

# Novecento

Distribuidores e exibidores apresentam este filme, através da publicidade que dele fazem, com o título "1900". Se em princípio o espectador pouco (ou nenhuma) importância liga a este facto, o certo é que ele traz consigo determinadas implicações que mesmo numa breve análise se não devem descurar.

O título italiano data-nos — no seu único significante — o século XX e não o primeiro ano do nosso século; esta uma baldraca demasiado forçada para se deixar passar despercebida. Vejamos: a acção de NOVECENTO remete-nos para a história italiana dos primeiros cinquenta anos deste século. A análise que Bertolucci faz de todo este período — cujo apogeu é o 25 de Abril de 1945, data na qual o povo italiano se liberta do fascismo — é uma análise que ele pertence marxista e que, em última instância, coincide com a perspectiva política do PCI.

É, portanto, um período decomposto segundo um ponto de vista que se submete ao processo motor da história: a luta de classes. Concessões de ordem reformista ou — ainda — de ordem estalinista são inerentes à análise do cineasta eurocomunista, como é evidente.

Dado que os produtores do filme — o capital americano e a United Artists! — o identificam como sendo contrário à "civilização ocidental e ao mundo livre", de imediato levantaram um problema: titular o filme. "Século XX", por hipótese — a mais plausível, diga-se — seria identificar a ideologia da classe dominante com aquela que lhe é directamente oposta; ou seja, seria estar a reconhecer a luta de classes como o motor da história. Se isto é correcto para um marxista não o é para a United Artists. Assim, alcunharam o filme "1900". Tal foi conveniente aos interesses comerciais dos produtores: o

novo título destrói por completo a conotação progressista do título original.

NOVECENTO relata-nos, portanto, alguns dos acontecimentos político-sociais que determinaram a libertação do povo italiano e a consequente derrota do fascismo.

A descrição não se limita exclusivamente aos antagonismos de classe, à opressão, ao fascismo. Lá estão também os mais variados aspectos vivenciais da adolescência e da idade adulta. Sem eles o filme tornar-se-ia uma verdadeira epopeia panfletária, uma verdadeira injeção ideológica; não seria, portanto, uma obra-de-arte. O que não quer dizer que o seja. Que não é. O que não quer dizer, também, que a propaganda que Bertolucci "vende" venha em embalagem impermeável e seja comestível. Muito há que se lhe diga.

Há que ter em conta, em primeiro lugar, o carácter não-universal do filme: em NOVECENTO, no fundo, não é a Itália que lá está, mas antes a região da Emilia — bem conhecida da infância de Bertolucci e terra com grandes tradições revolucionárias desde o século XIX.

Aliás é lá — na região de Parma — que são rodados PRIMA DELLA RIVOLUZIONE e LA STRATEGIA DEL RAGNO.

Ora, para uma obra que se estende ao longo de cerca de cinco horas, e que apesar de tudo, ao que se diz..., se apresenta como o "primeiro fresco socialista do cinema moderno", muito mais se lhe deveria exigir. No mínimo, NOVECENTO deveria vir na sequência lógica da obra de Bertolucci. E isso não acontece. Há um retrocesso enorme.

A Resistência toma a rádio e proclama Libertação. Um "flash-back" leva-nos à morte de Giuseppe Verdi. Nasce dois miúdos. Olmo, de condição camponesa; Alfredo de

origem burguesa. Mais tarde aparecerá o terceiro personagem-eixo do filme: Attila — personagem caricatural — feitor, subserviente, laiaio de latifundiário, fascista.

O ponto de vista reformista está patente numa forma flagrante nas relações que se desenvolvem entre assalariados e latifundiários e ainda no espaço-tempo e imagem que Bertolucci concede aos verdadeiros obreiros da libertação: na região da Emilia foram-no os camponeses. O proletariado rural, a sua cultura, a sua revolta, são extraordinariamente escamoteadas e mal tratados, quando, de quando em quando, o são. Por muito que se diga que em NOVECENTO está toda uma cultura arcaica e popular pouco desgastada pela sociedade de consumo, disso o filme não nos dá imagem. E para o justificarmos basta pensarmos nesse monumento poético de cultura popular: TRÁS-OS-MONTES de António Reis.

Para além disso, Olmo, personificado por Gerard Depardieu, é de certa maneira um herói-positivo na senda de TCHAPAEV e do chamado realismo socialista. Bom... esperemos bem que Olmo não esteja para Berlinguer como Tchapaiev esteve para Estaline... Este será o ponto de vista jdanovista. O herói em NOVECENTO existe e acaba por se identificar com Olmo; ele constitui sempre o primeiro plano na revolta das massas. Até que por último — e nisto também os heróis-positivos são péssimos — é ele mesmo que faz com que o povo entregue as suas armas — as armas da Resistência — aos novos defensores da lei: democratas-cristãos, liberais, frentistas...

Olmo e Alfredo, são eles, fundamentalmente os personagens em torno dos quais se articula a narrativa. O discurso de ambos está em nítido acordo com o discurso filmico holly-

woodesco, discurso que possui ainda uns bafos de "neo-realismo socialista". Ou seja: o sumo que a obra solta é, visivelmente, de compromisso histórico, Alfredo, filho de terratenentes, é o personagem ambíguo por excelência, é o burguês amigo; é no fundo, o "homem de boa-vontade propício ao diálogo", como queria o mal-iluminado Louis Althusser.

Pena é que Bertolucci já se tenha esquecido de Cesare e Fabrizio em PRIMA DELLA RIVOLUZIONE bem assim como da própria linguagem cinematográfica então utilizada: poética, elíptica e política.

"Exaltar o proletariado quando se deixa fascinar pela burguesia, é chegar um dia àquilo que nós conhecemos doravante muito bem: a consolidação por todo o lado, em cada instante, duma nova burguesia... marxista". Isto dizia há pouco tempo Philippe Sollers e é para tal, no fundo, que autor e obra contribuem. É um compromisso fatal...

Aliás, seria importante analisar até que ponto o inconsciente bertolucciano desfralda o seu fascínio pela própria burguesia. Ela possui uma máscara humana bem moldada, pouco desfigurada, embora, por vezes, caricatural. E isto porque quem melhor ali representa a mantém a presença da burguesia é Alfredo. Attila é um elemento do seu aparelho de choque, e os fascistas das reuniões na igreja e das caçadas são os epígonos já desaparecidos — estão à margem, portanto. A forma como a própria burguesia é tratada — o seu charme discreto, o champanhe que oferece, o arrazoado que esquece... são sintomas de que esse fascínio desliza pela obra.

De resto Bertolucci propõe-nos, melodramaticamente, uma luta de classes melódica e verdiana.

#16/7-7  
Mestre do realismo no cinema

# Rossellini morreu



Morrer é continuar a viver quando da vida não se fez morte. Se isto se aplica ao indivíduo que, incógnito, soube compreender e lutar pelo seu lugar na sua sociedade, aplica-se também a Roberto Rossellini, cineasta italiano que foi "mestre" na sua arte.

Tal como Visconti, Langois ou Prévert, Rossellini permanecerá o eterno recém-nascido, homem que estará sempre no pensamento dos que vão vivendo, como personalidade evidente, como criador, como filho e pai, simultaneamente, do Cinema. O Cinema — essa arte terrível que dirige o nosso século.

O importante para Rossellini era "reconstruir os ambientes, reconstruir as formas de sentir, as crenças, a moral, as atitudes psicológicas que permitem redescobrir o homem na sua História". Rossellini nunca fez um "belo" filme: "não sou capaz de fazê-lo, provavelmente nunca o serei".

Os seu "belos" filmes não interessavam aqueles que lhe pediam, encharcados em lágrimas de vinho, que fizesse um "belo filme". Neles, nos seus filmes, Rossellini retratava

situações que, de forma alguma, poderiam abrir o sorriso aos que o forçavam a rasgar-se.

Nos finais da década de 40 foi o seu cinema que deu o impulso decisivo ao neo-realismo italiano: estávamos na época de "Roma, Cidade Aberta" e de "Paisà". Depois, nos primeiros anos da década de 50, foi antecipação da temática que viria a predominar no cinema dos anos anteriores: era "Europa 51" e "Viagem em Itália".

Dele, disse Godard: — "— E o único que tem uma visão justa, total, das coisas. Nele, um plano é belo porque é justo, enquanto, com a maior parte dos outros, um plano se torna justo à força de ser belo".

"Eu não interpreto. Não transmito mensagem, Evito exprimir teses e forçar as significações. Reconstruo os documentos, ofereço uma série de informações que deixam ao espectador a inteira reponsabilidade do seu julgamento". Esta a melhor forma de definir a personalidade de Rossellini que, a partir de agora se manifestará através da obra que ele nos legou.

## retrospectiva Robert Bresson

21/4/78

# 1. um santo - mártir diabólico

São raros os homens como Robert Bresson. A sua arte, diversificada nas propostas e nas leituras que nos são dadas, evidencia-se por um «acabamento», digamos assim, nela patente, que atinge os parâmetros da perfeição.

O rigor da planificação, da improvisação e da mise-en-scène, embora partindo de pressupostos e de conceitos variáveis, tem por base não só uma composição plástica que os grandes mestres da pintura não renehariam suas telas, e com o também um discurso frutivo e dialéctico conito na especificidade da linguagem cinematográfica, seja no caso da montagem, do raccord, do emprego das elipses, ou da interligação dos diferentes elementos: imagem e iluminação; sons e silêncio:

No caso de Bresson, e num plano já meramente temático, poder-lh-iamos reivindicar, tal como fez Godard em plena entrevista para os *Cahiers du Cinéma*, o mesmo que Maxim Gorki chegou a apontar a um autor tão querido a Bresson como o foi Dostoiéwski: «o inquisidor medieval como juiz do Universo» (isto numa primeira leitura). De facto, o autor russo foi «procurado» por Bresson em *Une Femme Douce* e nas *Quatro Noites de Um Sonhador*.

É a única obra a tornar parcial a retrospectiva da Gulbenkian). A relação entre estes dois homens, e, se quisermos, entre eles e Pascal, podê-la-emos encontrar no pequeno conto de Dostoiéwski — «O Grande Inquisidor»: «Porque não há para o homem que ficou livre a vida o mais constante e mais doloroso do que o de procurar um ser diante do qual se incline (...)». Mais do que uma recordação de um princípio de ligação o crucifixo empunha do pelo personagem representado por Dominique Sanda antes do suicídio,

é isso, à letra: a *femme douce* entregava-se, mais do que ao acaso, à graça. Estas são, no entanto, especulações que derivam já de uma série de textos por demais ruminados, sobre o jansenismo e o inquisidor em Bresson. Importa agora mais do que descer a Port-Royal (que teve o mérito, aliás, de se ter tornado um núcleo de resistência a o absolutismo de Luís XIV) olhar de frente esta Europa diabólica que, tenho a certeza, tanto seria o agrado de Bresson escalpelizar, «pegar» de caras.

Se bem que este poeta à parte, como dizia Jean Cocteau, parafraseasse o romântico Corot, dizendo: «Não é preciso procurar, é preciso aguardar» (o que, aliás, ressalta claramente da sua maneira de montar — está lá isso), de facto, o desenvolvimento da narrativa dos seus filmes leva-nos ao reverso: a predestinação não é mais que a forte ou débil vontade própria dos personagens, alvos condenados por Bresson e, na maior parte das vezes, incautos num mar de acções e reacções, perdidos.

Malvada predestinação! Em todo o caso, no reverso, os seus «modelos» (não-actores), não esperam por, mas vão em busca de, inclusive do próprio suicídio (veja-se a flagrante em *Le Diable...*), que, para Bresson, é uma morte por uma grande causa, um acto heróico; um «sacrifício» de Charles no final de *e da Roma antiga*.

Entramos aqui numa espécie de ciclo vicioso: se os «modelos» de Bresson têm pelo menos a consciência de que se furtam a qualquer predestinação, que agem em si, entram, contudo, na estrada da «libertação» como consideram os católicos e protestantes, a qual não é mais senão a recta final do padecimento e do consentimento, como sublinham os ateus.

É neste sentido que referimos ainda o conceito de *décadent*, que poderia eventualmente também ser aplicado a Bresson, mas que foi imputado a Dostoiéwski no «Anti-Cristo» de Nietzsche.

É possível que sim, que Robert Bresson seja o *décadent* e o inquisidor (que sim, que impu-

nha, de facto, a sua maneira de ver às pessoas, dizia ele a Godard — e só isso, — o que só é aceite, aqui entre nós, pelos seus «modelos»). Bresson merecemos no entanto uma outra leitura, até porque o «sacrifício» de Charles no final de *Le Diable...* *Probablement* não é, quanto a nós, o mesmo que as autoridades policiais francesas pensaram que era o suicídio da *femme douce*... Assim de uma forma um tanto simplista diríamos que o convite de Bresson não se dirigia ao tiranato, dirigia-se, isso sim, ao éros. O desafio é lançado à morte. Ouça-mo-lo: «Mostrei-os (os adolescentes) o *Diable* tal como me parece que são, burgueses que tentam mudar de vida, amando-se e fazendo-se sofrer. Maio de 68 despoletou muita coisa: tudo está nesse *tout oie ment* magnífico. A igualdade que se verifica entre as crianças estendendo-se a os adolescentes de hoje. É este tipo de igualdade que é preciso atingir».

R.C.

**Creio, tenho a impressão, em relação a si, de não fazer cinema. Não quero dizer de todo que tenha a sensação de fazer coisas desinteressantes, mas, em relação a si, tenho a sensação de não fazer cinema. Ainda que não seja essa a palavra conveniente. Digamos: cinematógrafo.**

(Jean-Luc Godard a Robert Bresson)

3/3/78

## Ciclo de cinema Polaco

# Andrzej Munk e "A Passageira" são inesquecíveis

A *Passageira*, de Andrzej Munk (que passou no Ciclo de Cinema Polaco organizado pela Gulbenkian e que decorreu entre 17 e 24 do mês passado), projectado no domingo imediato à homenagem que os portugueses prestaram aos antifascistas mortos no campo de concentração do Tarrafal, é um filme que nos fez lembrar em como poderia ter sido bastante feliz e propositadíssima a sua inclusão nas mesmas manifestações seria por certo o seu fantástico auge. Os portugueses poderiam ter tido a extraordinária oportunidade (melhor que um discurso antológico, melhor que o sentimentalismo do choro e das lágrimas infantis, melhor que os vastos relatórios de anos de prisão política) de verem um filme espantoso e elucidativo, quase transparente, sobre a morte em vida, sobre o fascismo. E sobre a vida.

Auschwitz é o pano de fundo do texto de Andrzej Munk e de Zofia Posmysz-Piasecka e é ainda o cenário real, terrífico e absorvente que imporia ao cineasta a trágica declaração da sua angústia: naquele local, durante as filmagens de *A Passageira*, a ideia de morte, demasiado sobre-carregada de luto histórico e ficcional, forçava e impedia, ali, a existência de um qualquer cadáver, a presença do signo definidor do local por excelência.

E se bem que a morte esteja ali presente de uma forma absurda e ironicamente triunfalista (como está num qualquer esquadrão suicida), ela caminha para a decomposição progressiva, arrasta-se e agoniza lentamente, prevê angustiosamente o fim do seu curto mas lamentável domínio. A atmosfera genial-

mente criada por Munk é precisamente essa. E ele, para mais, soube fazer-se compreender. Nós entendemo-lo perfeitamente.

Mas o amor que empenhou ardorosamente Munk neste projecto não estava sumido nem alheio em Auschwitz. Não se demonstrava timidamente nem a medo. Pelo contrário, era mais lácteo e mais profundo do que possa prever a própria imaginação; deleitava-nos exclusivamente o olhar.

Amor e morte, eterna oposição cuja realidade foi mais forte que o próprio Munk; depois de ele ter filmado *A Passageira*, que é um quase impossível e endeusado acto de amor, indiscutível pelas minhas pobres palavras, chama-o a morte; morre três dias depois, num desastre de automóvel. Tinha então quarenta anos. E se dizem que o soviético Sergei Paradjanov é um segundo Eisenstein o que haveremos de dizer nós de Andrzej Munk? Ainda há pouco chorámos Chaplin e Hawks... Mas este Munk de *A Passageira* não o esqueceremos. Nula é a memória que esqueça uma das coisas mais belas da história do cinema.

Bela homenagem que se teria prestado a quantos passaram, aqui, pelo Tarrafal, por Caxias ou por Peniche, se esta extraordinária obra se tivesse imposto a um qualquer responsável da RTP. Não, não vale a pena esconderem a cara porque ainda estão a tempo de se reconsiderarem. Ainda estão a tempo de, por exemplo, repararem que deram mais relevo ao funeral nacional egípcio de Yussef Al Sebail, chefe de redacção do *Al Ahrâm*, que ao desfile de Lis-



«A Passageira», de Andrzej Munk

boa em honra dos mortos no Tarrafal. E isto é por demais elucidativo, não?

*A Passageira* dominou no ciclo de Munk. *Cinza e Diamante* não de Wajda. Damos a palavra a Jorge de Sena: escreveu ele em 1966: «(...) O actual cinema polaco distingue-se por duas ou três constantes: uma dialéctica do real e do fantástico, um apuramento esteticista que por vezes se situa (como em *Cinza e Diamante*) num excessivo ainda que rigorosamente expressivo barroquismo, e uma preocupação obsidiante com o «demoníaco e com os problemas do bem e do mal». E prossegue: «(...) Estudar em *Cinza e Diamante*, de uma maneira cuja crueldade Wajda terá acentuado, a instalação do actual regime, com a derrota alemã ante o exército soviético. E, quando o realismo socialista procurou impor-se na sua dogmática estreiteza, não encontrava uma tradição «realista» que vivesse então já parasitariamente do prestígio glorioso de toda uma época, como sucedeu na Rússia (desde Gogol até Chokolov com o seu regionalismo épico), apesar da grandeza (suprimida) de um Isaac Babel».

Dos outros filmes de Wajda

pouco há a dizer. Poderíamos, no entanto, referir a sobriedade e a crueza de *Kanal* («Morrer Como um Homem»); *Raio de Sombra* ou o bilhete postal não conseguido na paisagem tropicalista; a doença fácil ou a «gafaria» de *A Mata dos Vidoeiros* e de *A Boda* e o a-historicismo (mas também a sátira conseguida ao novo-riquismo) de *A Terra da Grande Promessa*. E que Wajda nos desculpe desta simplificação mas o que é facto é que em relação a este último aconteceu que o «rétró» ocidental recebeu com palmas um certo revivalismo de Leste, que é também Presente — o reformismo (e nessa medida o a-historicismo); a bandeira vermelha no chão; o operário em sangue e os camaradas atónitos, a terra prometida pelo «rétró» de Leste ou a dialéctica irreconhecível...

Para Munk vão ainda os nossos últimos aplausos: pela *Heróica*, pela *Manhã de Domingo*, e pela *Sorte de Cão*, onde o seu inconformismo carregado de humor e de comicidade destrói com um simples plano o que mais o incitou a alvejar: a ocupação e a guerra, o dogmatismo e o ramerrão dos burocratas.

R.C.

## Filmes

# Cowboy da Maratona

A tradição dos Jogos Olímpicos não é nova. Já na Grécia Antiga eram os seus melhores historiadores que transcreviam para as suas páginas as maravilhas dessa "grandiosa

to das pernas dos concorrentes, o seu fôlego, a respiração profunda, a resistência física, são todos eles, aspectos de uma prova que diríamos terem influenciado sobremaneira o

fascista, etc., era para os senhores da "caça às bruxas", sem sombra para dúvidas, um "comunista".

A América de hoje, mais "democratizada", permite a

ajuizados. Não fazem mal a ninguém. É tudo boa gente. No tempo do Mc Carthy era assim. Agora é quase assim..., queríamos dizer... não é tanto assim. Agora sempre se fazem filmes antifascistas. É o caso.



Dustin Hoffman e Mahe Keller em "O Homem da Maratona, de John Scheslesinger

cerimónia". A maratona vem daí. Hoje é uma das provas mais duras e mais espetaculares que os jogos têm. O seu ritmo é terrível. São quilómetros e quilómetros de corrida a que se submetem dezenas, muitas centenas de concorrentes numa luta desesperada pelo primeiro posto, pelo corte da fita na meta. Depois são os joelhos para o chão ou o corpo estendido à espera de uma maca, pleno de cansaço e esgotado.

O ritmo que a prova comporta, a sua cadência, o quase perpétuo e maquinal movimen-

to deste último filme de Schesinger, de "O Mais Longo" — o sketch de Scheslesinger para "visions of egith" sobre a corrida da maratona nos Jogos de Munique de 72 — é o mesmo de "Marathon Man".

Babe (Dustin Hoffman) é o americano solitário sem amigos, estudante de História, a maratona nas horas vagas. O pai tinha-lhe ficado pelos princípios dos anos 50 com um tiro na cabeça. Tinha-se suicidado. Essa era a altura do maccartismo na América: quem não fosse pela guerra da Coreia, antinegro, sionista,

Babe fazer no final do seu curso uma tese sobre "A Tirania". O suicídio, de que ele se recorda desde a infância, tinha-lhe determinado esse trabalho. Era como que a sua pequena-grande vingança.

Mas a América de hoje, mais "democratizada", defensora dos direitos humanos de Carter e Young, é também o coio das piores corjas deste mundo — é só começar a contar: Mafias, padrinhos, multinacionais, madrastras, CIA, nazis reformados, etc., etc. Juntam-se todos e são uma grande família, são todos uns meninos

Na narrativa a ligação entre Babe e Szell faz-se através de Doc (Roy Scheider), irmão de Babe e um dos homens que estabelecia os contactos necessários nas "transacções".

Algo bastante agradável é verificarmos a forma como Scheslesinger nos diz que nestas coisas a corrupção vai até aos mais altos responsáveis da polícia. O facto não é novidade para ninguém. A forma como a sequência está constituída é que é muito interessante e lembra-nos o que de melhor se tem feito no "policial" americano. Evidente que o argumento de William Goldman não é alheio a esta tão bem organizada sequência.

Todo o filme acaba afinal por ser um interessante enredado de sequências plenas de acção, de excelentes interpretações, de narrativa conflituosa, por vezes espantosa, o que, tudo somado, faz de "O Homem da Maratona" um dos filmes mais importantes estreitados este ano no nosso pobre e desprezado circuito comercial. Circuito que (não esquecer) possivelmente ainda contou, algures no tempo passado recente, com o apoio de um qualquer diamantezinho de um outro qualquer Szell.

19/5/77

## «Tome este táxi, s. f. f.»

Taxi Driver — o “chauffeur” de táxi, ou — à portuguesa — o chófer de táxi.

Todos sabemos, ou julgamos saber, quanto é dura e simultaneamente diversa e curiosa nas situações que surgem de serviço em serviço, a profissão de taxista. É uma vida que se leva feita de diálogo reflectido no espelho retrovisor — espaço longo que corresponde à distância exacta que marca, sociologicamente, o afastamento, o isolamento a que os indivíduos estão submetidos nas sociedades “livres”, nas sociedades onde reina o modo de produção capitalista. Nessa vida penetra-se nos vários “mundos” de uma cidade; podemos imaginar como será Pigalle à noite se multiplicarmos por dez a vida noturna do Bairro Alto; podemos imaginar como será Harlem se virmos determinados filmes americanos; podemos imaginar... Bom. Quem anda na praça não precisa de imaginar nada; os taxistas tudo conhecem e será talvez por isso mesmo que Palantine — o candidato às eleições presidenciais — pergunta a certa altura a Travis Bickle (o excelente

Robert de Niro) o que é que ele faria se tivesse a cidade por conta dele... A resposta do ex-fuzileiro no Vietnam foi decidida: — “Varreria toda esta merda daqui para fora...” Referia-se, portanto, a toda a podridão que ele observava nas suas horas de trabalho: aos drogados de Manhattan, às putas e aos chulos de Brooklyn ou de Harlem, enfim, a todo um mundo que ele não entendia, a todo um mundo corrompido pelo próprio sistema político americano.

Logo no primeiro plano surge-nos uma nuvem de fumo filmada em grande plano, nuvem essa, que, da maneira que está filmada, provoca no espectador um poético e estranho “suspense”. Depois de ela se esvanecer aos nossos olhos, procuramos descortinar o que por detrás dela se encobria. Em TAXI DRIVER essas nuvens de fumo que se soltam do meio das avenidas encobrem todo um mundo e são as eternas testemunhas de um quotidiano pleno de miséria. Miséria enorme, destruidora, tal como o sistema que a alimenta. Em “Made in New York”, filme em videotape de Cornelia Balcerowiak, e com uma ironia que não pretendia mais que retratar duramente as opiniões estéticas de muitos “pobres” americanos, assistimos também ao brotar dessas nuvens, mas, aí, temos o comentário que lhes serve às mil maravilhas, em off: “assim como os

marginais da sociedade americana, também os crocodilos se preparam para destruir a nossa sociedade” — (salvo seja!). Essas nuvens eram nuvens de medo. Elas percorrem o cérebro enevoado de uma sociedade míope e em decadência. Não é mais o “see you later alligator”. Quais submarinos, estes crocodilos passeavam-se nos esgotos nova-iorquinos, infestando todos os subterrâneos. Era a grande ameaça...

TAXI DRIVER alerta-nos, portanto, para a impraticabilidade político-social de determinadas acções individualizadas, desligadas de um projecto colectivo, de um projecto de massas que tenha por objectivo a eliminação dos poderes que as sociedades capitalistas em tão grande quantidade produzem.

Martin Scorsese realizou TAXI DRIVER. Scorsese é um cineasta extremamente promissor. Dele já conhecemos BOXCAR BERTHA e ALICE JÁ NÃO MORA AQUI. Em 76 ele é premiado com a palma de ouro do festival de Cannes. Cineasta relativamente novo — tem 35 anos — é um dos poucos nomes nos quais poderemos depositar algumas esperanças em relação à qualidade de cinema que os EUA nos trarão de futuro. Para já cá ficamos à espera de “New York, New York” — filme que Scorsese ultima presentemente.

R. C.

## Cinema

# Do Chile, do Chacal e deste pobre Portugal

Quando em 1962 Joris Ivens chega a Santiago do Chile para filmar "Valparaíso", ainda muitos dos cineastas chilenos, agora conhecidos, não pensavam fazer cinema. Ivens é um cineasta revolucionário, internacionalista, que tem acompanhado com a sua câmara as lutas de libertação de quase todos os povos oprimidos do mundo.

Toda a experiência adquirida pelos cineastas chilenos está profundamente marcada pela passagem de Ivens em 62. Miguel Littin foi um dos realizadores que mais sofreu essa influência pois, participou directamente na realização de "Valparaíso".

Em 1965 Littin realiza a curta-metragem "Por la Tierra Ajena", onde era tocado o problema dos marginais e dos vagabundos das cidades. Entretanto, surgiam para o cinema chileno frutuólos contactos com outras experiências cinematográficas da América Latina como por exemplo, a cubana e ainda o cinema novo brasileiro. Destes contactos, e como resultado de um amadurecimento dos próprios cineastas chilenos, vai resultar, em 68, a produção de algumas obras que constituíram aquilo a que se chamou o "cinema novo chileno". São elas: "O Chacal de Nahueltoro", de Littin; "Caliche Sangrento", de Helvio Soto; "Valparaíso Mi Amor", de Aldo Francia, e "Três Tristes Tigres", de Raul Ruiz.

Estava-se nesta altura a dois anos do êxito eleitoral de Allende, e tudo apontava para que nos anos seguintes, a cinematografia chilena viesse a afirmar-se como uma das mais importantes da América Latina.

Com a vitória da Unidade

Popular, todo o sistema de produção cinematográfica foi repensado, no sentido de se integrar nas transformações que se estavam a processar no País. A Chile Films, no entanto, debatia-se com imensas contradições, com falta de apoio financeiro, etc, e as obras tardavam a surgir.

Durante o período da U.P., Littin realiza "Camarada Presidente", que consiste num conjunto de entrevistas concedidas por Allende a Régis Debray, e "A Terra Prometida" — uma das obras mais importantes do cinema chileno. Surgiram ainda no período da U.P. muitas obras e muitos autores de valor inegável. Deles falaremos numa outra oportunidade.

Setembro de 73 aproximava-se; a U.P. prosseguia no seu suicídio lento, e os militares-gorilas apresentavam-se a ter mais uma experiência na sua vida: deter todo o poder, ferir gravemente o Chile. Hoje, o Comité de Emergência para a Defesa dos Cineastas Latino-Americanos, lança apelos sobre apelos, na tentativa de libertar das mãos dos gorilas-militares, os trabalhadores do filme que são alvo de prisão e tortura pela Dina — a gestapo de Pinochet. Dentro e fora do Chile a luta continua: a última obra de Littin, "Actas de Marússia", foi produzida no México e fala-nos da repressão no Chile. Cá a esperamos.

E por cá... como é que vamos?

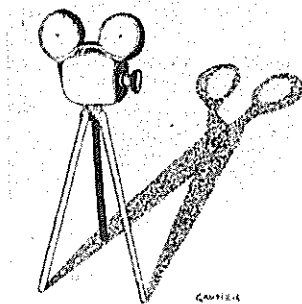
O contacto do público português com o cinema chileno, faz-se através da distribuidora Animatógrafo. Começámos por ver a "Terra Prometida", no Universal, e agora podemos ver, na mesma sala, "O Chacal de Nahueltoro". A sala do Universal e a

distribuidora Anomatógrafo, funcionam interligadas sob um projecto de acção cultural que merece o nosso maior respeito e a nossa maior solidariedade. Em entrevista concedida ao "Página Um" de 3/3/77, Cunha Teles abordou detalhadamente todos os problemas que o cercam; todas as dificuldades (graves) em que a empresa está mergulhada. "O Governo não cumpre a lei", era o título da entrevista. Efectivamente assim acontece. A lei que protegia os filmes de qualidade (o, que entende o governo e o Partido Socialista por "Filmes de qualidade" é ainda uma questão a explicar...) em detrimento dos Kung-Fu, Sex-Porno, etc, foi promulgada em Julho de 76, mas ainda não começou a ser aplicada. Mesmo considerando, tal como é reconhecido, que nem o governo nem o Partido Socialista têm feito até agora esforço na procura das bases de uma política cultural, tal facto, mesmo assim, não tem desculpa. A lei deve ser posta em prática imediatamente: tanto mais depressa, quanto maior for a consciência e a honestidade político-cultural do Governo e do PS. Julgamos nós, que essa consciência anda muito baixa — mesmo pelas ruas da amargura.

Por outro lado, todo este problema está a ser alvo de um boicote absurdo e incompreensível, por parte da maioria dos jornais portugueses que se pretendem minimamente progressistas.

Achamos fundamental, uma imediata tomada de posição sobre um assunto que parece estar condenado ao esquecimento, sem se saber bem porquê, nem bem por quem. Ou será que a Direcção Geral dos Espectáculos também quer dar espectáculo?

# 1. — Gulbenkian — a virgem-mãe



Depois de se ter realizado no Porto, principiou no passado dia 31, em Lisboa a Semana dos «Cahiers du Cinéma», organizada pela «M — Revista de Cinema».

Na altura em que escrevemos estas linhas não vimos ainda, alguns dos filmes do programa, o que faremos esta semana no Palácio Foz. Por agora algumas considerações sobre o significado e importância de um acontecimento deste tipo.

Para os cinéfilos, o conjunto de filmes que a semana integra, é, só por si, revelador da qualidade que ela em si mesma encerra. Disso não há dúvida. Ou nos enganamos muito, ou, este ano, nem no Festival da Figueira nem na «Semana dos Realizadores» de Cannes iremos assistir a uma programação como esta. A ver vamos...

Deixando de pensar em termos de «cinéfilo» seremos levados a pensar de novo na velha questão de que determinadas manifestações culturais que se observam nesta cidade não são mais (ou não têm sido mais) senão reuniões restrictas a uma ultra-minoria elitista-intelectual (?).

Partindo do princípio de que é exactamente isso que acontece, e de que, a continuar, corre-se o grave perigo de, no futuro, — as mesmas reuniões, com as mesmas pessoas, nas mesmas salas fechadas — petrificarem, tornando-se contra-produtivas e, ao mesmo tempo, transformando o discurso intelectual num texto já gasto pelo tempo, desligado da realidade que se vive fora dos interiores faustosos da Gulbenkian, enfim, corre-se o perigo, dizíamos, de o texto intelectual enferrujar, delumpanizar-se. A produção é nula e o pouco que poderia aparecer, aborta.

Não queríamos deixar de falar no local em que a manifestação decorreu. Trata-se, portanto, da Fundação Gulbenkian.

A nós, particularmente, não nos «assusta» nada qualquer tipo de realização cultural que tenha lugar nesse menos feio bloco de betão armado da

capital. Os luxuosos interiores não deixam de ser convidativos... e, além do mais, o jardim das traseiras, o lago, etc, possuem o dom de, pelo menos, levar qualquer pessoa a admirá-los.

O que é certo é que ficamos mesmo chateados sempre que quando lá entramos de novo, verificamos que as mesmas «estátuas», os mesmos «pavões», os mesmos intelectuais, de lá não saem, de lá ninguém os tira; e para lá ninguém vai de novo — são sempre os mesmos. As soluções (ou a solução) para estas coisas é sempre de fundo; dissertar sobre elas (ou sobre ela) é repensar tudo! Da base! É atingir a possibilidade da «verdade absoluta na sua relatividade» como dizia em «Fortini/Cani», de Straub-Huilletm, o intelectual marxista, italiano, Franco Fortini.

Já é tempo de exigir que manchas de óleo caiam nas alcantifas da Gulbenkian; que os intelectuais portugueses, abençoados «filhos» da cultura francesa, fervorosos amantes do «somos-todos-ouvidos», saibam conspirar e duvidar do colonialismo cultural a que, pacificamente, se deixam submeter; que

os profissionais da Informação façam de «Coment Cá Va» de Godard — Miéville, massas (e não tenhamos medo das implicações que daí poderão advir); já é tempo de exigir aos intelectuais que nos mostrem uma só gota do seu suor; já é tempo de exigirmos a nós próprios conhecer aquilo que não conhecemos; de abrir os olhos para tudo. De evitar que a Gulbenkian não venha a ser mãe. A Gulbenkian está virgem. A Gulbenkian precisa de ser violada e de dar cá para fora aquilo que se deve exigir a uma mãe como ela. A Gulbenkian há-de engravidar, aí há-de, há-de. Há-de, um dia ficar de balão. E encher, encher, até mais não. E quando estiver quase a rebentar, quase a fazer — PUM !!! — levanta-se a mão e diz-se: — alto aí pois então, que essa merda rebenta, então depois é que não. É que nada. É que se nada no nada. No vazio.

Mas, por enquanto, a Gulbenkian continua virgem. O que é gravíssimo.

Por isso retomamos a palavra de ordem que, de hoje em diante, ficará, inclusivé, para os dias em que as suas portas estejam fechadas: Invadir a Gulbenkian!



## Semana dos «Cahiers»

# 2. Para Godard

Um dia antes da Semana se iniciar em Lisboa chegava à Portela o Godard. Mal desembarcou foi logo assaltado pelo aparato da praxe: repórteres, jornalistas, televisão, etc. Ele conseguiu manter-se sempre de costas para a câmara ao mesmo tempo que mandava cá para fora as suas bocas. Virando-se para a televisão ainda disse esta: "em vez de me estarem a filmar e a gastar película, mandem-na para Moçambique que lá ela é bem precisa". Estava com espírito. E incisiva.

Foi pena que ele se tivesse ido embora logo no dia a seguir. Tinha-se dito pela imprensa que, para além dos filmes, se realizariam debates, sessões de trabalho, etc. Que a colaborarem nessas reuniões estariam redactores dos "Cahiers", assim como Jean - Luc Godard e Anne-Marie Mièville. Os críticos franceses apareceram em força; só o Godard e a sua companheira é que não. Perdemos assim (só

uma excelente oportunidade de contactarmos com uma das personalidades mais jovens e inteligentes da segunda metade deste século. Parece que o defeito foi da organização: questão de datas e de não sei quê.

Os debates a que assistimos desiludiram-nos. As novidades que Daney, Bonitzer, ou Le Péron nos trouxeram foram poucas. Voltaram a lembrar-nos, contudo, que reuniões deste tipo são pouco lucrativas e pouco produtivas. Quem já tinha posto o dedo na ferida foi José César Monteiro, quando, no ano passado, na Figueira, afirmou que o mais produtivo seria pegar num único filme e analisá-lo profundamente sob todos os pontos de vista. Esse será o método. Poderemos assim compreender quanto perdemos em não o ter feito para "Comment Ça Va" ou "Ici Et Ailleurs".

O mesmo método já não seria necessário para "Six Fois Deux". "Seis Vezes Dois" —

sobre e sob a comunicação — de Godard-Mièville, é um conjunto de emissões que a televisão francesa (canal fr3) passou em 76, durante cerca de três meses, de 25 de Julho a 29 de Agosto, aos domingos à noite. As emissões eram sempre duplas de forma a proporcionar ao espectador, na opinião de Godard, um "ir" e "vir" do pensamento. Dizia ele, na altura, à televisão: — "Porque é que nunca se apresenta imediatamente a seguir a uma partida de futebol uma outra partida de futebol?"...

Sobre "6x2" aqui fica o brilhante texto de Gilles Deleuze, publicado no n.º 271 dos "Cahiers du Cinema" (Nov. de 76): "Godard põe em evidência duas noções correntes, a de força de trabalho e a de informação. Ele não diz que era preciso dar verdadeiras informações, nem que era preciso pagar bem a força de trabalho (isso seriam ideias justas). Ele diz que estas noções são demasiado vesgas". O que são, justamente, ideias.

Sobre "Ici Et Ailleurs" e "Comment Ça Va" diremos, unicamente, que são filmes de vanguarda. Que são filmes que questionam, que põem dúvidas. E o cinema, hoje, ou

questiona ou não é cinema.

Dos restantes filmes salientemos a decepção, de certo modo, que constituiu "Fortini/Cani" de Straub-Huillet e "Karl May" de Syberberg — um filme muito belo embora demasiado longo, e por isso mesmo, mal montado.

O número três não existe.

16-6-77

# Viva Gina abaixo o Ódeon

P. UM 14-4-77

GINA saiu. Deixou o cinema onde se exibia pela porta da corrupção política, descendo, irónica, a escadaria da degradação sócio-cultural.

Disse adeus; por cá, nós ficámos com pena e com raiva. É idiota a mediocridade que permite factos como este. Tal compreendia-se quando as cabeças que dirigiam "estas coisas" tinham o molde do salazar-caetanismo. Mas agora? Será que esse molde ainda molda? Será que ainda não foi para o "museu do fascismo"? Seguramente que não.

É mais uma barreira que temos que aceitar saltar. E saltar bem alto, bem lá em cima.

Mudando de conversa.

Muitos artificios se tentam hoje com os mais variados objectivos, utilizando diferentíssimas estratégias. No caso de GINA, um filme de Denys Arcand, cineasta canadiano de quem já conhecíamos o excelente RÉJEANNE PADOVANI, o artificio, a dissimulação, também estão presentes.

Numa sociedade como a canadiana, onde se pratica permanentemente a perseguição ideológica, principalmente (ou exclusivamente) em relação aos "totalitários" de esquerda, qualquer cineasta que numa perspectiva progressista se intrometa no quo-

tidiano, ou seja, que tente retratar a luta de classes e, portanto, todos os aspectos sociais que a circundam e que têm efeito nela, está à partida, e ao partir para um projecto desse tipo, condenado à punição inquisitória e fascista; isto é, o cerco começa a apertar-se, as autoridades e o poder vomitam todo o seu ódio anti-humanista, e, por conseguinte, todo e qualquer projecto que tenha o objectivo de defender ou de se aliar às lutas da maioria do povo — os assalariados proletarizados — e progressivamente sufocado e estrangulado com tanta força, quanta os camaradas cineastas lhes imprimem na sua ardente defesa dos explorados e oprimidos. A luta é tremenda e angustiante mas GINA demonstra duma forma portentosa como os artificios utilizados pelos camaradas cineastas suplantam sobremaneira o policiamento do poder, o crime, a morte.

Vivemos num país de thánatos. Temos força e vontade para transformá-lo num país de éros. Não descuramos da nossa luta. A vitória construimo-la, progressivamente, no dia-a-dia.

Por tudo isto, e por algo mais, GINA é uma das obras importantes desta temporada. É ainda uma obra eficiente: pelo que nos diz, pelo modo como nos diz, pela forma como

se furta ao policiamento do statu quo, o qual muitos teimam em congelar... Decididamente estamos em presença de novos tipos de hominidos (à atenção dos antropólogos).

As contradições das sociedades que se dizem "livres" lá estão, tal como se fossem observadas por um qualquer "enfant sauvage"; são contradições doentias e que ao subsistirem só têm um efeito: desmascarar-se a si próprias, tornando visível a repressão que comportam.

No Canadá, nos EUA, em qualquer parte do mundo onde os meios de produção sejam controlados pela burguesia, podem existir muitas espécies de regimes políticos, menos o regime democrático. É isso também GINA nos diz, aliás, subtilmente: nas fábricas reina a intensificação da exploração pela aceleração das cadências, gerando, portanto, os desperdícios.

Nos clubes nocturnos, os grupos de marginais, vendidos a troco de algumas notas, impõem a sua própria lei e violam os corpos daqueles que, violados à nascença, se prostituem pela sobrevivência, pelo pão; no Canadá, como em Portugal.

No cinema, filma-se o que a classe dominante quer. Contrariar a sua vontade é ir para o "exército de reserva", para o

desemprego. É assim que muitos "cineastas" escorregam e caem no cinema "nacional-porreirista". Se Denys Arcand escorregou, safou-se, pois não chegou a cair, antes pelo contrário: realizou uma obra que é fundamental repôr e (re)ver.

Será talvez pelo filme demonstrar muito bem a "democracia no mundo livre ocidental" que só esteve uma semana em exibição, apesar da assiduidade (razoável) do público. De resto, o Ódeon é um dos cinemas de Lisboa que prima em levar os piores filmes que por cá vão passando; o que quer dizer que liamba não se vende só no Rossio, também se vende nas bilheteiras do Ódeon.

Mas cuidado! Essa liamba não é para a P.J., é para a SEC, para o MEIC, para a DGAC, para o IPC, para...

R.C.

23/6/77

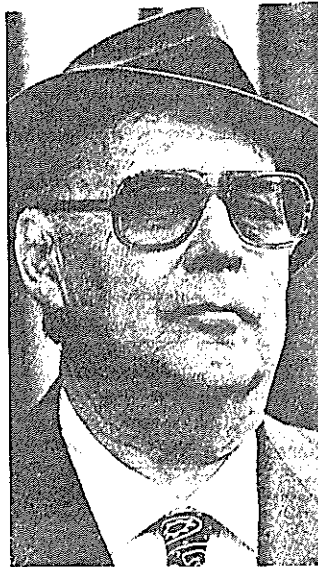
# O beijo e o préstito

*"Parece-me impossível ver VIAGEM EM ITALIA sem experimentar, de chofre, a evidência que esse filme abre uma brecha, através da qual todo o cinema deve passar, sob pena de morte".*

Jacques Rivette (Carta a Rossellini, 1955)

A 24 anos de distância do ano de produção de "Viagem em Itália", dias após a morte de Rossellini, ao pretendermos elaborar um pequeno texto sobre este importante filme — do qual Bertolucci disse que sem ele não teria havido Godard nem Antonioni (e com alguma razão, diga-se) — não queremos deixar de falar do que, na altura, a crítica mais conceituada achou por bem dizer. Estamos a pensar, precisamente, num texto de 55 de André Bazin onde ele defende o neo-realismo para "Viagem em Itália". Apesar de Bazin formular a sua tese sob o ponto de vista ontológico, verificando a pouca importância que teve nos cineastas neo-realistas o "filtro da lógica e da psicologia" — o que mesmo assim é discutível — pensamos que o que importa hoje é atender ao lugar temporal e histórico que o filme ocupa e, também, demarcar "Viagem em Itália" de correntes estéticas e políticas que, porventura, ainda lhe sejam hoje falsamente atribuídas.

Afinal o neo-realismo, na visão dos cineastas, não passou de um outro olhar sobre e sob uma realidade que eles faziam surgir, determinada mais por factores de ordem social e política (do ser social) que por factores de qualquer outro tipo. A ser assim, podemos desde já estar perfeitamente à vontade se dissermos que "Viagem em Itália" constitui efectivamente uma ruptura com o neo-realismo. E não só isso. "Viagem em Itália" é,



*Rossellini, do neo-realismo até uma nova pedagogia pelo cinema*

ainda, um filme que, como alguém disse, apareceu adiantado dez anos no tempo e que antecipou em muito toda uma temática que se evidenciou nos anos posteriores.

É, portanto, um filme muito importante na história do cinema, se bem que a sua visão em 77 não seja de igual modo apaixonada como o foi na década de 50. É que o cinema também envelhece. Uns filmes primeiro, outros mais tarde, claro.

De qualquer modo esta

viagem a Itália ainda tem algo que nos apaixonava. Começamos por acompanhar Alexander (George Sanders) e Katherine Joyce (Ingrid Bergman) na sua viagem de automóvel de Londres para Nápoles. Todo o "preciosismo" ético e social do gentleman londrino é logo posto à prova quando, já em estradas italianas, o "espada" dos Joyce é sucessivamente travado por manadas de gado que se atravessam na estrada. Ah!, minha bela Londres! (ou porque é que não viemos nós de avião?)".

Mas isso não era nada.

Mesmo se pensarmos que "quase nada se passa" no filme, ou que o crescendo dramático de frigidéz entre os cônjuges atinge pequenas proporções, não podemos ficar indiferentes à mestria que Rossellini evidencia na direcção de actores, na maneira como faz "deslizar" a narrativa (nada tradicional), no saber contar uma história".

É na Itália — terra de paixões acesas, de ciúmes loucos — que é descoberto, "inocentemente", o esquecimento mútuo a que estavam submetidos ao longo de anos de casados Alexander e Katherine. E aí entra a História. Sim, porque não é só o "calor" que a atmosfera napolitana exalava aos frígidos ingleses que conta, é também todo um passado histórico que se é obrigado a relembrar. É rever o passado lendário de Eneias ou de Hércules, e, também, rever o passado real de Katherine e Alexander.

É finalmente, no seio de um desfile popular, no meio de uma multidão religiosa, que ao acto de convergir, nas massas, corresponde, inevitavelmente, o abraço apaixonado dos Joyce.

Esta a grande homenagem que Rossellini presta ao seu povo e ao país onde nasceu.

28/9/77

## Cinema

# na Câmara de Truffaut

## Adèle Isabelle Hugo

Ainda sem termos visto «Tirez sur le pianiste», «L'Argent de Poche» (que retoma algo de «Os Quatrocentos Golpes», — pelo menos enquadra-se numa certa perspectiva autobiográfica da infância de Truffaut), e, ainda, a sua última obra, «L'homme qui aimait les femmes» (O homem que amava as mulheres), surge agora em dois écrans de Lisboa, com cerca de dois anos de atraso em relação ao ano de produção do filme, «A História de Adèle H.», obra baseada no diário muito íntimo e codificado da segunda filha do famoso escritor francês do século XIX, Victor Hugo.

Depois de Luís Napoleão Bonaparte ter sido eleito presidente da República, e após a promulgação da constituição de 1852, o sistema político vigente tornara-se então nitidamente autoritário. Luís Napoleão, feito Napoleão III e imperador dos franceses, decide restringir as liberdades políticas, dissolver os partidos, etc. É precisamente nesta altura que Victor Hugo parte para o exílio na pequena ilha de Guernsey, a noroeste da Bretanha francesa. Aí, Adèle Hugo começou a escrever o seu diário... E aí, também, virá a conhecer o tenente Pinson, o seu primeiro e único amor.

Frances V. Guille, escritora inglesa, decifrou o diário de Adèle, posteriormente con-

tinuado em Halifax. Ainda colaborou no estudo do argumento conjuntamente com Truffaut e os seus dois já velhos colaboradores Jean Gruault e Suzanne Schiffman.

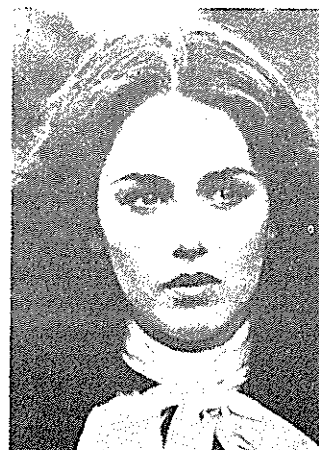
O filme começa precisamente com a chegada de Adèle a Halifax, uma pequena cidade no litoral-sul do Canadá, para onde se tinha deslocado Pinson no cumprimento do serviço militar.

Truffaut interessa-se sobretudo pelo período em que Adèle segue Pinson. Nada mais lhe interessa. Aliás, se tivermos bem presente a filmografia de Truffaut no seu conjunto (ou quase), chegaríamos facilmente à conclusão de que seria esse o período da vida de Adèle que o cineasta (ex-crítico dos Cahiers du Cinéma), escolheria.

Nesse sentido, se se pode considerar «A Noite Americana» como uma síntese de quase todos os seus filmes anteriores, poder-se-ia dizer que «L'Histoire d'Adèle H.» sintetiza em si algo que Truffaut nos andou sempre a dizer em todos os seus filmes: que quando se filma a beleza (ou o amor) filma-se sempre sem que pareça que ela lá está; ou, por outras palavras, se o amor no seu significado afectivo mais profundo, é algo de extraordinariamente belo, é, também, extraordinariamente difícil, ou mesmo impossível de atingir na sua plenitude. Daí os «insucessos» da narra-

tiva filmica de «Jules et Jim», de «As duas Inglesas e o Continente», de «A Noiva Estava de Luto», etc.

Adèle, que era igualmente o nome da primeira mulher de Victor Hugo, parece-nos propôr, novamente, algo que François Truffaut disse nunca mais pretender levar ao cinema. Numa entrevista que ele deu na altura da estreia em Paris de «As duas Inglesas e o Continente», afirmava ser essa a última vez em que filmava «uma rapariga subindo uma escada com uma vela na mão e com música romântica na banda sonora a sobrepor-se à imagem». Se o objectivo final era, efectivamente, o da destruição de um certo romantismo (que talvez até tivesse alguma relação com a Escola Romântica francesa do século XIX, liderada por Victor Hugo), vemos aí uma certa contradição nas palavras de Truffaut; senão, o que será no fundo, «L'Histoire d'Adèle H.»? É, certamente, a continuação de uma insistência por parte do jovem discípulo de André Bazin no caminho da destruição da narrativa romanesca. As angústias são as mesmas, o sonhos tornam-se de igual modo desesperados e frios, o suor escorre... Que forma mais bela e mais imediatista para lutarmos pela nossa própria vida, como dizia Beylie, crítico de cinema? «A História de Adèle H.» é, de



Isabelle Adjani em «A História de Adèle H.», de François Truffaut

facto, um filme que nos incita a essa luta pela vida. Sem paixões loucas, sem a magia do Cinema. Também pelo pão. Sem totobola. Enfrentando a realidade, e também a magia da realidade. Ainda uma palavra para Isabelle Adjani — a intérprete principal do filme (que também poderemos ver no filme de Polanski agora em exibição em Lisboa — O Inquilino), de quem Truffaut disse ser a única a reunir um conjunto de qualidades de representação essenciais ao desempenho do papel de Adèle: ela é de facto uma actriz que irá dar que falar, se é que não começou já uma carreira de «star». Vinda do teatro, onde representou Lorca, onde foi dirigida pelo conhecido cineasta e homem de teatro Robert Hossein, Isabelle Adjani fez ultimamente «Barocco», de André Téchiné, o mesmo de «Souvenirs d'en France», porventura um dos mais importantes cineastas franceses da actualidade. Aguardemos o futuro de Isabelle Adjani e aguardemos «Barocco»...

## filmes

### “Adopção”: ousar amar

Baseando-nos nas poucas mas significativas obras de países de Leste que já aqui foram projectadas após o 25 de Abril, não teremos dúvida alguma em assinalar a cinematografia húngara como aquela em que a qualidade das obras apresentadas é manifestamente superior à dos outros países da Europa oriental. Depois de Jancsó, de Kovacs, de Gaál, de Bódy, (etc. etc. etc.), é agora vez de receber a visita de uma senhora realizadora — Marta Meszaros. A título de curiosidade refira-se que foi casada com Miklós Jancsó, — por ventura o nome mais importante do cinema húngaro dos últimos anos.

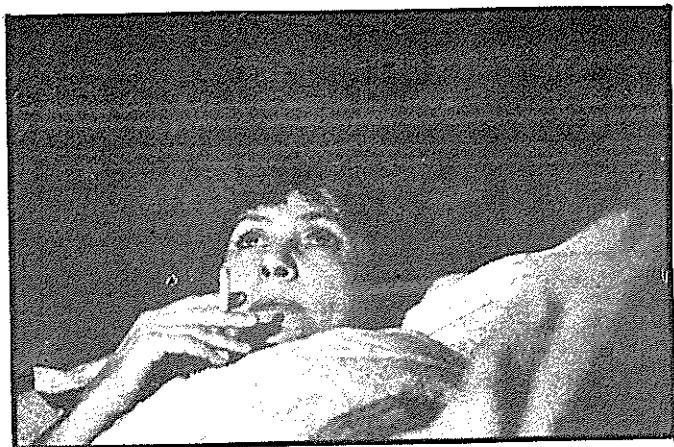
Afirmava Meszaros recentemente: «Depois do meu primeiro filme «Cati», tenho me esforçado com um espírito consequente e obstinado em abordar tipos de mulheres capazes de tomar decisões dum modo independente, com um carácter determinado: contudo, nessa altura, o «feminismo» não estava ainda verdadeiramente na moda: veio a estar um pouco mais tarde»...

«Adopção» não é propriamente um filme feminista...é, talvez, um produto que navega próximo das águas de um certo

feminismo, que não está ocidentalizado de um feminismo talvez mais «tacanho» mas menos frustrador.

É um filme que se dilui, diria quase que espantosamente em atmosferas de solidão, de ternura e de amor. Nesses domínios a sensibilidade de Meszaros é de uma qualidade rara e marcante. É realmente comovente a sua impressionabilidade humana, ética e plástica.

Os seus personagens principais não são nem burocratas do partido, nem grandes revolucionários: são simples operários marginalizados de algum modo, das grandes tarefas da construção do socialismo. Propositadamente Meszaros faz-nos induzir isso do filme: Kata, a sua operária (que deveria ser parte do Poder — «são os operários que estão no Poder!» — e é precisamente o seu reverso) — debate-se não com os problemas de ordem política e económica do seu país, mas ao contrário com os problemas de ordem afectiva, que para ela, aos quarenta anos de idade, Poderão atingir um grau de certo modo obsessivo. Por tudo isto «Adopção» é um filme importante. Porque é acima de tudo



uma obra que lança um vigoroso alerta a um facto algo terrível mas verídico: o facto de a construção do socialismo estar a ser enormemente «sublimada» pelas massas populares. A Leste. Ai se compreenderá porque é que é a própria Hungarofilm a movimentar a obra nos mercados ocidentais: ou não fosse o próprio Poder de Leste o principal agente consciente «sublimador» do Estado socialista. E isto porque no reino da Falsificação o consumidor acaba por aderir sem protesto. O que é grave, aliás.

Falar de Amor, como fala Meszaros, é difícil. Por isso diríamos que «Fragmentos de um discurso amoroso», de Roland Barthes, seria um fundamental texto de apoio a «Adopção». Ou talvez, e mais à mão, «Tendresse», de José Rodrigues Miguéis — um conto saído ainda há bem pouco tempo no suplemento Le-

tras e Artes do Diário Popular». Depois disso nada mais há a dizer. A não ser: «Ousar amar!»

Quais noites brancas que uma mulher de quarenta anos pode passar. Viver só. Amar...sem amor. E, de vez em quando soarem-lhe os passos pesados de homem leve e meigo, casado, com filhos, que vem de visita a um leito, quente de espera e de amor a permutar. Ela tem consciência da situação dele. Ama-o, em todo o caso. Visita-o em casa dele. Fala muito bem à sua mulher. Poderia arranjar outra vida...mas era a ele que ela amava. Sujeitar-se àquela situação de bigamia do sujeito...não se importava.

Queria um filho.

Na Hungria, já lá vão vinte e tal anos...

Um belo rosto. Podia ser feio. Mas belo. Vivo.

A desejar amar.

2/11/77

filmes

# “Chegou a hora da vingança”

A Guerra Civil Espanhola foi um dos fenómenos político de massas que ficou na memória de todos nós como um dos grandes acontecimentos históricos deste século (a par, por exemplo, da Revolução Bolchevique de 1917, da Revolução Chinesa de 1949 e de poucos mais).

Pena é que o cinema não tenha bem documentado todo este momento de grandes lutas, de grande espontaneidade e autonomia popular. De auto-organização popular: que era, de facto, o método errado para dar combate e destruir um exército que veio a tomar corpo com o apoio da mais sinistra troika de governantes deste século: Salazar, Hitler e Mussolini.

«Chegou a Hora da Vingança» é uma obra já com alguns anos (data de 1964) e, na altura, foi naturalmente (!) proibida pelos regimes fascistas em Portugal e Espanha. Vem relembrar-nos uma coisa fundamental que muito boa gente, pa-

ra mal deles próprios, parece querer esquecer proposadamente: o facto de a opressão gerar a resistência. Tão simples como isso. Nesse aspecto, de facto, o filme é premonitório — adverte antecipadamente os governantes e censores espanhóis de que a cobrir-lhes o pensamento estava a morte, como se de um manto negro se tratasse: seria nas mãos da vida que estava para nascer que morreria impiedosamente o quase nado-morto poder franquista. «Impiedosamente» não morreu, de facto. Foi enterrado vivo... com uma mão de fora...

Voltando atrás, aos fins dos anos 30, altura em que os demócratas e revolucionários espanhóis procuravam o exílio para além dos Pirinéus, encontramos o personagem principal do filme de Zinnemann — Manuel Artiguez (Gregory Peck), recusando, perante muitos dos seus camaradas, a partida para o exílio. A luta é lá, em Espanha.

Nos finais dos anos 50, vinte anos depois, Artiguez, o grande revolucionário, já idoso e cansado, abandona então a «luta interior»; passa os Pirinéus e exila-se em Pau — na região basca francesa. E a partir daqui que se desenvolve todo o resto da narrativa do filme de Zinnemann, baseada, aliás, numa interessante ficção histórica de Emérico Pressburger.

Chega a Pau um miúdo cujo pai, revolucionário e amigo de Artiguez, tinha sido assassinado por um capitão da «Guarda Civil» (Anthony Quinn). O miúdo, admirador do «leader» Artiguez, implora-lhe a vingança: «Mato o Viñolas!» — dizia-lhe com as lágrimas nos olhos. Artiguez, já a precisar de «reforma», recusava-se, em princípio.

No entanto, os acontecimentos, pressionados pelo fascismo espanhol (que tinha um «bufo» no círculo de Artiguez) fazem com que o «velho» revolucionário volte de novo a Espanha. E Viñolas à sua espera...

A posição assumida por Zinnemann sobre toda esta questão é, no fim, de certo modo moderada. Ganha grande evidência no decorrer da narrativa filmica a qualidade do discurso (no diálogo) do Padre Francisco (Omar Sharif) — um interferente entre o fascismo espanhol e Artiguez.

De facto, o discurso do padre é mais trabalhado, as suas respostas são difíceis de contrariar, a sua ideologia armazena-se no inconsciente mais bem guardado. O personagem é ainda, e por isso, aquele que ali sustenta uma maior razão, mais humana, mais conciliadora. E esse o ponto de vista do filme.

Se atendermos a que a nossa Igreja, durante o regime fascista, foi o maior inimigo do cristianismo e dos povos de todo o mundo ao pactuar com as atrocidades criminosas da guerra colonial, então olharemos com mais simpatia as «teses» deste filme de Fred Zinnemann.

19/10/77

filmes

# Bellochio e a sua marcha triunfal

Marco Bellochio, realizador de «Marcha Triunfal», é um cineasta extremamente instável do ponto de vista político e ideológico.

«A China Vizinha» (67) e «Discutiamo, Discutiamo!» (68) são os seus últimos filmes referentes a um período da sua obra pleno de ambiguidades e de não definição política suficientemente clara.

Depois, em 69, adere à União dos Comunistas Italianos (marxistas-leninistas) e participa na realização de dois filmes colectivos produzidos pela própria UCI. Em 71, depois de romper com a organização maoísta, vira-se para um cinema mais de tipo comercial, mas numa perspectiva crítica (embora muito estilo «compromisso histórico»), contra o poder democrático italiano. E dessa altura que data «Em Nome do Pai». «O Monstro da Primeira Página» (73), o seu último filme anterior a «Marcha Triunfal» é, por assim dizer, a continuação de «Em Nome do Pai». As posições assu-

midas são idênticas, o tema é que varia: no primeiro aborda-se a religião, no segundo a imprensa.

«Marcha Triunfal» corresponde, por seu lado, a uma nova viragem no pensamento «bellochiano»; é ele mesmo que o diz: «Presentemente tenho uma atitude mais positiva para com a vida e um pouco mais de esperança... Ultrapassou assim a expressão de um sentimento que prevalecia nos meus filmes precedentes: de raiva, de ódio contra a sociedade, para chegar à análise de relações mais complicadas entre os seres...»

Idealista ou não, o que é facto é que Bellochio consegue com o seu último filme, pelo menos, estar atento àquilo que se passa nas (e em redor das) instituições militares das sociedades democrático-burguesas ocidentais.

E isso é muito importante. E muito importante lembrar que nesses quartéis existem oficiais neofascistas com paranóias enormes, debochados, de ânimo



«Marcha Triunfal», de Marco Bellochio

belicoso, etc. Que nesses quartéis existem sargentos «chicos» — e eles lá estão — pequeninhos, no filme. Que, nas casernas, é o que se sabe... Que existe homossexualismo, etc...

Bellochio põe-nos ainda em contacto com a realidade fora da caserna, por exemplo, com a mulher do comandante (Miou-Miou). «Não sou nenhum buraco», diz ela. «O que ele me dá não é amor, é fascismo»... Não tem outra alternativa senão pôr-lhe os cornos, roubar, deixá-lo... E, enfim, um exemplo para muitas «feministas».

A fechar o triângulo está um simples soldado, com 20 anos de estudos, licenciado em Letras. Apanhado pelo ambiente, rapidamente passa a cão-de-treia do comandante, a espião da

mulher e, depois, a amante da mulher.

«Marcha Triunfal» não é, ao contrário do que disse Bellochio, um filme que se preocupa muito com as relações entre as pessoas. É um filme que se preocupa mais com os problemas que a instituição Exército levanta ao menos humano dos humanistas.

Quanto a nós, e diga-se desde já, o problema maior que ele (Exército burguês) nos levanta é o que fazer dele... Deitá-lo fora não se pode que é muito grande... Mandá-lo brincar às guerras também não porque a gente não quer... Psicanalisá-lo, muito menos (o orçamento do Estado não comporta). Que fazer então?... O filme de Bellochio é indeciso nas respostas...

12/10/72

página um

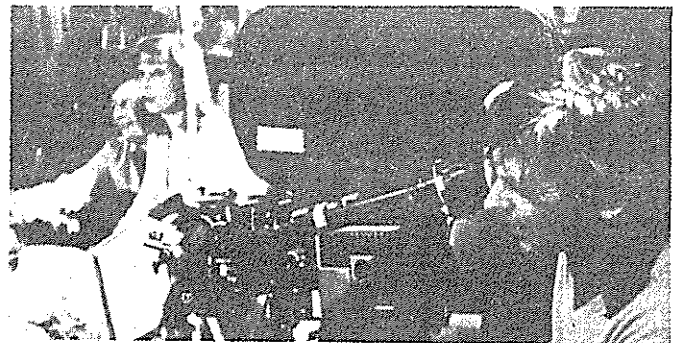
comunicação e cultura

filmes

# O Inquilino Neuropata de Polanski

Ao repensarmos a filmografia de Roman Polanski verificamos que nela está compreendido um factor bastante comum a todos os seus filmes: desde «A Faca na Água», passando por «Por Favor Não me Morda o Pescoço», até «O Inquilino», poder-se-á considerar que o factor «cêrco a ambiente fechado» é o denominador fundamental de uma dualidade permanente na sua obra: mundo interior (captivo) -- mundo

exterior (agressor). Talvez assim se compreenda melhor aquilo que numa análise apriorística chamaríamos «o seu silêncio» para com a sociedade da qual ele «dissidiu» exilando-se a ocidente... Digamos, talvez, que o seu contra-ataque em relação ao sistema que, eventualmente, lhe teria estabelecido um determinado cerco ou, mais simplesmente, o teria obrigado a «dar o salto» cá para este lado, está contido de uma forma



metafórica em toda a sua filmografia. De salientar, ainda, que em oposição a esse espírito crítico-metafórico de Polanski em relação a Leste, existe na sua filmografia o espírito crítico-realista em relação ao Ocidente. Daí a sua câmara ter estado presente em «ambientes fechados» de Nova-Iorque, de Londres, e, agora, de Paris.

«O inquilino» é mais uma vez isso: o cêrco a que Trelkowsky (o personagem do filme), imagina estar submetido («imagina» porque, já psiquicamente afectado, lhe dá uma dose de exagero) vem, de facto, de fora. Aí está, de novo, a dualidade clássica -- mundo exterior -- mundo interior.

No entanto, se é dado a Trelkowsky ter visões exageradas do real -- alucinações -- através do seu estado psicopático, o que é «normal», o mesmo já não podemos aceitar em relação à narrativa fílmica que, também ela, nos parece

ser um tanto ou quanto alucinante. É certo que a burguesia francesa é bastante chauvinista e não tem pejo nenhum em mostrar quanto pode ser racista em relação a polacos ou portugueses... Também é certo que habitar um prédio parisiense significa calçar as pantufas depois das dez da noite, mas... que raio!, não se admite que em relação a uma problemática tão séria como a esquizofrenia ou a paranóia, se caia na fantasia estilo Saint-Germain des Près, no absurdo do climax forçado de levar o pobre Trelkowsky ao suicídio bisado sem qualquer tipo de antecedentes seguros.

Esperemos, finalmente, que Polanski não tivesse sido influenciado na altura da rodagem de «O Inquilino», pelos sintomas mórbidos e psiconevróticos que virira a revelar mais tarde na companhia de Jack Nicholson, segundo dizem as agências noticiosas.

«O Inquilino» é, portanto um filme à atenção dos nossos psicólogos e psicanalistas. Dos que têm o direito de se reivindicarem dessa profissão.



## Cinema americano - anos 30

### Crise? qual crise?...

Terminou, finalmente, a maratona de cinema americano dos anos 30 patrocinada pela Gulbenkian e também pela Embaixada dos Estados Unidos em Lisboa. Não se trata, como eventualmente se poderá pensar, de um certame cultural com objectivos propagandísticos da potência ianque, mas, ao invés, de uma importante retrospectiva (que nem todos os cinéfilos deste Mundo podem ter o orgulho e o deleite de dizer terem-na visto), fundamental para uma compreensão, mínima de um período da história do cinema que foi, nos Estados Unidos, um período decisivo e por demais consagrado.

Ao localizarmos os anos 30 do cinema americano não podemos esquecer os diversos factos históricos que os antecederam, que lhes foram contemporâneos e que lhe sucederam. Assim, torna-se inevitável situar o início deste breve relato na crise económica americana de 1929

(que transbordou imediatamente para todo o Mundo) e que corresponde, igualmente, à «explosão» do cinema sonoro. Depois, em 33, nos EUA, sobe Franklin Roosevelt à Presidência, e com ele vem o «New Deal» e as «leis da reconstrução» — e podemos dizer que praticamente toda a década de 30 é caracterizada e fortemente marcada pela política conservadora «institucional» rooseveltiana. A terminar a década surge o início da II Guerra Mundial e, simultaneamente, o cinema conquista definitivamente a câmara.

Embora sem podermos, para já, reflectir atentamente sobre tudo isto não queríamos deixar de realçar quanto nos parece curioso e significativo o facto de o cinema americano produzido na década de trinta não reflectir (pelo negativo, pela inconstância, pela volubilidade) o estado instável e desequilibrado

que a crise intraestrutural de 29 provocou nos anos 30, inclusive ao nível dos aparelhos superestruturais. Fenómeno curioso e paradoxal, portanto, a merecer um estudo desenvolvido. «Benedita seja a crise», afirmava na altura Dalton Trumbo não sem razão nem ironia. Em resumo, com a crise de 29, com a grande depressão, chegou o sonoro (em força), os «maravilhosos» anos trinta, a maturidade e... a câmara.

Não é totalmente exacto a afirmar que este ciclo é representativo de todo o cinema produzido nestes dez anos: há que ter perfeita consciência de que o conjunto de cerca de 60 filmes que passou ao longo destes últimos três meses não compreende todas as grandes obras, todos os grandes cineastas que se destacaram de entre os 5000 filmes produzidos nos anos 30 nos EUA. Importa, contudo, salientar o mérito e o trabalho que presidiram à realização desta «gigantesca» iniciativa e, já agora, desejar que os anos 40 não demorem muito a aparecer por aí.

Fosse com «Dishonored», de Sternberg, no qual podemos assistir nos planos finais, a um dos momentos mais extraordi-

nários do ciclo (o fuzilamento da agente X 27 — Marlene Dietrich), fosse com o ritmo alucinante e sarcástico de «Século XX» de Hawks ou com os «Roaring Twenties» de Walsh para já não falar nesse filme-bunker que é o «Young Mr. Lincoln» de Ford, muitas foram as obras-primas que desfilaram ao longo destes três meses.

No final da maratona, pensamos que a melhor forma de vos sintetizar tudo o que vimos é dizer-vos que estiveram em campo Joseph von Sternberg, Fritz Lange, Ernst Lubitsch, pelo lado do Velho Continente e Howard Hawks, John Ford e Raoul Walsh pelo lado do Novo Mundo. Qual, dos lados ganhou?... é difícil de dizer. Desafio impressionante, espectacular, talvez com o concurso de Murnau e Stroheim a sedução recaísse para o lado dos «exilados». O empate, o «todos por um», é talvez o melhor resultado — o «um», é, claro, é o cinema. E foi ele que ganhou, de facto. Não esquecendo, aliás, a mulher, o mito multifacetado revisto, promovido pelas câmaras da fábrica de sonhos artificiais de Hollywood.

## filmes

# O "Casanova" de Fellini

Tinha uma alergia a este Casanova e ao mesmo tempo ele fascinava-me um pouco. Era uma espécie de negativo de mim mesmo. Uma vida na qual a dúvida, a fantasia, o sentimento de culpabilidade estão ausentes. O contrário da sensibilidade artística. A neurose, ele não conhece. Uma saúde de cavalo (...)

F. FELLINI

Recurar na História não significa, de facto, tratá-la tal qual ela aconteceu.

Fellini, o seu estilo, o seu subjectivismo, a sua personalidade peculiar, estão, assim, na base da abordagem deste Casanova especial — um Casanova artificial, «robot» autobiográfico de algo muito escondido no inconsciente de Fellini e que ele teima em não querer dizer mais claramente.

Giacomo Casanova é aqui um intelectual mundano totalmente felliniano, e mais «moderno» que setecentista. Ele pode recitar Ariosto, pode dizer

que Dante se encontra entre os seus vários mestres, que não é ele — Casanova quem o diz: é Federico Fellini. Disso se apercebe qualquer um de nós que já tenha lido as «Memórias» de Casanova: a ideia que se faz desse libertino veneziano é completamente outra, é oposta à imagem que Fellini veio a criar sobre o seu texto. De facto, o leitor das «Memórias» é posto em contacto com os bastidores simultaneamente abertos e fechados das várias cortes das nações europeias mais desenvolvidas do século XVIII. E Casanova, falocrata decadentista muito bem relacionado nas várias cortes europeias, quem nos introduz, sob as mais variadas formas, nos mais diversos níveis sociais e políticos e no seio da aristocracia monárquica e católica da Europa das Luzes anterior à Revolução Francesa.

Casanova, pela mão de Fellini, não se identifica nem de perto nem de longe, com o personagem que o próprio Giacomo C.

nos legou nas citadas «Memórias». Casanova de Fellini é, assim, a adulteração, o artificialismo, a deformação exacerbada, surreal e, ainda, felliniana; própria de um estilo, de um discurso filmico que todos nós conhecemos. Com Fellini, Casanova assume unicamente e isoladamente uma só das variadíssimas facetas pelas quais ele ficou conhecido; e não é por acaso que essa mesma faceta corresponde, de facto, ao que mais o celebrou — a figura de grande conquistador do «sexo fraco», de perfeito (?) antimisógino decadente.

A Fellini só interessa percorrer os mesmos caminhos que levavam Casanova aos leitos barrocamente orgiásticos que a si se deparavam ... mesmo sob a forma de perversão ou em circunstâncias menos conhecidas — o caso da tentativa de suicídio nas águas de remoinho do velho Tamisa.

Acima de tudo compreende-se porque é que este Casanova não podia ser outro senão o «Fellini's Casanova» ... Era, aliás, o que já se esperava: não um «Casanova» rigoroso e histórico, «à Comencini», mas o seu reverso felliniano.

De qualquer modo este conjunto de planos e sequências que integram a última obra de Fellini não se pode aceitar isolado das «Memórias». No cronista Giacomo Casanova (se assim lhe podemos chamar), o texto é suficientemente esclarecedor no que se refere a uma definição mais ou menos pornografizada das vivências sociais (gerais, íntimas

e de «ménage») do libertino italiano e, também, do próprio século XVIII.

Ora, o que se verifica em Fellini's Casanova é um aproveitamento (que nos parece ter um carácter essencialmente comercial) das várias fases por que passaram os amores e a psique machista de Giacomo Casanova. Pegando nisso, na sua extraordinária capacidade para conceber «décors» impressionantes (e, ao mesmo tempo, espalhafatosos), e ainda excelente ajuda de Danilo Donati no que se refere, também, aos «décors» e ao guarda-roupa, Fellini tem garantido o sucesso comercial; tem ainda garantidos mares de plástico, bonecas «mecânicas», carnavais venezianos, etc. De uma maneira que só ele sabe fazê-lo, usa e abusa da névoa, dos estúdios, da deformação, da cenografia caricatural, berrante e fantástica — em suma — do Teatro dos Sonhos de que ele tanto gosta de falar. Tudo isso já vem, aliás, de obras anteriores: citamos «Roma», «A marcòrd», ou «Satiricon» — obras mais completas mas menos espantosas.

Numa entrevista concedida ao «Nouvel Observateur» de 28 de Fevereiro deste ano, Fellini confessa, com uma certa verdade, que não sabe falar nem dos seus projectos nem dos seus filmes terminados. É um facto que se pode constatar. Aqui, em Fellini's Casanova, não nos é mostrada sequer a grande aptidão (nevrótica?) que lançou o nome de um sedutor para a posteridade ...

## Sá Caetano

Na continuação de uma discussão sobre «As Ruínas do Interior», recebemos uma carta de Sá Caetano dirigida ao nosso colaborador Rui Cádima e que, por absoluta falta de espaço, só a poderemos publicar no nosso próximo número.

filmes

23-11-77

# Da Argélia: crónica dos anos de brasa

A fase pós-revolucionária da cinematografia argelina é completamente desconhecida em Portugal. Temos agora a oportunidade de ver uma grande e importante obra dessa fase. Trata-se de «Crónica dos Anos de Brasa», do cineasta argelino Mohammed Lakhdar-Hamina, obra que ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1975. Este filme, inesperado e grandioso, transporta-nos aos antecedentes históricos da guerra de libertação argelina.

A figura principal do filme que nos é dada pelo «narrador louco», personificada pelo próprio realizador, é extraordinariamente importante. E ele que, na cidade, fala às «almas mortas», àqueles que sobrevivem amargamente, sem reagirem a um quotidiano colonizado e opressivo. E também através do seu discurso rimado (que tem a ver, de certo modo, com toda uma tradição histórica argelina que assenta na oralidade), que o «narrador louco» — o «pobre diabo» a quem as autoridades nada ligam — consegue dizer certas verdades, consegue alertar os viajantes que passam na sua cidade para uma situação de miséria e exploração que ele

prevê não se manter por muito tempo. Cumpre assim, no filme, uma função de interligação (narrativa) entre os variadíssimos acontecimentos históricos que despoletam, a pouco e pouco, a revolta das massas contra o ocupante colonial — a França — e a burguesia nacional argelina. E, portanto, um personagem típico que a História tem encontrado com enorme facilidade desde a mais recôndita das aldeias às cidades mais povoadas.

Recorde-se, aliás, um exemplo em tudo semelhante, no filme «A Colheita dos 3000 Anos», do etíope Haile Gerima.

Se, por um lado, é imperioso atribuir a este «narrador louco» uma grande importância nesta obra, por outro lado, há que reconhecer também, no personagem Ahmed, o arquétipo do explorado que vai tomando uma consciencialização política progressiva e cada vez mais radical em relação a essa situação de explorados e colonizados; uma condição de classe de que ele se apercebe ser não só a dele mas também a da grande maioria do seu povo. Essa consciencialização progressiva começa exactamente na aldeia de Ahmed (no interior quase desértico

argelino), onde existe no seio das massas um enorme espírito religioso: quando há seca as massas dirigem-se em conjunto a um santuário para rezarem ao seu santo patrono... pedindo chuva. Para além dessa religiosidade, desse obscurantismo em que vivem as massas no interior, existe uma espécie de disputas tribais entre a população quando há mais água de um dos lados da zona de demarcação... E Ahmed de regresso à sua aldeia, mais consciente das realidades do país, que evita um grave confronto entre o povo da sua aldeia, dizendo que a grande disputa a haver não é entre irmãos, mas sim contra o opressor colonial, que guarda toda a água para si na barragem. Se bem que Ahmed não seja o exemplo típico do «herói positivo» do realismo socialista (do herói que está acima das massas e que se lhes dirige tal qual o pastor se dirige ao rebanho), ele não ultrapassa contudo, certas conotações embora que diminutas, com esse tipo de ginura do realismo socialista.

A narrativa filmica leva-nos assim ao período que antecede imediatamente o 1 de Novembro de 1954 altura em que o Exército de Libertação Nacio-

nal proclama o início da insurreição popular.

Lakhdar-Hamina aborda ainda as divergências que, na altura, opunham os sectores reformistas da população (mais ligados à pequena burguesia, aos pequenos comerciantes, etc.), aos revolucionários que, na altura, propunham abertamente a luta armada contra o colonialismo francês. «O colonialismo não pode ser expulso, só com palavras, é preciso a força das armas... Se o colonialismo entrou na nossa terra, de armas na mão, só sairá daqui quando o povo se levantar decidido de arma na mão».

«Crónica dos Anos de Brasa» é, portanto, um filme claramente antiimperialista. E uma obra que aconselhamos vivamente. Tanto mais pelo facto de, neste momento em Portugal, ainda haver muita gente profundamente enganada sobre o que é a luta dos povos contra a ocupação estrangeira (e violenta) das suas pátrias.

Dizer que possui um discurso filmico influenciado pelo cinema de Hollywood, tal como se disse (então acertadamente) dos «thriller» políticos de Gavras ou de Boisset, é pura especulação demagógica.

## filmes

# Cinema Albanês em Lisboa

Passou, fugaz, por Lisboa, uma Mostra de cinema albanês. Com a sala do Palácio Foz permanentemente esgotada e a impedir que muitas mais pessoas vissem os vários filmes que passaram, não causará surpresa se dentro em breve possamos assistir, de novo, à repetição desta importante Mostra.

Importante não pela qualidade cinematográfica e vanguardista dos filmes, mas, antes, pelo conservadorismo incompreensível que um Estado que se autoproclama a caminho da sociedade sem classes teima em querer preservar. De facto, quando pensamos na Arte (e, consequentemente, no Cinema) dos países que se proclamam de socialistas, deparamo-nos, de imediato, com uma barreira enorme que se interpõe entre dois métodos de fazer cinema.

Um deles, primeiro, revolucionário e vanguardista em relação a todo o cinema que se fazia, ao tempo, no mundo, é o cinema de Eisenstein e Vertov. Duvidas para quê, — perguntamos nós, uma vez que se trata de um facto assente e por demais explicado. O segundo método de fazer cinema nos di-

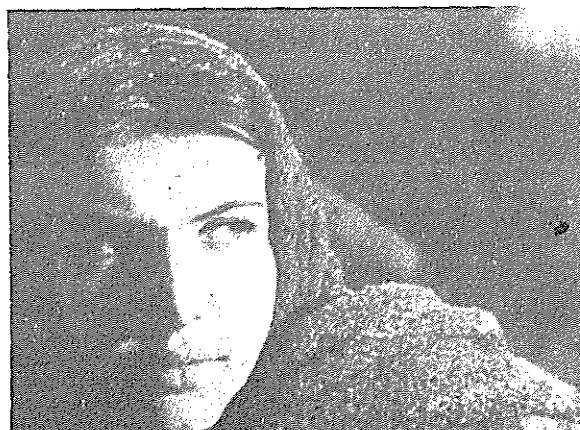
tos países é o cinema do realismo socialista, método que nasceu na URSS bonapartista de Estaline, com Gorki e Jdanov, como líderes teóricos e bem expresso nos seus discursos ao Congresso dos Escritores Soviéticos e outros textos...

Assim, é legítimo perguntar aos defensores do realismo socialista o porquê do antagonismo ideológico e formal entre «Outubro» de Eisenstein (anos 20) e «Tchapaiev» dos irmãos Vassiliev (anos 30). Antagonismo que obedece, em última análise e concretamente, a um retrocesso no campo político-formal.

Vem tudo a propósito do Cinema (e da Literatura) que hoje é produzido na Albânia e que nos foi «mostrado».

Acontece pois, que somos postos em contacto com produtos típicos da ideologia inerente ao realismo socialista: é o caso, por exemplo, de «Encruzilhada de Guerra», de 74, ou de «A chefe de brigada», de 72.

Um outro tipo de cinema (que parece querer desabrochar presentemente) também esteve representado nesta Mostra. Re-



«O Último Inverno», filme albanês

ferimo-nos ao filme «O Último Inverno» em que as massas, (e aqui são mesmo as massas que actuam como «herói») tentam rechazar o agressor nazi. Este filme tem ainda o mérito de atribuir à mulher o verdadeiro papel histórico que ela sempre representou — um papel consistente dos seus contributos históricos paralelos aos de homem.

Não queremos dizer com isto, evidentemente, que o cinema albanês tenha encontrado neste filme uma outra via a seguir e mais de acordo com os esforços de carácter social e económico a que o povo albanês se tem submetido. De maneira alguma. Que os povos se unem e destroem, sempre, todos os fascismos, isso é um dado histórico. Agora que do cinema al-

banês também esperamos mais que uma memória da resistência antifascista e análises sobre os problemas do quotidiano actual do seu povo, essa é uma verdade fundamental. Estamos absolutamente convencidos de que os problemas fundamentais do quotidiano do povo albanês ultrapassam decisivamente toda a fase histórica da resistência contra o ocupante nazi. Daí que a abordagem do quotidiano actual albanês seja naturalmente fundamental no seu cinema, e útil para nós todos.

Assim, aqui fica registada a nossa decepção por não nos terem sido apresentados filmes sobre a realidade histórica moderna e as contradições vivas da via para o Socialismo hoje na Albânia.

filmes

# “A Guerra das Estrelas”

Sempre gostei dos filmes de aventuras. Depois de ter acabado «American Graffiti» apercebi-me de que após a morte do Western já não há assim grande coisa, no género da fantasia mitológica, que seja acessível ao espectador. Assim, em lugar de fazer filmes do tipo «não é terrível o que acontece à humanidade» — era este o meu ponto de partida, — decidi preencher esse vazio. Faria um filme a tal ponto mergulhado no imaginário que os espectadores, ao entrarem no cinema, abandonariam os graves problemas da sua vida quotidiana. Por outras palavras, ao longo de duas horas, esquece-los-iam.

GEORGE LUCAS

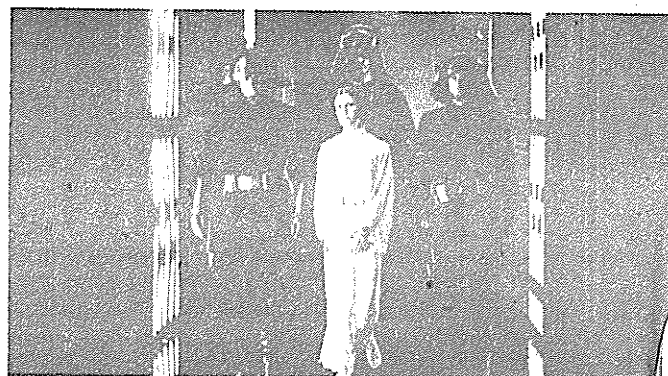
Digamos que não é lá muito edificante para o espírito essa coisa de fazer esquecer às pessoas, durante algumas horas, os seus graves problemas quotidianos. Aliás, hoje, é até uma coisa que a ser plenamente conseguida mereça condecoração com a Grã-Cruz da ordem... Acontece é que esta «boa intenção» de Lucas é tanto mais suspeita quanto o seu filme «Star Wars» é mais um reflexo do «fazer lembrar às pessoas os seus graves problemas quotidianos» do que outra coisa qualquer...

Tenise dito que «A Guerra das Estrelas» é um filme atemporal. Embora ressalte dele, de imediato, como que uma promiscuidade de tempos (tempo galáctico de um outro Sistema — que pode ser passado, tempo referencial dos signos fortemente conotados com o passado e o presente recente da nossa História), nós avançamos para a hipótese que consideramos mais lógica: a de que o tempo de «Star Wars» é futuro — tempo que renova a escravatura, mas, desta vez, para com os andróides metálicos e frágeis que nos remetem ao «Mágico de Oz».

Esse tempo de amanhã, será, como nos diz Lucas, a metamorfose repetitiva de um tempo passado

sem esperança e com (pouca) luz? (no final entra a coroação monárquica-absolutista e militarizada ao herói), ou será um tempo que traz consigo o já esquecimento das nossas vivências ainda absorptas no pensamento inventivo e pistemológico de uma natureza que desconhecemos — um tempo de Nirvana planetário, previsto já no século XIX quando Marx fala na sociedade anarquista, na sociedade sem classes?

Esta segunda hipótese, em relação à qual os terrenos da fase agrária-lunar ainda acalentam esperanças (complexo da necessidade do pai, ou de uma força carismática, dominadora de um optimismo da inteligência?), é, em «Star Wars», completamente recusada: Alderaan, Estrela da Vida, Shangri-La galáctico, é reduzido a um espaço disperso, a um silêncio sem força, a uma flutuação meteórica por um qualquer Drácula cósmico (Peter Cushing, menos ténico do que nos filmes de Terence Fisher), governador do Império, coadjuvado pelo mortífero Lord Darth Vader (significativo por exemplo, o seu tipo de capacete — em prolongamento, a partir das abas, do capacete da soldadesca nazi da II Guerra Mundial), resolve premir o «botãozinho» satânico e lançar a radiação destruidora. Portanto, e na sequência do que acabo de dizer, deduzo que a segunda hipótese que formulei, está, assim, afastada em «Star Wars». Resta, assim, a primeira hipótese: a que interliga as galáxias através do contacto ultrasolar e que, eventualmente, permitirá aos reinos das trevas a fecundação secreta de um tempo de esperança, sabendo, de antemão, que a coroação ou a transmissão quase hereditária da força (marginal e ahistórica) nos alerta, de novo, para os riscos que corre a República quando em confronto com um qualquer império. Mesmo quando nessa República existe uma Princesa florescente e um pouco



assexuada, toda ela cokuriana, e, ainda, infantil, tal como a Luz (Elisabeth Taylor) em «O Pássaro Azul». De novo com Marx, no século XIX, as massas iam descobrindo lentamente, nas sociedades industrializadas, que uma maior felicidade e harmonia se poderia encontrar na dita sociedade sem classes. Marx na baila, e Lenine, numa sociedade feudal e aristocrática, no início deste século, rompe o cerco. Que bom que iria ser o bom que ficou por fazer. Adiado? Era, nessa altura, a imagem de socialismo que surgia como luz num reino sem esperança. Hoje, viciados na produtividade escolarista e medieval, conscientes do nosso isolamento e primitivismo, experimentamos em espaçadas tentativas a reacção de solo lunar ao pisar de um padrão tão leve como uma bandeira tanque...

No tempo em que nós, portugueses, muito contávamos na cultura universal, Duarte Pacheco Pereira soube que era lá onde ele estava que estava o Brasil e imediatamente lá chegámos. E aí quem era o bem?, e quem era o mal? Mal os sabemos. Não o sabemos. E cá estamos a quase cinco séculos de distância e o mesmo problema subsiste, enregelado, vivo.

Mas, entretanto, o nosso pequeno Mundo passou a comunicar rápido, saltou pocinhas e tocou nesse belo satélite que gratuitamente nos fornece, em noites de amor, ou em noites de solidão, o luar. E agora esperamos obrigatoriamente agnósticos essa coisa curiosa da ovilogia, coisa de bem?, coisa de mal? — transportadora de um tem-

po que desconhece a esperança porque todo ele é luz, ou de um tempo galáctico (ou terreno, se o quiserem), para o qual nos alerta George Lucas, tempo destruidor e um qualquer hipotético ou futurista paraíso cósmico, propagador do neutrão, da energia nuclear, do ultra-laser, da morte? «Star Wars», «ópera do espaço» cujos solistas são exactamente o bem e o mal, transporta-nos em perseguições, uma velocidade mais rápida do que a da luz às mais variadas cosmópoles galácticas de um outro Sistema. Ao entrarmos, por exemplo, num bar tipo «saloon» de Tatooine, logo nos deparamos com uma estranha fauna de monstros humanoides (que lembram os de Ted Binning) belos uns, outros feios, outros, ainda, verdes, cornudos, telópicos, e todos bebem copos, todos se entendem... enquanto a opo não fica em cacos, enquanto a desordem westerniana de um qualquer pistoleiro galáctico não nos leva a Billy the Kid ou a Jesse James.

«Star Wars» foi filmado, nas sequências-miniatura, por uma câmara «Dikstraflex» com a qual diversos sistemas electrónicos e um computador, tudo isto sob a orientação do técnico especializado John Dykstra, nos dão toda a irreabilidade do tal tempo futuro que referimos. O hiper-espaço conseguido tem ainda a apoiar-lo 365 efeitos especiais contra 35 do «2001» de Kubrick. O filme custou 9,5 milhões de dólares e nos primeiros quatro meses de exibição entraram nas bilheterias 160 milhões.

28/12/77

morreu Chaplin

## A herança de Charlot

Curiosas, as pessoas entravam naquela espécie de feiras-barrações e, delicias, assistiam ao rápido e hipnótico deslumbramento que os «peep-shows» lhes ofereciam: 15 metros de imagens em movimento! Quem acreditava?

Estávamos no fim do século passado. Charles Spencer Chaplin nascia (16-4-89) quase irmão do movimento das imagens: aos cinco anos estreia-se, em plena rua, a cantar uma velha balada sobre Jack Jones. Dois anos mais tarde é a vez de o cinema dar os seus primeiros passos. Encontrar-se-iam, Chaplin e o Cinema, nos EUA, pela mão de Adam Kessel: o bêbado de «A Night in a Music-

-hall» seria imediatamente apresentado a Mack Sennet (1913).

E depois foi o êxito. A partir de 14/15 é ele próprio que diz: «Não pretendia ser gracioso. Estou convencido de que não tenho pitadinha de graça. Sou simplesmente um insignificante actor que trata de fazer rir o público. E tratam-me como se fosse o rei de Inglaterra».

Ao lado cómico, de pantomima, dos seus filmes, vai-se juntando progressivamente o lado melancólico e humano: são os tempos da Essanay, e, depois, em 1916, da Mutual. São os tempos de «His New Job» (A Estrela de Charlot) ou de «Police» (Charlot Ladrão).

Com os anos seguintes vêm



Luzes da Cidade (City Lights, 1931)

as suas famosíssimas longas-metragens: «A Quinera de Ouro» (25), «Luzes na Cidade» (31), «Tempos Modernos» (36), «O Grande Ditador» (40), «M. Verdoux» (47), «Luzes na Ribalta» (52), «Um Rei em Nova Ior-

que» (57), «A Condessa de Hong-Kong» (67).

Sobre Charlie Chaplin todo o mundo deu opiniões. Desde os camponeses da Sierra Maestra aos habitantes das mais diferenciadas cosmópoles a resposta

## filmes

# "O Autocarro"; a viagem indesejável

A Turquia é um país que embora fronteiro com o velho continente europeu, apresenta características, em muitos aspectos sociais e económicos, semelhantes (e muitas vezes mesmo coincidentes) a outro tipo de especificidades nacionais quer elas sejam balcánicas (Grécia e Jugoslávia) quer sejam latinas (Portugal e Espanha).

Do ponto de vista sócio-económico, uma das características comuns, assenta no factor migratório — ao qual as populações dos respectivos países continuam a estar sujeitas, mercê de um menor desenvolvimento económico, e de uma sub-colonização a que os ditos países permanecem submetidos, por acção estrangeira de outros, e, também, por acção interna de tendências políticas colonizadas.

Tanto na Turquia como em qualquer outra das nações citadas, uma grande parte da população activa é, portanto, obrigada e impulsionada a escolher um modo de vida em terra alheia, longe das suas famílias, em locais onde a própria linguagem começa por não lhes dizer nada.

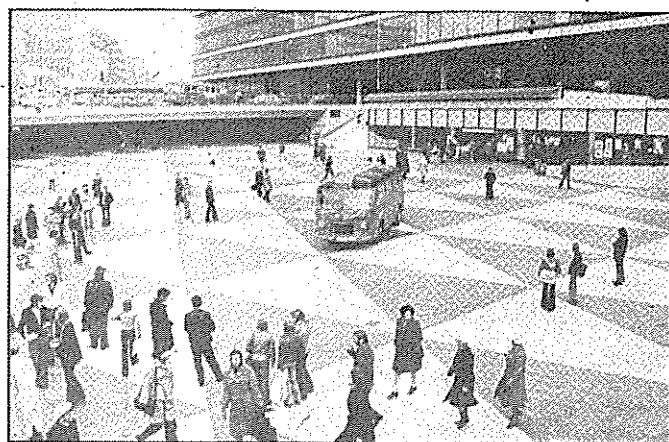
"O Autocarro" aflora de uma forma que não podemos recusar (a pretexto de possuir um discurso pouco perscrutante e nada sintomático das causas profundas do problema em questão) toda a problemática atrás referida, quer dizer, a situação do

trabalhador estrangeiro, e as atribuições a que, geralmente, é subjugado.

Neste caso concreto trata-se de um grupo de trabalhadores turcos, com os quais entramos em contacto já praticamente no fim da sua pequena odisséia que termina nas nórdicas terras suecas.

O "engajador" — o compatriota que os leva "a salto" através das sucessivas fronteiras nas quais existe sempre, segundo se depreende, um guarda que é cúmplice da organização, — é, digamos assim, o personagem central do filme, figura curiosa, aliás, através da qual o cineasta turco Bay Okan pretende retratar a duplicidade de uma imagem que nem sempre é alheia a qualquer emigrante vindo de países sub-colonizados.

Essa imagem, que se poderá entender segundo vários ângulos, é-nos mostrada, por Bay Okan, segundo duas perspectivas bem diferentes: por um lado, o "engajador", peça de ligação entre a "mafia" organizada que transporta os trabalhadores tur-



"O Autocarro", de Bay Okan

cos para Estocolmo e os próprios emigrantes, aliciador, funciona como agente repressor, como "vendedor de ilusões", e, por outro lado, ele próprio é uma frágil peça nas mãos da dita organização, suportando a delinquência mafiosa de quem o dirige, e, ao mesmo tempo, é alvo da severidade com que se abate a discriminação racial sobre os emigrantes "sulistas" ou anatólicos. Temos assim que a definição da sua personalidade passa por toda uma imagética de instabilidade psíquica e social permanente.

Todo o esquema planificado de "transporte" dos trabalhadores turcos assenta (como em tantos exemplos conhecidos aqui em Portugal) numa espécie de tradicional "conto do vigário": à chegada à cidade de destino o aliciador recebe o dinheiro da viagem e, de um momento para o outro, os ingénuos e espe-

rançados trabalhadores que vieram lá detrás do sol posto, vêem-se ali isolados, fechados dentro do autocarro, à espera que o "simpático" compatriota regresse com os trocos e as cartas de trabalho...

Entretanto, o medo acaba por dominá-los: enfiados como bichos por detrás das cortinas do enferrujado autocarro, em plena praça pública do centro de Estocolmo, qual imagem surrealista, ali fazem as suas próprias necessidades até a noite vir permitir-lhes uma saída, pé ante pé, em busca de desperdícios em caixotes de lixo, de retretes públicas, ao encontro da homossexualidade e da devassidão que em noites de luar social-democrata infestam as cosmópolis do Ocidente. E aí (e só aí) a recepção é, por vezes, calorosa. Espera-os, no entanto, o reparlamento...

R.C.

filmes

## “Partner” de Bertolucci falta ao encontro

Antes da Revolução, pensando em termos históricos e sociais, com referência às movimentações de Maio de 68, em França, seria um tempo que, perspectivado e enquadrado nos parâmetros da filmografia bertolucciana, nos faria antever um **Partner** mais próximo de **Prima Della Rivoluzione** (embora esse fosse um tempo Passado). Ou de uma análise possivelmente ortodoxa e rígida onde o retrato esbatido do radicalismo poderia voltar a ser o «nós (burgueses) ficamos aquém da Revolução», que de um tempo futuro hipoteticamente mais ligado a «O Último Tango em Paris» e no qual a confusão do discurso fílmico e semiótico se equiva àquilo que lá está exposto explicitamente: um cocktail molotov passa a ser um «vodka Maiakowski».

**Partner**, baseado em Dostoiévski, pretende antever e projectar uma espécie de intimidade pessoal, duplicadora, onde a individualidade do ser provoca a divisão da psique em dois tempos activos e freudianos: o consciente e o in-

consciente — duas zonas que coexistem, neste filme, como se tivessem sido formadas em conglomerado, amalgamadas ao sabor das ondas violentas que desbravavam, em 68, o espírito «de boa vontade» dos jovens franceses e italianos.

De tal forma essa acção foi violenta que, ainda recém-nascida, vai fazer-se fotografar a Bertolucci e o negativo sai de tal maneira imediato e virgem, de tal maneira marcado pelas dedadas húmidas do fotógrafo que uma simples e espontânea inscrição moral numa parede de Paris — «a imaginação ao poder» — se transforma, na altura, com Bertolucci, no cinema italiano, em «a confusão ao poder», em «a libertação dos instintos através da confiança total no inconsciente»... De um lado, portanto, a atitude que desliza do lado de fora da janela, a atitude «revolucionária» — a coerência do PCI quando apoia o **Vietnam Livre**, descrita através da afixação de cartazes, e, do outro lado, a mesa do café, antro em que a palavra é lançada como uma esfera



Tina Aumont e Pierre Clementi em «Partner»

metálica de «pin-ball», Jacob, um livro e uma pistola. Que fazer?

...Depois, entre consciente e inconsciente, interpõe-se Clara, o amor fugidio, a causa de uma bebedeira, a causa da decomposição (em **Partner**) — altura ideal para Bertolucci avançar um pouco mais e expôr Jacob sob a influência directa do «esquerdismo» de 68 em Vincennes: «enganam-se como se enganam todos os iriados»...

**Prima Della Rivoluzione** falava-nos do lado de dentro do PCI. **Partner** tem a ambição não encontrada de falar do lado de fora da «Lotta Continua», por exemplo, através de uma encenação em que um vod-

ka Maiakowski se interpõe à clareza de uma necessária análise que, embora de «compromisso histórico», se tem mostrado rigorosa: basta falar de «O Conformista» ou de **Novecento**. Em **Partner**, o discurso sobre a irreabilidade, sobre o «veneno do teatro», sobre o «negror da liberdade/liberdade sexual», resume-se num encontro, atrás de uma cortina escura, atrás de um muro de velhos livros, com um inconsciente tão pouco aclarado como a própria cor cinzenta do discurso fílmico desta obra, que, em última análise, se encontra isolada na filmografia de Bertolucci. Valha-nos isso.

R.C.



## Cineasta de plano americano

Em «Scarface» não havia um assassínio, haviam quinze!, empilhados uns sobre os outros. As pessoas diziam: «Você é maluco se faz isso», e eu respondia: «Não, é a História»...  
**HOWARD HAWKS, 1956,**  
**«Cahiers do Cinéma»**

Falar de Howard Hawks, logo após a sua morte, é tentar participar num necessário e amplo movimento de divulgação do «homem» e da «obra» de uma personalidade, que, idosa no parecer e jovem no ser, se despediu de nós deixando-nos a proposta de, no mínimo, fazer-mos da nossa existência um permanente salto de gazela sobre o corriqueiro, sobre a insignificância, sobre a mediocridade.

De facto, se quisermos exemplificar com o nome de um artista e arquétipo oposto a banal, a trivial, etc. — o que seria qualquer coisa como raro, magnífico, singular — po-

deríamos, à vontade, indicar Howard Hawks, cineasta que preenche os primeiros lugares de um hipotético pódium para aqueles que desde há 8 décadas trabalham nessa coisa frágil, mas fascinante, das 24 imagens por segundo.

Terminármos o ano com um pequeno texto «in memoriam» de Chaplin, começamos 78 com um humilde requiem a outro grande mestre — a Hawks. O paralelo entre estes dois pequenos grandes monstros sagrados foi já estabelecido, de forma brilhante, aliás, por António-Pedro Vasconcelos no seu texto para «A Capital», de 31-12-77. Dizia ele: «(...) com a morte de ambos, é uma unidade que acaba na história do cinema — a idade da inocência — e talvez por eles terem sido os espíritos mais opostos, as suas obras acabam por corresponder também, e de forma exemplar a duas atitudes extremas: ninguém como



Chaplin, nem mesmo McCarey ou Capra nos seus melhores momentos, foi tão feliz na arte de provocar os sentimentos do público, de cativar a sua generosidade, como Chaplin fez, por vezes quase até à obscenidade. Ao contrário, a obra de Hawks — questão de pudor — é toda dirigida contra o sentimentalismo, a dramatização das situações, e ganha por isso em secura e em beleza moral o que Charlot ganhava no coração do público».

O autor de *Man's Favorite Sport*, de quem Jacques Rivette disse, nos anos 50, ser o seu cinema um cinema de «transparência», foi durante toda a sua carreira, até *Rio Bravo* (58),

considerado como um cineasta de série B. Foram os *Cahiers* que finalmente olharam para Hawks da mesma maneira que a sua câmara olhou os seus personagens: «à altura do homem».

De entre os seus melhores filmes destacámos *The Dawn Patrol* (30), *Twentieth Century* (34), *Te Big Sky* (52), *Gentleman Prefer Blonds* (53), *Hatari!* (61). Hawks fez as melhores comédias, os melhores westerns, os melhores «negros», as melhores reconstituições históricas. Nos seus argumentos colaboraram homens como Ben Hecht, Faulkner, Hemingway. A sua obra tem sido, infelizmente, muito mal acarinhada pela exibição aqui em Portugal. Aqueles que se habituaram, nestes últimos anos, como nós, a olhar o cinema como uma outra linguagem, universal e onnipresente, aperceberam-se com certeza de que raríssimas foram as iniciativas que nos trouxeram um *Scarface* (32), um *Bringing Up Baby* (38) ou uma outra qualquer obra-prima deste admirável cineasta norte-americano. Uma retrospectiva da sua obra não desmerecerá, quanto a nós, em relação a outras já aqui em Lisboa realizadas: lembramos as retrospectivas de Rossellini, Renoir e Mizoguchi. E a vez de um americano. Começemos por Hawks!

## filmes

# Chaplin: ainda connosco

«Vida de Cão» (1918), «Charlot nas Trincheiras» (1918) e «O Peregrino» (1923) é o conjunto de filmes de Chaplin que o Setélite pôs agora em exibição imediatamente após terem sido «ante-estreados» no pequeno Festival Charlot do Cadeidscópio.

De uma maneira geral, para quem conhece as melhores obras deste grande homem e cineasta, que jamais será esquecido, nem por nós nem pelos nossos filhos, (podemos referir, entre outras, «Tempos Modernos», «O Ditador», «Luzes da Cidade»), nenhum destes filmes tem o fôlego ou a inventividade dos espantosos «gags» e das situações mais inverisímicas que as obras atrás citadas, e algumas outras da sua enorme filmografia, possuem. No entanto, mesmo sendo médias metragens que não nos assombram de forma tão extraordinária como as grandes películas sonoras de Charles Chaplin (o advento do sonoro é por volta de 1929), não deixam de ser, mesmo assim, filmes que merecem a nossa mais maravilhada visão, a nossa «inocente» e aberta gargalhada.

«Vida de Cão» leva-nos ao «original e puro» Charlot. O indumento está aqui completo: desde o velho côco à bengala, passando pelos esfocados calcanhares até à casaca e ao laço-  
te...

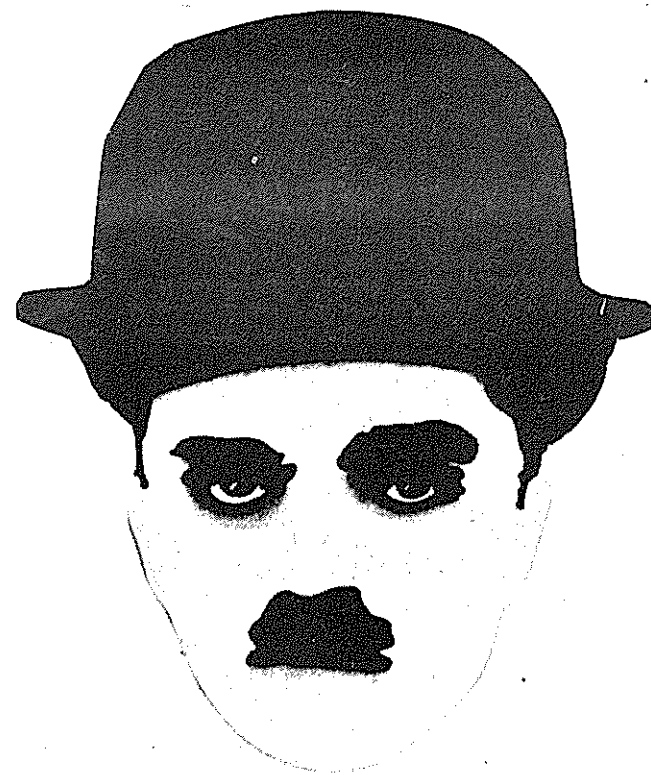
Neste filme Charlot é um pobre vagabundo que verá entretanto a fortuna chegar-lhe às mãos e ... fugir-lhe de imediato. E conseguiu-a de novo... e voltar-lhe a fugir!... Algo do que será aqui voltará a estar presente — se bem que preparado com outros «ingredientes» — em «Luzes da Cidade» (1931). Em «A Dog's Life» muitos dos «gags» são de facto espantosos embora não adquiram o ritmo, a qualidade e a imaginação das grandes obras do sonoro, como já referimos.

Com Charlot deitado no chão, num baldio citadino, aí se inicia o filme e logo com um dos seus melhores episódios plenos de humor: passa o homem das faturas que poisa a lata mesmo junto ao nariz do «pobre coitado» mas, por detrás, está o polícia, só com a cabecinha (a

cabeçorra) à mostra e que actua sem contemplações — e de um momento para o outro, Charlot «com a mão na botija», o polícia com a mão no «casse-tête» — é um rodopio constante até à almejada fuga... sem faltar o «velho» pontapé no cú do «chui» quando este já estava em vias de perder a guerra... Depois aparece o «Migalhas» — o cão — e o «gag» do roubo dos bolos mesmo nas barbas do vendedor, e um outro rodopio em que entre a carteira do milionário bêbado, os dois ladrões e a própria cantora (Edna Purviance) que provoca o choro em torrentes em todos os espectadores e, de uma forma mais acelerada, na velha monstruosa e choramingona... E o plano final em que Charlot, muito sentimental, muito embevecido, com a cantora a seu lado, já numa casa «decente», olha para o berço... da «Migalhas»!

### «A guerra e a Igreja»

**Shoulder Arms** (Charlot nas Trincheiras), é o filme que se segue imediatamente a «Vida de Cão» — este realizado em Abril de 1918 e aquele em Outubro do mesmo ano. Também aqui se sucedem uma série de planos carregados de um humor inolvidável. A defesa dos Aliados é bem patente na forma como Chaplin trata o inimigo: ridicularizado ao máximo pela sátira ainda que superficial (mas corrosiva), o exército dos «boches» — desde o soldado gigante ao minúsculo keiser (que acaba por levar do endiabrado soldado aliado uma sova no rabo), não é mais, da forma que nos é mostrado, senão um grupo de moldáveis marionetas — aqui, nas mãos de Chaplin, no real nas garras do ditador. Por outro lado há ainda que ter em consideração um segundo aspec-



to de igual modo evidente mas que, desta vez, tem por objectivo final satirizar as próprias instituições militares: o desejo de gozo permanente em tudo fazer mal, em tudo apalermar, em trocar o apurmo e a severidade do comportamento do militar tradicional pelo passo à rectaguarda quando deve ser em frente, pelo «à-vontade» quando deve ser «fime!», em resumo, em subverter os métodos de acção dos exércitos que deveriam ser, por maturidade do próprio homem, inactivos, ou não existentes, ou, ainda, produtivos.

Se Chaplin punha em questão, nos dois filmes atrás focados, problemas tais como o da marginalidade e vagabundagem nas sociedades modernas (da altura), e, ainda, a militarização impulsiva e obcecada a par das lutas contra os pequenos keisers, em «O Peregrino» é a Igreja que entra, de certo modo, na roda viva chaplineana.

Chaplin representa aqui a figura de um evadido que enverga roupas religiosas — as únicas disponíveis a um furto necessário nas margens de um lago, onde um patético e surpreso padre tomava o seu «puro» e prazenteiro banho matinal... Desconfiado que de todos os lados o perseguissem depressa se mete num

comboio errante com o destino tirado à sorte. Para cúmulo dos azares, na estação de chegada, uma original e programada recepção o espera... («o» — ao peregrino, que não ao evadido). Rapidamente a comunidade o leva ao local de trabalho onde já está formado, pronto para os primeiros acordes, o coro religioso da paróquia. E o «romeiro», que da única bíblia de que percebia era a do delito comum (inocente, em todo o caso, poderia estar...) tudo faz por se sair bem desta nova profissão... e acaba (imagine-se) por se sair melhor que muitos dos padres deste mundo.

Estes, três dos melhores filmes que Chaplin realizou para a companhia First Nacional; «The Pilgrim» é, inclusive, a última obra produzida por essa companhia. O filme seguinte de Charlie Chaplin seria o primeiro a ser realizado para a United Artists, companhia acabada de formar pelos «quatro grandes» entre eles o próprio Charlie; chamava-se «A Woman of Paris» e é quase um inédito — foi «estreado» no último Festival de Londres (77) com imenso sucesso. Que ele nos chegue depressa, pois que estamos curiosíssimos, é o nosso desejo — de miúdos e graúdos.

**filmes**

# Quando se perde a honra...

«A Honra Perdida de Katharina Blum», realizado por Volker Schlöndorff e Margarethe Von Trotta, é uma adaptação «linear e cronológica» (segundo os realizadores) do romance do mesmo nome do Prémio Nobel da Literatura, Heinrich Böll (72). Böll acompanhou de perto todas as fases da realização do filme e foi ele, inclusive, quem propôs Angela Winkler — a principal atriz das «Cenas de Caça na Baixa Baviera» para desempenhar o papel da protagonista.

Como já alguém disse, períodos têm havido nesta história recente em que a «saída» deste filme poderia ter tido um maior impacto no público: pensamos nas fases mais críticas por que têm passado os grupos marginais da sociedade alemã ocidental, como é o caso do grupo Baeder-Meinhof. De qualquer modo, a visão deste importante filme de Schlöndorff, remete, imediatamente, para as atribuições por que passam esses grupos — essas pessoas criadas e trucidadas pela sociedade militarizada da Alemanha Federal. Quer o filme saia em cima da hora quer não, um dos dados

de referência fundamentais é sem dúvida alguma o grupo Baeder-Meinhof, grupo que, aliás, mereceu de Böll um grande empenhamento pessoal no sentido contrário do da ira quase sanguinária que a direita alemã e a Imprensa manipulada pelo monopólio Springer faziam bradar aos céus... Tinham-nos feito, queriam-nos matar...

Katharina Blum é aqui uma «mulher-a-dias» que cedo se vê metida numa série de imbróglios com a Polícia, com a Imprensa sensacionalista, enfim, com a sociedade alemã. Tudo começa a partir do momento em que Katharina conhece, numa festa, um jovem (Ludwig), anarquista (segundo a Polícia), que é procurado pelas autoridades... Com a violenta invasão do domicílio de Katharina, nunca mais ela conseguirá fugir dessa teia perigosa e, por vezes, mortífera. A Polícia queria Ludwig mas ele tinha escapado. Passa então Katharina a ser a cúmplice n.º 1. E depois é o entrar em acção da Imprensa tipo Springer (com alusão ao «Bild Zeitung» — pasquim de escândalos)... etc.



Volker Schlöndorff e sua mulher conseguem em «A Honra Perdida de Katharina Blum» definir quase perfeitamente a forma como a liberdade de qualquer cidadão, nos países ditos «democráticos», não está acima de qualquer suspeita...

De facto, como poderemos nós entender que em sociedades como aqueles que nos mostram «A Honra Perdida de Katharina Blum», ou «Fernando, o Radical», de Alexandre Kluge, não se comece por formar, na própria juventude, um sentimento de revolta, uma atitude marginal (perante a sociedade) que poderá perfeitamente atingir os limites do radicalismo mais exacerbado e o terrorismo?

De que é causa, senão da repressão policial e da Imprensa de direita, o assassínio do jor-

nalista de escândalos — Totges — por Katharina Blum? Esta e outras questões são bastante necessárias porque compelidas à raridade na «democrática» Alemanha Federal... Porque é a partir de um «enfrentar» destes problemas que, porventura, se poderá fazer da sociedade militarizada alemã federal uma sociedade efectivamente democrática onde o terrorismo do Estado não necessite de ser mantido impondo a existência de «filhos ingratos» dos homens de boa vontade que, na década de 30 e 40, de sorrisos nos lábios, estendiam, em saudação, os braços a Hitler.

E para que isso possa acontecer Volker Schlöndorff soube também dar o seu passo... Resta agora ao povo alemão imitá-lo para que todos estejamos mais seguros.

R.C.

## Semana do cinema Argelino

# Em busca da consciência social

Ainda antes do Ciclo de Cinema Polaco (que termina hoje com A Terra da Grande Promessa, de Andrej Wajda e ao qual nos referiremos na próxima semana) decorreu em Lisboa, no Palácio Foz, uma Semana de Cinema Argelino.

O conjunto de cinco longas-metragens e cinco curtas-metragens que passou não nos dá a ideia concreta que desejávamos ter sobre a produção cinematográfica argelina mais recente. Se atentarmos bem os cinco filmes de fundo abrangem um período de sete anos (de 70 a 76). Vendo cinco filmes, poderemos ficar, no máximo, com uma noção aproximada do que é a produção anual argelina e nunca do que é a produção septenial.

De qualquer modo diremos «do mal o menos» e cá ficamos à espera de uma futura (e melhor organizada) semana de Cinema de um qualquer país nosso desconhecido, dispostos a dar uma ajuda que nos surge como necessária para que erros deste género não se voltem a repetir em próximos certames deste tipo.

Outra coisa que não nos agrada, logo de princípio, foi o arranjo do programa distribuído, editado pelo Ministério da Informação e da Cultura Argelino. O folheto limita-se a expor um resumo dos argumentos dos vários filmes em programa acompanhados das respectivas fichas técnicas. Parece-nos que em relação a Portugal haveria que ter um pouco mais de atenção pois nós sabemos que o contacto que os portugueses têm com cinematografias como é o caso da argelina é praticamente nulo.

São cinematografias que não penetravam no nosso mercado, que eram censuradas indiscriminadamente durante o regime fascista e que, depois do «25 de Abril», a um primeiro contacto, deveriam ser acompanhadas de um esclarecedor programa em relação à história do cinema do país em questão, ao seu processo político e às conquistas sociais de massas, bem como às biofilmografias dos cineastas mais representativos. Isto numa primeira oportunidade. Perdeu-se esta e foi pena.

Muito brevemente poderíamos dizer que na história do cinema argelino, após a independência, sobressai um grupo de três cineastas: Ahmed Rachedi, Lakhdar Hamina e Badie. Esta escola que alguns denominam de «três grandes»...

tem considerado (contra a opinião dos «Cahiers du Cinéma» entre outros) ter havido uma espécie de ruptura, ou seja, ter-se-ia verificado o desabrochar de uma nova forma de fazer cinema a que se convencionou chamar de «djidid».

Guy Hennebelle (crítico francês muito ligado ao cinema dos países em vias de desenvolvimento e ao cinema militante) considera que o cinema «djidid» é caracterizado pelos seguintes factores: a) é um cinema que propõe uma reinterpretação mais dialéctica da luta de libertação nacional; b) uma valorização dos problemas actuais da Argélia (Revolução Agrária, libertação da mulher, etc.); c) uma referência deliberada da luta de classes.

A polémica continua, mas, de uma forma geral, todos os cineastas argelinos são unânimes em se reivindicarem de uma afirmação de Abdelaziz Tolbi dada em entrevista à «L'Afrique Littéraire». Dizia ele que «o papel dos cineastas argelinos é de agir com avanço em relação aos acontecimentos por forma a precipitar o seu curso». E se as questões de denominação de correntes no cinema têm a sua importância, mais importante é seguramente haver um projecto de acção global com objectivos bem definidos, apoiado maioritariamente por todos os cineastas — é isso que nos parece acontecer com os cineastas argelinos. Só depois será possível à tendência vanguardista, como dizia também Mouloud Mimoun, provocar um mais rápido desenvolvimento da consciência social, ter uma visão mais clara do porvir histórico.

### Os filmes

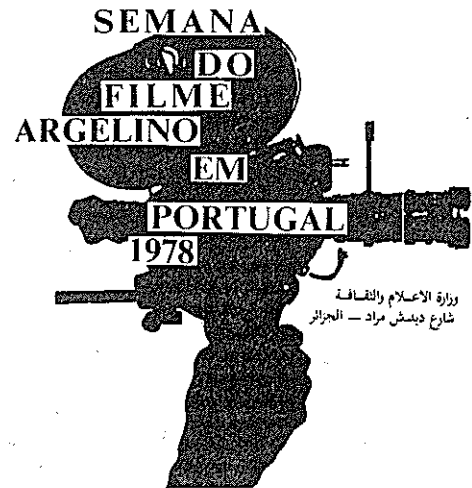
— A terra deveria ser distribuída por todos tal como o é o ar e a luz.

— Mas como é que isso poderia ser se eu, a terra,apanho-a assim... com a minha mão...

(dos diálogos do filme «VentodoSul», de Mohammed Slim Riad)

A Semana começou com a projecção de Crónica dos Anos de Brasa (75), de Mohammed-Lakhdar Hamina filme ao

أسبوع الفيلم الجزائري  
في البرتغال



na um» de 23/11/77 e que elegemos como um dos melhores filmes que por aqui passaram no ano passado: se é certo que com uma só mão não se batem palmas, não é menos certo que duas mãos de duas pessoas diferentes conseguem mesmo bater palmas... O problema está na direcção das ditas.

Vento do Sul (75), de Mohammed Slim Riad descreve-nos as atribulações e os conflitos de gerações que surgem quando, neste caso, uma jovem estudante vem de Argel para casa dos pais, numa aldeia do interior, passar as férias. O pai, rico proprietário de terras, homem de espírito feudal, pretende obrigá-la a casar com alguém que ela não deseja. Emancipada pelos estudos, pelo trabalho e pela própria cidade, resolve abandonar definitivamente a casa dos pais, fugindo com um jovem pastor da aldeia: as perspectivas são boas — ele pode trabalhar nas cooperativas de Revolução Agrária, ela pretende atingir Argel e acabar os estudos. A narrativa é fluente, literária, mas não deixa de desempenhar o papel preciso no que diz respeito às transformações de mentalidades acabrunhadas pela era colonial. É apesar de tudo um bom exemplo do cinema «djidid».

Noua (72), de Abdelaziz Tolbi, refere-se ao ambiente opressivo de 130 anos de colonialismo, à expropriação das terras. Neste caso o ex-proprietário é um latifundista argelino que com a ajuda das autoridades estrangeiras expulsa os pequenos fellahs (camponeses) da sua própria terra, enviando-os para a prisão ou forçando-os a cumprir o serviço militar. Miséria e injustiça... Mas uma nova era vai começar.

O Opio e o Bastão (70), de M. Mammeri e A. Rachedi é uma obra que analisa a época de guerra violenta entre as forças guerrilheiras nacionalis-

Quando esta luta chega à aldeia da montanha são os camponeses que, muitas vezes, indecisos e presos às suas tradições ancestrais, levam tempo a participar nessa luta e no levantamento da FLN. Tal análise tem assim muito a ver com a questão da oscilação e indecisão do campesinato em muitas situações históricas revolucionárias.

Os Pescadores (76), de Ghouli Bendeddouche, a última longa-metragem do ciclo, foi rodada numa localidade costeira onde o principal recurso é a pesca. Um arrivista sem escrúpulos monopoliza este sector chave da economia local, enquanto os pescadores vão tomando uma cada vez maior consciência da situação social e política. A criação de um organismo oficial argelino das pescas não o impedirá de continuar na monopolização do sector.

Paralelamente desenvolve-se a luta das mulheres da fábrica conserveira. Alastra assim todo o combate, a consciência é cada vez maior até os esbirros do patrão serem expulsos das instalações pelos pescadores. De realçar o papel que é dado às mulheres neste filme lado a lado na luta que é comum; ela não seria possível sem essa dinâmica feminina em paralelo com a dos maridos e familiares.

As curtas-metragens que passaram são bastante interessantes, localizam-se mais no ponto de vista da geo-história, da defesa do ambiente, da fauna e da flora.

O cinema argelino parece-nos ter excelentes perspectivas futuras, ele está em vias de desenvolvimento tal como o próprio país, dedica-se com bastante empenho aos grandes problemas sociais e históricos argelinos, e, portanto, desempenha bem o lugar que deve ter num país que há poucos anos atrás estava sob o jugo colonial da França.