

MARIANA ALCOFORADO / 1979

Um filme de Eduardo Gead

Realização: Eduardo Gead / Argumento: Eduardo Gead, adaptando “Lettres Portugaises”, atribuídas a Gabriel de Guilleragues, a partir da tradução de Eugénio de Andrade / Direção de fotografia: Manuel Costa e Silva / Som: Carlos A. Pinto / Montagem: Maria José Pinto / Costureira: Julieta Gonçalves / Assistentes: Amílcar Carrajola, António José Martins, Guilherme Ismael / Canções: Grupo Coral dos Trabalhadores de Ferreira do Alentejo / Iluminação: João Silva / Eletricista: Artur Pinto / Colaboração: Dr. Belard da Fonseca, Dr. José Aiveca / Intérprete: Lia Gama (Mariana Alcoforado).

Produção: Radiotevisão Portuguesa-RTP (Portugal, 1979) / Produção: Eduardo Gead / Laboratório Imagem: RTP / Laboratório Som: Nacional Filmes / Cópia: 16mm (Cinemateca Portuguesa), cor, falada em português / Duração: 39 minutos / Primeira exibição televisiva: 23 de maio de 1980, RTP2 / Primeira (e única) apresentação na Cinemateca: 30 de maio de 1985, ciclo “Encontro com o Cinema Português”.

RITUAL DOS PEQUENOS VAMPIROS / 1981-83

Um filme de Eduardo Gead

Realização: Eduardo Gead / Argumento: Eduardo Gead a partir do conto homónimo de José Cardoso Pires, in “Jogos de Azar” / Sequência documental: Joaquim Vieira / Narração da sequência documental: Jorge Lopes, A. Mega Ferreira / Direção de fotografia: Manuel Costa e Silva / Eletricistas: Manuel Carlos, Gabriel Silva / Maquinista: Joaquim Amaral / Assistentes: Guilherme Ismael, Ana Rosado, Amílcar Carrajola / Montagem: João Carlos Gorjão, Manuela Gorjão / Som: Carlos A. Pinto, Ximena / Misturas: RTP / Músicas: “Vocês Sabem Lá” por Maria Fátima Bravo, “Que Deus me Perdoe” por Amália Rodrigues, “Ninguém” por Maria Clara, “Não, Não e Não”, por Maria Lurdes Resende / Intérpretes: Duarte Nuno, Virgílio Castelo, José Pataca, João Franco, Maria Valente, Maria A. Faria, Dina Silva, João Manuel.

Produção: RTP Produções Externas (Portugal, 1971) / Série da RTP: “Lisboa Sociedade Anónima” / Produção: Artur Semedo / Laboratórios: RTP, Tobis Portuguesa / Cópia: Digital (RTP Arquivos, produzida a partir da digitalização dos materiais originais em 16mm), cor, falada em português / Duração: 59 minutos / Primeira exibição televisiva: 4 de outubro de 1983, RTP2 / Primeira apresentação na Cinemateca.

se A SANTA ALIANÇA prolonga e responde a SOFIA, o filme seguinte de Eduardo Gead, MARIANA ALCOFORADO (a partir das «infiláveis» *Lettres portugaises*, provavelmente escritas por Gabriel de Guilleragues, mas longamente atribuídas à freira franciscana Mariana Alcoforado) faz a síntese do seu cinema, dialogando diretamente com os filmes precedentes enquanto estabelece um novo esquema para aquilo que virá a ser a sua obra cinematográfica posterior. Como o título anuncia, o foco está na protagonista da narrativa epistolar e no seu desejo ardente pelo marquês de Chamilly – sendo, juntamente com SOFIA e A EDUCAÇÃO SEXUAL e A SANTA ALIANÇA, mais um retrato do desejo feminino como forma de rebeldia e emancipação. Protagonizado por Lia Gama, este é o filme paradigmático do cinema do realizador, cristalizando – em formato minimal (o filme tem menos de quarenta minutos) – o que estava para trás e antecipando o cinema que estava por vir.

O primeiro plano de MARIANA ALCOFORADO mostra a terra a ser rasgada por uma enxada. Estamos simultaneamente no contexto da Reforma Agrária (o que transforma o desejo desta freira num ato político), mas também numa remissão para a dimensão telúrica da vida, que Manoel de Oliveira já envia ensaiado na famosa sequência de abertura de O PÃO (o casamento ligado à fecundação – da terra, da mulher – através da intervenção do espírito santo). Ligação *oliveiriana* sublinhada pelo recurso ao cante alentejano – que já soava nesse filme de final da década de 1950. Esta abertura, que contraria iconograficamente o cartão de abertura onde se lê «Beja, séc.

XVII», não deixa de remeter para o discurso que Sandra havia feito sobre a mulher trabalhadora rural no palco de revista de A SANTA ALIANÇA: «Um dia a mulher consciente nasce dentro de si. É um ser com direitos e razão. É a mulher que trabalha, que luta, que vota, que sabe dizer não. Mulher é passionária. É Alentejo. Os latifundiários exploram os trabalhadores e a mão-de-obra feminina é desprezada – injustiça, tirania. *Queremos a paga justa da nossa capacidade de trabalho!* Este grito ecoou pela campina, pela voz de uma mulher, Catarina. Mulher na fábrica, no campo, em casa, mulher sim, mulher, mas livre e consciente. Mulher que a voz levanta e se defende. Mulher que com o povo diz *fascista escuta a mulher também está em luta*»

Tudo começa pelo pormenor dos pés descalços que atravessam as galerias do Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja – plano esse que se repetirá, já no final do filme, com os pés da freira calçando salto alto, enquanto se escuta «poderá a paixão de outro homem absorver-me?». Essa relação do corpo com o chão – que havia já sido anunciada pelo plano de abertura com a terra e a enxada – irá depois traduzir-se numa série de *relações* com os diferentes elementos: o ar, de um exterior inacessível, entrevisto pelas grades das janelas; a água, com que lava o chão (grandíssimo plano da mão que espreme o pano sujo) e; claro, o fogo. Primeiro o das velas que a freira acende na capela do Convento, mais tarde, as velas com que relê a carta derradeira da sua correspondência e, por fim, no plano final filmado através da chama de uma fogueira que arde sobre a imagem da própria freira – mulher em chamas, que arde de desejo, que queima com as memórias de uma relação fugaz, e tudo termina com um libertador «é preciso deixá-lo e não pensar mais em si». Este fogo remete, por antítese, para a boca de incêndio a jorrar água em SOFIA E A EDUCAÇÃO SEXUAL (paradoxalmente o mais erótico dos planos desse filme) e, por continuidade, para o plano da paisagem alentejana que surge em A SANTA ALIANÇA e que, para surpresa total, ficava literalmente em chamas (tratava-se de uma fotografia) enquanto se ouvia, na banda de som, o banqueiro defendendo «queriam as nossas casas, as nossas fábricas, as nossas terras, o nosso país. Pensavam que não íamos resistir. Talvez tenham tudo, mas destruído. O que é nosso não será para mais ninguém. O socialismo não passará.»

Ao longo de todo o filme, a *relação* de Lia Gama faz-se através das mãos e do rosto que tocam nas grades, que tateiam as paredes, que se encostam às colunas, aos muros, aos azulejos – recorde-se o grande plano da mão de Lia Gama que acaricia as costas de cadeira enquanto se ouve «não seu eu própria o meu inimigo, não podia suspeitar de toda a minha fraqueza». E não é por acaso que Eduardo Geada repete (replica!) em MARIANA ALCOFORADO a mesma panorâmica descendente que havia ensaiado em SOFIA E A EDUCAÇÃO SEXUAL onde a câmara percorre o corpo deitado de Lia Gama, do seu rosto até à sua púbis, conduzindo o olhar e a mão da atriz (confundem-se) da boca ao sexo. Trata-se, como em SOFIA (mas também em A SANTA ALIANÇA, por causa da relação com as fotografias), de um cinema háptico, que convida ao toque, ao contacto com a pele das coisas – um convite às personagens e aos próprios espectadores.

A isso junta-se o trabalho pictórico da fotografia de Manuel Costa e Silva que, aliado à cenografia minimalista dos espaços e aos adereços cuidadosamente escolhidos, fazem de MARIANA ALCOFORADO um tratado sobre o vermelho. É claro que A SANTA ALIANÇA é todo ele mais saturado, mais carregado de cores, mais encarniçado. Mas também é verdade que MARIANA ALCOFORADO, por ser em grande parte monocromático (o hábito negro da freira, a brancura das paredes caiadas do Convento, das escadas e das tijoleiras de pedra clara, dos lençóis, dos vestidos de noite), encontra na força expressiva dos poucos elementos vermelhos a violência da própria cor. Vermelha é a colcha da cama, vermelha é a mancha de sangue (sim, porque as freiras também menstruam, como todas as mulheres), vermelha é a toalha da mesa de escrever (a mesa onde escreve as suas cartas «vermelhas de ardor»), vermelha é a chama. O vermelho pontua (salpica!)

o filme e, como tal, serve de apontamento, de fulgor. Este vermelho é a cor que *SOFIA E A EDUCAÇÃO SEXUAL* não tem, mas subentende.

A partir da tradução de Eugénio de Andrade, Eduardo Geada converte aquilo que é uma história de um amor dependente, frustrado e submisso num despertar de consciência, emancipador e revolucionário. O foco na mulher, por oposição às epístolas (que parte do título), e a interpretação afirmativa, antidramática e não-psicológica de Lia Gama (a remeter para Straub-Huillet e Oliveira) aliam-se à dramaturgia simples através da qual Geada transforma esta personagem (figura do imaginário romântico) em mulher, cheia de necessidades e desejos inerentes à sua carnalidade. Como afirma Jorge Leitão Ramos, «o rosto e o corpo de Lia Gama não são os de Mariana Alcoforado. São o corpo e o rosto de uma mulher que escuta, se penetra, diz, sofre o peso de um texto demasiado belo, forte, violento, excessivo para ter um sujeito palpável. Um texto que diz o indizível e que, nessa medida, não pode funcionar na boca de um sujeito, mas apenas na de um leitor» (*Expresso*, 31 de maio de 1980). A *relação* com o texto – e com a escrita – torna-se sujeito do filme com a tinta que se derrama e com as lágrimas que esbatem e transfixam as palavras enquanto se ouve «escrevo mais para mim do que para ti». E tudo se sumariza no plano da pena de escrever, feita objeto erótico, feita fantasia de si (os olhos cerrados, o som anunciado dos seus saltos). De facto, todo o filme trata de representar a transformação de Mariana Alcoforado daquilo que é a caricatura de uma freira (hábito negro, rosto pesado, olhar caído) naquilo que é a imagem de uma mulher livre e emancipada (despida do hábito, envergando um vestido de noite branco, com o cabelo curto, um colar ao pescoço, uma pulseira, uma lanterna na mão e os pés calçados com sapatos de salto que, como se disse, no plano final da fogueira, se torna literalmente *fogosa*).

*

Quarto episódio da série de telefilmes LISBOA SOCIEDADE ANÓNIMA, RITUAL DOS PEQUENOS VAMPIROS adapta o conto homónimo e desesperançado de José Cardoso Pires. Cada «episódio» desta série corresponde a um filme com cerca de uma hora de duração, sempre introduzido por uma sequência documental de cerca de 20 minutos, onde imagens de arquivos são enleadas por uma narração onde se cruzam factos e comentários (narração escrita pelo jornalista da RTP Joaquim Vieira que tem o propósito de contextualizar histórica e socialmente a narrativa, mas também de dar a conhecer o olhar e a participação do escritor em causa). Isto porque cada «episódio» percorre o século XX, década a década, adaptando textos originalmente escritos nessas mesmas décadas, ou que elas se referem, por autores portugueses. Se o primeiro episódio, O BANQUEIRO ANARQUISTA, adapta o texto homónimo de Fernando Pessoa e corresponde à década de 1910, e o segundo, O HOMEM QUE NÃO SABE ESCREVER, parte de um pequeno conto de Almada-Negreiros, onde se retrata uma cidade nos primeiros anos da ditadura (miserável e entristecida), já o terceiro episódio, correspondente aos anos 1930, parte do conto *Uma Viagem na Nossa Terra* de José Rodrigues Miguéis, convertendo-o num *road movie* metafórico sobre a grande empresa nacional e o seu desencaminhamento.

Referente ao pós-guerra, entre meados dos anos 1940 e o fim da década de 50, surge então o quarto episódio, RITUAL DOS PEQUENOS VAMPIROS, a partir do conto que Cardoso Pires publicou pela primeira vez em 1963, em *Jogos de Azar*. Esta fábula realista sobre a hipocrisia da moralidade e os bons costumes estado-novistas parte do facto de, nessa época, «a legislação portuguesa ilibar de responsabilidades qualquer homem que “desonrasse” uma menor desde que se provasse que ela tinha tido relações com outros homens». Assim, Simas Anjo, um rapaz mestiço sempre impecavelmente vestido de fato branco à *gangster*, depois de engravidar uma jovem, combina com uns camaradas de bairro – pequenos ladrões de puxão – uma violação em grupo da rapariga

de modo a poder “desobrigar-se” de perfilhar a criança e, consequentemente, de casar com a moça. Em certa medida, RITUAL DOS PEQUENOS VAMPIROS corresponde à contradição total de MARIANA ALCOFORADO – mais não fosse pela forma como os planos finais de cada filme parecem ser a imagem e a contraimagem um do outro, inversões absolutas de sentido; em vez da mulher que arde de desejo e prazer através da chama de uma fogueira, eis uma rapariga que acabou de ser violada, entrevista pela janela de um vagão por onde escorre a água de uma tempestade noturna.

A violência e a depravação desta história causaram alguma celeuma junto da direção de programas da RTP. De facto, O BANQUEIRO ANARQUISTA tinha recebido honras de primeiro canal e de exibição em horário nobre. Porém, pouco depois dessa primeira exibição, deu-se o caso «pato com laranja». Recorde-se, poucos dias antes do Natal de 1981, a 21 de dezembro, logo após o Telejornal, o canal 1 da televisão pública exibiu uma comédia italiana bem divertida, protagonizada por Monica Vitti e Ugo Tognazzi, L'ANATRA ALL'ARANCIA (1975), em português *Pato com Laranja*. O filme tinha um par de cenas com nudez parcial feminina. Coisa modesta e nada escandalosa. Mas era o arranque dos anos 1980 e o reacionarismo dominava as mentalidades, enfiadas pelo anos anarco-revolucionários. Choveram telefonemas indignados que levaram o então Presidente do Conselho de Administração, João Palma-Ferreira, a interromper a emissão e a pedir desculpas aos «tele-espectadores» em direto, acabando por se demitir em consequência dessa precipitada decisão. Subitamente tudo o que pudesse causar o menor escândalo começou a ser visto e revisto pela direção de programas e RITUAL DOS PEQUENOS VAMPIROS foi a primeira das vítimas do espírito moralizante que se instalou. Uma «comissão» de altas personalidades avaliou o filme e decidiu que este não poderia ser exibido nem no primeiro canal, nem em horário «popular», cancelando assim a exibição que já estava agendada. Assim, embora tenha sido finalizado em 1981, o filme só seria exibido (tarde e a más horas) na RTP2, a 4 de outubro de 1983.

O filme estabelece uma relação direta, dentro da filmografia de Eduardo Geda, com LISBOA, O DIREITO À CIDADE e com alguns episódios da série TEMOS FESTA. No fundo o mesmo retrato de uma Lisboa suburbana, marginal e marginalizada, só que agora revista à luz da ficção. Onde a câmara de Manuel Costa e Silva antes flanava pelos bairros de lata, ao som de uma narração de pendor marxista, agora essa mesma câmara entra nos casebres e filma os gestos (mesmo se encenados por atores profissionais) daqueles que lá vivem. Geda transforma as sequências filmadas nas barracas num pequeno teatro claustrofóbico, com vários atores enlatados no quadro, quase sempre ocupando diferentes profundidades de campo, sobreenquadrando-se através de portas e janelas. E quem são eles? São os chico-espertos, os marialvas, os fura-vidas, os ladrãozecos, os gatunos, os violadores... O texto de Cardoso Pires antecipa – em modo cruel – a *Crónica dos Bons Malandros* de Mário Zambujal (levado ao cinema por Fernando Lopes nessa mesma altura, em 1984 – aliás, repare-se na atenção da sequência documental do filme à figura de Belarmino Fragoso, outro «bom malandro»). Estas são, por isso, as *crónicas dos maus malandros*, dos machistas, dos misóginos, daqueles que roubam os seus, os outros pobres, que violam os seus, os outros miseráveis. O que choca – se algo é ainda capaz de nos chocar – é a frieza da câmara de Geda/Costa e Silva que mimetiza a frieza de um código penal injusto e potenciador de sadismo. Essa frieza fica bem expressa nos dois longos *travellings* à retaguarda sobre as linhas dos caminhos de ferro: o primeiro, que antecipa a violação, o segundo, que se lhe segue. Os rapazes avançam, a câmara recua e, na banda de som, uma canção romântica onde Maria Lurdes Resende canta «Não, não e não». Eis-nos diante do horror da indiferença.

Ricardo Vieira Lisboa