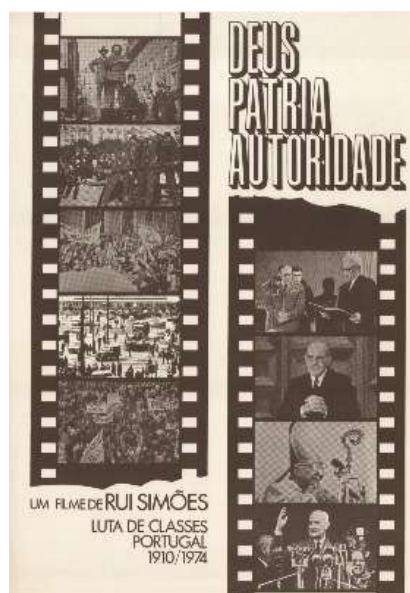


ENTRADA LIVRE
SEGUNDAS-FEIRAS, 20H30

CINEMA PORTUGUÊS / VOL.III

SELEÇÃO DE FREDERICO CORADO

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI - SETÚBAL, SEGUNDA-FEIRA, 27 DE FEVEREIRO, DE 2025 - 20H30



“Deus, Pátria, Autoridade”, de Rui Simões

Realização: Rui Simões, Assistente de realização: Francisco Henriques, Manuela Serra, Texto: Rui Paulo da Cruz, Direcção de fotografia: Acácio de Almeida, Gérard Collet, José Reynes, Francisco Henriques, Montagem: Dominique Rolin, Som: Luís Martins Saraiva, Rui Simões

Com: Rui Paulo da Cruz (voz)

Duração: 103 minutos; Estreia: 21 de Fevereiro de 1976 no Cinema Universal (Lisboa)

A filmagem de Deus Pátria Autoridade juntou o entusiasmo que se investe numa primeira obra ao entusiasmo de filmar uma revolução. Exilado na Bélgica desde 1966, Rui Simões regressou a Portugal, acompanhado de colegas da escola de cinema que frequentara em Bruxelas, para filmar o que se seguiu ao 25 de Abril de 1974. A equipa percorreu o país de norte a sul durante seis meses, tendo reunido 30 horas de imagens que constituem certamente um arquivo importantíssimo - e inédito - sobre o período do PREC. Sem muitos contactos no meio cinematográfico, Simões e a sua equipa contaram com o apoio de Acácio de Almeida, que lhes disponibilizou o seu trabalho e material cinematográfico, e da RTP, que lhes abriu as portas do seu arquivo de imagens. As relações entre as três partes não correram pelo melhor e, em abril de 1975 a RTP recusou exibir o filme, que acabou por ser entregue ao IPC dois meses depois. A distribuição comercial só aconteceria no ano seguinte, numa pequena sala de Lisboa onde, apesar de ter permanecido em exibição durante várias semanas, o filme não conseguiu ir além de um público que, como escreveu um crítico da época, já sabia o que era “a mais-valia, o colonialismo, e a luta de classes”. Durante 1976, várias vozes na imprensa pediram a exibição televisiva de um filme tão importante “para perceber a Revolução” e a assembleia-geral de trabalhadores da Sorefame lançou mesmo um ultimato pedindo que o filme fosse exibido até à véspera das eleições de 25 de Abril de 1976, de modo a “facilitar a compreensão do processo democrático e revolucionário”. O resto do país teria acesso ao filme através de uma digressão, a partir de 1976, por várias “coletividades populares, comissões de moradores e trabalhadores, escolas, centros de cultura e cineclubes”, com as projeções sempre seguidas de debates. Ciente de que o seu filme só estava a chegar a públicos já familiarizados com aquela mensagem, Simões lamentou que a estreia comercial não tivesse chegado aos “cinemas de massas” de Lisboa como o Monumental e o Império, então entregues à descoberta dos filmes proibidos pela censura e, acima de tudo, ao cinema pornográfico. Numa cena do filme podemos ver um enorme telão de Couraçado Potemkine sendo içado para a fachada de um cinema, cena essa usada como sinal da liberdade trazida pelo 25 de Abril. Tendo em conta o “pântano celuloide-porno dos cinemas de Lisboa”

(para usar a expressão de outro crítico), a cena tem o seu quê de enganador. Mas ao mesmo tempo, ajuda a perceber a relevância de um filme como Deus Pátria Autoridade no panorama da distribuição cinematográfica do PREC e no panorama político da época. Afinal, o desprezo pelo cinema militante não é de agora e marcou a receção de boa parte do “cinema de Abril” na sua própria época. O cinema empenhado politicamente mereceu sempre a acusação de ser “simplista”, “didático”, de não passar de “propaganda” e, horror dos horrores, de ser “ideológico”. Neste contexto, até o elogio de Luís de Pina, que considerou Deus Pátria Autoridade o “primeiro filme dialético do cinema português”, adquiria um travo amargo. Mesmo no campo das análises estritamente fílmicas, este tipo de cinema - e o filme de Rui Simões não foi exceção - era então desconsiderado pelo seu afastamento, por um lado, do cinema direto, e por outro lado, pela recusa da ambiguidade



que fizera, poucos anos antes, a modernidade do cinema novo português. Todas as acusações convergem numa só, que é a acusação de se manipular a técnica cinematográfica em favor de uma mensagem parcial. Ao contrário de muitos realizadores do período, Simões defendeu teoricamente a sua opção cinematográfica (o “direito de manipular”) e criticou convincentemente o cinema direto e a sua pretensão de representar a realidade de maneira objetiva (ou pelo menos não mediada). Para Simões, “um filme revolucionário não é um filme que filma a revolução, mas um filme que analisa as desigualdades sociais, os seus conflitos, as suas vitórias e as suas derrotas, os seus problemas, as suas hesitações e as suas consequências.” Simplificando muito, a defesa da manipulação das imagens era indissociável do desejo de desmontar uma visão do mundo cuja força residia em fazer-se passar pela própria ordem natural das coisas; uma ideologia que não se apresentava como ideologia, mas sim como uma verdade, portanto. Essa ideologia, tão invisível quanto eficaz, era o capitalismo. Para analisar a razão de ser da sua tenacidade, Simões apoiou-se na teoria marxista do trabalho e da luta de classes para demonstrar como o capitalismo sobreviveu à queda de diversos regimes, desde a monarquia ao próprio Estado Novo. Nesse sentido, Simões interessou-se pela longa duração da história de Portugal, concentrando-se no Estado Novo mas indo muito para além dele, unindo num mesmo movimento o 5 de Outubro de 1910, o 28 de Maio de 1926 e o 25 de Abril de 1974. Como o texto em off explica, a queda da monarquia ou do fascismo não significou o fim do capitalismo, representando antes etapas no seu desenvolvimento histórico. É por isso que Deus Pátria Autoridade tem um lugar de destaque entre os filmes mais interessantes do PREC: porque não insiste tanto no registo da revolução, mas sim nas razões pelas quais ela falhou. A crítica e a análise eram elementos indispensáveis do trabalho político. No cinema, isso não seria possível sem um trabalho de manipulação intensiva da imagem cinematográfica - e do som, que tem uma importância decisiva neste filme (parte dele foi da responsabilidade do próprio Rui Simões), dele dependendo em muitos casos a produção de novos sentidos para as imagens: deixo apenas um exemplo, o das sequências de trabalho rural cujo som remete para o universo do trabalho fabril. Ao contrário do que as acusações de “simplismo” querem fazer crer, as imagens de arquivo usadas por Simões não estão lá apenas para ilustrar o texto dito em off (da autoria de Rui Paulo da Cruz). Simões tenta “fazer dançar as mesmas imagens de outra maneira”, objetivo alcançado através do humor. As imagens de Salazar, das chefias militares e das elites marcelistas são comentadas por efeitos sonoros ou por escolhas musicais que denunciam, pelo ridículo e pela caricatura, a distância que separa os indivíduos da situação de poder em que se encontrava. A caricatura tem momentos bem conseguidos (Marcelo cumprimentando os generais em Março de 1974 ao som do Yankee Doodle num longuíssimo plano fixo), mas trabalha por vezes contra a argumentação de fundo do filme: a humanização produzida pelo humor faz esquecer que o que está em causa são os atos e não as qualidades físicas, morais ou intelectuais de quem apoiou o fascismo. Além disso, a insistência nas imagens da propaganda salazarista enquanto exemplos concentrados da ideologia do regime, acaba por atribuir a essas imagens uma eficácia que, em rigor, elas nunca tiveram (neste sentido, Deus Pátria Autoridade corre o mesmo risco de todos os filmes que trabalharam sobre imagens de arquivo da ditadura depois dele). Apesar da recusa deliberada das estratégias do cinema direto, o certo é que elas não estão inteiramente ausentes do filme de Rui Simões, quer em sequências da autoria da equipa, quer em imagens de arquivo da revolução. Seriam bons exemplos as sequências sobre a Applied Magnetics, sobre a libertação de presos políticos, o Largo do Carmo, ou a discussão sobre colonialismo no Rossio. Estas sequências funcionam em benefício da argumentação geral do filme e, em particular, da “necessidade” da sua organização interna como uma “lição” sobre a luta de classes - a estrutura didática justificava-se pela necessidade de desenvolver a (incipiente) consciência política dos portugueses. No entanto, as mesmas sequências também abrem brechas nessa estrutura e nessa função e permitem a irrupção de um presente complexo e contraditório, difícil de sujeitar a uma interpretação unívoca. Como o próprio Rui Simões admitiu, “de início, a euforia daqueles meses de Primavera e Verão não me deixavam ver nitidamente a realidade”. O recuo histórico do filme significou, assim, uma tentativa de compreender melhor o presente através do passado. “Recuo e clareza” foram as duas palavras de ordem usadas por Simões para orientar o seu trabalho de pesquisa nas imagens de arquivo e até à montagem final de Deus Pátria Autoridade. O entendimento do presente em função do passado é operativo (a explicação marxista avançada por Simões era operativa em 1975 e continua a sê-lo hoje), mas não deixa de constituir uma “fuga” do presente. O que falta no filme de Simões é aquilo de que ele mais quis fugir, mas que é parte constitutiva de qualquer revolução: a euforia, a confusão e a festa, a incerteza e a indecisão acerca dos resultados de um processo que acabava de ser colocado em marcha.



Filmografia de Rui Simões

Ati-Ati - "Ati-Ati" (curta-metragem), 1975 - "Deus, Pátria, Autoridade" (longa-metragem), 1976 - "São Pedro da Cova" (curta-metragem), 1980 - "Bom Povo Português" (longa-metragem), 1991 - "O Sonho do Guerreiro" (curta-metragem), 1994 - "Trilhos" (curta-metragem), 1998 - "Namasté" (curta-metragem), 1999 - "Madrugadas" (curta-metragem), 2000 - "Cold Hands" (curta-metragem), 2001 - "Os Olhos de Gulay Cabbar" (curta-metragem), 2003 - "Teatro de Sombras" (curta-metragem), 2003 - "Teatro de Sonhos" (curta-metragem), 2004 - "Se Podes Olhar Vê, Se Podes Ver Repara" (curta-metragem), 2004 - "Os Meus Espelhos" (curta-metragem), 2006 - "Ensaio sobre Teatro" (longa-metragem), 2008 - "Ruas da Amargura" (longa-metragem), 2010 - "Ilha da Cova da Moura" (longa-metragem), 2012 - "Em Honra de São Gualter" (curta-metragem), 2012 - "Guerra ou Paz" (longa-metragem), 2013 - "Ole António Ole" (longa-metragem), 2014 - "Alto Bairro" (longa-metragem), 2014 - "Entre Cenas" (longa-metragem), 2017 - "A Casa" (curta-metragem), 2017 - "Do Carvão aos Resíduos - O Regresso a São Pedro da Cova" (curta-metragem), 2018 - "Teus Olhos Castanhos de Encantos Tamanhos" (curta-metragem), 2023 - "Primeira Obra" (longa-metragem), 2024 - "Okupação" (curta-metragem), 2025 - "Linha de Água" (longa-metragem)



"Conversa Acabada" (1981), de João Botelho

Realização: João Botelho; Argumento: João Botelho; Diálogos: Helena Domingos; Diretor de fotografia (35 mm, cor): Acácio de Almeida; Cenários: Ana Jotta; Conselheiro para a iluminação frontal: Claude PorchetM; Música: Jorge Arriagada; Montagem: Manuela Viegas; Som: Joaquim Pinto, Vasco Pimentel; Produção: V.O. Filmes, RTP, com a participação do Instituto Português de Cinema e da Fundação Calouste Gulbenkian

Com: Fernando Cabral Martins (Fernando Pessoa), André Gomes (Mário de Sá Carneiro e Lúcio em "A Confissão de Lúcio"), Jorge Silva Melo (o apresentador e o leitor de "Fausto"), Juliet Berto (Hélène), Luís Pacheco (Pessoa no leito de morte), Manoel de Oliveira (o padre na cena da morte de Pessoa); "Marinheiro": Glicínia Quartim, Isabel de Castro, Zita Duarte (as três veladoras); "A Confissão de Lúcio": João Perry (Ricardo), Leonor Pinhão (Marta), Isabel Ruth (a americana louca); Helena Almeida (a cantora no cabaret), António Wagner (o apresentador no cabaret), Nuno Vieira de Almeida (o pianista no cabaret), as vozes de Helena Domingues, Susana Reis, Joaquim Furtado, Maria Reis, Osório Mateus (leitores dos poemas).

Duração: 104 minutos; Estreia mundial: Festival de Cannes, Maio de 1981; Estreia em Portugal: Lisboa (cinema São Jorge), 13 de Maio de 1982

Claro que um verso de Fernando Pessoa ou de Mário de Sá-Carneiro é mais emocionante que um beijo de De Niro na Isabelle Huppert. Mas tal beijo nunca aconteceu em cinema.

Um verso de Pessoa existe, está ali, palpita na rugosidade das palavras. Um filme a haver, haverá, ou não.

Quer isto dizer que a poesia dos dois mestres de Orpheu é algo que já está solidamente ancorado, pedra e cal na cultura portuguesa. Ir lá, como faz João Botelho, é, assim, ir mexer com qualquer coisa de sagrado.

Tanto melhor: o estabelecido é matéria para se profanar (precisamos tanto de insubordinadores!...), matéria de primeira. Quem diz profanar, diz adorar.

Apetecia-me que alguém lesse, treslesse, rasgasse, violasse, fizesse qualquer coisa activa e que se visse, se viesse, com Pessoa e Sá-Carneiro. Tudo, menos empalhá-los. Tudo, menos Conversa Acabada.

Tenho muita pena de ir estragar o coro unânime de uma crítica intra e extramuros. Mas, que diabo! estou cansado de coisas intelectualóides, a pastichar uma data de referentes, a arranjar paternidades várias (Syberberg, Duras, Oliveira...). Recuso cevarme em requentados, ainda por cima chatos.

Não sei como é que se filma a poesia. Mas tenho a certeza absoluta de que a primeira atenção de quem quer que se debruce sobre textos literários em cinema, deve prestar-se à voz. A poesia, quando suportada oralmente, tem que ter a espessura das vozes. Espessura não é o villaretiano psicologizar da palavra, espessura é, pelo menos, que a voz não desfigure as palavras. Ora, em *Conversa Acabada*, quase ninguém lê significativamente os textos, as palavras atropelam-se, toldadas por dicções impossíveis. Assassnam-se alguns dos mais belos poemas da língua portuguesa, torna-se ridículo «O Marinheiro», Caeiro é levado ao desastre, Campos radiofoniza-se, Reis nem se percebe... Excepções? Há: Helena Domingos e o belíssimo «Eu queria ser mulher...» — súbito fulgor de André Gomes, no mais assaz canhestro.

Desculpem, mas tomar odiosos, entediantes, tontos os vultos de Pessoa e Sá-Carneiro é revoltante.

Sente-se que João Botelho tem pinta de cineasta? Pois sente. Plasticamente o filme é bonito (embora quase nunca belo), cenas há em que se percebe que Botelho não é uma nulidade (e estou-me a lembrar da cena do cabaret, a melhor do filme, e estou-me a lembrar de certos jogos de luz, da cuidadosa composição dos enquadramentos — mas as projecções são demasiado brilhantistas, demasiado gráficas).

Mas, admite-se aquele trabalho de actores, onde só Silva Melo (inteligência de corpo e voz) e, em parte, Julião Berto, funcionam? Não, não é uma representação branca é representação péssima. Admite-se a usura de textos fabulosos? Admite-se a castração absoluta de toda e qualquer emoção? E que se as emoções estão nos textos, O que é que o resto lá está a fazer? Pessoa e Sá-Carneiro não são uma questão de bom gosto gráfico. Não são uma coisa decepada de excesso, de vida. Não são fantasmas ambulantes de vitrina. Não são poses umbilicais para comprovar que o cinema português é o mais estranho do mundo. Não são rábulas para ilustrar o pólo português. Não são coisas a fazer inteligente, quando o que há é apenas diligência de estirador.

O cinema português não pode ser uma coisa castrada, chata, lisa, morta.

Jorge Leitão Ramos

In Diário de Lisboa - 20.05.1982



Conversa Acabada marca a estreia de João Botelho no cinema, se excetuarmos a curta-metragem *Alexandre e Rosa*, co-realizada com Jorge Alves da Silva, que Botelho considera “um pequeno filme, decididamente falhado”. O filme que vamos ver é um dos primeiros exemplos daquele corpo de obras feitas no impulso do que poderíamos designar como o fenómeno Oliveira, que despoletou um fenómeno do cinema português, a partir de *Amor de Perdição* e do (re)começo da carreira de Oliveira em 1978: o cinema feito a partir de então por cineastas tão diferentes e de gerações diversas como Botelho, João César Monteiro, João Mário Grilo, José Álvaro de Moraes e Pedro Costa, o mais ambicioso cinema feito em Portugal, conjuntamente com as obras do Cinema Novo, que teve eco duradouro junto à crítica e aos espectadores internacionais “de ponta”, sobretudo a crítica francesa e italiana. Cinema anti-espetáculo, formalista e ascético, que tem como pontos de referência (como exemplos, não como modelos) realizadores como Straub-Huillet, Godard, Bresson e, por surpreendente que pareça a alguns, Ozu. Numa entrevista de 1996, inserida no catálogo de uma retrospectiva que lhe foi consagrada em Bergamo, quando lhe perguntam quais eram as características comuns aos cineastas portugueses, Botelho responde: “A presença da literatura e sobretudo da poesia nos filmes, a escolha de enquadramentos secos, com uma composição muito cuidada, uma montagem descarnada. E a falta de dinheiro, que nos leva a fazer coisas estranhas...”.

A consciência do que é a linguagem cinematográfica (o que é um som, uma imagem, um corte), vinda dos mestres acima citados, resulta, no caso de Botelho, num cinema rigoroso, mas não de um rigor exterior, de pose. Este cinema muito estruturado, propenso à clareza e não ao vago, é guiado por uma vigilância constante, que impede as derivas narcisistas que outros não conseguem evitar. O facto de Botelho nunca se ter transformado em “Botelhô”, num cineasta confrontado à (irresistível?) tentação de fazer filmes para Libération e Les Inrockuptibles, também terá sido útil. Como todo filme de estreia de um cineasta digno deste nome, *Conversa Acabada* é um gesto de afirmação. Em alguns filmes de Botelho (*Um Adeus Português*, *Tempos Díficeis*, *Aqui na Terra*), a estrutura, baseada na dualidade, é extremamente visível e deslindá-la faz parte do trabalho do espectador, o que não exclui o prazer. Talvez em nenhum dos seus filmes a estrutura seja tão clara como em *Conversa Acabada*. Trata-se essencialmente, embora não só, de um diálogo (a conversa do título) entre dois amigos distantes, que só se cruzam uma vez na tela, sobre o fundo estilizado do Terreiro do Paço. Este diálogo se faz por uma correspondência que se interrompe, uma conversa que acaba quando um dos dois escolhe o suicídio. Salvo erro, Fernando Pessoa não pronuncia uma só palavra em todo o filme, ao passo que Sá Carneiro diz algumas frases e recita um poema em presença da sua amante, que não percebe português: um escritor só existe verdadeiramente pela palavra escrita. Palavra escrita em verso (os versos dos dois poetas, lidos por quatro vozes diferentes) e em prosa, a prosa das cartas, que estabelece um fio narrativo. A ideia inicial do realizador era muito radical: “De início, para mim, *Conversa Acabada* deveria ser um quadro negro com a voz em «off». Mas com uma hora e quarenta assim, todos os espectadores saíam da sala. A ideia era dar a máxima importância aos textos, mas aos textos no écran negro. (...) Mas sei que se as pessoas não forem atraídas por alguma coisa, não ficam para ver o filme, neste caso para ouvi-lo”. Um dos elementos usados para fixar a atenção do

espectador e depois levá-lo por caminhos mais difíceis, foi escolher dois indivíduos que não fossem atores, mas que “se assemelhassem aos estereótipos dos dois poetas, da ideia que podemos ter de Pessoa e Sá Carneiro”. Outro foi guiar o espectador através de informações, que podemos considerar didáticas e são contextualizadas pelas cartas, traçam um semblante de biografia, de “história”. Mas ao invés de começar por facilitar o trabalho do espectador, Botelho decidiu começar por uma passagem mais árdua: um plano fixo de cerca de três minutos, em que o narrador lê um trecho da versão de Pessoa do Fausto: “Pareceu-me que se o espectador conseguisse manter os ouvidos abertos para ouvir este plano, o texto deste plano, o resto do filme o recompensaria; poderia começar a entrar em certas emoções que a relação entre os textos de todos os planos poderia dar-lhe”. No filme, a proliferação da imagem é reduzida, para valorizar o som, ou melhor, a palavra, mas no interior de uma estrutura estrita (planos fixos, enquadramentos frontais), o realizador utiliza diversas estratégias visuais, que dão variedade ao filme e resultam em diversas camadas de sentido, o que alimenta a atenção do espectador. Há a projeção frontal de imagens sobre uma tela de noventa e seis metros quadrados (12x8), moderna versão das transparências do cinema clássico, porém com imagens fixas dos cenários e não imagens em movimento, fotografias e desenhos de grande beleza, necessários e suficientes num filme feito sobre a palavra, que não quer distrair o espectador; há cenários reais, em três dimensões, os quartos onde morrem os dois poetas, o palco do cabaret, uma rua de Lisboa, parte da fachada de monumentos parisienses, campos portugueses, num dos quais há uma panorâmica de 360 graus, em completo contraste com os planos fixos frontais das transparências. A música, de que hoje Botelho se declara pouco satisfeito, parece querer transpor o estilo da música do cinema clássico americano, à Bernard Herrman (uma das grandes admirações do compositor do filme, Jorge Arriagada, colaborador assíduo de Raul Ruiz) e funciona como outra camada de sentido, no seio deste filme tão pouco efusivo sobre a palavra sábia, a palavra escrita, a palavra em que nada se perde (por isso esta conversa é acabada, nos dois sentidos da palavra: terminada e perfeita). Também neste filme nada se perde: cinema sobre a poesia e cinema de poesia, que reduz a linguagem, para melhor valorizá-la. Vinte e oito anos depois, ao voltar a Fernando Pessoa em Filme do Desassossego, Botelho agiria de maneira totalmente diversa e multiplicaria os cenários, transformando, de maneira elaborada, reconhecíveis cenários naturais em Lisboa em espaços puramente cinematográficos, por vezes espetaculares. Hoje, com a massificação do nome de Fernando Pessoa (já houve até máquinas distribuidoras de tabaco em que estão estampadas a sua cara e um trecho de A Tabacaria), Conversa Acabada adquiriu mais uma camada de sentido.

António Rodrigues

In Folhas da Cinemateca



Longas Metragens de João Botelho

Conversa Acabada (1981); Um Adeus Português (1985); Tempos Difíceis - Este Tempo (1988); No Dia dos Meus Anos (1992); Aqui na Terra (1993); 3 Palmeiras (1994); Tráfico (1998); Quem És Tu? (2001); A Mulher que Acreditava ser Presidente dos Estados Unidos da América (2002); A Luz na Ria Formosa (2005); O Fatalista (2005); A Terra Antes do Céu (2007); Corrupção (2007); A Corte do Norte (2008); Filme do Desassossego (2010); Quatro (2014); Os Maias - Cenas da Vida Romântica (2014); O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu (2016); Peregrinação (2017); Actos de Cinema (2018); Fantasmas do Império (2020); O Ano da Morte de Ricardo Reis (2020); Um Filme em Forma de Assim (2021)

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI-SETÚBAL | SEGUNDA-FEIRA, 10 DE NOVEMBRO DE 2025

CINEMA PORTUGUÊS Vol.III - Sessão Dupla, 20H30 (entrada livre)

“Jogo de Mão”, de Monique Rutler, (1983)

“Relação Fiel e Verdadeira”, de Margarida Gil (1987)