



## **QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA?**

*João César Monteiro, Portugal (1975)*

Fausto Cruchinho

*À espada em tuas mãos achada*

*Teu olhar desce.*

*•Que farei eu com esta espada?•*

*Ergueste-a, e fez-se.*

Fernando Pessoa, *Mensagem*

*Que Farei Eu com Esta Espada?* foi produzido para a RTP, no âmbito de um programa de televisão – “A política é de todos” –, dirigido por Maria Velho da Costa, João Bénard da Costa e José Garibaldi, e terá custado a módica quantia de 60 contos (300 euros). Mesmo feito para televisão, em 16 mm, sem actores, sem equipa técnica e a preto e branco em segunda-mão, o filme confirma a tendência do autor para trabalhar com baixíssimos orçamentos, já começada em *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), seu primeiro filme.

Com um genérico grafitado na parede, muito ao tom desses anos que seguem a Revolução do 25 de Abril em 1974 e em que as paredes se inundaram de anónimos artistas com mensagens políticas, o filme termina com a frase, também grafitada, que encerra o Manifesto Comunista: “Proletários de todos os países, uni-vos!”. Pelo meio, temos uma espécie de catálogo das bandeiras do Partido Comunista nesses anos (final de 1974, início de 1975): luta pela independência nacional, saída do país das estruturas político-militares da NATO, independência das colónias, reforma agrária no Alentejo, luta dos operários metalúrgicos, unidade povo-MFA (Movimento das Forças Armadas), denúncia da exploração sexual das mulheres, anti-clericalismo.

Após a Revolução, os cineastas tinham escolhido maioritariamente a rua como cenário, o povo como personagem e a política como tema, em filmes como *As Armas e o Povo* (colectivo, 1975) e *Deus, Pátria, Autoridade* (Rui Simões, 1975). Mas, em *Que Farei Eu com Esta Espada?*, o que aparenta ser um filme político militante, com recurso àqueles que nunca tiveram voz durante o fascismo, rapidamente se transforma numa caricatura, de tal forma a ineficácia da montagem prolonga o eco do tempo morto das vozes e leva a associações entre imagens e palavras que respondem umas às outras. Assim, o Saratoga, porta-aviões da NATO estacionado no Tejo, contra o qual os operários protestam, é comparado ao navio da peste do *Nosferatu* de Murnau, com isso desaparecendo o perigo político-estratégico para ser substituído pela comparação entre o cinema mudo germânico e o cinema imperialista americano (NOSFERATU-NATO). A pergunta do filme – que farei eu com esta espada? – é feita pela mátria (Margarida Gil) que empunha a espada e respondida pelos camponeses: "defende-te!" Um filme que, no seu título, coloca uma questão responde à questão de Jean-Luc Godard feita por esses anos: *Comment ça va?* (1975), que também interroga uma imagem dos soldados portugueses. Ou repete a pergunta de Lenine em 1902, *Que fazer?* – Social-democracia ou bolchevismo? Ora, estas três perguntas interrogam o sentido do movimento das coisas após o final da ditadura do Estado Novo: que fazer?, como vai? Este movimento começa logo no citado primeiro filme de Monteiro, *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), onde os planos se prolongam para além da necessidade expressa de dizer, num vácuo que amplifica a duração temporal. Assim, a urgência do dizer, própria dos filmes militantes, é parada pela urgência do pensar e aí o filme de Monteiro encontra o filme de Godard.

Os momentos de afirmação militante das causas políticas são particularmente decepcionantes e mesmo caricaturais em *Que Farei Eu com Esta Espada?*, em muito semelhantes a um outro filme caricatural e de uma comicidade decepcionante de Monteiro: a curta-metragem *Conserva Acabada* (1990). O propósito do filme – filmar a revolução – subtrai as imagens clichés do tempo, como o cravo nas espingardas ou os militares em plena comunhão com o povo, para filmar o quotidiano das pessoas perturbado pela revolução. O caso mais gritante é o da prostituta com o seu discurso político moralizante; mas também o discurso do camponês alentejano, que vê com bons olhos a prostituição da mulher a troco da melhoria de vida; o discurso do pescador, que não suporta a pilhagem

de alimentos que os estrangeiros fazem no mercado ribeirinho; o casal recém-casado, que espera o melhor porque para pior já basta; o discurso forçado dos operários, que ensaiam um marxismo sebenteiro; o discurso dos trabalhadores das colónias contra os colonizadores; o discurso do anti-fascista perante uma plateia sempre de costas para a câmara e que repete palavras de ordem e socos na mesa, enganando-se sucessivamente sobre o seu tempo de trabalho.

Raros planos pontuam o filme como símbolos, colados ao discurso político: o canhão-falo com que abre o filme; uma planta carnívora que caça um insecto; uma rosa branca aberta; um homem que transporta um barco miniatura aos ombros; um doente mental que cose um casaco; uma velha que tece linho. O insólito destes planos de corte reforçam o carácter anti-didático da propaganda que este filme poderia visar: a súbita intromissão da montagem cinematográfica destrói o sentido transparente do real de que a propaganda se serve. Filmar a revolução é, desde *Outubro* (1928) de Sergei Eisenstein, filmar os seus heróis e os sintomas. O filme de Monteiro, por sua vez, documenta as vítimas da revolução e as manifestações da sua conformação ao novo *modus vivendi*, com isso inaugurando o seu pensamento sobre o país, progressivamente mais conformista até ao fascismo quotidiano, bem patente em *Vai e Vem* (2003), sua derradeira obra.

Por outro lado, algumas referências futuras dos filmes de Monteiro encontram já aqui a sua expressão: a mulher que empunha a espada voltará em *Silvestre* (1981), assim como o gelado como objecto sexual de que fala a prostituta voltará a partir de *A Comédia de Deus* (1995). De igual modo, a ameaça que vem do rio voltará em *Recordações da Casa Amarela* (1989), assim como o barco-fantasma que desaparece no fim deste filme voltará em *A Flor do Mar* (1986). Os cantares alentejanos também voltarão em *Veredas* (1977), assim como o *Tannhäuser* de Wagner, que precede a pronunciação de *Que Farei Eu com Esta Espada?*, voltará em *A Comédia de Deus*. Também a intervenção cirúrgica regressará ainda mais grotesca, assim como a bandeira americana no cenário de *Madame Butterfly* regressará na enfermaria em *Vai e Vem* (2003). O falo com que abre este filme regressará em *Vai e Vem*, sintomaticamente introduzido por uma mulher.

No entanto, Monteiro tinha definido o seu cinema como um cinema da intimidade quase familiar, em que cada filme era um caso: é o que se passa com o primeiro filme e continua em *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970) e *Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972). Este filme coloca a intimidade familiar numa espécie de família de adop-

ção; o partido, o povo, o comunismo, a pátria (ou mãe-pátria), o cinema. É como se Monteiro quisesse ser adoptado e todos o rejeitassem. Os comentários que a montagem faz são disso exemplo: a seguir à entrevista com a prostituta vem um longo plano geral de Madame Butterfly encenado num palco; a seguir à entrevista com os trabalhadores das colónias portuguesas, vem um longo plano de uma fotografia de Amílcar Cabral; o comício do anti-fascista é repetitivo porque completamente improvisado e fabricado, a que se seguem imagens de tractores saídos directamente de *A Linha Geral* (1928) de Eisenstein.

Temos assim que Monteiro faz conviver o sagrado com o profano: à prostituta sucede Madame Butterfly; aos operários africanos, uma imagem de Amílcar Cabral; ao Santiago, o barco de Naularata; aos marinheiros da NATO, a espada esguda no castelo de S. Jorge, no caos das Colunas e na torre de Belém, símbolos da luta contra os mouros e símbolos das descobertas. O que aparece como o "stato" do directo e do povo porta-voz é "limpo" pela história e pela cultura, como se a convivência entre o stuto e o limpo fossem a mesma matéria do cinema. O cinema futuro de Monteiro irá responder de várias maneiras a esta suposta dicotomia entre o sagrado e o profano.

A opacidade – ou, pelo menos, a resistência à compreensão – do cinema de Monteiro reside na música e na utilização que o autor faz dela. Mais do que ambiente sonoro – em que poderíamos ouvir cantos ou cantores militantes – a música é, neste filme, como em toda a obra monteiriiana, uma espécie de caso do mundo que ora comenta, ora critica, ora aplaude as imagens ou os seres que nelas habitam. Ou, muito simplesmente, a música é no filme o momento de vestida da arte que Monteiro não atribui à imagem e ao que nela vem representado. A música – que não é objecto de representação – diz sem representar o que a imagem quer dizer mas com recurso à representação, ou seja, à falsificação da verdade. Novamente, o plano frontal da prostituta contra uma parede branca num cruel interrogatório, culminando num plano final em que ela desafia a câmara numa pose publicitária; assim como a denúncia que ela faz do fora de campo pídico, de quem a vê prostituí-se nas suas confissões e disso tira gozo. Toda esta sequência marca o artifício do cinema, transbordando de oralidade e de uma oralidade sadiana que percorrerá todo o cinema posterior de Monteiro: o erotismo é a palavra dita. Basta ouvir sem ver o futuro *Branco de Neve* (2000) para compreender como Monteiro é um cineasta sadiano.

Resta a questão: quem é aquele "eu" do título? Teremos que regressar ao início deste artigo e à sua epígrafe: esse "eu" é o eu do cineasta que ergueu a espada-cinema para combater o imperialismo em nome do eu Portugal e do eu João César Monteiro (1934-2003). O momento da realização do filme é o da vacilação do cinema enquanto epifania do real e é, para o seu autor, o de recolocar um pensamento sobre o país, iniciado em *Quem Espera por Siquis de Defunto More Descaço* (1971), em dia com a nova situação política. Por outro lado, ao citar o verso de Fernando Pessoa no título do filme, João César Monteiro colocou-se no centro do pensamento pessoano sobre o destino da nação portuguesa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- D'Alfonso, Fabrice Revaux (org.) (2004). *João César Monteiro: Contre mes les yeux, le feu, mon feu*. Bruxelles: Yellow Now.
- Monteiro, João César (1970). *Movimentar de Solistas – Os que são viverem andaram*. Lisboa: Edições 8 etc.
- Monteiro, João César (1997). *Le Baiser de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*. Lisboa: Edições 8 etc.
- Monteiro, João César (1999). *Uma Senhora Numas Cidade – Diário porviense*. Lisboa: Edições 8 etc.
- Nicolas, João (org.) (2003). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.