

cinema

AS DUAS VIAS DO CINEMA PORTUGUÊS

(1)

(Ainda do «empirismo cinematográfico») (2)

por FERNANDO GUERREIRO

«Um filme não é o resultado duma intenção, mas de toda uma série de conjuntos de expressões, de elementos solitários — é assim uma composição muito dialéctica».

Glauber Rocha
à revista suíça *Travelling*
(n.º 23, Maio/69)

1. O conjunto de filmes estradados no Universal sob o signo da Cinequanon remetem-nos para o que escrevemos em «Do empirismo cinematográfico», (SN n.º 1566). No nosso entender todos estes filmes tanto os de Luís Galvão Teles («José Diogo», «Torrebelã») como os de António Macedo («Teatro Popular», «Ocupação de terras na Beira-Baixa») e o colectivo «Greve da construção civil», denotam menor trabalho sobre os materiais que os constituem do que o próprio filme de Rui Simões («Deus Pátria e Autoridade»): esse «deseleixo» estrutural torna-os também mais permeáveis aos perigos do espontaneísmo (e do acaso Incontrolado).

Se estes filmes ainda podem ser recuperáveis numa função dialéctica não o são em si mas através do discurso exterior, «político», que sobre eles vier a ser feito. Se eles podem cumprir uma certa função política não será portanto enquanto filmes mas como «documentos» — referências brutais elementos a integrar, transformados, noutro discurso, qualitativamente diferente. Nestes filmes não são trabalhados os seus materiais; estes não são provocados nas suas contradições limitando-se a câmara a registar os diversos discursos (da realidade?), esperando que eles por si só e com um mínimo de interferência exterior, definam

o espaço de uma dialéctica, mediante o desenvolvimento autónomo das suas contradições. Esta posição passiva leva a dois perigos básicos: o da insignificância (ex: quando o sujeito portador da fala se cala — «Greve da construção civil») e o da sobresignificância (o imperialismo, sempre dogmático, do sentido: «José Diogo»). A dificuldade em encontrar uma base de apoio para o distanciamento conduz o espectador a um oíhar beato ou dogmático sobre as coisas; o efeito político destes filmes fica assim muito limitado, uma vez que estes, referindo-se constantemente a si mesmos, a um saber e a uma leitura implícitas, que dispensam a sua própria estruturação significante, podem vir a convencer os já convencidos, mas não contribuem para o esclarecimento dos espectadores em dúvida (!).

Esta situação passiva — que tem fundamentos políticos, anteriores à própria prática cinematográfica — deriva uma atitude auto-muladora do trabalho propriamente cinematográfico ao nível da construção do sentido do filme; e este, assim, é integralmente remetido para um discurso exterior (no filme: o comentário das imagens, ex: «Torrebelã»; ou fora do filme: o debate, após a sua projecção). Godard caracterizava lapidariamente esta falsa questão da «forma e do fundo» no cinema militante, colocando-a do seguinte modo: «há que fazer não filmes políticos, mas sim politicamente o cinema».

A dificuldade em articular um trabalho diferenciado e significativo sobre os materiais que compõem o filme manifesta-se, aliás, na própria estreiteza do trabalho efectivamente produzido, ainda que de uma forma parcelar fragmentária: relações som / imagem (casos mais interessantes em «José

Diogo»: voz de JD sobre a imagem da mulher que fala sem que se ouça o seu discurso); relações espaciais (entre um lugar fechado e outro aberto: em «Torrebelã» e «Ocupação de terras»: a oposição entre a casa dos latifundiários — repositório de frivolidades — e o campo, área de trabalho por excelência); relações a nível de texto (texto-off e discursos em directo: relação elaborado-expontâneo). Este conjunto de relações, contudo, nunca é trabalhado em si, com o intuito de adensar, apoiar ou cortocircuitar a sentido global do filme, bastando-se sempre na sua individualidade desorganizada (e já vimos que este, é, também, o plano do espontaneísmo político — dos processos de elaboração e de leitura destes filmes).

O caso mais sintomático desta dificuldade em «dar o salto» (formal e político), está na qualidade de enunciados, que aliás não se diferenciam muito, produzidos por A. Macedo para um mesmo «objec-

to» (o caso da herdade tratado tanto em «Teatro Popular» como em «Ocupação de terras»); o texto único, embora diversificado e plurisignificante, que se poderia construir sobre as diferenças destes dois discursos acaba por se dividir em enunciados que, em si, não se caracterizam por nenhuma economia ou especialidade textual e onde, pelo contrário, se repetem os mesmos impasses e erros.

Parece-nos, com efeito, que esta não pode ser a melhor — e muito menos a única — via para um cinema de intervenção nacional. Há que ir agitar e provocar no próprio terreno da ideologia contrária; há que desconstruir a imagem e a retórica da ideologia burguesa para construir um outro discurso, que seja o espaço das diferenças e das contradições inscritas nos discursos ainda hoje dominantes e de que filmes como estes se põem totalmente à margem.

2. Metodologicamente, parece-nos, portanto, justificável opôr dois grandes blocos de filmes: aquele que inclui as obras da Cinequanon e ainda «Deus, Pátria e Autoridade» (de Rui Simões) e o que seria definido por filmes como «Trás-os-Montes» (de António Reis), «Que farei eu com esta espada?» (João César Monteiro), «O Funeral do Patrão» (de Eduardo Guedes) e «Brandos Costumes» (de Seixas Santos). Sem entrarmos na valorização de cada uma destas obras — de interesse diferente — parece-nos mais útil apontar para a qualidade da sua diferença em relação aos filmes «empíricos» anteriores.

Todos estes filmes, grosso



O FUNERAL DO PATRÃO

modo, partem de uma constatação que não é isenta de múltiplas consequências: 1) como «um filme é um filme» — e como uma árvore é uma árvore, e a imagem de uma árvore, num filme, não é essa mesma árvore). Um filme não é «uma fátia (tal qual) da realidade nem sequer a sua mera (e exacta) fotografia... Um filme é, antes de mais, um filme: 1) num conjunto, diferenciado, complexo, não homogêneo — quanto aos materiais que entram na sua constituição — de sinais e de representações; 2) uma relação não-imediata com o real — uma representação codificada (cultural e ideologicamente) de uma relação da imagem com o seu referente e a História (o real concreto); 3) finalmente, por 1) e 2), um filme é sempre (independentemente do seu maior ou menor grau de explícita ficcionalidade) uma representação — cujo sentido resulta de um processo contraditório, inter-relacional e estruturalmente heterogêneo de produção de sentidos — de um imaginário social (cultural, filosófico, ideológico).

Postulada a artificialidade ontológica da imagem, desemboçamos numa segunda afirmação, não menos isenta de consequências: «no filme, tudo é possível» (i. é, à partida não há nenhuma limitação «natural», de carácter «realista»: a escolha de uma estética da escassez ou de imitação da realidade é uma atitude arbitrária e retórica, que visa obter determinado efeito textual-estético e poético). Assim, o rigor de um ponto de vista materialista sobre o cinema e um filme, não está necessariamente na maior ou menor «fidelidade» da imagem projectada em relação ao seu referente (o «real»), mas sim no próprio processo específico, cinematográfico, da produção de um objectivo formal concreto (estético político), de natureza diferente da realidade; um texto que, ao nível das suas formas próprias de significação, materializa ou não uma interpretação que se pretende correcta de uma dada situação concreta — uma interpretação que, portanto, tem de ter em conta as próprias particularidades do tipo de representação usado.

3. Ora, no nosso entender, embora a diversos níveis de trabalho — o discurso mítico (filmes de Reis e João César), o alegórico-burlesco (Goads), o genérico (Seixas Santos;

melodrama, revista e comédia-de-costumes) — estes filmes assentam nessa definição «cinematográfica» do cinema, apresentando-se, com maior ou menor grau de coerência e de consciência, como críticas do erro empírico (idealista) no cinema. Nestes filmes, o realizador é o responsável pela organização significante do texto.

Parece-nos oportuno suspender aqui o texto para nos dobrarmos sobre algumas das questões que temos vindo a levantar. Por comodidade seguiremos, de um modo geral, uma série de artigos publicados na revista «Tempo e Modo» (n.ºs 79 a 82, em 1970) por Eduardo Paiva Raposo e F. G..

A — O CINEMA COMO CONSTRUÇÃO

Se se pode considerar o Cinema como uma linguagem, não o podemos qualificar como uma Língua. O que impede precisamente o cinema de ser uma Língua é a impossibilidade de nele se isolar uma unidade de segunda articulação, um elemento operacional mais não significativo, por si. Se podemos considerar o plano — ou antes o fotograma — como uma primeira unidade convencional, nele nada encontramos que não contenha, de algum modo, um dado valor de significado (por muito flutuante que este seja). Todo o elemento que entra na composição do plano remete sempre para um abstracto — isto é, na imagem tudo é índice. O cinema é, assim, o domínio dos Índices, porque assenta sempre numa representação analógica — mas não fotográfica — da realidade. Toda a ideologia e o uso idealista do cinema radicam, assim, na «ilusão de realidade» que essa analogia entre a imagem e o filmado, uma vez codificada (cultural e ideologicamente) segundo outros padrões «realistas», origina, suporta e alimenta. Tudo na imagem participa na construção no sentido e é, portanto, em certa medida, significante. Por isso mesmo uma prática coerente do cinema deve sempre partir da realidade inicial da sua constante ficcionalidade. A câmara tem sempre uma visão crítica, selectiva, parcial e relativizante do «real»; a imagem, ao ser projectada define-se, antes de mais, por oposição a outras imagens, a outras «parcelas do real»; por outro

lado, o filme, sendo sempre uma selecção pragmática feita dentro de um conjunto de relações (formais, culturais, políticas), actua como uma globalidade — ainda que feita de diferenças — que se opõe a outras globalidades (nomeadamente à ideologia dominante e à sua imagem no cinema).

Se no filme tudo é índice de alguma coisa, se existe como que uma «lei da etabulação necessária», assente na arbitrariedade do símbolo, poderemos considerar o filme como um texto construído — uma unidade significativa relacional, uma leitura complexa de elementos que tomam o seu significado em relação ao todo textual. Um desses elementos construtivos, que entra nesse complexo textual com um estatuto cinematográfico em princípio exactamente igual ao de outros elementos (como a montagem, a duração dos planos, etc.) é o referente da imagem, o «real filmado». Assim, um filme é uma construção organizada do real na tela, e organizando e organizado estão em igualdade no funcionamento do filme. A «realidade» não é mais do que um dos vários elementos que colaboram na organização do universo fílmico.

A construção é, pois, constituída por todos os processos de feitura do filme, desde o próprio acto de filmar, que constrói já uma realidade fílmica diferente da realidade real, até ao último processo manipulador que se efectua sobre o filme, antes de este estar completamente acabado. A construção é, pois, considerada globalmente, o ponto por onde a obra se completa como discurso ideológico do real. Cada elemento da construção ao actuar sobre a realidade, será portador de uma carga ideológica mais ou menos forte. Quanto à «realidade» presente no filme enquanto «filmado», não se trata tanto de saber que realidade é mostrada no filme, mas como está transposta para o filme, quais as modificações que sofreu no processo de construção do filme. O que há é que prolucas as modificações fílmicas pelas quais entra a Ideologia. Na realidade, cada plano, cada ângulo de filmagem, faz parte de um paradigma (colcha) totalmente aberto: a câmara escolhe um ângulo, mas a realidade exterior poderia ter sido apanhada por dezenas de outros ângulos diferentes: o

cinema, portanto, mais do que mostrar, esconde, mais que dizer a verdade, mente e falseia; logo o que é mostrado é uma realidade que, enquanto filme, participa de um outro nível de significação global da obra; é uma realidade que, pela operação de divisão arbitrária que nela é feita pelo cineasta se torna a própria construção motívada, i. é, motivada por uma série de intenções, as do filme, como todo — a sua intencionalidade e lógica internas. O que ainda permite falar da realidade é apenas a relação analógica entre o mundo real e o mundo do filme, entre o objecto fora do filme e o mesmo objecto dentro dele, mas, neste, mesmo aqui, a própria superfície cinematográfica — o ecrã — tem de organizar, num outro espaço estrutural, um volume (com certa semelhança de forma visível) que é dado (o filmado, depois projectado) pela câmara.

[1] Não se trata de alguma coisa que se pode chamar «O Tempo e o Modo» (F. G., a propósito de José Bressa — que quer significativamente, tem vindo a ser projectado entre nós — «O Tempo e o Modo», uma obra de carácter cinematográfico). A digressão que o apresentamos cinematográfica tem a ser «um ecrã que é o que é». Essa digressão é a relação — a digressão de letras — que deriva de uma dupla manifestação: 1) a identificação da imagem com o real (isto é, o referente da imagem num determinado e depois com o anterior real concreto, histórico); 2) o estabelecimento de trabalho de câmara (isto é, o que chamamos parâmetro fílmico, momento, etc.). Cada ângulo, portanto, a pensar que tudo o emprega na direcção de emergência dos meios cinematográficos tem o seu «correlato necessário» numa concepção sustentada da realidade. Sublinhamos, então, que «tudo o que se vê» não é o que se vê «em si» de qualquer modo, mas sim o que se vê «em relação» a uma perspectiva formal de uma noção ontológica e política de vida (ideológica que postula a identificação entre real fílmico e real concreto, entre a verossimilhança — técnica do fílmico do filme e a organização do real textual e social).

Embora ainda voltemos a esta questão, precisamos, portanto, falar muito pouco sobre a «lei da etabulação necessária» que nos permite falar de uma realidade fílmica diferente da realidade real. A lei da etabulação necessária capta do real, a «câmara» a que se organiza do modo «realista» ou «idealista» do real segundo os ângulos ideologicamente determinados (isto é, quanto à sua origem, do «substituição» da realidade real por uma realidade fílmica (Popper) e não com o intuito de reduzir a «representação de realidade» da imagem (isto é, por seu turno assente na relação analógica entre realidade real e imagem e fílmico; o facto de que analógico seja um analógico codificado, tendo em vista a construção de certos fins ideológicos, é evidentemente ignorado pelo filme fílmico).

[2] O nível de imagem assim produzida — que reproduz não o real concreto do materialismo realista, mas sim uma representação ideológica do real.

[3] Efecto do próprio conteúdo da imagem (isto é, do discurso) devido à totalidade do ideário «realista-dominante» respeito das relações entre a imagem e o seu referente, o «real» — que é a própria realidade, a realidade privilegiada, que tem como consequência (também ideológica) o silenciamento das várias visões de descrição da ideologia no filme — uma prática materialista de «crítica real», portanto, que actua a estes (e outros) níveis ideológicos, manifestando, assim, o seu processo de «realização» — o que permite, para além do «efeito de realidade» ideologicamente atribuído (e associado) à imagem.

AS DUAS VIAS DO CINEMA PORTUGUÊS (II)

Ainda do «empirismo cinematográfico» (2)

Fernando Guerreiro

B — AS RAZÕES HISTÓRICAS DO ERRO IDEOLÓGICO DO CINEMA

Definida a margem de confusão entre a imagem e o filmado — uma relação de analogia na sua forma — e assente que não existe, de facto, uma continuidade de substâncias entre o filme e o real, existindo antes uma profunda rutura, que é o espaço de uma diferença substancial, convém perguntar porque se solidificou tanto esse erro idealista sobre a natureza do cinema (quer nas massas espectadoras quer nos cineastas). Já a um segundo nível há também que ver porque é que esse erro idealista de base — que, ideologicamente, serve os interesses da burguesia —, para sobreviver, se viu forçado a adoptar uma forma «realista» que, inclusivamente, ainda hoje marca os filmes empíricos e espontaneístas de muitos cineastas de esquerda que se pretendem, no cinema como na vida, materialistas.

Antes de mais há que não

confundir o facto do cinema ser uma indústria, com a situação ideológica complexa do produto dessa indústria. A função ideológica do filme não advém mecanicamente do filme resultar de um processo económico, na sociedade burguesa-capitalista virado para um consumo reproduzido. Na realidade, o filme não é um produto meramente económico, um mero reproduzir das relações de produção instituídas numa sociedade capitalista. Colocado económica e tecnicamente no cruzamento do Económico e do Político, no filme, o modo de produção dominante, aquele que confere ao produto elaborado pronto para ser consumido a sua organização e efeito específicos — é o estético-formal. O todo fílmico tem sempre aspectos técnicos e económicos mas é pela sua forma estética que ele principalmente se insere na prática social. Assim, parece-nos que a razão da protecção — pelos monopólios e pelos Estados burgueses — à existência de indústrias cinematográficas em grandes moldes, não está tanto no funcionamento interno dessas indústrias de acordo com os padrões das relações de produção dominantes como nas qualidades específicas (estético-ideológico) do seu produto resultante.

L. Althusser e T. Herbert distinguem numa dada prática social, duas práticas diferenciadas, mas de qualquer modo inter-relacionadas: uma prática técnica («a transformação de matérias primas extraídas da natureza — ou produzidas por uma técnica prévia — em produtos técnicos, por meios de produção determinados») e uma prática política («a transformação das relações sociais dadas em novas relações sociais, produzidas por meio de instrumentos políticos»). Num dada sociedade, a prática técnica depende das relações de produção dominantes nessa sociedade. Enquanto indústria, o cinema tem pontos de acordo com outras indústrias — a sua prática técnica (técnicas ópticas, de filmeagem, impressionabilidade, registo sonoro, etc.) insere-se, portanto, numa determinada prática social e depende, em grande medida, de uma encomenda externa —, visa satisfazer uma necessidade que se define não no âmbito da própria prática técnica, mas no conjunto organizado da prática social.

A prática técnica é, assim, num determinado momento histórico, a resposta técnica a um pedido social que é também o pedido politicamente conveniente à classe no poder.

Pode, portanto, perguntar-se: qual a necessidade social do cinema? O que justificará, politicamente, uma prática técnica tão complexa e de tão grande envergadura? No nosso entender, o factor determinante no pedido de classe da burguesia em relação à prática técnica do cinema, radica na facilidade deste em reproduzir o «real» e de o fazer «sem dar a impressão de um aparelho interposto — transmitindo ao «filmado» um grande e apelativo «efeito de realidade». Assim, o aperfeiçoamento da técnica cinematográfica na sociedade capitalista correspondeu à intenção de um seu emprego convincente e realista: banda sonora, cor, etc., reforçam essa impressão de realidade; o «efeito de câmara» passa a ser dirigido para um crescente «efeito de realidade» (3).

Uma vez instituída, na prática social, a técnica cinematográfica e harmonizado o seu desenvolvimento com o pedido social, havia, sobretudo, que generalizar o produto e moldar à partida, nas massas espectadoras, um padrão de leitura (crédula e iluminada) — um «modelo de percepção» que, aliás, estivesse de acordo com os «stogans» publicitários (ideológicos) que passavam a valorizar o produto-filme: «real», «instincto», «ve-

ridico», «espontâneo», «sincero», «humano», etc. A acumulação das chegadas de comédicos, dos banhos-forçados de jardineiros, das refeições de família e dos choros de bebé — filmes de Lumière — serviram para criar esse estatuto de «imagem» que, após uma ampla difusão «popular», se instituiu como um «espontaneísmo» acrítico de leitura do que era, com toda a verosimilhança, mostrado. É muito significativo que, nesses anos de «tateio», o cinema fantasta e delirante de Méliès tenha sido desacreditado e desprotegido, oficial e industrialmente — na realidade, ele não correspondia, nem ao pedido social da classe dominante, nem ao gosto e aos valores «espontaneístas» antretanto por esta desenvolvidos nas massas espectadoras.

C — O EMPIRISMO CINEMATOGRAFICO TEM CONTEUDO, SERVINDO A IDEOLOGIA DOMINANTE

O que atrás dissemos sobre o «pedido social» da técnica cinematográfica permite-nos voltar de novo à noção de construção do texto-filme. Se já vimos que é a construção que determina sempre, em grande medida, o filme como representação ideológica — e essa construção existe, mesmo quando silenciada, tanto nos filmes de ficção como nos documentários —, resta-nos concluir que é pelo domínio da própria construção do filme como texto (pela redistribuição dos materiais que entram na composição do texto e pela sua articulação com outros diferentes tipos de anúncios, anteriores e sincrónicos, no espaço do texto geral da cultura e da sociedade) que podemos — e devemos — intervir no controle da inscrição da ideologia no filme (quer produzindo determinados efeitos ideológicos, quer silenciando e enfraquecendo outros, mais directamente ligados à prática cinematográfica dominante).

Neste âmbito, sendo o cinema uma prática estética com uma vida relativamente curta, ainda que muito intensa e profundamente industrializada, ele ainda hoje se mantém numa situação embrionária, na

(3) A existência ou não de uma imagem especificamente produzida pelo cinema é uma questão ainda hoje muito discutida. Por exemplo, etc. «Se a câmara, na situação ideológica determinada em que nos encontramos, produz um efeito que não constitui objectivamente da natureza dominante, não é por este reproduzido o modo (do «o mundo que a imagem reflecte»). É multiplicado em apêndice da semelhança desta estrutura em particularidade com a ideologia ideológica da produção. Parece-nos que o teor das construções de Poyent e as tão apressado e dogmático que historicamente por isso «realizado» ideologicamente, já não tem qualquer sentido objectivamente substancial em ou outro sentido, mas se numa questão de princípio, apontamos — de que modo o modo dominante, Charles Metz, por exemplo, citando Jean Allou — segundo o qual nos estamos possibilidades técnicas técnicas ideológicas e a nível da cultura, as relacionadas com a sua possível «verdade» foram silenciadas para a primeira organização de aparência que a questão de um modo diferente, para o «o mundo» — entre a imagem fotografada animada e a sua «imagem» —, a sua «imagem» — o que nos permite que «ver» — o modo do real, e do modo do sistema é, talvez, que a semelhança não é de início, entre a foto e a reprodução da obra do objectivo sincronizado das imagens captadas, respectivamente, nestes dois sentidos.

medida em que a sua autonomia (-relativa-), dita Engels como prática artística ainda se encontra estreitamente ligada numa relação de dependência, a uma prática ideológica empírica, pré-teórica, que a enquadrava dentro de uma problemática de que são escamoteadas quaisquer referências à especialidade dos seus meios formais e ao estatuto da sua relação -reprodutora- (anológica, mas não fotográfica) com o real³⁾.

Pensamos, portanto, que a auto-determinação estética do cinema implica a ultrapassagem do seu campo idealista e pré-teórico de concepção (em que os erros empíricos e realistas têm hoje uma função política dominante). O controlo ideológico dos sentidos veiculados pelo cinema passará, portanto, pela delimitação progressiva da sua especificidade de como prática estética. É este o papel da Teoria (-o sistema de conceitos determinados de que as práticas necessitam para produzir o fim que lhes é designado - sistema que não é mais do que a reflexão desse fim nos seus meios de realização-, Cahiers de Cinema, n.º 197). É através de uma -teoria-, assim construída que, por uma prática posterior com ela coerente, se alterará e criticará, radicalmente o carácter ideológico que tem vindo a receber o produto estético para o refazer (agora repensado metologicamente, nos seus diversos níveis de significação) com uma outra marca ideológica⁴⁾.

4. Voltamos agora aos três filmes portugueses que procuramos isolar do conjunto da produção cinematográfica (nacional e não nacional) dominante.

a) «Trás-os-Montes» (de António Reis)

Em «Trás-os-Montes», antes de mais, apresentam-se cenas, elementos (naturais e formais), discursos susceptíveis de fazerem parte de um inquérito -laços de uma eventual trama e significantes (descartados) de mitos que, no seu conjunto, funcionam como peças de um «puzzle» que só no fim do filme, tal como em «...sim», acabam por revelar -e oferecer à leitura - o eixo da sua estrutura, o espaço da sua escrita, a densidade do seu texto e o sentido da dispersão dos seus sentidos no conjunto de aparentes incongruências que uma ordem -«ão-dá» foi arrumando).

Nesta obra de exposição temporada, o «tempo da imagem» (enclavando neste con-

arrumar no texto). Se este tempo é tempo de exposição, é também tempo de espera: é na sua disponibilidade desdobrada que se vêem imbricar os diversos discursos do Mito - com o seu tempo próprio e a sua simbologia específica. Esta aparente arbitrariedade e desconexão obrigam o espectador a sentir-se implicado no filme, remetendo-o para a tarefa de estruturar o próprio sentido da obra. Por outro lado, num filme eminentemente mítico como «Trás-os-Montes» as formas privilegiadas da intertextualidade simbólica são o plano-sequência (panorâmica das rotas) ou o longo plano fixo (sequência da aparição junto à gruta).

Destas diferenças de discurso - ou níveis de (re)realidade, se preferirmos - desprende-se um «tempo» próprio do



O funeral do patrão

cento o conjunto das relações entre a duração e outras formas enquadramento / raccord / montagem) existe para prolongar, acentuar e orientar o conjunto dos seus sinais (aparentemente dados sem hierarquia e que só depois de concluído o filme se vêem

filme, um segundo-enunciado do seu sentido: a imobilidade do homem, o isolamento da sua condição, o seu mal-estar geográfico (e social), o fatal apelo do longínquo (simultaneamente projecto de esperança e penúncia de deslusão) e, fundamentalmente, o que há de comum a tudo isto: a terra, isto é, o espaço da produção do texto onde se vem inscrever o imaginário e, por fim, a noção de que o filme é apenas mais um desses produtos imaginários (talvez apenas mais conscientemente elaborado, porque abertamente meta-linguístico).

b) Que farei eu com esta espada? (de João César Monteiro)

É difícil falar do filme de João César Monteiro - porque, tal como em «Sophia» (e

para quando a exibição de «Sapatos de defunto», «Sagrada Família», «Amor de Mãe-7), temos sempre a impressão de que o mais importante fica de lado: e o mais importante é a sua espantosa capacidade de fazer o cinema com o mais banal dos planos. De qualquer modo, «Que farei eu com esta espada?» apresenta semelhanças formais, e de método, com a obra de António Reis. O que é comum a ambos é o «parti-pris» eminentemente mítico das suas obras.

Neste filme de circunstância de JCM integram-se, numa estrutura de discurso fundamentalmente mítica, três tipos de elementos: os culturais (cinematográficos: Mumau - ou de outros domínios: p. ex, Puchini, com a «Butterfly»; os históricos (castelo, espada, arcanjo-guerreiro, câncions tradicionais...), os naturais (possuidores de uma carga retórica susceptível de lhes garantir uma função mítica no todo do texto). O pretexto próximo deste discurso sobre a Independência Nacional é a presença da esquadra da Nato no Tejo, num período tenso do processo revolucionário português (Fevereiro/75). Esta referência próxima vai servir para articular os grandes temas míticos (e os discursos) que os personagens seus veiculadores materializam - sobre um pano-de-fundo negro cheio de pontos de interrogação (que se destacam enigmáticamente na imobilidade e mudez dos elementos naturais) - com a prática empírica dos seres humanos que têm por anónima função continuar (verificando-o ou não) o Mito (ponte de ligação entre a memória e o futuro, mais ponte, e logo presente). Nesta prática empírica integram-se, por seu turno, diversos tipos de personagens: a) a natureza e os instrumentos materiais (a matéria-prima e o processo do trabalho), b) o quotidiano (ideológico, imaginário, vivido) dos sujeitos que, mal ou bem, melhor ou pior, sempre vão fazendo a História (dos operários dos estaleiros navais, dos camponeses alentejanos, sem esquecer as prostitutas do Cais do Sodré), c) a sua complexa e contraditória prática política (lutas, ilusões, anáctos, etc).

3. A imagem tomada não é o objeto do mundo (o real concreto, os termos físicos) mas o cinema, mas o objeto (ou matriz) do analógico de uma representação idealizada do mundo mais a câmara foto e o objecto representado produzida pela câmara. O que é representado não é, quer o seu objecto, o mundo (o real concreto) mas é uma representação dele (o concreto imaginário). É a prática de arranjar das aparências que se tenta de chegar para ler, e não a realidade específica independentemente do nível do cânone, visado juntamente em rigor que a representação sua uma representação ideológica, coerente, predominantemente em que a imagem tomada se dá a conhecer representando o próprio mundo, de real concreto e não do concreto imaginário. O que de outro modo, um dos temas do estruturalismo, é designada formalmente a natureza do segundo. O outro a importância de que existe dentro a natureza (ou muito simplesmente que existe a natureza) que se localiza dentro a prática (operária de cinema) e o discurso (mito pre-estabelecido que a prática se dá sobre a sua realidade, o seu conhecimento e o seu

concreto que se estabelece a cinema materializado - pelo colectivo de relação de Cinema, n.º 2.

4. Contudo convém dizer que este trabalho depende da -teoria-, embora mesmo no filme, seja difícil falar de método, portanto, a prática representativa, transmissível de filme, não outro lado, o filme não pode espontaneamente a teoria concreta, pois que qualquer presença em seu plano um «instrumento» -símbolo-, nomeadamente de análise do real, é pura metafísica. Carreiros entre outros segue a importância da prática, etc? por um lado, a real dada como texto a si - e como o real já fundamentalmente explicado - e que tudo isso, sempre como a realidade do ponto de vista do texto, e portanto a realidade elaborada sobre o real, não é o real. A prática de um método concreto na elaboração do filme não o transforma de um produto que é ideológico num instrumento formal de um método e análise, na realidade, «onde há uma transição da natureza do filme, mas em uma transição da sua utilização e do seu destino».

circunfância parece-nos assim, muito mais importante do que o «grau de perfeição da obra — os horizontes abertos no «salto mortal» que a caracteriza são mais decisivos do que os seus eventuais pontos de percurso. Em «C... farei eu com esta espada?» — que fica é essa vaga-de-luz retórica e simbólica que — põe à multiplicação dos materiais que entram na construção do filme a sua estruturação como um todo, cujo sentido político é mais esclarecedor e compreensível para os espectadores do que os milhares e milhares de metros de película de impressionados pelos realizadores da Cinequanon. Por que aqui sente-se não só o trabalho da História, como que é mais importante, e se, difícil avanço.

c) «O Funeral do Patrão» (de Eduardo Geda)

No curto debate que se seguiu à sua estreia na sala de cinema — este filme como o de JCM, já fora anteriormente exibido na TV —

espectador manifestou-se preocupado com o facto do filme, pelo seu tom «excessivamente cómico», «não suficientemente sério», poder vir a «desamar o espectador». Essa é de facto a maior qualidade do filme de Geda: desamar o espectador — tirá-lo de baixo dos pés o chão ideológico de uma «falsa concepção de cinema e de política no cinema — que-para conscientemente com a imagem tradicional do realismo burguês e com a ideologia da seriedade dos bons-costumes burgueses (e isto tanto no cinema como na política).

Contudo, Geda, de início, cede a um «imperialismo» da palavra e a uma fácil tendência para a politização de superfície dos discursos dos personagens — aliás sublinhada pelo manifesto estado-de-espelho de fim de representação dos actores — que, então, estruturalmente não funciona, obstrói o sentido do filme e suspende pesadamente as imagens no écran; no entanto, a partir do momento em que se entra claramente no reino da «representação», onde o «excesso» da interpretação dos actores passa a constituir uma função retórica (e política) do próprio discurso, a obra «entra nos eixos» e funciona.

No filme de Geda — que tem a grande qualidade de romper com muitos preconceitos (cinematográficos e políticos) e, que pode abrir caminho a outras obras eventualmente mais consistentes — apontamos apenas, nessa segunda parte, duas «friezas-estruturais»: por um lado, uma certa falta de economia do discurso nos seus efeitos; por outro lado, o subaproveitamento das formas propriamente cinematográficas na produção dos sentidos do filme (que vive muito do texto, da teatralidade das situações e da exemplaridade da interpretação dos actores).

Convirá agora interiorizar estes processos de distanciamento numa forma mais cinematográfica e num enquadramento mais económico nas estruturas dos géneros narrativos tradicionais (nomeadamente a comédia pequenoburguesa de costumes (dos anos 40), o melodrama, etc).

No nosso entender é pelo espaço textual e cultural balizado pelos filmes de António Reis, João César Monteiro e Eduardo Geda (além de Manuel de Oliveira e Seixas Santos) que hoje passa não tanto um cinema «novo» português mas, finalmente, o próprio cinema português — e neste, uma sua prática que se queira militante.

FICHAS TÉCNICAS

- TRÁS-OS-MONTES** — R / António Reis e Margarida Martins Coelho (l. m., 1975)
- QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA?** — R / João César Monteiro — Média metragem inicialmente exibida na RTP (1975)
- O FUNERAL DO PATRÃO** — R / Eduardo Geda; c/ Jo Apoloni, Artur Semedo, M. Viegas (1975) (l. m. inicialmente exibida na RTP)
- LIBERDADE PARA JOSÉ DIOGO, TORREBELA** — R / Luis Galvão Teles qm. m. 1975)
- GREVE DA CONSTRUÇÃO CIVIL** — 1975, c. m.; filme colectivo da Cinequanon
- TEATRO POPULAR, OCUPAÇÃO DE TERRAS NA BEIRA BAIXA** — R / António Macedo (m. m. 1975)