampas argentinas com esse título, mas os projetos em nada se relacionam), no entanto Fregonese mantém-se em Hollywood durante dois anos, estudando inglês, aprendendo o básico sobre cinema e assistindo a muitos filmes. Com o eclodir da Guerra na Europa vê-se obrigado a regressar à Argentina.

Será na Argentina que fará a sua formação: primeiro como assistente de montagem, depois assistente pessoal do ator-realizador Enrique de Rosas, faz ainda dois documentários institucionais para a agência de turismo e, por fim, conhece o realizador Lucas Demare, cineasta já firmado, como quem começa a trabalhar de forma regular. Os dois, juntamente com Enrique Faustín (produtor), Enrique Muiño, Ángel Magaña e Francisco Petrone (atores) e Homero Manzi e Ulyses Petit de Murat (argumentistas), fundam a Artistas Argentinos Asociados – A.A.A. Fregonese surge creditado em vários dos primeiros filmes desta produtora independente na qualidade de assistente de realização até que, por fim, tem a sua grande oportunidade com **Pámpa bárbara**, que é – ainda assim – corealizado com Lucas Demare. Na verdade, Fregonese só assume o projeto porque Demare se viu obrigado a abandonar a rodagem por questões profissionais (uma viagem ao vizinho Chile), sendo mais sustentável continuar a rodagem com outro realizador (mesmo que estreante) do que interrompê-la. Não era, portanto, um projeto seu e isso torna-se evidente quando se compara o filme com os outros dois que virá a realizar na Argentina antes de dar o salto para as Américas: **Donde mueren las palabras** (1946), musical barroco ao estilo de Powell-Pressburguer, e **Apenas un delincuente** (1949), *film noir* de matriz psicológica sobre as fraquezas do sistema judicial.

É com uma cópia legendada em inglês deste último que Fregonese embarca em direção a Hollywood e apresenta o filme a Louis B. Mayer, que lhe dá um contrato de um ano ao descobrir a miséria de orçamento com que o filme havia sido feito. Embora acabe por não realizar nenhum filme com a MGM e ande entre um país e o outro nos anos seguintes, realizando mais dois filmes argentinos, consegue por fim um contato de sete anos com a Universal, ou melhor, com a secção de “filmes de série B” da Universal, gerida por Leonard Goldstein. Daí em diante, com ou sem Universal, com ou sem Goldstein (uma vez com um, outras com outro, outras sem nenhum), Hugo Fregonese torna-se num dos mais

brilhantes tarefeiros, realizando dois, três ou por vezes quatro filmes num só ano, todos com metragens muito curtas (entre 70 e 85 minutos) e todos com uma extraordinária noção de economia (financeira e narrativa). Nesse arranque de década, entre 1949 e 1954, realiza uma dúzia de filmes, oscilando entre o *noir* e o *western* (com um pezinho no filme de aventuras), e trabalhando com atores como Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Anthony Quinn (estes três num mesmo filme, **Blowing Wild** – o seu único filme de ‘série A’), Lee Marvin, Van Heflin, Edward G. Robinson, Jack Palance, Joseph Cotten, James Mason, Cyd Charisse, Joel McCrea, Charles Bronson, Joan Fontaine ou Louis Jourdan.

É difícil identificar uma linha unificadora para todos estes filmes, contudo o tema da ambiguidade moral e da conversão (ideológica) ou da sua impossibilidade atravessam alguns dos títulos que pude ver: no perturbador **Black Tuesday** essa ideia é literalizada quando um criminoso sobrevive a um tiroteio quando um polícia lhe faz uma transfusão de sangue – o que sinaliza o processo de “conversão” da personagem. E se dúvidas restassem, **The Raid** é, todo ele, um tratado sobre isso mesmo: talvez o mais terrível e perverso dos retratos do fanatismo alguma vez feitos em Hollywood. Ainda assim, a sua obra-prima é **Apache Drums** (cujo brilhantismo muito se deve ao dedo “horrorífico” de Val Lewton, que morreria nesse mesmo de 1951, aos 46 anos). Aí a concentração dos meios (o inimigo reduzido à banda de som), o uso expressionista das cores e da iluminação (o primeiro e único filme a cores de Lewton!), o sobrecarregamento simbólico (a porta em chamas, as mulheres que carregam a luz) e a potência dramática do clímax são absolutos. Nunca um filme de série B foi tão elaboradamente estilizado.

Terminado o contrato com a Universal, Fregonese salta entre a 20th Century Fox, a Warner Bros., a MGM e a United Artists, mas nunca se consegue verdadeiramente instalar. Será na Europa que encontrará trabalho, mas em filmes obscuros de baixa produção (uma cópia de segunda categoria de James Bond, um filme de monstros – **Dracula vs. Frankenstein** –, a enésima entrada no universo do Dr. Mabuse...). Trabalhará no Reino Unido, em Itália, na Alemanha e, por fim, em Espanha, onde **Savage Pampas** corresponde à sua última tentativa de voltar a fazer um filme de grande dimensão. Na verdade, este filme resulta do fracasso doura produção: uma adaptação de *Dom Quixote de la Mancha*, com Gary Cooper e Cantinflas como Sancho Pança. O produtor era Samuel Bronston, na sua fase espanhola, e o projeto teve grande andamento até à inesperada morte de Cooper, em 1961. Ainda se ponderaram outros elencos, mas Bronston foi à falência. Embora a empresa Bronston International surja aqui creditada, **Savage Pampas** é já feito após a derrocada do império de épicos monumentais filmados em Espanha que deu ao produtor a sua fama e a sua infâmia: **55 Days at Peking**, **El Cid**, **Fall of the Roman Empire**, **King of Kings** (antes de Nicholas Ray ser chamado a concluir esse filme, foi a Fregonose que o produtor pediu ajuda). Tentado seguir o modelo do seu mestre, Jaime Prades (produtor executivo de Bronston) montou a sua própria casa de produção, tirando partido da sistematização industrial imposta pelos filmes anteriores, os contactos com os diferentes distribuidores internacionais e as facilidades que o governo espanhol dava a este tipo de produções.

Savage Pampas foi a primeira dessas tentativas: rodado em 70mm, o filme aproveita muitos dos técnicos e colaboradores que haviam trabalhado nos filmes de Bronston, inventando na planície madrilena (o filme foi rodado a cinquenta quilómetros da capital) as pampas argentinas. Para o papel principal, que antes havia sido interpretado pelo ator argentino Francisco Petrone, Fregonese chamou Robert Taylor. De todos os atores famosos com quem havia trabalhado, porquê Taylor? Não sei a resposta, mas tenho uma intuição: porque Taylor havia sido o condutor da caravana de mulheres de **Westward the Women** (1951), que William Wellman havia realizado a partir de uma história de Frank Capra. Talvez seja uma razão demasiado cinéfila (certamente ter-se-á escolhido o ator por um cem número doutras razões, todas elas de ordem prática ou circunstancial), mas gosto de imaginar Hugo Fregonese a assistir ao filme de Wellman e a sentir que aquela premissa lhe pertencia – e que haveria de restituir o seu nome àquele imaginário. É que a jornada de um homem da fronteira que atravessa meio país para trazer dezenas de mulheres com vista a satisfazer a “necessidades” dos homens que aí habituam, é em tudo semelhante em **Pámpa bárbara** e em **Westward the Women** (terá Capra visto o filme de estreia de Fregonese?).

De facto, **Savage Pampas** é um verdadeiro *remake* de **Pámpa bárbara** no sentido em que não só a trama é quase idêntica, como Fregonese opta por repetir algumas das melhores soluções visuais do filme de 1945. Um capitão responsável por um forte militar junto às pampas, tem que lidar com as sucessivas deserções dos seus homens que, aliciados pelos chefes índios e pelos outros “renegados”, abandonam as fileiras em nome da promessa de “uma mulher para cada soldado”. Assim, o capitão inicia uma missão: viajar até Buenos Aires para arrebanhar umas dezenas de raparigas que possam satisfazer os soldados e assim garantir a paz no quartel e a consistência no genocídio dos povos indígenas. Em **Pámpa bárbara** as raparigas são prostitutas, mulheres criminosas, suspeitas de má conduta ou simplesmente negras que a polícia local trata de recolher nas vésperas da expedição a Norte. Essa sequência, particularmente pitoresca no filme de 1945, é omitida duas décadas depois, sendo a trupe de mulheres

substancialmente mais reduzida e composta quase integralmente por trabalhadoras do sexo que se voluntariaram com a promessa de se tornarem ricas ao fim de uns anos de trabalho (só uma das mulheres é forçada a ir para o forte, a irmã de um “dissidente político” que se recusa a revelar o seu paradeiro – personagem que aparece intocável nos dois filmes). Aliás, neste filme o capitão nem chega a ir a Buenos Aires, recolhendo o grupo de mulheres num modesto apeadeiro. Esta alteração indica já uma mudança sociocultural e moral que a década de sessenta havia instalado. Se é certo que a premissa é a mesma, a noção de consentimento passa a estar no centro das relações entre homens e mulheres, o que não acontecia – de todo – no filme de 1945, onde a mercantilização, o abuso e a violação das mulheres era um dado adquirido. A esta juntam-se várias outras alterações, nomeadamente a introdução da personagem do jornalista (Miguel Carreras) que vem servir de mediador entre o triângulo amoroso, a inversão das personalidades do Capitão e do General (antes um era estrito e outro compreensivo, agora os tons estão trocados), e o recentramento da sequência final no cerco à igreja (algo que era uma elipse no primeiro filme), cena essa onde Fregonese se cita de forma ostensiva, tentando repetir em tom menor o clímax de **Apache Drums**.

Referi-me, apenas, a alterações de tipo narrativo, já que do ponto de vista formal os filmes não podiam ser mais diferentes, até por que um é em preto e branco no formato 1.37:1, e o outro é em Eastmancolor, em formato panorâmico 2.20:1 em suporte de 70mm. Aliás, a forma como Fregonese trabalha as cores do filme (muito devedor do trabalho pictórico do referido **Apache Drums** – até pelo desenlace “horrorífico” da cabeça decapitada deste filme, que no filme de 1945 era apresentada em pouco mais de uma dúzia de fotogramas, uma imagem mais sugerida do que mostrada) é todo um festim: as fardas azul petróleo do gaúchos são encimadas por barretes carmesim e chocam com os lenços dourados, os céus violáceos, a vegetação castanha, os padrões dos tecidos dos índios, as noites americanas, os filtros crepusculares. A isso junta-se o trabalho de composição sobre a paisagem, apresentada em toda a sua monumentalidade, e os quadros de grupo, com a caravana de mulheres a preencher a lonjura do *scope*. Sendo um filme de “grande formato” é surpreendentemente ágil e as sequências de perseguição a cavalo são particularmente entusiasmantes, com as quedas estrepitosas junto à objetiva. A esse respeito, o filme constrói-se todo ora em contrapicados das figuras humanas, recortadas contra o azul do céu, ora em planos frontais filmados ao nível do chão ou em planos muitíssimo picados, sobre personagens prostradas – por várias vezes, um corpo morto ou desfalecido ocupa a totalidade longitudinal do quadro. Nesse sentido, as duas “crucificações telúricas” do protagonista e do seu antagonista (no princípio e no fim do filme) reforçam essa mesma ligação à terra, mas acrescentam uma outra dimensão: vêm tornar evidente a natureza sadomasoquista da sua relação.

Se no filme de 1945 a questão da homossexualidade era enunciada de forma direta por um soldado que se queixava de ser “metade soldado, metade fêmea”, implorando assim a vinda de mulheres para o forte – no fundo para que o sexo entre homens deixasse de ser uma necessidade fisiológica –, no filme de 1965 a tensão sexual entre homens é aludida aquando da chegada do jornalista Miguel Carreras (perguntam as mulheres “vieste para cá fazer o mesmo que nós?”), mas é sempre subentendida através das confrontos entre Martín (Robert Taylor) e Padrón (Ron Randell). Aliás, um dos soldados comenta, sorrindo, naquele que é o diálogo mais explícito a esse respeito, que “eles não querem matar-se, eles amam as mesmas coisas” (e assim, com a devida subtileza, tudo fica dito). Daí em diante, a tensão vai escalando, até ao combate final em que, no fundo, a única coisa que está em causa é perceber quem penetra quem, se Padrón com uma longuíssima lança, se Martín com um modesto sabre. Acabam os dois mortos e frustrados, já que a orgâsmica morte de ambos se dará pela força da pólvora.

Savage Pampas é um épico filmado pelo mestre dos pequenos filmes e isso sente-se: há um dinamismo visual e narrativo muito surpreendente para o que poderia ser um pastelão sobredimensionado ao estilo de Samuel Bronston. Isso é particularmente evidente na versão que hoje se apresenta, reduzida em quase vinte minutos para o mercado alemão. Mas é, também, um exercício de revisão: onde o nacionalismo patriótico contaminava toda a mundividência de **Pámpa bárbara**, agora Fregonese dá-nos um olhar desiludido (por vezes até humorístico) sobre a mitologia da fronteira. Há um cinismo mortal que contamina todas personagens, subitamente destituídas de quaisquer crenças (mudam de “lado” com enorme facilidade – consoante as “necessidades”). Até Robert Taylor parece encarar com um sorriso irônico as exigências dos soldados ou, por sua vez, a verticalidade retilínea do jovem oficial. O tempo da honra e dos princípios já se foi. Chegaram os anos 1960 e, com eles, o pragmatismo sarcástico em que o *western spaghetti* se enlameará. **Savage Pampas** é o prenúncio desse desabar da moralidade.

Ricardo Vieira Lisboa