



MIGUEL GONÇALVES MENDES

O CINEMA DE
MIGUEL ÇONÇALVES MENDES



"O trabalho de Miguel Gonçalves Mendes é sempre de uma delicadeza invulgar. Delicadeza como o movimento que tem o ritmo certo (tudo o que não é delicadeza é ou demasiado lento ou acelerado). Assim, diante do que não se precipita nem se atrasa, o retratado tem tempo para pousar, como se caísse, no seu solo mais tranquilo. E, por isso, vemos o que nunca vimos antes - gestos íntimos; e breves, mas decisivas, expressões. Tudo se revela no outro quando quem quer ver é paciente. Uma paciência que olha para os pormenores, eis a arte que muito admiro de Miguel Gonçalves Mendes."

GONÇALO M. TAVARES

D. NIEVES
A BATALHA DOS TRÊS REIS

AUTOGRAFIA

FLORIPES

CURSO DE SILÊNCIO

JOSÉ E PILAR

NADA TENHO DE MEU

PREFÁCIO > CÍNTIA GIL

CURTAS > RUI PEREIRA

D. NIEVES > CARLOS FIGUEIRAS > NUNO SENA > XOÁN CARLOS LAGARES

AUTOGRAFIA > ANDRÉA DEL FUEGO > CLARA FERREIRA ALVES > FERNANDO CABRAL MARTINS
> FERNANDO MEIRELLES > PAULO CUNHA E SILVA > RENAN QUINALHA > SÉRGIO CABRERA

A BATALHA DOS TRÊS REIS > JOSÉ DE MATOS-CRUZ > PAULO CÔRTE-REAL

CURSO DE SILÊNCIO > MARIA JOÃO CANTINHO > RAQUEL RIBEIRO

FLORIPES > J. J. DIAS MARQUES > JOÃO MONTEIRO

JOSÉ E PILAR > ARTHUR DAPIEVE > BALTASAR GARZÓN > ELIANE BRUM > JEAN WYLLYS
> JOÃO MOREIRA SALLES > JOSÉ PADILHA > LUÍS SEPÚLVEDA > VALTER HUGO MÃE

NADA TENHO DE MEU > GREGÓRIO DUVIVIER > NUNO ARTUR SILVA > FLÁVIO CAFIERO
> PAULO MOURA > RUI CARDOSO MARTINS

PERSONAGENS DE MGM > JOSÉ SARAMAGO > LOLITA WU > MÁRIO CESARINY > PILAR DEL RÍO
> TATIANA SALEM LEVY

MIGUEL GONÇALVES MENDES > JOÃO MAGUEJO > JOÃO BONIFÁCIO
> MARIA JOÃO SEIXAS ENTREVISTA MIGUEL GONÇALVES MENDES

CÍNTIA GIL
< DIRETORA E PROGRAMADORA DO DOCLISBOA >

Minha cabeça estremece com todo o esquecimento.
Eu procuro dizer como tudo é outra coisa.
Falo, penso.
Sonho sobre os tremendos ossos dos pés.
É sempre outra coisa, uma
só coisa coberta de nomes.
E a morte passa de boca em boca
com a leve saliva,
com o terror que há sempre
no fundo informulado de uma vida.

[Herberto Hélder, Poemacto]

É inevitável dizer – encontrei o Miguel na Escola de Cinema, em 1997. Coisa estranha, uma escola de cinema, onde tantos de nós – miúdos, crianças cheias de si mesmas – se encontraram num tempo demasiado veloz para a velocidade própria à imaginação adolescente. Um tempo violento, talvez. Lembro-me de três coisas. De nos dizerem que o cinema morreu – e de não saber a longa história de tal afirmação, de a tomar como um aviso desesperado, como uma espécie de pedido sem destinatário. Lembro-me de ver o Miguel a apresentar um projeto – não me lembro de nada do projeto, mas de uma espécie de energia canina, ilimitada e feroz, sorridente, que eu via noutro lugar qualquer, que não pertencia àquela sala, despropositada. Uma vitalidade enigmática. Lembro-me de, não sei como, ir parar à casa nova do Miguel, que estava em obras, toda partida, que ele imaginava com uma imaginação impaciente, que hoje não distingo da força bruta com que se partiam e faziam paredes. Depois o Miguel desapareceu. Não o vi mais, tive mesmo de fazer um esforço para o associar à minha memória do lugar onde o conheci. Ficou-me, isso sim, essa energia de

lado nenhum, de longe, de algum sítio sem referencial, de onde eu também vinha. Éramos os dois, talvez, de lugar nenhum e trazíamos connosco a impertinência própria a tal lugar, essa energia sem chão. Ficou-me a falta desse gémeo inusitado.

Muitos, mesmo muitos anos mais tarde, reencontrei o Miguel. E era como se soubéssemos tudo um do outro – uma espécie de pressentimento dos dias futuros um do outro, uma espécie de reconhecimento de alguma coisa sem qualidades, sem forma, sem conteúdo até. Reconhecemos uma funda imaginação de um espaço e de um tempo de onde ambos havíamos vindo, talvez. Encontros casuais. Vi o Autografia. Foi o primeiro filme de que soube. E fiquei com a certeza de que havia visto Mário Cesariny voar sobre Lisboa. Não era uma ilusão – coisas destas acontecem raras vezes, em que a imaginação e as imagens se oferecem umas às outras de modo desordenado e impertinente. Esta era a segunda vez na vida que tal me passava. A primeira havia sido com a imagem da mãe de Barthes num jardim de inverno, com 12 ou 13 anos, que nunca vi mas que ainda hoje vejo clara e distintamente, e encontro mais primordialmente do que qualquer palavra que tenha lido no seu livro. Cesariny a voar sobre Lisboa – esse era, para mim, o filme do Miguel. E Miguel era o incrível demiurgo desse mundo em que um tal velho quase moribundo voava desafiante sobre a vida, sobre mim mesma, sobre os seus próprios poemas e gestos. Foi assim que soube do cinema de Miguel Gonçalves Mendes. E isso, nada me pode tirar.

Não era um voo leve, ou despreocupado. Era um voo mortal, visionário como todas as vidas que sabem dos seres obscuros e difíceis que geram a cada minuto nos seus ventres e nas suas cabeças. E portanto, era um voo sobre uma Lisboa que era um espaço complexo, cúbico, fendido e assaltado por outros lugares, por tempos e memórias de que o Cesariny nada sabe, de que o Miguel nada podia dizer. Um voo fatal, como um poema, um amor

ou um rasgo de cinema. E cada vez mais me convenço de que o cinema se faz assim – de rasgos descontínuos, de saltos, de bifurcações imaginadas e rememoradas por cada um. Que o cinema não se faz de filmes, talvez, mas de uma matéria muito mais terrível, que é aquela de que ninguém sabe até que a descobre na memória difícil das imagens incarnadas.

Depois disto, eu e o Miguel dissemos-nos muitas coisas, rimo-nos desse lugar esquisito e sem nome de onde vimos, dessa periferia das coisas que traz sempre consigo o riso e a dor despropositados. E compreendi que existiam coisas primordiais que se haviam feito perguntas insistentes como uma urticária que não passa. Que cada um buscava de maneira longínqua, incomensurável, mas igualmente infantil. Creio que não saberemos parar. Se tentasse um diagrama desse lugar, diria que o seu desenho nasceria de uma dolorosa obsessão pelo fim, por uma espécie de força extrema que tudo mantém a uma distância e a uma proximidade próprias à vida, mas que não permitem encontrar uma confortável correspondência entre os gestos, o pensamento e a forma procurada. Como um cão que foge do percurso estabelecido pelo seu dono, não para desaparecer mas para constatar que precisa de regressar, para experimentar fugir de novo. Os cães sabem sempre da sua própria morte, porque sabem que vivem despropositadamente, fora da sua natureza própria. E portanto sabem dos princípios e dos fins, porque são as únicas coisas que lhes restam verdadeiras, conformes a si mesmos. Por isso temos de nos esforçar para recordar que são muito velhos quando morrem tão jovens.

Este conjunto de textos foi reunido a partir de um gesto muito impertinente. Só se convocam tantas pessoas para falar de uma obra quando o seu autor sabe que a está a finalizar, ou quando o mundo encontra, dentro da obra, signos e caminhos que permitem apontar o que ela será, o que virá ao nosso encontro. Nada disto acontece com a obra de Miguel

Gonçalves Mendes. Porque ele não parará de filmar e porque não podemos fazer ideia, adivinhar ou apontar, mesmo às cegas, para onde irá. As suas perguntas são demasiado vastas, longínquas, ou mesmo primordiais, para que tal seja possível. E foi exatamente por estas razões que esta monografia se fez. Porque a obra de Miguel Gonçalves Mendes será sempre uma obra sem passado e sem futuro – como a ferida que abre e fecha, ou a pedra que volta a rolar depois de elevada. Um movimento sem fim e sem destino, sem cálculo nem lei, porque inventa a sua própria morte no momento em que nasce. Importa, ou apetece, assim, olhar esse movimento de fora, por um momento, e constatar a sua riqueza generosa: é já tão velho que pode acabar-se, mas é tão jovem que pode continuar à procura do seu centro próprio, do seu lugar natural.

Esta monografia é uma espécie de visor construído a partir de naturais afinidades, de minúsculos encontros, de forças de atração. Por isso se faz de disparidades, de uma certa recusa da medida. Tal não seria próprio a este cinema que o Miguel faz. Reunir estes textos foi, para mim, um experimento acerca dos modos como o cinema se constitui imprevisivelmente em cada modo sensível, em cada memória, em cada centro – recebendo uma nova determinação e inúmeras mutações possíveis. Uma estranha nave da história. Estou convicta de que cada obra cinematográfica é exatamente isso.

Não escreverei sobre toda a obra do Miguel. O lugar onde me coloquei para colecionar estes textos foi o mesmo que encontrei quando vi Cesariny a voar, quando vi a Maria Gabriela Llansol fazer-se corpo estranho, generoso e humilde, quando vi o deserto de Marrocos ganhar as qualidades da bruma que não assenta, ou encontrei na Montanha Branca de Lanzarote o lugar mortal para onde caminho. Foi o lugar onde estava quando vi o Miguel a apresentar o seu primeiro projeto na Escola de Cinema – esse lugar de onde, por vezes,

posso intuir o princípio do cinema e sei, clara e distintamente, que alguma coisa me está a ser dita a mim diretamente. Sobre o que me espera, o que não me deixa parar, o que me empurra para fora do meu lugar primeiro. E o Miguel é fatal como o destino – não se deixa dizer, é impertinente, tende para algum sítio que receamos e desejamos confusamente, mas quem quer ver vê.

Cíntia Gil

RUI PEREIRA
< DIRETOR DA ZERO EM COMPORTAMENTO E DO INDIELISBOA >

AS CURTAS DE MIGUEL GONÇALVES MENDES

Já disse isto várias vezes (inclusive ao próprio Miguel) e agora escrevo-o, para ficar para a posteridade.

O Miguel Gonçalves Mendes tem um dom muito especial para se relacionar com os sujeitos dos seus filmes e com isso consegue criar documentos maravilhosos, entrando na intimidade das pessoas, levando-as (no bom sentido) a abrirem-se, em frente à câmara, de uma forma absolutamente livre.

Este dom do Miguel, claro está, revela-se nos seus documentários. José Saramago, Pilar del Rio e, principalmente, Mário Cesariny, falam connosco de uma forma direta, sincera, sem máscaras e deixando-nos a pensar como é que o Miguel conseguiu que eles dissessem e mostrassem aquilo que vemos nos filmes.

Mas este dom já vem de trás. Logo em *D. Nieves*, a sua primeira curta e o seu primeiro trabalho oficial, encontramos esta capacidade de entrar em casa das pessoas, no seu íntimo e conseguir extrair delas o que têm de melhor. Ao ver este filme sentimos e percebemos todas as dificuldades por que passou esta mãe de seis filhos e a vida que sempre levou e que para sempre levará.

Depois veem as ficções. As duas curtas que pude ver eram ambas "encomendas" ou pelo menos impunham uma limitação temática, o que é sempre complicado de gerir.

Se em *Zarco*, o Miguel resolve bem o problema, com um dispositivo muito simples mas que é de uma eficácia estrondosa e que nos deixa perfeitamente angustiados em

relação ao problema da escassez da água enquanto recurso natural, já em "Segunda-feira" o trabalho fica apenas num nível razoável.

Por isso, ficamos sem saber se o problema foi uma questão das limitações impostas aos projetos.

No entanto, conhecendo os magníficos resultados do Miguel ao nível do documentário, atrever-me-ia a segredar-lhe ao ouvido: "Miguel, não é vergonha nenhuma um realizador dedicar-se exclusivamente ao documentário. Há tantos casos de gente bem sucedida que só faz documentários... Vá, queremos saber quem vai ser o próximo alvo desse teu dom!"

Rui Pereira



D. NIEVES < 2004 >

CARLOS G. FIGUEIRAS
< ESCRITOR >

MIGUEL MENDES GRAVA A VOZ E O ROSTO DA GALIZA EM *D. NIEVES*...

Perguntava-me Miguel Mendes, em certa ocasião, pelo que, como galego, eu tinha pensado, mesmo sentido, quando vi *D. Nieves* pela primeira vez. Acho que este pequeno texto pode ser um bom lugar para recomençar na distância aquela conversa e fazê-la extensiva àquelas pessoas, galegas ou não, que se aproximarem dela.

A pergunta que o realizador do filme colocava é, à partida, complexa; pois definir o que é opinar como galego é qualquer coisa menos simples. De alguma maneira, pode-se opinar como galego com consciência de pertença a uma nacionalidade histórica reconhecida pelo Estado espanhol, pode-se opinar como cidadão da Galiza orgulhoso da sua identidade espanhola, como galego com consciência da sua pertença a uma nação sem estado, como cidadão que se sente tão galego como espanhol e até como galego consciente da sua proximidade linguístico-cultural com Portugal e os outros países da Lusofonia. Entre estas diferentes simplificações e nas suas margens ficariam ainda múltiplas hipóteses de sentimento cultural-identitário galego e/ou galeguista.

Em relação com o exposto no parágrafo anterior, considero que *D. Nieves* cria, ou pode criar, sentimentos muito controversos no espectador galego do filme que oscilam, com diferentes tonalidades, entre o orgulho de ver como um realizador da "nação irmã" grava um documentário em que se mostra uma certa empatia ou respeito para com as "essências" do nosso património imaterial comum e a repulsa que geraria a ideia de que um realizador es-

trangeiro se permita gravar e editar um documentário "folclorizante", centrado na imagem de uma Galiza rústica, muito distante já da modernidade que a comunidade tem atingido "graças" a uma sorte de homogeneização com o resto da Espanha.

Pessoalmente, de aquele dia que recebi *D. Nieves* na minha caixa de correio, fico com a ideia de ter conhecido a obra-prima de um prometedor realizador (que é agora realidade do cinema português) e com a sensação agradável de estar a visionar um produto cultural capaz de funcionar como uma ponte de (re)conhecimento transfronteiriço entre duas sociedades que, com maior ou menor "orgulho", deveriam ser capazes de se rever num património sociocultural comum que uns associam a essa Galiza camponesa e marinheira pré-industrial (se o leitor quiser, mais "autêntica") e os outros a esse "arte de ser português" que muitos, em Portugal, continuam a identificar com o rústico "paraíso" do Norte.

Do meu ponto de vista, e com independência de filias e fobias, de gostos e desgostos, *D. Nieves* é, precisamente pelos sentimentos encontrados que pode gerar, um produto cultural complexo e útil que convida à reflexão os espectadores galegos e portugueses, muitas vezes desconhecedores "do outro", já por vezes desconhecedores até de si próprios.

Fica por aqui este texto, breve convite à reflexão transfronteiriça sobre um filme que para além de raias, pátrias, fronteiras e bandeiras... que além das identidades postas em causa na ausência de legendagem que faz desnecessário voltar atrás pelo facto de não ouvir falar outra língua... se nos apresenta como obra-prima de um realizador emocional e emocionante; como drama, luz e vida. *D. Nieves* é, para mim, VIDA, retrospectiva e música que se afirmam em sabedoria sem livro, em poesia a que Mário não rouba a rima... em romance histórico-filosófico sem caneta de Saramago, em produto cultural sem trabalho de mercadotecnia de Pilar... que um Miguel Mendes, com menos recursos de "elenco" que

nos seus filmes posteriores, transformou em obra de arte. Desde *D. Nieves*, Mendes grava mitos pré-existentes nos seus filmes. Em *Deva*, Mendes constrói mitos que só o serão para o público geral com a consagração que à sua filmografia só podem oferecer o sucesso e o reconhecimento do bom trabalho.

Como "espectador apátrida" congratulo-me de poder escrever aqui e agora sobre a "mitificação cinematográfica" da história de amor e luta e luta e amor que é a vida de Nieves e Aldirio, protagonistas em *D. Nieves* de uma sorte de realismo/vida extremos filmados nas mãos duras e fortes daqueles que com elas alimentaram rugas e sorrisos no rosto e no coração. Como "galego" só posso repetir o que escrevi vários anos atrás sobre este mesmo filme: Miguel Mendes grava a voz e o rosto da Galiza em *D. Nieves*.

Carlos J. Figueiras

NUNO SENA
< DIRECTOR DO FESTIVAL INDIELISBOA >

D. NIEVES – O PRINCÍPIO DAS COISAS FUTURAS

Em qualquer princípio de uma obra, é tentador procurar os sinais da presença dos temas e das formas que definem o seu autor logo desde esse gesto inaugural. É, por isso, impossível ver hoje *D. Nieves*, primeiro título da filmografia oficial de Miguel Gonçalves Mendes, sem que o nosso olhar não encontre nele as marcas dos filmes que se lhe seguiram no percurso do realizador. Longe de ser um mero exercício de correspondências que reduza a individualidade de cada filme concreto, esta leitura é sobretudo profícua se ajudar a perceber melhor o lugar específico que cada filme ocupa no interior de um conjunto mais vasto.

Há em *D. Nieves* vários prenúncios dos filmes futuros de Miguel Gonçalves Mendes (há também outras tantas coisas que não voltaram a ter a mesma visibilidade no seu trabalho, mas sobre elas não nos deteremos no espaço curto deste texto). Falemos então dessas premonições. A primeira e a mais extraordinária é a primeira voz que ouvimos (com o filme ainda mal começado) e o que ela nos diz. José Saramago lê um curto texto sobre a indistinguibilidade do Minho e da Galiza. Ouvida hoje, depois do desaparecimento do escritor e depois de termos visto *José e Pilar*, esta voz sem corpo (não só não veremos quem fala como o som é anterior à primeira imagem do filme), que nos diz da existência de uma ligação profunda entre Portugal e Espanha, carrega irresistivelmente uma potência fantasmática, como se este prólogo de *D. Nieves* fosse agora também um eco do mais recente *José e Pilar* e do seu retrato terno dessa outra "união ibérica" (que foi o seu o título provisório).

Tal como este último filme, *D. Nieves* era já um documentário sobre a conjugalidade vivida de forma duradoura. O modesto casal de camponeses galegos que estão no seu centro

ocupam o mesmo espaço e têm o mesmo peso que as figuras públicas José Saramago e Pilar del Río no seu filme (é significativo que ambos os filmes adotem como títulos os nomes das suas personagens). Em ambos, a partilha por um casal de um mesmo trabalho – num caso a lavoura e os animais, no outro a criação literária e as suas obrigações promocionais, mas ambos mostrados com a mesma dignidade e empatia – enquadra uma longa história de vida em comum que não apagou as diferenças entre os dois elementos (não isenta de picardias e truculência no caso da senhora Nieves e do marido).

Se o retrato do casal em *D. Nieves* privilegia a figura feminina é porque é ela quem tem mais capacidade de organizar discursivamente a sua identidade e a sua relação com o mundo, no que parece ser um tema comum a outros filmes de Gonçalves Mendes. A senhora Nieves encarna uma sabedoria de vida que não estará assim tão distante da erudição de Saramago (ou de Cesariny, para ir buscar outro filme do realizador, na importância que dá ao amor e à sexualidade). Nas canções tradicionais e nos provérbios da sua juventude, que Nieves canta e recita, nas suas recordações e no seu olhar melancólico perpassa a experiência uma vida árdua e de uma reflexão serena sobre essa experiência. Mesmo que a religiosidade de *D. Nieves* lhe fosse incompreensível, o velho que em *José e Pilar* fala das coisas essenciais que aprendeu ao longo da vida e que lhe permitem enfrentar melhor a iminência da morte e a solidão do homem no universo teria certamente muito que conversar com ela.

XOÁN CARLOS LAGARES
< PROFESSOR UNIVERSITÁRIO >

D. NIEVES É MINHA MÃE

D. Nieves é minha mãe. Não é exagero retórico nem fabulação: o nome de minha mãe é Nieves mesmo. Ela também é galega, também tem filhos pelo mundo. Eu, concretamente, no Rio de Janeiro. É deste lado do oceano, no Brasil, que eu escrevo sobre o filme que um autor português fez na Galiza. Nesse cruzamento de caminhos nasce o meu olhar sobre *D. Nieves*.

A Galiza já foi representada muitas vezes como uma mãe. A nossa maior poeta, Rosalia de Castro, é também a mãe que chorou por todos, os filhos da emigração e as viúvas dos vivos, que lá ficavam. Ao mesmo tempo, ela é o cabide em que são penduradas todas as imagens do próprio país, as que gostamos e as que detestamos, as que ajudamos a construir e as que nos foram impostas. Nessas *bretemosas* trilhas da terra, da mãe e da saudade é que se constrói o mundo que chamamos Galiza. Nada faz mais sentido do que olhar para D. Nieves, ouvir o que ela tem a dizer, se o que se quer é olhar para esse país perdido, desencontro histórico no labirinto dos estados nacionais.

O filme começa como uma viagem, numa estrada que avança junto a uma reflexão sobre a fronteira, marcada apenas pela diferença linguística. Diz Saramago: "algumas vezes atravessou a raia de Espanha porque não via no chão qualquer risco a separar a terra de lá da terra de cá, só ouvia falar outra língua, e voltava para trás". Fragmento do *Memorial do Convento* que narra o início dessa incursão em terra estranha. E será tão estranha assim? Se a pátria é a língua, esse risco que não se marca na terra é de tal modo perceptível no falar? Como se configura, na língua e na terra, esse espaço chamado fronteira?

Aqui, Portugal. Aqui, Espanha. No mundo bem arrumadinho dos mapas cada país é uma cor.

As linhas desenhadas separam espaços perfeitamente definidos onde não há lugar para indefinições, misturas, fluxos. Tudo é contido. Tudo, conteúdo. Mas a velha Europa campestre sobrevive às margens das autoestradas dos estados nacionais. Um mundo que ainda existe, que continua existindo, a despeito do que digam as placas que anunciam em letras garrafais que aqui começa a Espanha, que lá do outro lado é Portugal.

Para os galegos, como povo minoritário que somos no Estado espanhol, sempre foi importante saber o que de nós se pensa do outro lado, como nos veem aqueles com quem nos identificamos culturalmente, numa complexa relação de estranha familiaridade. Para alguns, Portugal é uma parte da Galiza histórica que deu certo, porque deveio Estado, respondendo a alguma espécie de ordem natural das coisas da identidade coletiva. Confesso que o fato de um cineasta português deitar seu olhar sobre a realidade (uma realidade) galega me produz satisfação, como se algum tipo de justiça histórica fosse ensaiado nesse gesto. E o cinema constrói olhares sobre o mundo que são o mundo. Ali onde põe seu olho, uma realidade cresce ultrapassando a tela, atingindo novas dimensões. Uma aldeia, uma mulher, resume o universo, e ali estamos nós também, espectadores, expectantes, na velha Europa camponesa que todos levamos dentro, como diz o poeta galego Xosé Luís Méndez Ferrín.

Imagino o fascínio, misto de identificação e de estranhamento, que o galego falado deva causar para um português. Lembrem que eu falo/escrevo do outro lado. Aquilo é e não é a própria língua. Devem ser reconhecíveis traços do espanhol, ao lado doutros incompreensíveis, e mais alguns da própria estirpe, do tronco histórico mais robusto. Alguma coisa entre português regional e portunhol, uma língua outra que é a mesma língua.

O filme começa com uns acordes de *El Rosario de mi Madre*, um dedilhar de violão flamenco, essa música que representa, no imaginário do mundo, a própria Espanha. O que causa em mim estranhamento é essa música andaluza sobrepondo-se àquela paisagem. Segundo Antón Reixa, poeta-cantor inventor do pop-punk galego, para nós o flamenco é tão exótico como a música esquimó, que ele diz adorar. No final dos anos 60, ainda durante o franquismo, um escritor carioca, Renard Pérez, de origem familiar galega, viajou até a terrinha para conhecer os *oidos* de seus ancestrais. Quando chegou a Vigo, o primeiro que procurou foi um local noturno onde poder escutar flamenco, o que na Andaluzia se conhece como um *tablaó*. Percorreu as ruas mais centrais da cidade, os bares mais frequentados, perguntou a uns e outros, mas não encontrou o que procurava, apenas olhares de estranhamento, expressões de incredulidade e espanto. Ficou desapontado, escreveu sobre isso e sobre outras sensações que lhe causou o encontro com a família camponesa na casa familiar, onde pessoas e animais se protegiam ao mesmo calor da lareira, num livro intitulado *Chão galego*. Fiquei incomodado quando li esse livro e percebi a profunda incompreensão do autor, até mesmo no registro posterior da experiência, após a oportunidade para se informar melhor e refletir sobre o vivido, como se tivesse estado o tempo todo num lugar que para ele, jornalista brasileiro de classe média urbana, se manteve escondido, inapreensível. A incapacidade para o olhar nu, sem os preconceitos e as miragens dos saberes previamente construídos para domesticar a compreensão do mundo.

Neste caso é diferente. O estranhamento que me produz essa música sobre aquelas imagens retira toda tentativa de investimento na construção de uma identidade nacional, que no nosso caso se faz ao som da gaita de fole ou do violino *folk*. Isso, por si só, não me incomoda. Essa empresa de construção política e cultural, que os galeguistas começaram no século XIX, e que com muitas conquistas e não poucas dificuldades se mantém até hoje, não é a de um

cineasta português. O seu olhar é outro. O sublinhado sonoro de Duquende e Manzanita, primeiro, e o de Fausto depois, situa esse espaço do filme exatamente entre a Espanha e Portugal, como um lugar fronteiro fora do tempo, melancólico e híbrido.

As primeiras palavras pronunciadas no filme são uns "buenos días", saudação que por cortesia se expressa diglossicamente em castelhano. A presença do espanhol sobre as falas galegas é constante nas diversas cenas; essa é a única língua escrita, em calendários, em cartazes; é a língua que falam na televisão, que se mantém às vezes como som ambiente constante, ocupando todos os cantos da casa. O castelhano, é claro, como acontece em qualquer situação de sobreposição linguística, comparece nas próprias falas em galego dos protagonistas, nalgum léxico utilizado, em frases feitas e nos próprios nomes.

Numa cultura local em que a oralidade cumpre um papel tão destacado, para compartilhar saberes e transmitir coordenadas que guiam os comportamentos, através de coplas cantadas e recitadas, a presença do espanhol nesses gêneros é um sinal inequívoco de substituição linguística. Sobretudo quando essas coplas exprimem orgulho local, como acontece numa cena do filme, em que os três anciãos cantam o lugar de Deva.

Onde parece que nada acontece, muitas coisas passam. No convívio das pessoas, entre brigas e festas, no relacionamento do casal, entre ironias e afagos, o lugar que semelha estar detido no tempo, permanece em trânsito. Precisamente, outras miragens frequentes nas abordagens folclorizantes das culturas locais são as que defendem o seu imobilismo e o seu isolamento.

A invenção das tradições folclóricas, ao serviço da construção de identidades nacionais que precisavam alicerces robustos para sustentar o prêdio da comunidade imaginada, tentou

sempre "museizar" as realidades rurais, extraindo delas elementos que deviam manter-se inalteráveis para melhor expressar "as nossas raízes". Na realidade, essas realidades locais nunca foram tão isoladas assim, e nem tão imóveis. O primeiro sinal de mobilidade vem dado pelo seu próprio esvaziamento. Os seis filhos de D. Nieves moram noutros lugares, só uma nas redondezas. Duas em Vigo, duas em Lisboa, o filho em Madri. Esse reparto entre países diz respeito também ao lugar histórico intermediário da Galiza, que, quando era assumido historicamente pela sua própria nobreza, causava uma enorme desconfiança entre as aristocracias espanhola e portuguesa. O país fronteiriço é um espaço de trânsito, que tanto pode tender para um lado como para outro. Depende das circunstâncias. Depende donde venha o vento da História.

O suposto isolamento das sociedades rurais também nos fala de costumes ancestrais, que se manteriam inalterados, de pureza linguística. Não é à toa que a dialetologia clássica procurava como informantes pessoas de idade, sem estudos formais, que nunca tivessem morado noutros lugares, para identificar os traços linguísticos mais originais de um território. Os seus costumes e os seus saberes surgiriam das fontes mais puras da tradição. Na realidade, aqueles que se dedicam a recolher canções, contos ou músicas populares sabem muito bem como são diversificadas as fontes utilizadas pelas culturas rurais.

Tenho um amigo músico que se dedicou durante um tempo a coletar peças tradicionais pelas aldeias do interior da Galiza. Ele sempre contava como velhos gaiteiros misturavam sem reparo, quando mostravam o seu repertório para o ilustre e curioso visitante, músicas tradicionais com melodias de singles publicitários que ouviram nalgum momento pelo rádio. Para eles, artistas populares, tão tradicional era a moineira mais enxebre como a comercial canção do Cola Cao. Tudo isso fazia parte do seu mundo e assim era transmitido

aos outros. Não é doutra maneira que entraram nos repertórios de música folclórica galega as “polcas” centro-europeias, as “jotas” aragonesas e os “pasodobles” castelhanos. E, mais recentemente, a salsa ou o merengue caribenho.

A frase que resume a filosofia de vida de D. Nieves, numa encantadora cena em que ela mistura a partes iguais ingenuidade e pragmatismo, é a letra de um vals, do tanguista argentino Rodolfo Schiammarella: *Tres cosas hay en la vida: salud, dinero y amor. El que tenga esas tres cosas que le dé gracias a Dios.*

Quando fala do amor, D. Nieves enfatiza o carinho que sustenta os relacionamentos, mas um marcado pragmatismo faz com que ela priorize os dois primeiros pés do tripé: a saúde e o dinheiro. Ninguém se mantém apenas com amor, que aliás não é eterno. *Eu casar, casar queria, se todos os días foram como no primeiro día.* Nesse ponto, a resignação parece ser a bússola que permite manter o caminho da vida mesmo quando as coisas vêm mal e não há lá muito ânimo para continuar. Como se o desânimo profundo, o que impede as pessoas de fazerem aquilo que deve ser feito, não fosse aceitável naquela comunidade. A vida foi dura, muito dura, sobretudo para as mulheres: essa constatação é permanente para o povo trabalhador da Galiza rural. Trabalhar dentro e fora da casa, criar os filhos, que depois levantam voo sozinhos, sair ao monte mesmo quando não há forças para tanto, nisso consiste a vida, entre animais e máquinas, entre cantorias para ir levando o trabalho e um constante humor *retranqueiro*, com certa vocação para a festa como vacina contra a desesperança. E assim é que se passam os trabalhos e os dias, como mostra o filme ao acompanhar as tarefas do campo e da casa. A relação da cultura galega popular com o trabalho

duro é tão reconhecida, tão intensa e tão constante, que até Paul Lafargue, o genro de Karl Marx, cita os galegos em seu panfleto *O direito à preguiça* como raça amaldiçoada pelo trabalho, junto com escoceses, pomeranos e chineses.

A dor que a vida contém é associada por D. Nieves, e aí se condensa a religiosidade da Galiza camponesa, ao fatalismo de um Deus que nos domina, a quem ela se refere no diminutivo (e em castelhano com morfologia galega), *Diosiño*, e com quem não se pode falar. Que não é tão onipotente assim, porque às vezes não pode fazer o que pedimos, de maneira que só nos resta sofrer e aguentar, com medo "à desgraça traidora, que vem e que nunca se sabe onde vem", como cantava também Rosalia.

Essa rotina que é o trabalho, que é a festa, que é a vida, acompanhada sem ênfases pela câmara ao longo do filme, acontece num espaço físico reduzido, entre montanhas, que se amplia com a ida à feira, onde presenciamos o barulho de restaurantes *ateigados* de gente, o rebuliço dos mercados. O silêncio de D. Nieves, com roupa de domingo segurando sua bolsa, o seu home que demora na barraca do polvo à feira, o incômodo evidente nos olhares, entre as vozes e a confusão da cidade.

O território de D. Nieves é delimitado pelos nomes dos lugares que ela reconhece quando olha em volta e que, assinalando com o dedo daquelas mãos endurecidas, numa belíssima cena, recita como numa ladainha: *a da Ladeira, a boca da Serra do Monzón, os Cotos do Monzón, os Chans de Bugariño, a Pedra Sobreposta, o Coto Agudo, o Rio do Val, o Castillo...*

O minifúndio fez da terra um imenso livro aberto, com milheiros de nomes de lugar. Os núcleos de povoação galego constituem a metade de todo o cadastro espanhol. Como diz o escritor galego Manuel Rivas, num texto intitulado *Galícia contada a un extraterrestre*,

gostamos de nomear, quase ao jeito budista, sabendo que as pedras só falam quando têm nome. Segundo ele, a terra galega "é um manuscrito miniado que não tem margem em branco", sendo a toponímia a nossa obra mestra literária. Provavelmente, nunca antes no cinema fora retratado com tal intensidade poética o gosto por nomear deste povo.

O sonho de voltar à juventude para viajar o mundo faz parte, nessa realidade, da sensação de confinamento que produz a repetição dos trabalhos diários e a delimitação do território. O lugar de Deva tem limites bem definidos, a vida local presa a seus ciclos deslocaliza, joga as pessoas fora do tempo e da história, embora o mundo não tenha centro nem periferia permanente e as distâncias sejam relativas.

O filme termina com uma interrogação sobre a saudade, uma doença da alma. Aldirio, o marido de D. Nieves, dirige-se diretamente à equipe de filmagem portuguesa que fica fora da cena, e pergunta se alguém lhes pediu a identidade para cruzar a fronteira. A passagem agora é livre, apenas uma placa em que a palavra "Espanha" aparece gravada numa bandeira europeia. Pichado, com tinta branca e as letras rápidas da contravenção, também se registra um grito: *Galiza Livre*, pequeno, sufocado. É então quando o filme se fecha sobre si mesmo, voltando a uma estrada que avança por um túnel e, pela primeira e única vez, lança uma tese claramente formulada. Prédios, árvores e faróis de cabeça para baixo. A dicção transforma-se, a modo de conclusão, em imagens de filme envelhecido, as mulheres dançam e D. Nieves responde diretamente à pergunta, feita por quem comanda os fios invisíveis do documentário: *saudade é tu vires perdido por aqui e não conheceres ninguém, gente tua, que te apoiasse, que te arrecolhesse, assim, não será isso?* Quando respondem, os velhinhos galegos identificam claramente no seu próprio repertório linguístico e cultural um sentimento nomeado como *soidás*, *soidades* ou *soudades* e não têm problema algum

em reformulá-lo como saudade, como já fez o galeguismo cultural, porque também sabem que se trata de mais um elemento de identidade galego-portuguesa. Nessa base existencial, dialogamos sem fronteiras. Na saudade, essa doença de estar sozinhos no mundo, na vívida sensação da falta, que reconhecemos e que recusamos porque não nos deixa viver tranquilos e em paz.

A sinopse do filme conta que a ideia inicial era abordar a questão da proximidade cultural entre Portugal e a Galiza, mas que no decurso da rodagem a força indescritível de D. Nieves foi impondo-se como motor principal da ação. É curioso que isso tenha acontecido e que o filme condense numa figura feminina essa aproximação à Galiza. A feminização do país galego é uma constante na arte espanhola moderna, na pintura, na literatura, daí a conjugação entre Rosalia de Castro e Galiza de que eu falava no início. Essa visão feminina veio quase sempre adereçada de todos os estereótipos atribuídos à mulher camponesa: passiva, doce, forte, autêntica. Inteligente e intuitiva, melancólica e submissa. A centralidade da mulher no campo galego, com a sua roupa rigorosamente preta trabalhando a terra, com uma serenidade estoica que não parece deste mundo, impõe-se como evidência a quem nele se adentra. Muito do que somos hoje os filhos de D. Nieves devemos a essa figura firme que Rosalia transformou em motivo poético, metonímia de tudo o que ela decidiu defender, "as gentes do trabalho do nosso país", dentre as quais as mulheres são a parte mais sofredora da humanidade: "No campo compartilhando metade a metade com os seus homens as rudes tarefas, na casa suportando valorosamente as ânsias da maternidade, os trabalhos domésticos e as aridezes da pobreza". Sozinhas, cheias de sentimento, "tão esforçadas de corpo como brandas de coração".

O recanto verde das Hespánhas (com agá etimológico e em plural, como gostava o intelectual e artista galego Afonso D. Rodríguez Castelao) era nas representações icônicas espanholas do século XIX, segundo nos conta Miguel-Anxo Murado em *Outra idea de Galicia*, ao mesmo tempo selvagem e adâmico, mas sobretudo um objeto de contemplação vazia, uma paisagem inocente. O filme de Miguel Gonçalves Mendes, uma abordagem sentimental, atenta e sincera, mostra que a Galiza rural existe, mais contraditória e complexa do que nos cartões postais, não muito diferente doutras realidades rurais europeias, numa continuidade galego-portuguesa que poderia ser mote para novas aproximações.

O título diz que se trata de uma peça de uma trilogia sobre a Galiza que ainda não foi completada. Surge então uma pergunta que não nasce com este filme, porque me acompanha desde sempre, mas que com ele se adensa e me golpeia no peito: O que será que nós, os filhos e as filhas de D. Nieves, temos para dizer ao mundo?

Xoán Carlos Lagares

MIGIM



A BATALHA DOS TRÊS REIS < 2005 >

JOSÉ DE MATOS CRUZ
< ESCRITOR >

A BATALHA DOS TRÊS REIS – ESTE SONO QUE NOS SONHA

A memória atrai-nos ao passado. No presente, confrontamos a história. A nostalgia perverte o futuro.

O tempo é um nexó elementar do enigma que nos compreende, a decifrar, e dos conflitos que temos para decidir. Não há parâmetros que definam a realidade, pois estamos envolvidos entre a existência e a identidade, divididos entre a expectativa, as renúncias, as vivências e a multiplicidade.

O apelo condiciona a procura. A melancolia determina a busca, em nós e pelo mundo.

Terras, raízes. Mares, vagas. Ao alto. Transformamo-nos com a viagem, tornando supérflua a inquietude quanto à perdição ou à salvação. Eis um povo contrastado pelas fracturas, cerzido pelos expedientes, devastado pelas perdas, colorido pelos lutos. Assistindo à nossa ausência, desde que partimos para o reencontro com nós próprios.

Em *A Batalha dos Três Reis*, Miguel Gonçalves Mendes evoca mitos e símbolos que nos forjaram, segue a original inevitabilidade de percorrermos utopias e quimeras, explora o luso verbo iniciático, enfrenta os fantasmas mutantes de nossos desvarios e martírios, que reinventa em virtuais sujeitos actuais – cúmplices ou incompletos, solitários ou suicidários – declinados pelas luzes e pelas trevas.

Do Desejado algures, ao desejo fatídico.

Aquele que não tinha pai, não tinha mãe – que pertencia à raça dos monstros...

Sagraram a mística e o império. Depois, sucumbiram ao ranço e ao escorbuto. O elmo e a alma, a arma e a cruz, o fausto e o esplendor, o hausto e a miséria.

Com um mistério insondável. Um padrão desconexo. Como um coração exposto.

A partir de Lisboa a magnífica, a cidade pobre e podre, hoje a precária sobrevivente, Miguel Gonçalves Mendes sublima o sangue de Sebastião na sede das areias, revolve o paroxismo d'África na vertigem espectral sobre um homem, uma mulher e outro homem, desvenda cada um de nós oculto nos caprichos de um deserto íntimo, sobre um exílio assumido e paradoxal.

Reunião, ruínas. David, fotógrafo, e o alcance dos flagrantes a reportar. Vasco e o tédio das palavras, sem nexos somadas ou sumidas em inscrições tumulares. O suspiro de Laura, roçando na arquitectura dos escombros.

Crises e tensões. A morte encoberta pela vida, o novo da paixão enevoada pelo olhar. Visões, fusões. E corpórea, imaterial, a tela filmica, macilenta – qual textura deteriorada da representação, refeita pela penumbra volátil do imaginário.

Trances, transições. Vestígios funestos. Nunca, sempre. Ninguém, nenhures. Sedução, perturbação. O fulgor celeste, a fúria humana. Pueril, solene. Expição, impunidade. Desaires, desastres. Agonia, autofagia. Clamor, vitimação. Combater, sacrificar por uma causa que nos condene ou nos transcenda. Ontem como hoje.

Agonia, euforia, alegria, alegoria. Assim, somos – gente junta, dispersa, mansa, esparsa, volúvel, brutal. Insólita, plural. Implícita, furtiva. Obscura, reflectida. Distante, rendida.

Distinta, dividida. Latente, inexorável. Saudosa, indiferente.

Diferente. De regresso. Somos assim. Ansiedade, exaustão. Querer, resistir, destruir. Qual quebranto nefasto. Assombrados, iluminados. Reverter e prolongar.

Tormentos. Sem alvorada. Assombrados, sonâmbulos. Habitar a incógnita épica, irradiar no crepúsculo – prodigioso, irreprimível, perene, visionário.

Os mesmos lugares, outras aparências. Outros desatinos, os mesmos destinos. Através da emergência documental, Miguel Gonçalves Mendes eiva *A Batalha dos Três Reis* de um testemunho lírico e onírico, trágico e pungente, sobre a peculiar insónia, a secular ficção de Portugal.

José de Matos Cruz

PAULO CÔRTE-REAL
< PRESIDENTE DA ILGA >

TEM AS DUAS NATUREZAS

A batalha dos três reis remete para um episódio da história de Portugal – a batalha de Alcácer-Quibir – que teria vindo de alguma forma marcar a identidade portuguesa com o surgimento do "sebastianismo" e da expectativa perene em manhãs de nevoeiro. A indefinição como definição – e como definição de uma paragem no tempo e do tempo, sem espaço para mudança e para projeto. Mas este filme de Miguel Gonçalves Mendes parece-me sobretudo fazer a ponte entre esta (in)definição e o drama do armário.

O filme vai traçando aliás este paralelo ao indiciar que D. Sebastião, que era visto como tendo "as duas naturezas", vai para Alcácer-Quibir também afirmar aquilo que o conceito dominante de masculinidade implicaria, incluindo o "impulso" bélico. Por seu lado, David (a personagem interpretada por Paulo Pinto) vai para Marrocos na companhia da namorada Laura (Rita Loureiro) com o objetivo de reencontrar Vasco (João Cabral), o antigo "melhor amigo" que tinha cortado a relação no passado por não estar disposto a que ela continuasse nos moldes em que existia. O objetivo de David não é assumido e nem se sabe até que ponto será consciente. Ao contrário de Vasco, David vive uma névoa difícil de dissipar. Não terá as duas naturezas, porque não terá nenhuma, na realidade – mas, eventualmente como D. Sebastião, também vai para Marrocos à procura de uma identidade.

As dificuldades do processo de construção identitária de lésbicas e gays são particularmente marcadas, ainda hoje. Por entre o insulto, a invisibilidade e o isolamento, a afirmação da identidade é frequentemente dolorosa e por vezes impossível. Taxas de ideação e tentativa

de suicídio em jovens demonstram-no, aliás, de forma evidente, lembrando o "suicídio coletivo" da batalha de Alcácer-Quibir. E o signo da morte assombra lésbicas e gays também em países que ainda criminalizam a homossexualidade (como Marrocos) incluindo aqueles em que a pena de morte é efetivamente aplicada. Não surpreende, por isso, que as representações da homossexualidade na ficção tenham sido sistematicamente marcadas também pela morte. Durante muitos anos, qualquer personagem homossexual que surgisse no cinema teria que ter um fim trágico: foi um longo processo até se ter finalmente direito à comédia romântica. Também na "Batalha dos três reis", é a tragédia que vence – até porque no Portugal da névoa, não há espaço para uma identidade lésbica ou gay. A música de Rodrigo Leão enfatiza aliás a lógica de suspensão quase obsessiva, sem margem para avanços, que condiciona as personagens e a ação. E o isolamento do deserto é o cenário ideal para representar a ausência de qualquer tipo de apoio comunitário neste processo de busca pela identidade. A morte aparece portanto como punição pela construção identitária, inevitável afinal no "país do armário".

E porque a sexualidade não pode vir desligada do género, vale a pena frisar que a tragédia imposta pela masculinidade hegemónica não pode ser evitada por Laura, que aparece como a personagem mais consciente na antevisão do drama que se avizinha mas que mesmo assim não consegue ter o poder para traçar o rumo da história. Sendo mulher, e apesar da força que a caracteriza, acaba por ser ela a adaptar-se aos planos traçados pelos homens do filme, sem margem também para uma afirmação identitária num plano de igualdade. Na realidade, e por mais que partilhe o tempo do filme, a personagem de Laura continua a ser secundária. Como são e serão sempre secundárias as pessoas, num Portugal paralisado no nevoeiro e na lógica messiânica.

A batalha dos três reis parece-me, portanto, para além de um filme que questiona quer o sebastianismo quer os armários que continuam a assombrar Portugal, um filme que nos desafia a construirmos um país que tenha muito mais do que uma "natureza", feito por nós e para nós, em que as nossas múltiplas realidades se sobreponham às ficções - e é por isso um filme que nos relembra que a ação é fundamental, independentemente do estado meteorológico.

Paulo Côrte-Real



© Susana Paiva

AUTOGRAFIA < 2006 >



"Foi para mim uma surpresa inesperada existir um jovem como o Miguel. Conheci o Miguel, fiquei miguelista."

in Jornal Público

"Gostei de tudo. O Miguel sabe o que é a poesia, sabe o que é um poeta, e sabe, talvez como poucos, transmitir isso ao cinema"

in Jornal Público

"Venho aqui hoje porque o Miguel conseguiu descobrir em mim muito do que sou e, talvez, o que poderia ter sido neste infernal jardim à beira-mar plantado."

in Folhas da Cinemateca

Mário Cesariny



Um surpreendente documento humano e cinematográfico em três atos – a vida, o percurso e a arte do poeta-pintor surrealista Mário Cesariny de Vasconcelos.

ELISABETE FRANÇA *in Jornal Diário de Notícias*



São raros os 'documentários' como este; nem sei se tal será melhor termo para definir o notável trabalho de Miguel Gonçalves Mendes.

MANUEL CINTRA FERREIRA *in Jornal Expresso*



É um objeto de liberdade absoluta, feito de confissões e de achados espontâneos. Uma revelação.

RUI TENDINHA *in Jornal Notícias Magazine*



Esta é a mais longa conversa que alguma vez vamos ter com ele.

CARLA ISIDORO *in Revista DIF*

Autografia é um olhar sobre Cesariny hoje, um radioso e cúmplice olhar.

J. LEITÃO RAMOS *in Jornal Expresso*

ANDRÉA DEL FUEGO

< ESCRITORA >

ESCULTURA DO REAL

Em *Autografia* ouvi uma palavra pela primeira vez, a certa altura Cesariny diz "aldrabonas". Segundo ele seriam as religiões as aldrabonas do amor, ou seja, as trapaceiras daquilo que é sagrado. Deu-me vontade repentina de defender um aldrabão só pela música da palavra me chegou como criança ouve um signo, ainda tudo por vir. O som de "aldrabona" me remete à uma estufa de planta pequena e sulfurosa. Cesariny me deu gana de inventar significado. O que mais a arte é do que fazer ver e ouvir pela primeira vez?

Ricciotto Canudo, o crítico italiano que afirmou que o cinema era a sétima arte, chegou ao número mágico ao somar as artes plásticas (imóveis, espaciais) e as rítmicas (móveis e temporais). A junção do imóvel com o móvel seria o cinema, uma conciliação entre tempo e espaço, o cinema fixaria o efêmero como um edifício arquitetônico. Dentro da sétima arte, nada tem me levado a questões tão surpreendentes quanto o documentário. O trabalho do Miguel Gonçalves Mendes leva-me ao *Escultura de água imaginária*, vídeo feito em 1971 pelo artista austríaco Peter Weibel. No pequeno vídeo, alguém pega água de um rio com um balde e a lança no ar, Peter paralisa a imagem quando a água alcança um volume visível, solto e livre no ar, eis aí a escultura. É incalculável o valor deste ato de fixar o efêmero, essa pedagogia do olhar revelando o que não está disponível na velocidade do cotidiano, o próprio cotidiano não está tão visível quanto supomos, artistas como Miguel prova a tese. *Autografia* faz escultura sentimental em *Autografia*, escultura que é desfeita quando saímos de seu eflúvio, tal como a água volta ao rio em Peter, fazendo do filme um lugar de descoberta e conhecimento.

Conheci o trabalho de Miguel Gonçalves Mendes em José e Pilar, ali notei sua total adesão à literatura. Em *Autografia* confirmei essa tensão de um voyeur que chega a tempo, registra o que pode antes que tudo acabe. Com Cesariny e Saramago, Miguel está lá expectando o momento em que o artista vê o mundo do alto da montanha vital, alguém já mais perto da morte vendo o que está prestes a deixar. Impressão é que por pouco o diretor não perdeu a ocasião de cada registro, tudo podia não dar certo, mas Miguel estava lá.

Em *Autografia*, Cesariny diz à câmara, não me pergunte mais nada e vá filmar uns quadri-nhos. Acompanhamos o artista surrealista para quem tudo acaba por desaparecer, nunca escreveu um poema em casa, um dia resolve não escrever mais e tem saudade de quando flanava em cafés e ruas, pois era como voar. Não escrever não é uma decisão, mas preguiça por não mais estar aqui. Há de vez em quando o apito de um navio de grande porte, o aviso de que estão já desamarrando as cordas que o prendem ao porto. No ato II, Cesariny contextualiza o surrealismo sentado na porta do banheiro de um restaurante, ali na passagem de pessoas apressadas para saciar um imperativo fisiológico, dá-se uma ponte entre a vida banal e a utopia. Talvez o surrealismo tivesse como projeto isto, fazer xixi atento ao seu ruído, entrar e sair até confundir-se, escrever nas portas dos banheiros o que só lê quem está definitivamente sozinho em sua corporalidade. Cesariny era brutalmente corpo.

O poeta revela Portugal, para ele um país que espera há séculos que um rei retorne, sempre um menino que jamais será Alemanha, Cesariny ri do desejo de que o país cresça, que se desenvolva, mas de que jeito sair do envolvimento que é o que significa des-envolver-se? Outro poema é sua memória, Cesariny recorda um dicionário da marinha onde a expressão "dar volta ao mundo" só há em português e não quer dizer chegar à Pequim, mas a volta que um barco dá em torno de si mesmo, é dar a volta sobre onde se está, é antes de tudo uma

saudade e um amor de si. Porque até os animais morrem de amor, como diz Cesariny, eles só não sabem ir ao cinema para distraírem-se. Cesariny, em sua navegação em torno de si, revela que não precisa de um psiquiatra, mas de um homem. Enquanto ele espia a própria intimidade, eu penso quão grande é o conjunto de todos os íntimos enterrados sem que a arte, a história, a sociologia e a ciência em nada os tocassem. Um núcleo duro que não é dizível, mas se diz ao Miguel Gonçalves Mendes, um marinheiro aldrabão, porque trapaceia essa lei e chega até o mundo.

Andréa del Fuego

CLARA FERREIRA ALVES

< JORNALISTA >

ENQUANTO HOVER NO MUNDO SAUDADE

Com o tempo as pessoas dissipam-se, evaporam-se. Com a idade também, mas o tempo é mais cruel. Mário Cesariny já não consta das listas e sabe Deus e sabemos nós que há listas para tudo, para cima e para baixo e para os lados. Já não é um surrealista famoso. Um poeta famoso. Um pintor famoso. Nem sequer um morto famoso. Como ele mesmo diz dos outros surrealistas em Autografia, o filme de Miguel Gonçalves Mendes: MORTO! Alexandre 'Neill MORTO! Fulano tal MORTO! Mário Cesariny de Vasconcelos, nascido em 1923 e morto em 2006, MORTO! Dupla, triplamente morto. E às tantas mal enterrado, porque não consta o nome em jazigo ilustre das artes deste país. Um país pequeno, um país de "um povo criança" que espera 400 anos por um homem que não existe, um rei que não existe, e depois se agarra "a um borbotas qualquer". Palavras do Mário.

Não, não vou fazer aqui a psicobiografia da poesia, ou o exercício crítico que ele detestaria mais que ninguém. Os versos, os poemas, estão na internet para quem os quiser ler porque os livros já não estão nos escaparates e são peças de coleção. O Mário Cesariny que interessa, que me interessa, embora achasse de si mesmo que era "um poeta sofrível" (não era, não era) embora houvesse gente a publicar livros de poesia muito piores que os dele, o Mário que me interessa, dizia, é a pessoa, o homem, o corpo e a inteligência e a lucidez que o alertavam para todas as formas de kitsch com que todos os dias nos embalamos. E nos vendemos ao consumidor.

Como se diz agora, Mário Cesariny de Vasconcelos era uma pessoa interessante. Lembro-me dele, apesar da memória se dissipar com os anos. Lembro fragmentos, instantes na batalha

da sobrevivência a que chamamos vida, iluminações em noites de breu. Lembro fantasias e revoltas, gostos, desgostos e contragostos, e às vezes um sorriso de criança que tinha quando era velho, e talvez tivesse tido um sorriso de velho quando ainda era criança. É o mesmo sorriso, uma fiada de dentes invisíveis presos nos vincos da boca arqueada, com os olhos a rir por cima, a ver se estamos a vê-lo. O fumo do cigarro enrola-se em espiral neste meio sorriso, deste quarto de sorriso, e o cigarro é a companhia autorizada, o vício que não compromete. A homossexualidade, no tempo em que o Mário a declarou e a sentiu como ato de amor humano, era proibida no tempo em que ele nasceu e cresceu e se fez homem. A amada irmã, Henriette, tem dificuldade em falar do assunto quando ele lhe pergunta, pergunta de chaves na mão: o que pensas tu da minha homossexualidade? Ela não pensa. Aceita. O mundo do salazarismo, rei borrabotas vindo das brumas, era o da rejeição. Cesariny terá amado um homem e só amou uma vez. A impossibilidade do sentimento de um homem por outro homem, homens respeitáveis como fachadas de prédios burgueses em largas avenidas de moral única, levou-o a desistir do amor. Passou aos amores de ocasião, sexo roubado e contrabandeado, com preferência de marinheiros frescos, salvos do jejum dos barcos, esfomeados, enjoados de mar. Quando o conheci, o Mário gostava de contar histórias de marinheiros. Grossas histórias de marinheiros que ele contava como quem desata à pedrada aos vidros dos guardiões de costumes.

E foi assim que o conheci. Num centro comercial da Estação do Rossio onde eu me perfilava num esquálido emprego a vender publicidade de jornais numa loja (depois de ter considerado a advocacia um emprego ainda mais esquálido e ter decidido revoltar-me) avistei-o ao longe numa das balaustradas de pedra, esvoaçando como uma sombra. O centro fechava à meia-noite, hora perigosa para mulheres e favorável aos poetas. Um homem magro e que me parecia de cabelo branco antecipado aos anos. Olha o Mário Cesariny, sabia bem

quem era. Eu podia não gostar de escritórios mas gostava de poemas e conhecia os daquele surrealista mítico, o do café Gelo, o das tertúlias e da rebelião intelectual. Olha o Mário Cesariny. O artista. Andava à caça, claro. Ave noturna de perfil pontiagudo, de bico aguçado pelo apetite, esvoaçando sobre os ângulos das escadas rolantes e e geometria das varandas que davam para o átrio da estação. Como Genet, Cesariny apreciava o cais, a estação, os lugares de passagem onde as pessoas nunca ficam muito tempo antes de partir. Penso que seria esse o seu conceito de existência.

Não falei com ele, espiei-o de longe. Um senhor mal comportado, que maravilha.

Conheci-o depois nas noites de Lisboa, as noites do Bairro Alto, antes do Frágil e durante o Frágil, onde ele não ia. O Mário não era de modas. Não era fashion. Agora que penso nisso acho que estivemos juntos mais vezes de noite que de dia, a nossa amizade encontrava-se nos intervalos da luz solar e recolhíamos como vampiros ao primeiro raio. O Mário sentado num passeio da Rua Diário de Notícias, ou da Rua da Atalaia, ou da Rua da Misericórdia, a dizer, vamos por aí? Mário, são três e tal da manhã, vou recolher. Recolher? És uma velha, são só três da manhã. Eu nem trinta anos tinha, acho.

O Hermínio Monteiro, fundador da Assírio Et Alvim, editor do Mário e amigo do fundo do coração, foi quem nos juntou muitas vezes fora dos encontros de ocasião, fortuitos como sexo, a pretexto de jantares e amizade. E agora lembro o Mário, outra vez de noite, na Igreja de São Mamede, junto do caixão do Hermínio, morto de morta matada ao meio século cumprido. Cinquenta anos é nada. O Mário triste a debitar um dos seus poemas preferidos, que não era dele, "poeta sofrível" (não, não é verdade) era de Camões. "Aquela triste e leda madrugada/ cheia toda de mágoa e de piedade/ enquanto houver no mundo saudade/ quero que seja sempre celebrada ". Disse o poema sem derramar uma lágrima. Um silêncio

garrotava-nos a garganta com lágrimas que nunca chegaram a formar, por uma questão de valentia diante da extinção. O Mário dizia coisas a sério e nunca o tinha visto tão triste. Uma cantiga de amigo em soneto.

O Mário noutra noite, noite de rebentar o coiro e a acabar numa casa amiga algures na serra da Arrábida, para onde a tribo tinha ido repousar e ver o amanhecer. O sol não ousara ainda interromper o devaneio das estrelas e da lua, era uma noite de primavera, amaciada pelos cheiros das árvores e das flores, da caruma e da terra musgada. Por razões certamente surrealistas, falámos da Outra Banda, que era a banda onde estávamos naquele momento e passara a ser Esta Banda. E de Almada. Eu, na falácia dos verdes anos, afirmei detestar Almada, a feia Almada, embora gostasse do nome. E o Mário: minha filha, Almada é Nova lorque!

A Almada aportavam os marujos, de Almada vinha o cheiro da carne fresca, o barulho das luzes. Ainda hoje gosto de citar isto por tudo e por nada: Almada é Nova lorque. De facto, tudo pode ser Nova lorque. E aposto que o sorriso de criança estava lá, quando fez a comparação. O sol nasceu pouco depois. O Mário não foi dormir, viajou para Nova lorque.

Ele nunca escrevia poemas em casa, escrevia nas ruas, nos cafés, onde calhava. Velho, tinha saudades desse tempo, do tempo em que escrever poesia "era como voar". E namoriscar era como esvoaçar, delito em que o tinha apanhado em flagrante no estação do Rossio.

Saudade, a palavra é importante. O Mário tinha saudades dos amigos. Lembro um jantar na Casa Fernando Pessoa, que eu dirigia na altura, a propósito de uma sessão de poesia. O Mário: a minha gente já não está viva. E não havia como consolá-lo. Ouvi-o repetir muitas vezes a frase, cada vez mais repassada de solidão, nunca de nostalgia porque ele não era desses sentimentais. Estava mais velho que nas madrugadas anteriores, mais doente, mais

em desassossego. A relação dele com Pessoa era difícil e de admiração. Gostava do Campos, do louvado e simplificado Campos, "coitado", "com quem ninguém se importa".

O Mário sabia que grandes poetas podem morrer e dissipar-se na melancolia coletiva do país de crianças como se fossem vadios ou pedintes, vidas anónimas. Grande poetas com outros poetas lá dentro, as caixinhas chinesas de Pessoa. Ali, numa das casas dele, a mágoa da morte assaltou o Mário, não a da morte dele mas a da morte dos outros, a gente dele. Sabia que quando ele mesmo não restasse, Mário Cesariny MORTO!, ninguém se lembraria de coisa nenhuma. Talvez estejamos nesse ponto de não retorno, e eu esteja a fazer o papel de alguém que se lembra. Que se lembra que ali esteve um corpo vivo e morno, um aristocrata que achou que a casa onde vivia, o país chamado Portugal, tinha o tecto muito baixo. Sufocava-o. Sufocamos. No país onde a comiserção tem mais valor que a consideração, "a consideração literária ou artística" não o interessavam. Tinha saudades do amigos e companheiros de cafés e de noitadas e de cigarros a arder na impressão digital dos dedos, esquecidos. "Estou chateado", ouvi-o dizer muitas vezes. Por muita consideração que lhe pusessem aos ombros como uma manta, acabariam a "deixá-lo ir para casa sozinho".

"No país onde os homens são só até ao joelho/ e o joelho que bom é só até à ilharga".

Por baixo deste horácio e coriáceo estava, claro, um homem orgulhoso, cioso da sua dignidade. Da sua liberdade. Da sua beleza. O mancebo Cesariny tinha sido um belo homem, maçãs fortes, queixo saliente, ossos direitos. Olhos secretos. Olhos que a vida manchou de ausências e golpes.

Lisboa tinha, em todo o caso, nos tempos da resistência, uma vida intelectual. Tinha tertúlia, grupo, tribo. Tinha sátira e tinha crítica. Tinha inteligência e não tinha medo quando andava

tudo de joelhos. Havia a casa da Natália (Correia) onde se reuniam a conspirar versos e escarnecer do sistema. Missão impossível nos dias que correm.

Não, o Mário Cesariny não está no twitter nem no facebook e não tem blog. Não está nos jornais nem nos escaparates. Não aparece na televisão nem no telejornal. Não é notícia nem delícia nem estultícia. O Mário vem do tempo da tragédia e da comédia, não coexiste com o melodrama. Está morta a sua gente. Ninguém da vida sabe quem ele é. Diz-me o Miguel Gonçalves Mendes, "exilado" em São Paulo, que o Mário doou os bens à Casa Pia (essa, sim, exatamente, e não, ele não era pedófilo, escusam de contar com o ovo no dito cujo da galinha). Doou porque era um iconoclasta e um português compassivo que sabia que da destituição à prostituição vai um pé curto. Poucos bens mas seriam suficientes para lhe erguerem um busto, uma campa decente, um jazigo pouco original. Enfim, nada consta. Até hoje.

A isto chama-se, em bom poetês, um Adeus Português.

Clara Ferreira Alves

FERNANDO CABRAL MARTINS

< PROFESSOR E ENSAÍSTA >

AUTOGRAFIA

A história do cinema português conta com filmes de uma singularidade notável em termos que não são só nacionais ou sequer europeus, o que, como se sabe, se fica a dever em boa parte às suas condições de produção pública, que usam como critérios maiores para os projetos de filmes a exigência estética que assumem e a expectativa cultural que despertam. Seria de esperar que fosse assim, dado que se trata de distribuir dinheiros que são de toda a gente, mas há muitas opiniões desencontradas a este respeito. Há aqueles que preferem que seja dado o privilégio à aritmética dos espectadores, e não tarda nada que apareça alguém que aponte como critério o respeito por normas morais, políticas ou religiosas.

De qualquer maneira, a liberdade que tem presidido à produção de cinema em Portugal, junta com o modelo de financiamento baseado no mérito cinematográfico dos projetos, conduziu a uma escola variada e importante, e pôde, com muita clareza e muito brilho, produzir correspondências no cinema de obras e de figuras como Camões ou Pessoa, Camilo Pessanha ou Sophia de Mello Breyner, Agustina Bessa-Luís ou Camilo Castelo Branco, isto é, acolher numa arte popular aquela corrente de imagens e de ideias que é o património mais essencial e integral da cultura portuguesa.

Além disso, foi possível assistir em Portugal ao desenvolvimento de uma escola de documentarismo com características próprias, embora conhecendo tanto o neorealismo italiano dos anos 50 como o cinema antropológico de Jean Rouch, por exemplo, e que pôde produzir filmes como os de Manoel de Oliveira (o Ato da Primavera como grande exemplo), António Reis (o seu primeiro em data, Jaime) ou Pedro Costa, que a partir de No Quarto da Vanda encontrou uma nova fórmula de ficção documentária.

Um filme que herda dessa tradição de síntese é *Autografia*, de Miguel Gonçalves Mendes, estreado em finais de 2004, que retoma o título de um poema de Mário Cesariny e se torna um exercício poético em si mesmo.

É um filme capaz de escutar com rigor a torrente de emoção, transmutada pela memória direta de mais de cinquenta anos, que Mário Cesariny em pessoa (mais a sua irmã Henriette) faz explodir metodicamente perante a câmara. A sua voz, a entoação dela, a casa em que vive com a irmã, os cigarros que fuma, os acontecimentos à sua volta, tão estranhos como o desaparecimento dos quadros e dos papéis, levados por uma fundação que lhe comprou o espólio ainda em vida, ou os atos teatrais como a cantiga trauteada, ou aquele jogo das sombras sobre a parede, ou a cena de exterior com o telefone de fio cortado, são sequências que não se perdem com planos inúteis ou decorativos, mas descrevem ou expõem, retratam ou gravam, apresentam, num estado de constante surpresa. E, por outro lado, que não é pouco, a coragem de um homem que se expõe sem limites e sem condições, um homem que é um poeta dos mais importantes da modernidade, e sabe disso (se o não soubesse, como teria ousado a sua violenta sátira, de puro vitriolo, contra Pessoa?), e mesmo assim não desdenha confrontar-se com a sua decadência física e o seu afastamento do contemporâneo, ou até a sua recusa do contemporâneo.

Este é o retrato do poeta quando velho. Poeta de primeira grandeza, como se diz das estrelas. E velho a sério, causticado pelo tabaco e pelas memórias. Auto-retrato, ou auto-grafia por palavras e atos, como se falasse connosco à beira do precipício em que o tempo a todos coloca, e a ele não precisasse de anunciar que se lhe abria aos pés. Naquele momento, que era o último momento. Quando o filme termina na janela cerrada sobre o homem que entra para dentro de casa, sabemos que é como um livro que se fecha e uma vida que acaba.

De facto, Mário Cesariny morreu dois anos depois do filme feito.

Miguel Gonçalves Mendes fez um filme com Mário Cesariny. Esta frase com a ordem dos nomes trocada também é verdadeira: Mário Cesariny fez um filme com Miguel Gonçalves Mendes. *Autografia* é o nome do grande poema de Cesariny transformado em filme, e o grande filme que pela presença de Cesariny se vê transformado em poema visual. A autoria (ideia romântica, se calhar, mítica, talvez, fora de moda, decerto) não se saberia destrinçar, mesmo que se quisesse, é como se o filme tivesse dois autores, em muitos momentos performativos da rede de cenas que formam esta *Autografia*. E essa é a qualidade maior do filme, pois se sente nele a presença de alguém, real, vivo, de uma força e de uma originalidade à flor da pele. Mas há um grande momento final de arte que consiste em duas partes ligadas: uma que é fala do poeta, que se dirige, como sempre, a um interlocutor que não vemos, que é o nosso agente secreto dentro do filme – e outra que é gesto do cineasta, um enorme e lento *travelling* de helicóptero. O que é dito na fala do poeta é que, durante muito tempo, logo que adormecia se punha a sonhar que voava. E o que nós vemos logo a seguir é esse longo voo que sobe do Terreiro do Paço e passa através da Baixa, da Avenida da Liberdade, do Parque Eduardo VII, de S. Sebastião da Pedreira, até se imobilizar sobre a janela da casa de Mário Cesariny, a mesma que se abre no primeiro plano do filme.

É dos mais intensos momentos do filme-poema, uma sagração do próprio cinema. É a capacidade que o cinema mostra de responder às palavras, de lhes dar corpo, de as tornar vivas, coloridas, musicais. Pois traduz em imagem de coisas aquilo que era, nas palavras do poeta, a sugestão de um sonho, e a memória do poeta salta para o seu exterior, torna-se uma sequência que se pode ver e ouvir, e essa sequência é o sonho de voar de Mário Cesariny e é também outra coisa, a arte de quem sabe reproduzir esse sonho.

Quer dizer: re-produzir. Quer dizer: sonhar por outros meios. É como se a promessa se cumprisse, como se tudo fosse possível.

O filme *Autografia*, rodado no final da vida de Mário Cesariny, é um testemunho e um testamento. Uma comunicação privilegiada entre duas pessoas, em previsão do que essa comunicação poderia ter de interessante para os espectadores futuros. É uma conversa de uma vida com a morte, no sentido em que faz um balanço e contas à margem do acaso ou da contingência. Quando tudo ganha o sentido que merece, e se pode tornar, portanto, imortal.

Este filme é um testemunho, mas não de modo simples e direto. A conversa que Mário Cesariny mantém com Miguel Gonçalves Mendes não é bem uma conversa a dois, dado que está presente uma equipa de filmagem – são referidos como “eles”, é um plural – e dado que a conversa ela mesma serve para ser gravada, montada e transmitida a alguém que não está lá, isto é, a todos nós. Mas a sensação permanente que se tem, sublinhada pelo tom usado e pela relação criada, é de que se trata de uma conversa íntima. Toda a construção do filme assenta mesmo na proximidade e na confiança entre entrevistador e entrevistado. Sem ela, a nudez absoluta (ou, então, chamemos-lhe sinceridade) de Mário Cesariny não seria viável. Sem essa condição, todo o processo material de comunicação se tornaria opaco.

Eis, portanto, como encontramos a contradição maior, mais surpreendente: a extrema intimidade coincide com a abertura ao plural, ao outro, ao coletivo. É como se aquela frase-chave de Mário Cesariny – que diz, a certa altura, “Eu já não estou cá” – fosse, em vez de melancólica, afirmativa. Lembra aquela frase que Alexandre O'Neill, o seu amigo de Surrea-

lismo, que deixou escrito num caderno para título de livro futuro: *Já cá não está quem falou*. E esse se tornou, de facto, o título de um seu livro póstumo. O que eles dizem nessas frases parece que é dito do outro lado da morte. Assim se torna triunfal (mesmo que desesperada) a frase que diz: "Eu já cá não estou", em que o poeta parece falar da poesia que ficou no seu passado, e de cujo incêndio só restaram as cinzas que são as palavras escritas que ficaram. Mas ele ainda cá está, sim, cinematograficamente falando. Aqui e agora, a imagem e a voz.

Fernando Cabral Martins

PAULO CUNHA E SILVA
< VEREADOR DA CULTURA NA CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO >

UMA ALOGRAFIA DE "AUTOGRAFIA": O MUNDO DENTRO DO QUARTO. O QUARTO DENTRO DO CORPO. O MUNDO DENTRO DO CORPO.

Autografia de Miguel Gonçalves Mendes é um filme que intersecta a pele da realidade e se organiza como se a câmara tivesse descoberto um lugar para filmar a partir de dentro, do interior (anatômico) do outro autor, Mário Cesariny de Vasconcelos.

O filme anuncia-se logo como um exercício de intimidade radical entre os dois autores, entre as duas autografias, para no limite chegar a uma indistinção entre o poema e o filme, entre o poeta e o realizador.

Este é um trabalho de prática de uma intimidade absoluta, uma intimidade consentida e premiada, mais, de uma intimidade desejada. Há no poeta uma vontade absoluta de se mostrar, de se despir. No realizador, uma vontade absoluta de ver. E no entanto nem o poeta é um exibicionista, nem o realizador se revela um voyeurista.

Ambos definem um território de cumplicidade que vão alimentando e construindo juntos. *Autografia* de Miguel Gonçalves Mendes é um poema visual sobre o poema *Autografia* (que já era um monumento visual). É um metapoema.

Podemos identificar aqui uma estratégia de inversão, de troca de papéis, um travestimento

mútuo, que reforça a densidade relacional entre os autores. Cesariny tem um poema que é um filme, Miguel Gonçalves Mendes faz um filme que é um poema. Decompondo: faz um poema, fabricando imagens sobre o poema que já era um filme.

No fim temos uma matéria nova. Um poema-filme, ou um filme-poema.

Mas o programa desta operação-limite tinha sido imediatamente identificado nos três momentos inaugurais do filme.

No primeiro, a leitura em voz *off* do poema, como a querer dizer-nos que é sobre esse território que o filme se vai construir, que não vai sair do poema porque não há mais mundo (que interesse) fora do poema. Essa operação tinha já começado no momento em que o filme propõe como título o título do próprio poema, como se nos quisesse amarrar a essa tautologia incontornável.

No segundo momento, em que vislumbramos numa janela de Lisboa uma figura que é Cesariny.

Tendo o poema a dimensão de uma auto(bio)grafia complexa, o realizador reforça, assim, os limites do seu campo de intervenção. É aquele homem que está à janela, mesmo que visto de longe, que interessa ao seu filme. E vai esquecer o que o envolve, para ficar só com ele.

O terceiro momento, é aquele em que o longe se faz íntimo e a câmara recolhe as gotas de suor da face de Cesariny. Como se Miguel Gonçalves Mendes dissesse: é este homem que me interessa, a sua vida-poema, e com a intimidade do suor.

O filme assume esse plano de intimidade fisiológica como objeto da narração. Como se a verdade que se quer contar fosse a verdade da pele, ou melhor, a verdade que está debaixo da pele, a verdade do corpo, que o corpo esconde.

Mas como seria pouco operativo focar só a pele do poeta, o filme descobre outro território de intimidade que é o quarto. O quarto surge como uma segunda pele, como um lugar onde o mundo interior pode ter manifestações exteriores, mas não deixa de ser o mundo interior.

E mesmo quando o filme acompanha Cesariny fora do quarto, no cemitério naval da margem sul ou na Feira Popular, é ainda o quarto que vai consigo.

O quarto como entidade capaz de representar o mundo que o corpo já tinha apropriado.

Esta segunda pele, o quarto, é um hipertexto do corpo. E Miguel Gonçalves Mendes ocupa-o com a intimidade das pessoas que habitam no mesmo quarto.

Este realizador desenvolve uma espécie de cinema-intimidade, em que a câmara se transformou num instrumento de microscopia emocional. A câmara vê, observa, anota, mas tudo se passa na grandeza do pequeno mundo, na grandeza da intimidade. Como se observar fosse um trabalho histológico de compreensão de um tecido celular, de ampliação do mundo para o tornar mais legível.

É isso que faz um microscópio. Afasta dois pontos que à vista desarmada pareciam um só. Que estavam sobrepostos. A câmara deste realizador desenvolve este trabalho microscópico: afasta pontos sobrepostos para se insinuar na pele de quem quer autografar.

O trabalho do cineasta transforma-se no trabalho de um microcirurgião. De quem amplia o campo (cirúrgico ou de observação) para intervir com mais precisão, com mais nitidez. Para clarificar a intimidade. De certa forma, aquilo que o cinema faz no sentido mais literal do termo, ou seja, introduzir luz, sentido, num campo e depois cartografá-lo.

Poder-se-ia dizer que este cinema, na intimidade que se permite, na definição da proximidade,

seria um cinema invasivo. Em que a tal luz poderia ser excessiva e quase cegar, mas o que surge é o contrário. Uma intimidade intensa e cúmplice mas, paradoxalmente, não invasiva. Uma intimidade que proporciona todo o campo para Cesariny se expor, se mostrar, mas que jamais o força a fazê-lo. A câmara só o persegue, nunca o empurra. Não cede à tentação de alguma predação, de algum canibalismo, um pouco inevitável quando se tem uma presa simultaneamente tão frágil e tão sedutora.

Como disse, este cinema é íntimo, de uma intimidade radical e quase fisiológica, mas nunca é invasivo. Ou melhor, só invade o que está exposto. A câmara vê por dentro, mas não causou nenhuma ferida, entrou pelos poros disponíveis, pela permeabilidade da vida.

Esta câmara que explora a porosidade, que se cola à pele e que a investiga para detetar zonas de entrada é uma câmara sentimental. Como se o sistema ótico fosse substituído por um sistema de lentes afetivas.

A câmara de Miguel Gonçalves Mendes nunca se comporta como um bisturi, mas antes como um scanner que revela todos os acidentes interiores sem violar a interioridade. É um método imagiológico não invasivo.

Assim sendo, alguém argumentaria que estaríamos perante uma prática absolutamente passiva, na medida em que se inibiria de entrar e investigar. Ao colocar-se totalmente à disposição do ator-autor (Cesariny) talvez vacilasse e lhe faltasse a coragem da investigação.

Porque a investigação, na medida em que coloca problemas, é também incômoda, é um sobressalto, é a introdução de uma descontinuidade na realidade. É um empurrão na mecânica das coisas, na inércia do mundo.

Pelo contrário, este método apesar de não ser invasivo, apesar de se sustentar naquilo a que os antropólogos chamariam observação participante, fixa com intensidade a realidade.

O observador não esconde a sua presença, nem se escamoteia, mas desenvolve uma negociação que lhe permite essa intimidade sem ter que invadir o campo. Há um tráfico subtil entre quem se mostra e quem filma. E há, como já referi atrás, uma discreta troca de papéis: quem filma também é filmado.

Ao colocar-se de armas e bagagens dentro do quarto, Miguel Gonçalves Mendes perturba, obviamente, o frágil equilíbrio daquele exíguo e hiperlotado espaço. Mas não está a mais. Leva o espaço a procurar uma nova estabilidade sem provocar um desequilíbrio que transforme o ato de filmar dentro do quarto num processo artificial e encenado.

A presença do realizador transforma-se, assim, num novo elemento de acumulação. O quarto de Cesariny é feito da acumulação de vários tempos e espaços. Tempos passados, mas também tempos futuros. Tempos do desejo e espaços de troca.

É, por isso, um espaço fractal que, apesar da sua dimensão exígua, se divide numa possibilidade infinita de outros espaços. Miguel Mendes ocupa um destes territórios virtuais.

Mas no limite não é isso que todo o cinema devia propor, a ocupação de um espaço virtual? A sua realização? Será talvez por isso que em português se dá o nome mais correto a quem faz filmes: realizador.

RENAN QUINHALHA
< ADVOGADO >

"NÃO PRECISO DE PSQUIATRA, PRECISO DE HOMEM"

Mário Cesariny aparece timidamente frágil diante da câmera. Com mais de 80 anos, reclamando com certa candura do desafio que é gerir sozinho o acervo de todo seu trabalho, sua fala parece cansada e perdida em meio à fumaça dos sucessivos cigarros que toma o ambiente. Mas ela se vai, aos poucos, elevando e tomando corpo junto com a própria história.

Intercalando poesias, pinturas, fotografias, paisagens e performances de Cesariny, em uma narrativa nada linear ou cronológica, o filme retrata a personagem crescendo cada vez mais até transbordar qualquer definição simples de uma vida. Sua biografia emerge como um daqueles lugares privilegiados de observação das questões humanas mais complexas, daquelas que são capazes de iluminar a intrincada relação entre um sujeito e seu mundo.

Entre um cigarro e outro de Cesariny, a câmera de Miguel Gonçalves Mendes consegue sutilmente adentrar na intimidade do entrevistado, desnudando, sob diferentes ângulos, sucessivas camadas do poeta. Todas as carapaças e proteções, se é que ele as tem, vão se desfazendo no curso das conversas mais livres e menos guiadas, que passeiam com leveza pelos mais diferentes e, por vezes, espinhosos temas.

Então aquela fala do poeta, à primeira vista acuada e distante, proclama-se conscientemente expansiva e intensa. Ele toma para si o controle das reminiscências de sua memória,

presentificando, pelo ritmo e pelo tom do discurso, mas também pelo semblante e pelos gestos, as lembranças de um passado capaz de retratar décadas de mudanças pessoais e, mais amplamente, da própria sociedade portuguesa.

Nos diversos atos que estruturam o documentário, Cesariny parece recriar experiências centrais e constitutivas de sua trajetória: seu trabalho artístico e a progressiva migração da poesia para a pintura; dificuldades com a família rica e conservadora; sua relação com a vida e a morte; sua forma de viver a própria sexualidade e seus amores. Este último aspecto me parece o mais marcante na construção do filme sobre o qual gostaria de me deter.

"Amor mal-empregado"

É bem sabido e documentado que as práticas homossexuais foram, por muito tempo, legalmente proibidas e punidas duramente em Portugal. E isso não começou com o Estado Novo. As Ordenações Afonsinas, de 1446, já previam pena de morte pelo "fogo purificador" para os "sodomitas" pela prática do "pecado nefando".

Contudo, a influência da filosofia de direito napoleônica mais liberal quanto ao tema da sexualidade fará com que os primeiros códigos penais de Portugal, em 1852 e 1886, não tipifiquem expressamente o crime de "sodomia". Tal cenário mudará com a Lei sobre a Mendicidade de 1912, primeiro dispositivo legal moderno nesse país a prever pena específica para os "vícios contra a natureza", categoria na qual se enquadrava a homossexualidade.

De algum modo, sucessivos deslocamentos foram-se operando entre esses discursos de diferentes ordens ao conceber a homossexualidade, por exemplo, como um pecado

(religião), um perigo social (criminologia), uma doença (medicina) ou como algo amoral ou ilegal (direito). Evidentemente, na prática e na história, esses discursos se fundiram e não se excluíram mutuamente. Antes, eles conviveram e se retroalimentaram, em permanente tensão entre si, na tarefa de definir as linhas que traçam os limites da normalidade sexual e de gênero.

O Estado Novo, com seu moralismo autoritário e seu modelo de família patriarcal, vai potencializar esses discursos e alçá-los a uma política de Estado. Polícias e aparatos judiciários desenvolverão métodos específicos de repressão e de controle nas ruas contra bichas e paneleiros que buscavam engates nas praças e urinóis. A censura afetará a trajetória artística de escritores homossexuais como Judith Teixeira, António Botto e Raul Leal.

Mario Cesariny, como o filme mostra, foi vítima de todos esses tipos de violência, como artista e, sobretudo, como homossexual que nunca escondeu seu desejo e que foi além ao radicalizou a vivência de sua sexualidade como uma forma de libertação individual em tempos de ditadura. Seu desabafo em determinada altura é bastante elucidativo desse sofrimento pela repressão: "passei muito mal durante a ditadura", ele resume.

Ele chegou a ser condenado por cinco anos em uma medida de segurança de liberdade vigiada em Portugal, em 1953. Sofreu diversas restrições à sua liberdade de circulação. Sem falar nas insistentes tentativas de suborno com que os policiais lhe assediavam durante mais de 30 anos, tendo sido considerado "vagabundo" como retaliação por não consentir com tais extorsões.

Assim, mesmo sem nunca ter-se reivindicado um militante da causa homossexual, no sentido político mais estrito dessa expressão, ele contrapôs abertamente seu corpo e seu desejo aos

poderes instituídos. Ele relata, por exemplo, que um dos mais marcantes amores da sua vida foi quando ainda era jovem, na altura dos vinte anos, terminou com uma carta que foi parar na Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), responsável pela repressão: "a carta dele foi parar na PIDE. Isto tudo é tão horrível. Fez com que tivesse de acabar tudo entre nós, para evitar não sei o quê. Isto é muito remoto, é dos anos cinquenta".

"Diverti-me à brava com a Marinha portuguesa quase toda"

Logo ao relatar com certo pesar o precipitado fim do seu "mais sério caso" de amor, Cesariny já rompe a tensão criada com sua fina ironia seguida de risos: "não sei se isso me fez desistir do amor. Total, não? Então saí para a rua e diverti-me à brava com a Marinha portuguesa quase toda, quer dizer ao nível de nada de oficiais [que] já têm cabeça cheia. Marinha e mais que houvesse".

Sua maior resistência consistia, precisamente, nesse manifesto diário pela liberdade de buscar encontros furtivos, sendo por isso estigmatizado como bicha e vadio. Cesariny gostava perambular pelos urinois, pelas fragatas, pelo Cais do Sodré, pela Cervejaria Reimar. Alguns dos lugares mostrados no documentário remetem a esses espaços de sociabilidade homossexual em que se cruzavam homens das mais diversas classes, idades, formação profissional, com um objetivo comum: os engates.

Mas ele não deixa de transparecer suas decepções com as transformações por que passaram os afetos e práticas homossexuais. A antiga relação hierárquica entre o homem e a bicha foi dando lugar a um modelo mais igualitário entre gays, com cada vez mais aceitação e integração institucional.

Seu testemunho, em vários momentos, não deixa também de ser uma declaração de saudade ao submundo dos paneleiros, do bas-fond, da marginália. Saudade na própria definição traçada por Cesariny no documnetário: "conjunção de um anseio já desaparecido e de um futuro a chegar".

Uma das fotografias que compõem um álbum feito por Cesariny, com alguns comentários sobre seus namorados, exibe uma foto com a seguinte descrição: "Anos oitenta, isto é, os do fim da cidade habitada". Com essa expressão, ele deixa escapar a nostalgia das formas de viver e ser homossexual de sua juventude: "era uma altura em que a minha gente estava viva, amigos verdadeiros, gente para passar um bocado na cama. Tudo isso funcionava, com a polícia a correr atrás, a chatear-me, também havia maneira de chatear a polícia. E agora, nem polícia nem ladrões, é um deserto".

"Tenho muita pena [de mim]"

Essa maneira sem vergonha e autêntica de vivência do desejo homossexual não consegue escapar totalmente o pesado fardo que as repressões familiar e social lhe reservaram por tanto tempo.

A única companhia em cena que, por vezes, desponta no documentário e disputa o lugar da narração é sua irmã mais velha, Henriette. Uma relação de cuidado fraterno e, ao mesmo tempo, de incômodo emerge dos encontros dos dois no filme. Em alguns momentos, ela tenta interditar os relatos de Cesariny sobre suas experiências sexuais.

Quando estão ambos sentados no sofá, em uma conversação mais íntima e séria, ele questiona a opinião da irmã sobre a homossexualidade dele. Ela, depois de resistência em responder e de muita insistência de Cesariny, afirma: "aceito por ser irmão, pelo amor que te tenho, mas tenho pena". Ele desabafa: "também tenho" [pena]. Ao que ela retruca: "também tu?" e então ele arremata em som baixo: "tenho muita pena".

Essa frase incômoda não deixa de ser a expressão de um sofrimento de alguém que carregou, por tanto tempo, a imagem e a responsabilidade de ser o único homossexual português, na provocação em forma de questão que São José Almeida lança em um dos capítulos do seu livro "Homossexuais no Estado Novo". Se foi mesmo um só, ao menos Portugal pode se gabar de ter tido um único homossexual da estatura de Cesariny.

Renan Quinalha

SÉRGIO CABRERA
< REALIZADOR >

QUANTO O MIGUEL GONÇALVES MENDES

Aqui estou eu para vos falar sobre um documentário que só vocês, privilegiados, poderão ver, pois em meio do desamparo comercial do cinema colombiano e do cinema português, não há infelizmente nenhuma possibilidade de que alguma vez o possamos ver numa sala comercial do nosso país (Colômbia). Considero que este é um dos afortunados milagres resultante das atividades culturais da vigésima sexta edição da Féria Internacional do Livro de Bogotá: a possibilidade que nos é dada de assistir um documentário tão belo como *Autografia*.

A grandes traços, trata-se de uma obra profundamente íntima na qual Gonçalves Mendes mergulha na vida – e na velhice – do famoso pintor e escritor surrealista Mário Cesariny de Vasconcelos, o máximo representante do surrealismo português e um dos poetas mais importantes da modernidade. O nome do filme surgiu do extenso poema homônimo escrito pelo poeta português. É um documentário como poucos, capaz de ouvir com rigor uma corrente de emoções. No filme, Gonçalves Mendes mostra um Mário Cesariny despido, não como poeta, não como pintor, mas como um homem que percorre e discorre frente a uma câmara mais de cinquenta anos de memória, debruçando-se sobre a sua família – o seu polémico pai e a sua irmã Henriette companheira de toda uma vida –, sobre o medo à morte como o abismo que se aproxima, sobre a decadência física, a sexualidade e o cotidiano. *Autografia* mostra-nos um homem íntimo, que se expõe sem condicionamentos, sem nenhuma reticência, para que compreendamos plenamente e em profundidade a sua obra poética e pictórica.

Mário Cesariny morreu em 2006 – dois anos depois da estreia do documentário –, mas teve a felicidade de ainda estar vivo e assistir à estreia do também seu *Autografia*, sobre a qual prodigalizou inúmeros elogios. Em diferentes entrevistas, Cesariny manifestou a imensa alegria que representou para ele conhecer a alguém como Miguel e que com isso se havia tornado um "miguelista". Cesariny soube ver em Gonçalves Mendes a gesta de um verdadeiro cineasta, que soube fazer de *Autografia* um exercício poético em si mesmo. Para ele, com esta obra, o realizador português demonstrou saber o que é a poesia e que é um poeta, e como poucos, transmiti-lo no cinema, ao ponto de converter o seu documentário em verdadeiro um poema visual.

Mário Cesariny falou de Miguel Gonçalves Mendes com profunda admiração; como se nos quisesse dizer que *Autografia* é um justo testamento da sua obra. É pois difícil saber quem é aqui o verdadeiro protagonista do filme, já que nos encontramos perante a presença viva de duas visões distintas do mundo – a poética e a cinematográfica – que se descobrem em uma projeção poética comum, cujo feliz encontro torna as palavras vivas, cheias de cor, até converte-las em música. *Autografia* é pois, esse raro privilegio da imagem: quando a poesia e o cinema cruzam os seus caminhos, enquanto se revela tudo o que o sétimo arte deveria ser.





Um híbrido intrigante entre o documentário e a ficção, intercalando um delicioso trabalho de "memória oral". Um ensaio acessível e estimulante sobre a ficção.

JORGE MOURINHA *in* *Jornal Público*

Miguel Gonçalves Mendes apela à nossa capacidade de sonhas, retomando as raízes do nosso imaginário e projectando-as no presente.

JOÃO ANTUNES *in* *Jornal de Notícias*

O cinema português, esse, está de saúde. (...) A "alma" dos pescadores fica na tela como um peixe na rede. Ai, o trabalho do realizador é soberbo (...).

MARCOS CRUZ *in* *Diário de Notícias*

"Floripes" surpreende plateia do Fantasporto. (...)

O medo como alavanca ao serviço da criatividade. (...)

Um filme que opera uma bem sucedida aliança entre a ficção e o documentário.

SÉRGIO ALMEIDA *in* *Jornal de Notícias*

J. J. DIAS MARQUES
< UNIVERSIDADE DO ALGARVE >

MOURAS ENCANTADAS, SEREIAS E UM CORAÇÃO ARRANCADO: FLORIPES DE MIGUEL GONÇALVES MENDES

Em 2005, Faro foi a "Capital Nacional da Cultura". No âmbito desse evento, foram encomendados quatro filmes sobre o Algarve a quatro realizadores, um deles Miguel Gonçalves Mendes. Como produto de tal encomenda, estreou-se em dezembro de 2005 *Floripes*, ou a *Morte de um Mito*, do referido realizador, documentário com partes de ficção.

Em 2007, estreou-se, do mesmo realizador, *Floripes*. Mais do que uma nova versão do filme de 2005, trata-se de uma obra diferente, muito mais longa (o filme de 2005 tem 67 minutos e o de 2007, 130 minutos), pois inclui muitas imagens que, embora filmadas em 2005, não tinham sido aproveitadas em *Floripes*, ou a *Morte de um Mito*. É sobre o filme de 2007 que falarei neste artigo, e mais especificamente sobre a sua vertente ficcional.

De facto, a obra é constituída por duas vertentes: uma de ficção (em que se apresenta a história da moura encantada *Floripes*, com base numa lenda muito conhecida em *Olhão*) e outra de documentário (com entrevistas a vários habitantes de *Olhão*, que falam da referida lenda, de outras lendas correntes naquela cidade, e, também, de episódios das suas próprias vidas e de outras questões, como a velhice, o medo, a existência de vida além da morte, etc.).

Cada uma das duas vertentes é apresentada ao espectador dividida em várias partes,

que se vão intercalando ao longo do filme, num jogo de oposições (as partes da ficção, filmadas de noite e sempre sombrias, contrapõem-se às do documentário, quase todas filmadas de dia e apresentando grande luminosidade) mas também, e sobretudo, de complementaridades. Essas complementaridades são visíveis em vários lugares do filme em termos temáticos, por exemplo quando, numa das partes documentais, um homem conta a lenda do "Menino dos Olhos Grandes" e, depois, em certo momento da parte ficcional que se lhe segue, a moura Floripes aparece, de mão dada com uma criança de barrete vermelho, que, quem conhecer a tradição oral, facilmente identificará como sendo o Menino dos Olhos Grandes.¹

No entanto, a parte mais interessante e complexa do jogo de complementaridades verifica-se nas analogias entre pessoas (do documentário) e personagens (da vertente ficcional do filme), levantando a questão das relações entre realidade e ficção. É o caso do homem que representa, nas partes ficcionais, a personagem de Balé, o qual volta a aparecer, numa das partes documentais, participando na procissão, real, da Senhora dos Navegantes. E o exemplo máximo deste jogo é o facto de um homem idoso, um dos entrevistados nas partes documentais, surgir, no fim no filme, vestido com a roupa que a personagem do jovem Julião enverga nas partes ficcionais, sentado em frente da casa onde, na ficção, a referida personagem vive, tocando numa gaita de beijos uma música, que, numa cena ficcional, Julião também tocara, e dizendo – o entrevistado – que se chama, ele próprio, Julião.

1> Em algumas versões orais da lenda do "Menino dos Olhos Grandes" menciona-se o facto de ele trazer, precisamente, um barrete vermelho, e na versão de "Floripes" publicada por Ataíde Oliveira diz-se que a moura "já tem sido vista em certas ocasiões [...] a conversar com um menino de gorro encarnado e olhos grandes" (As Mouras Encantadas e os Encantamentos no Algarve, 2ª ed., Loulé, "Notícias de Loulé", 1994, p. 167; 1ª ed.: 1898).

Dado que, na vertente ficcional do filme, Julião morre ainda jovem, uma interpretação biografista da referida cena final (a interpretação de que a vertente ficcional do filme corresponderia, ao fim e ao cabo, à realidade, pois essa vertente supostamente ficcional se limitaria a contar um episódio da juventude de uma pessoa real, Julião, o homem idoso entrevistado nas partes documentais) é, obviamente, impossível, evidenciando, pois, a complexidade da mencionada questão das relações entre realidade e ficção, um dos temas principais deste filme.

Passemos a resumir a vertente ficcional do filme, para depois analisarmos a sua formação. Como atrás disse, a vertente ficcional está dividida em várias partes, que são oferecidas ao espectador intercaladas com as partes da vertente documental. Neste resumo, resumirei de modo seguido a vertente ficcional, não mencionando a sua fragmentação em partes.

É pela vertente ficcional que o filme começa: à beira de um cais, uma mulher suicida-se, deitando-se ao mar. Em seguida, o corpo é autopsiado e, por fim, guardado no gavetão frigorífico da morgue. No entanto, depois, a mulher ressuscita, veste-se e sai da morgue. Vem então o genérico.

Depois do genérico, a ação é retomada, naquilo que se perceberá mais tarde ser um longo flash-back, que durará todo o resto do filme. Em Olhão, Quinzinho, um pescador bêbado, dirige-se para um moinho de maré (o Moinho do Sobrado), onde tem um orgasmo, que, mais adiante no filme, se perceberá advir de uma relação sexual (real? imaginária?) com a moura encantada Floripes.

Ao fim do dia, Julião, um jovem pescador, vem do mar e chega a casa, na ilha da Culatra, situada em frente de Olhão, na Ria Formosa. Em casa está Aninhas, que se encontra grávida.

Irão casar em setembro e têm falta de dinheiro.

Já de noite, outros dois jovens pescadores voltam do mar. Nas próximas imagens, estamos numa igreja, no velório desses pescadores, com eles dentro dos caixões.

No dia seguinte, Julião encontra Quinzinho e pergunta-lhe se é verdade o que dizem: que os dois pescadores foram mortos pela moura Floripes. Quinzinho diz que sim e que ele próprio tem visto muitas vezes a moura, no Moinho do Sobrado, e feito amor com ela. Julião diz que isso não pode ser verdade e que se passa só na imaginação de Quinzinho, por ele andar sempre bêbado. Este assegura que é verdade e desafia Julião para uma aposta: terá de ir ao moinho e, quando soarem as badaladas da meia-noite, verá a moura aparecer. Se ela não aparecer, ele, Quinzinho, dará a Julião a uma sua propriedade (a Herdade das Relvas) como prenda de casamento. Julião, embora com medo de que Aninhas, sua noiva, não venha a gostar se souber, aceita a aposta.

Julião chega a casa, fala da aposta a Aninhas. Esta, no início, diz que é uma loucura, pois é público que a moura mata os jovens, mas, quando sabe da promessa da oferta da herdade, aconselha Julião a aceitar.

Mudança de cenário: saída das operárias de uma fábrica, já de noite. Uma delas, durante o caminho para casa, nas ruelas desertas por onde passa, sente-se seguida por algo. As colegas, quando ela saíra, tinham-lhe dito, em tom de troça, que tivesse cuidado com a moura encantada Floripes, que andava pelas ruas.

Numa taberna, os homens jogam e bebem. Quinzinho entra. Metem-se com ele, por este dizer que tem um caso com a moura encantada, a que matara os outros moços mas que, surpreendentemente, o poupa a ele, embora seja feio. Quinzinho diz que é verdade e que

a moura gosta dele por ele também gostar dela. Em seguida, vai ao moinho, chama por Floripes, mas esta não aparece.

Voltamos a ver a operária da fábrica, pelas ruas desertas. Ouve um riso atrás de si. É um garoto de barrete vermelho, que ri de modo assustador. No alto das açoteias a operária vê também a moura Floripes, que a observa. A moura é apresentada depois na rua, de mãos dadas com o menino, indo no encaço da operária. Mas esta consegue chegar a casa a salvo.

À meia-noite, Julião vai ao moinho, à beira-mar. Floripes aparece. Pelo diálogo que entre ambos se trava, fica-se a saber que a moura foi encantada pelo pai (quando este abandonou Olhão, durante a Reconquista Cristã do Algarve) e que só há um meio de ser desencantada:

"- É necessário que um homem me dê um abraço à beira do rio e me fira no braço, junto ao coração. Ai, sim, me poderei juntar aos meus.

- Mas isso é fácil!

- Há porém uma dificuldade.

- Que dificuldade?

- O homem que me abraçar terá de atravessar o mar com uma vela acesa na mão. Se a chama permanecer acesa, o meu encanto será quebrado e toda a riqueza do meu reino será tua, após o nosso casamento. Se a chama se apagar, tu serás engolido pelas águas e morrerás. E, como castigo da tua falha, terei de comer o teu coração."

Julião diz que não pode fazer isso, pois vai casar com Aninhas. Floripes tenta convencê-lo, dizendo que o ama, e que Aninhas facilmente arranjará outro noivo. Julião responde que Floripes poderá encontrar outro homem, mas ela afirma que é dele que gosta. Julião mostra-se ciumento pelo interesse que ela mostrara por Quinzinho e por todos os homens que matara, e regressa a casa.

A moura, excitada, vai a Olhão. Numa viela encontra um homem que passava, atira-se-lhe, tem sexo com ele, encostados a uma parede. Depois, vê-se o homem estendido na areia da praia. Floripes mata-o, arranca-lhe o coração e começa a comê-lo, trincando-o com avidez.

Em casa, Julião conta a Aninhas o que se passou e pergunta-lhe que deve dizer a Quinzinho, pois, se admitir que viu a moura, este não lhe dará a herdade. Aninhas aconselha-o a mentir, dizendo que não a viu e que a moura não existe.

No outro dia de manhã, Julião manda recado a Quinzinho por um homem (o Balé), dizendo que ele, Quinzinho, "é um bêbado, é um maluco", subentendendo-se, pois, que Julião não viu a moura. Encontro de Balé e Quinzinho na taberna. O recado é dado.

Quinzinho vai ao moinho. A moura não está presente, tal como não aparecera na vez anterior em que ele lá fora. Quinzinho chora amargamente, põe veneno dentro duma garrafa de vinho e suicida-se.

Na noite seguinte, Julião vai ao moinho, num bote. Encontra-se com Floripes e fazem amor dentro do bote. Depois vê-se ele a fazer um corte no braço de Floripes. Abraçam-se ternamente. Em seguida, enquanto ela fica na praia, Julião, agarrando numa vela acesa (cuja chama vai protegendo com uma das mãos), entra a pouco e pouco nas águas, tentando atravessar a pé o canal. Mas não consegue, é tapado pela água e a vela apaga-se. Ouve-se o grito lancinante da moura. Depois, na praia, no que parece ser o mesmo lugar em que ela matou o outro homem e lhe comeu sofregamente o coração, vê-se Floripes que arrasta para terra o corpo morto de Julião e chora. Arranca-lhe o coração e morde-o, enquanto chora convulsamente.

No final do filme, voltam a ver-se as imagens do início: Floripes, à beira do cais, salta para a água.

Como atrás disse, a vertente ficcional da obra baseia-se numa lenda muito corrente em Olhão. No entanto, nem toda essa vertente vem da tradição oral. A parte referente ao amor de Floripes por Julião, o seu desespero quando este morre e o suicídio dela são aspetos que se não encontram nas versões orais e, pelo contrário, foram introduzidos por Miguel Gonçalves Mendes, que, além de realizador, é também o argumentista do filme. Segundo lhe ouvi explicar,² a inclusão de tais aspetos foi motivada pela sua vontade de fazer com que a personagem da moura também tivesse sentimentos, e estes não fossem exclusivos dos seres humanos, como acontece na lenda. De facto, nas versões de "Floripes", a história é contada apenas do ponto de vista humano, e, mais especificamente, do ponto de vista masculino.

A maior parte do resto da vertente ficcional também não deriva verdadeiramente de versões orais, mas sim da versão publicada por Gentil Marques³. Trata-se (como é prática corrente nas versões publicadas por aquele autor) de um texto muito longo, cuja linguagem, com todas as pretensões de "literária", nada tem a ver com a que encontramos em versões orais.⁴ Ainda mais importante do que a questão da linguagem, não raro Gentil Marques acrescenta às lendas que publica nomes de personagens, outros pormenores e mesmo ações que não se

2> Durante um colóquio sobre *Floripes*, em que ambos participámos, organizado na Universidade do Algarve, em março de 2009, por Catarina Rebelo Neves.

3> *Lendas de Portugal*, vol. III: *Lendas de Mouras e Mouros*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, pp. 377-381 (1ª ed.: 1964).

4> Aliás, a obra de Gentil Marques, mais do que basear-se em textos que ele teria recolhido da oralidade (e depois recontaria, "alindando-os"), parece ter-se sobretudo baseado em textos escritos. No caso de "Floripes", é possível perceber-se que se baseou na versão publicada por Ataíde Oliveira (referida na nota 1 deste artigo).

encontram nas versões que dessa lenda se encontram na oralidade. Trata-se de acrescentos vindos da inventiva de Gentil Marques, que, provavelmente por os textos que conhecia lhe parecerem demasiado curtos, simples, e pouco dignos, decidiu, no momento de os publicar, atribuir-lhes características próprias da literatura escrita, que as lendas, como textos vindos da oralidade, obviamente não têm.

No caso de "Floripes", a versão publicada por Gentil Marques, muito mais longa do que as orais (tem cinco páginas, enquanto aquelas não costumam passar de um terço de página) e com personagens e ações adicionais, compreende-se que tenha representado para o argumentista Miguel Gonçalves Mendes um bom ponto de partida. E, de facto, é do texto de Gentil Marques que vieram, para o filme, as personagens de Julião, Aninhas e Quinzinho, a existência duma relação entre este e a moura, a aposta entre os dois homens e a oferta da Herdade das Relvas. Também os diálogos que no filme existem entre Julião e Quinzinho e, depois, entre Julião e Floripes reproduzem, com pequenos retoques, o texto de Gentil Marques.

Mas, além da preocupação com os sentimentos de Floripes (acrescentada, como vimos, pelo argumentista), a parte ficcional do filme tem outra alteração importante em relação ao que surge no texto de Gentil Marques. De facto, neste autor, a moura explica:

"- [...] o homem que me abraçar e me ferir... terá de acompanhar-me a África!

- Por muito tempo?

- Por toda a vida! Não mais voltará aos seus!"⁵

É este o motivo por que, na versão de Gentil Marques, Julião (que já tem o casamento

⁵> Gentil Marques, *op. cit.*, p. 379.

aprazado com Aninhas) acaba por não aceitar realizar a prova, terminando aí o seu envolvimento com a moura.

Mas, como atrás vimos, as coisas passam-se de modo diferente no filme, com a introdução de uma prova que Julião terá de vencer, para poder desencantar Floripes: atravessar a ria com uma vela acesa. E, caso não consiga ultrapassar a prova, será castigado: "– Se a chama [da vela] permanecer acesa, o meu encanto será quebrado e toda a riqueza do meu reino será tua, após o nosso casamento. Se a chama se apagar, tu serás engolido pelas águas e morrerás. E, como castigo da tua falha, terei de comer o teu coração."

Com exceção, talvez, do pormenor do coração arrancado e comido (que mais à frente examinaremos), os pormenores indicados no parágrafo anterior não se devem à imaginação do argumentista-realizador, mas, pelo contrário, provêm de versões que ele sem dúvida ouviu contar desde a sua infância, em Olhão.⁶ De facto, a esmagadora maioria das versões orais que desta lenda conheço estabelece, para o desencantamento da moura, a referida prova da travessia do mar (habitualmente levando uma vela acesa) e também o castigo do afogamento, caso a prova não seja ultrapassada. Face a esses perigos, os potenciais desencantadores normalmente não se atrevem, havendo, no entanto, versões em que o fazem e, como seria de esperar, morrem. Como exemplo, vejamos uma versão oral inédita especialmente interessante, pelo forte carácter de veracidade que a informante lhe atribui:

"Vamos passar à lenda (que não é lenda, foi realidade) da vila de Olhão, de uma senhora que tem por nome Floripes. Não era ela só, era uma irmã e ela. Ela era loira e a irmã era morena.

6> Embora nascido na Covilhã, Miguel Gonçalves Mendes passou a maior parte da infância e também a adolescência em Olhão.

Ela morava ali em baixo [na doca de Olhão]. Frente ao mar, havia uma fábrica velha, onde moravam pessoas da alta sociedade. Ainda hoje existe essa rua, que é a rua da Sulcampo, uma rua estreitinha,⁷ e em cima havia uma janela. E então, de manhã, quando os homens iam para o mar, sobre a madrugada, ela umas vezes por outras, nem sempre, metia-se com os pescadores. E entre esses pescadores existia o meu avô, e ela dizia assim:

- João, quando é que me fazes o favor? Levas uma vela e atravessas daqui até além à fortaleza, debaixo de água. Abre-se um caminho à medida que tu vais passando.

E o meu avô respondia-lhe:

- Queres morrer? Morres tu, que eu não! Não sou parvo!

E então ela, volta e meia, quando o meu avô passava (e outros pescadores, não era só o meu avô), ela metia-se com ele e dizia-lhe.

Houve alguns que fizeram o que ela pedia, mas morreram afogados. A ingenuidade e a ignorância naquele tempo era muita, e então alguns tentaram, pois ela dizia: "Se fizeres isto, desencantas-me." E então alguns tentaram, porque ela dizia que dava riqueza e que essa pessoa nunca mais passaria mal, nem a família, até à quinta geração dessa pessoa.

Mas o meu avô nunca caiu nessa, porque era velhaco e via logo que era impossível, que por dentro de água nunca se poderia fazer a passagem daqui (onde é hoje o T⁸) até à fortaleza. Era atravessar o canal e tudo, o que era inteiramente impossível [...] Poucos sabiam que existiam duas irmãs. Mas o meu avô contava que existia duas, que elas se punham à janela a pentear aqueles lindos cabelos com um pente de prata. O meu avô diz que luzia, é porque seria de prata. [...]

7> A Sulcampo é uma loja de artigos de pesca situada na Avenida 5 de Outubro, uma rua larga, frente ao porto. A "rua estreitinha" a que a informante se refere não deve ser, portanto, verdadeiramente a artéria onde fica a Sulcampo, mas sim a Rua da Fábrica Velha (uma perpendicular da Avenida 5 de Outubro), que delimita a referida loja pelo lado esquerdo.

8> Nome de um cais de Olhão, de onde partem os barcos que vão para as ilhas existentes na ria.

O que eu resumo da Floripes, que sei com fontes seguras (que isso não é história nem lenda, foi verdadeiro)... segundo dizem, elas apaixonaram-se por cristãos (porque o nosso Algarve era Marrocos) e elas e os pais tinham aqueles sábios antigos, que faziam encantamentos. E então o castigo que lhes deu foi encantarem-se, portanto só eram vistas até antes do romper do dia, mais nada. Se houvesse alguém na realidade que as conseguisse desencantar, essa pessoa ficaria bem e elas voltariam à vida normal, de uma pessoa normal, e voltariam naturalmente para o país delas ou para as origens reais.

Portanto, da Floripes [isto] é mais ou menos o que eu sei que se passou, por alguém da minha família [...]. Afirmando que não é lenda, foi verdade, porque se passou com a minha família."⁹

Como se pode ver, a informante chama a esta lenda "a lenda [...] da vila de Olhão", exprimindo o sentimento da população daquela localidade.¹⁰ De facto, segundo muitas vezes me apercebi, quando a um olhanense se fala de tradições e mais propriamente de lendas, ele cita sempre a lenda de "Floripes" e a d' "O Menino do Olhos Grandes", apresentando-as como próprias da sua cidade. Deu-se com estas lendas o fenómeno a que é costume chamar "patrimonialização", pelo qual certos aspetos da cultura (entendida esta no sentido lato

9> Informante: Marcelina Machado, 69 anos. Sempre trabalhou em labores ligados à pesca. Natural de Olhão, onde foi entrevistada a 6/1/2008, por Nadine Pescada. A informante explicou que tinha 7 anos quando ouviu ao avô esta lenda. Refere ainda que, antigamente, os pais, quando os filhos se portavam mal, diziam-lhes que se portassem bem, se não chamavam a Floripes para os levar para o mar. Esta versão e as restantes versões inéditas adiante transcritas encontram-se depositadas no Centro de Estudos Ataíde Oliveira, da Universidade do Algarve, e fazem parte das recolhas inéditas levadas a cabo por alunos de Literatura Oral (e cadeiras afins) da referida universidade.

10> Embora a informante a continue a designar por vila, Olhão é efetivamente uma cidade, desde 1985.

de "tudo o que o ser humano acrescenta à natureza") são elevados à categoria de traços distintivos de uma certa comunidade, traços que exprimem a sua "essência" e distinguem essa comunidade de outras. Aliás, a mesma conceção da lenda de "Floripes" como "equivalente" de Olhão está, creio, por detrás do facto de Miguel Gonçalves Mendes, ao receber a encomenda de um filme sobre o Algarve, ter decidido fazer uma obra sobre a sua cidade, e, para tal, ter escolhido como assunto a referida lenda.

A "Floripes" é, na verdade, um bom exemplo da adaptação de uma lenda ao meio em que vive. De facto, estamos perante uma questão de adaptação e não propriamente de criação ex nihilo. As lendas de mours encantadas estão atestadas na tradição oral de todo o território de Portugal Continental e dos Açores,¹¹ e também em várias regiões de Espanha e mesmo no sul de França. Uma das mais correntes dessas lendas apresenta a estrutura básica que encontramos na "Floripes": uma moura encantada pede a um homem que a desencante, prometendo recompensá-lo; para tal, o homem terá de ultrapassar uma prova difícil; levado pelo medo, ele recusa a prova (ou tenta, mas foge durante a prova), pelo que a moura não é desencantada. Vejamos uma versão de tal lenda, recolhida no concelho de Mirandela, distrito de Bragança:

"No castelo da Torre de Dona Chama (Trás-os-Montes) há uma cisterna com uma moura encantada em mulher da cinta para cima e serpente da cinta para baixo. Uma vez passou por ali um homem, e a moura chamou-o e disse-lhe que fosse lá ao outro dia desencantá-la, e que não tivesse medo, porque ela nesse dia apareceria toda serpente, mas o homem ficaria rico. O homem foi. Quando a serpente ia a subir pelo homem acima, a dar-lhe um

11> Não conheço versões destas lendas recolhidas no arquipélago da Madeira, o que não significa necessariamente que elas ali não existam.

beijo na boca, assim que chegou à garganta, este intimidou-se e atirou-lhe com o casaco.

A serpente enroscou-se, fugiu e exclamou: 'Ah! que dobraste o meu encanto!'¹²

Em todas as versões de "Floripes" que conheço, a moura vive junto do mar (ou, pelo menos, é aí que aparece), o homem a quem ela pede ajuda é um pescador, e a prova que esse homem tem de ultrapassar está ligada ao mar. A sanção para quem falhe nessa prova consiste muitas vezes no afogamento no mar. Estes aspetos contrastam com o que acontece nas restantes versões de lendas de mouras que conheço (recolhidas noutras zonas do país), as quais apresentam uma moura que aparece num local ermo da terra firme, têm como personagem humana um pastor, um agricultor ou um homem de profissão indeterminada, e a prova que essa personagem tem de vencer e a sanção em que incorre, se não conseguir ultrapassá-la, nada têm a ver com o mar.

Não surpreende que, na sua adaptação a Olhão e às realidades de quem aí a contava, a lenda se tenha revestido dos referidos aspetos marítimos, pois Olhão foi fundado por pescadores,¹³ e os seus homens dedicaram-se quase exclusivamente a essa profissão até ao séc. XX. O mar e os seus perigos desempenhavam, pois, um papel fulcral nas vidas de todos os habitantes daquela localidade, não excetuando, claro, as mulheres, pelas profissões que elas exerciam (ligadas normalmente à salga e à venda do peixe e, desde finais do séc. XIX, às fábricas de conservas) e pelo facto de os seus maridos e filhos serem pescadores.

12> J. Leite de Vasconcelos, *Contos Populares e Lendas*, II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1966, pp.762-763.

13> Olhão nasceu em princípios do séc. XVII, fundado por pescadores idos de Faro, que assim procuravam escapar aos impostos sobre as pescarias (ver António Rosa Mendes, *Olhão Fez-se a si Próprio*, Olhão, Gente Singular Editora, 2009).

Outro aspeto em que "Floripes" evidencia a adaptação da habitual lenda de mouras encantadas ao meio específico de Olhão está no carácter especialmente maléfico que a personagem da moura ali adquiriu. Nas versões de outras zonas, a prova para o desencantamento da moura não põe em risco a vida do homem, até porque a moura tem o cuidado de explicar a este que a serpente que lhe irá aparecer é, afinal, ela própria, que um beijo do homem fará voltar à aparência humana. Pelo contrário, a prova que Floripes estabelece está necessariamente votada ao falhanço (como atravessar a ria com uma vela sem que esta se apague?), falhanço que terá como sanção o afogamento do homem. E, em certas versões (como a que acima transcrevi), a prova leva, ainda mais obviamente, à morte, pois o homem deve atravessar o mar não pela superfície mas por baixo de água.

Nas versões de Olhão, portanto, a moura, mais do que querer ser desencantada, parece ter como objetivo matar os homens no mar, atraindo-os para tal com a sua beleza. Temos aqui com toda a probabilidade a influência, numa lenda de mouras encantadas, de um outro tipo de lendas que todos os pescadores e demais habitantes de Olhão conheceriam: as lendas de sereias, que, com o seu canto e a sua beleza, arrastam os marinheiros para a morte. Aliás, no corpus de versões inéditas de "Floripes" que conheço existem algumas em que, claramente, se diz que ela era como uma sereia. Vejamos um exemplo de tais versões:

"A Floripes era uma deusa encantada que estava no mar, nos rochedos e ao pé da praia, na areia. A minha avó contava-me, quando eu era pequenina, que havia pescadores que, quando iam à pesca aqui em Olhão, no mar, depois quando eles vinham de barco para a terra, depois estava lá uma deusa que parecia tipo sereias. Então essa deusa tinha o poder de encantar os pescadores e desafiava-os também.

A minha avó contava-me que houve uma vez um pescador, foi à pesca e depois viu, quando

vinha para casa, a deusa, a Floripes. Disse-lhe para ele ir para debaixo de água com ela, que ela preparava-lhe uma grande surpresa. E o pescador tinha um bocado de medo, porque a Floripes era metade humana, metade peixe, era tipo as sereias, por isso é que era uma deusa. Então o pescador ficou com um bocado de medo e não quis ir para debaixo de água com ela e então fugiu."¹⁴

No filme, a maldade da personagem de Floripes, o modo como ela se serve dos homens sem qualquer atenção à vida deles são uma característica que exprime bem este lado de sereia que a moura tem nas versões de Olhão. Além disso, a imagem em que Floripes emerge do mar (quando, vinda do moinho, subentendendo-se que por debaixo de água, chega a Olhão, para arranjar um homem com quem tem sexo e depois mata) lembra muito uma sereia.

Um outro aspeto maléfico que Floripes apresenta no filme é o facto de ela, como sanção aos homens que não conseguem ultrapassar a prova, além de os afogar, lhes arrancar o coração e o comer. No colóquio atrás mencionado (na nota 2), Miguel Gonçalves Mendes explicou ter inventado o pormenor do coração, que não existiria nas versões da lenda que conhecia. Trata-se (diga-se de passagem) duma feliz ideia, que exprime bem o lado impiedoso desta moura-sereia e que, além disso, confere maior complexidade à personagem, quando ela tem de arrancar o coração ao homem por quem se apaixonou (Julião). O choro com que Floripes acompanha esta ação e o seu suicídio posterior parecem mostrar que ela, afinal, não mata

14> Informante: Inês Azevedo, 20 anos. Natural de Olhão. Estudante universitária. Recolha feita em Olhão, a 15/5/2006, por Paulo José da Conceição Mesquita. A informante explica: "Eu aprendi esta lenda com a minha avó, quando era pequenina, tinha mais ou menos cinco anos. A minha avó contava-me sempre, quando a gente passava ao pé do mar, que havia uma deusa, que era a Floripes, e depois contava-me a história. Contou-me tantas vezes que acabou por me ficar na cabeça, e várias amigas dela também me contaram".

os homens por decisão sua, mas que, pelo contrário, é tão vítima como as suas vítimas, um brinquete nas mãos de qualquer força superior, que a criou com aquelas características e lhe deu aquele destino.

Introduzido no argumento por Miguel Gonçalves Mendes, o pormenor do coração começou, ainda durante as filmagens, a espalhar-se entre os informantes. Conta o argumentista-realizador: "Para minha surpresa, durante o processo de rodagem, este novo desfecho da lenda começou a contaminar os depoimentos dos habitantes de Olhão e a versão da Floripes que arranca corações conta-se agora como uma das versões tradicionais."¹⁵

Exemplo dessa difusão, ainda "durante o processo de rodagem", pareceria ser a narrativa que, numa das partes documentais do próprio filme, é feita por um pescador:

"Eu também sei essa história da Floripes. Também sei essa parte do barco, da vela. Também chegava a ouvir contar isso. Há bocado é que não quis falar mais. Os homens vinham, viam ela... Quem quisesse ter alguma coisa com ela tinha de ir à ilha sempre, a bordo dum barco, com uma vela acesa. Mas acho que ninguém chegava lá à ilha com a vela acesa. Quando não chegavam, lá ia o coração para o cacete. Ou morriam ou qualquer coisa dessas."¹⁶

Embora não seja totalmente clara, a referência que este pescador faz ao coração está sem dúvida ligada à falha na ultrapassagem da prova ("ir à ilha [...], a bordo dum barco, com uma vela acesa") e, portanto, é interpretável como constituindo o castigo aplicado pela moura. Teríamos aqui, pois, uma prova da difusão da novidade que o argumentista introduzira na história de Floripes.

15> Citado por Susana André, *Mitos Urbanos e Boatos*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2010, p. 66.

16> Este depoimento surge no minuto 33 do filme.

No entanto, o pormenor do coração arrancado por Floripes aos pescadores surge também numa outra narrativa que conheço:

"Isto foi uma amiga minha que me contou, que era a lenda da Floripes, que é ali em Olhão, que é uma senhora, que é a Floripes, que se mete a cantar na torre, e o canto dela é tão forte, tão forte que atraía os pescadores. E os pescadores, portanto, sentiam-se atraídos pela música, iam lá ter com ela, e ela, ao os ver à frente, arrancava-lhes o coração pela boca."¹⁷

Trata-se de um texto recolhido em 2009, em data posterior, portanto, ao filme. Porém, a história que ali se conta não é a que surge na obra de Miguel Gonçalves Mendes, pelo que não pode derivar desta. Por outro lado, é inegável que a narrativa gravada em 2009 se liga ao conjunto de textos orais sobre Floripes, como indica o nome da personagem e o facto de a história ser dada como passada em Olhão. Além disso, a caracterização da personagem como uma espécie de sereia (que, cantando, atraía os pescadores a fim de os matar) coincide com o que encontramos em certas versões da lenda de "Floripes" que existem na oralidade, conforme atrás vimos. Pareceria deduzir-se daqui, então, que o pormenor dos pescadores que Floripes mata "arranca[ndo]-lhes o coração pela boca" existia já na tradição, anteriormente à obra de Gonçalves Mendes. Se assim for, a narrativa do pescador, incluída no filme, em que aquele fala do coração poderá não ser fruto duma rápida difusão, ainda durante a rotação de Floripes, do pormenor do coração tal como surge no filme, mas sim

17> Informante: Filipa Sofia Teixeira Barão, 18 anos, estudante, frequenta o 11º ano de escolaridade. É natural de Vila Nova de Cacela, concelho de Vila Real de Santo António. Recolha feita em Vila Nova de Cacela, a 29/12/2009, por Nuno João Gonçalves de Jesus. A informante explicou que ouvira esta lenda há um ano. A uma pergunta do coletor sobre se acreditava nesta história, a informante respondeu: "Eu não acredito, porque eu nunca ouvi, mas, se as pessoas dizem isso, às vezes pode ter algum facto."

um exemplo de que esse pormenor já existia em certos textos do conjunto de crenças que, sobre Floripes, se contam na tradição oral.

Seria, portanto, possível que Miguel Gonçalves Mendes tivesse ouvido em Olhão, talvez mesmo há muitos anos, alguma versão da "Floripes" com o pormenor do coração arrancado. No momento de fazer o filme, quando se tentou documentar sobre a lenda, além de consultar a versão de Gentil Marques, procurou também, na oralidade, outras versões. Nessas versões, o pormenor do coração não existiria, facto que em nada deve surpreender, já que, no corpus de 31 versões que desta lenda conheço¹⁸, só numa (a que acima transcrevi, recolhida em 2009) a moura arranca o coração aos pescadores. No entanto, no inconsciente de Gonçalves Mendes, poderá ter permanecido a recordação desse pormenor, ouvido talvez durante a infância. E, ao escrever o argumento do seu filme, ele terá acrescentado à história tal pormenor, usando-o, no entanto, como atrás vimos, de um modo especial, para conferir à personagem de Floripes uma complexidade que ela não possui na tradição oral.

Mesmo se não se puder atribuir ao filme a presença do pormenor do coração existente em certas versões da lenda, a verdade é que Floripes teve, sem dúvida, influência na tradição oral. De facto, conheço duas versões, recolhidas recentemente, que com altíssima probabilidade tiveram a sua origem na obra de Miguel Gonçalves Mendes. Eis a versão em que tal influência é mais explícita:

"Era uma moura encantada que foi deixada pelos pais, porque não puderam levá-la na altura da guerra. Tiveram que ir embora e ela ficou. E então o pai disse-lhe para ela estar

18> 7 publicadas e 24 inéditas.

todos os dias à meia-noite ao pé do moinho (o moinho que é um nome, mas eu não sei)¹⁹, que o namorado vinha buscá-la e assim ela seria desencantada.

Acontece que ele nunca veio, e então ela apaixonava-se pelos rapazes que iam lá ao pé do moinho e ela dizia que para ser desencantada eles teriam que passar o mar com uma vela acesa, só assim é que a desencantavam. Se eles não conseguissem, ela teria que lhes comer o coração.

E, então, houve um rapaz que se apaixonou por ela e foi tentar passar o mar com a vela acesa. Depois não conseguiu. Ela depois trouxe-o para a terra e comeu-lhe o coração. Via-se ela com a boca cheia de sangue, que arrancava-lhe o coração e comia. Nunca se desencantou.²⁰

Se é verdade que, na maior parte do texto, poderíamos estar perante uma versão "normal" da lenda de "Floripes",²¹ aprendida na oralidade, a antepenúltima frase e a penúltima (sobretudo esta, com o explícito "via-se") parece só poderem derivar do visionamento

19> A gravação ouve-se mal nalguns pontos. Não tenho a certeza de a frase transcrita entre parênteses corresponder ao que, de facto, a informante disse.

20> Informante: Fernanda (apelido e idade não registados). Versão recolhida em Olhão, a 16/1/2008, por Ricardo Filinto da Costa Rodrigues.

21> Versão "normal" que, no entanto, não deixaria de mostrar influência da versão escrita de Gentil Marques, já que o pormenor do namorado vindo de Marrocos para buscar a moura, embora presente em Gentil Marques, não existe nas versões orais.

do filme por parte da informante.²²

Assim, Floripes, inspirado na tradição oral, acabou por influenciá-la. E a homenagem que Gonçalves Mendes quis prestar à sua terra²³ foi retribuída por esta, que alterou a "sua" lenda, a "lenda da vila de Olhão", de acordo com o filme. Por isso, talvez não seja descabido lembrar a propósito de Miguel Gonçalves Mendes e da sua influência na tradição certas famosas palavras de Fernando Pessoa: "Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade."²⁴

J. J. Dias Marques

22> Infelizmente, o coletor da versão não perguntou à informante como e quando ela tivera conhecimento da lenda, embora seja altamente provável que ela tenha, de facto, visto o filme. Na verdade, *Floripes* teve um enorme sucesso de público em Olhão e em Faro, ficando em cartaz durante várias semanas, com sessões esgotadas. Numa sessão em Faro, em que estive presente, fiquei sentado ao lado de dois senhores que, pela conversa que lhes escutei, eram olhanenses. Recordo-me de que, em determinado momento, um desses senhores comentou para o amigo que a maioria dos espectadores que estavam na sala era de Olhão, sendo seus conhecidos. Parece, de facto, ter acontecido que, face à dificuldade de encontrar bilhetes para o cinema de Olhão em que se passava o filme, muitos habitantes daquela cidade tinham de ir vê-lo a Faro.

23> No final de *Floripes* há a seguinte dedicatória: "Aos habitantes de Olhão, terra a que me orgulho de pertencer."

24> Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Lisboa, Ática, s/d., p. 100.

JOÃO MONTEIRO
< COORGANIZADOR MOTELX – FESTIVAL
INTERNACIONAL DE CINEMA DE TERROR DE LISBOA >

FLORIPES OU A TRADIÇÃO FANTASMA

"(...) e por isso deve cada um fazer o que mais lhe releva: que é fortificar e defender a cidade de sua alma, e o reino de seu espírito, guarnecendo e cingindo suas três potências, Memória, Entendimento e Vontade (...)"

Francisco de Holanda

Quando o Miguel me convidou a escrever um texto acerca da inexistência de cinema de terror português anterior ao seu filme de 2008, *Floripes*, fiquei um pouco apreensivo, por nunca ter visto o filme e essencialmente por existirem pouquíssimos filmes na história do cinema nacional que permitam sequer sugerir tal reflexão. Pedi algum tempo para visionar o DVD e pensar sobre o assunto. Sentei-me finalmente defronte do ecrã, e descobri um filme que, através de uma muito inteligente fusão de linguagens cinematográficas, mais não era do que um testemunho da dificuldade em fazer um filme de terror no nosso país. Longe de uma mera encenação filmica dos relatos populares da versão algarvia, mais especificamente da cidade de Olhão e da lenda da moura encantada, cânone do nosso folclore sobrenatural, trata-se de um documentário em torno da questão: Por que não existe uma expressão cinematográfica deste género tão popular no mundo, principalmente num país com uma tão vasta e arcaica tradição oral? A resposta surge na forma de um híbrido composto por uma vertente ficcional e outra documental. Deste modo, a vertente ficcional responde à questão técnica deste problema artístico, isto é, o da inexistência de uma tradição do género por falta de uma indústria que o alimente – e a outra, a vertente documental, debate-se com a dificuldade em manter vivo um pensamento mágico, virtude

dos desafios e dificuldades dos tempos modernos, isto é, a incapacidade de preservar uma memória popular.

Mas vamos por partes. Se se quiser inserir este filme na genealogia de um certo cinema fantástico de motivos antropológicos, sugiro o cinema de três antónios: Reis, Campos e Macedo. Na obra dos dois primeiros, está já patente a intenção de capturar a imaginação popular através da fusão de linguagens cinematográficas – é impossível nestas obras ver a ficção sem pensar no documentário e vice-versa –, onde se intui um fantástico inexplicável que emana das suas imagens. Já António de Macedo, sempre fez com que as suas explorações técnicas se dessem sobre um fundo folclórico; foram várias as suas experiências, principalmente em televisão, para a qual rodou "A Bicha de Sete Cabeças", "Donasvinte" ou "A Maldição de Marialva", adaptação da famosa lenda da "Dama Pé-de-Cabra". Nele há uma tendência mais figurativa, ou melhor, mais sangrenta, em que o lado carnal do filme do Miguel se pode inscrever.

Mas, se voltássemos mais atrás e tentássemos explicar os motivos gerais para a total escassez de filmes de terror portugueses, poderia propor também três fatores (nenhum deles chamado António). Em primeiro lugar, pode argumentar-se a falta de uma tradição literária para o fantástico popular. Portugal possui uma cultura solar em contraponto aos berços do conto gótico, a Inglaterra e a Alemanha. Os outros dois fatores pertencem a uma tradição censória: a inquisitorial, que durou 300 anos (provavelmente recorde se o Guinness contabilizasse eventos históricos mundiais), e a "salazarenta", pouco distante da primeira e que durou quase 50 anos. O cinema português pré-Estado Novo estava a nascer sob a batuta de dois realizadores estrangeiros importados para o pôr a andar: George Pallu e Rino Lupo. A sua influência é visível nalguns filmes até ao início dos anos 1950, apesar da supremacia

da comédia e do épico histórico. Nesta década abrem-se as fronteiras ao cinema norte-americano e a "indústria" nacional entra em declínio, devido à incapacidade para competir. Após a revolução, os mentores do Cinema Novo reivindicavam um cinema de características específicas que se destacasse dos demais, e nessas diretrizes não existia espaço para o cinema de género, limitado e industrial.

As sequências documentais trazem ao de cima um dos grandes problemas da sociedade portuguesa no geral: o da relação com a sua memória recente. Na grande maioria dos depoimentos recolhidos para o filme, é comum a descrença da população nas suas lendas. A própria ficção sugere como essa desmistificação é operada: Aninhas, para impedir que Julião vá ao encontro da moura, diz-lhe que tal não passa de uma história para impedir que as pessoas saiam de noite e se deparem com atos de contrabando – ignorando, portanto, uma leitura mais profunda acerca das origens do mito. José Gil escreveu no seu inesperado best-seller de 2004 Portugal Hoje – O Medo de Existir: "Quando o luto não vem inscrever no real a perda de um laço afectivo, o morto e a morte virão assombrar os vivos sem descanso." Floripes é um desses fantasmas que os populares preferem esquecer, em vez de exorcizar, e deixar permanecer nesse "nevoeiro" a que Gil se refere no livro. Esse passado mal resolvido parece ser também uma maldição da longa relação com estruturas censórias, daí que seja um lugar-comum continuar a enaltecer o feito dos grandes navegadores cuja ligação ao português moderno foi cortada há quase 500 anos. O filme termina com a pergunta "Do que é que tem medo?" e a resposta unânime, "Da morte", não surpreende, porque, em última análise, esse é o tema universal de todas as ficções de terror. Bem-vinda, Floripes, à tradição fantasma do cinema de terror português.



CURSO DE SILÊNCIO < 2007 >

MARIA JOÃO CANTINHO
< FILÓSOFA >

AS IMAGENS QUE NOS OLHAM

(...) lendo a nona elegia de Rilke, na minha gruta onde o granito é música, e as árvores passam, ouvi que a linguagem cai linearmente. E porque o desejo de secreto tombava com a chuva, sentei-me em frente dos animais/noite que tinham vindo procurar seus abrigos num segredo. Ninguém queria voltar para o centro da linguagem onde se é morto e se assassina. E eu sonhei que ensinava a ler aos animais que acordavam, aos que nunca tinham dormido, e aos que entravam no adormecido.

Maria Gabriela Llansol, Amigo e Amiga, curso de silêncio de 2004

A entrada no universo llansoliano não é nunca garantida. Como sabemos, a escrita de Maria Gabriela Llansol, ou melhor, como ela própria o designava, o texto llansoliano, avesso aos cânones da narrativa ficcional, é descontínuo e fragmentário. Cruzando os registos do documentário e da ficção, Vera Mantero e Miguel Gonçalves Mendes corresponderam (e bem) ao desafio de penetrar um universo em que as dicotomias se esbatem para dar lugar a um novo espaço que convoca um éden ou um mundo pós-humano, em que tudo se funde: som e silêncio, crueldade e palavra, animal e humano. O guião do filme é criado, assim, com base em imagens, sons, estruturas de construção do próprio texto de Llansol, mostrando algo espantoso. Se não é possível encontrar uma linha narrativa e contínua que nos aquiete o desejo da sua representação, o universo llansoliano é absolutamente cinematográfico, pois são as imagens que nos guiam, fulgurantes e simbólicas, avassaladoras, na sua liberdade e beleza muda. Muito mais do que um guião narrativo que nos conduziu ao longo de uma história, somos levados pelo fulgor das imagens, que se apoderaram de nós.

Logo nas cenas iniciais, deparamo-nos com a presença de uma mulher que não tinha os seus próprios filhos, mas que pedia aos homens com quem fazia amor que lhe trouxessem os seus próprios filhos, habita uma casa solitária, onde a circulação livre dos afetos e dos sentimentos, a liberdade do jogo, permanente, em que se movem as crianças, nos remetem para a ideia de uma comunidade de espírito, anterior ou após a linguagem. É o som da natureza a confundir-se com o riso das crianças, a música com o silêncio mais pleno. São aqueles seres que respiram e parecem emergir do sonho, tomando como exemplo aqueles-ser, figura assombrosa e inquietante, que conforma em si o mistério de um mundo vindouro e que a linguagem já não alcança. *Aqueleser* é uma figura que nos aparece, ao longo do filme, como um ser que está para além da palavra e do som, em gestação permanente e silenciosa. Os únicos indícios que dele temos são a sua respiração e um olhar que nos arrasta para dentro da imagem. Figura profética, sem dúvida, mas também anunciadora de um novo mundo, que já não cabe nas palavras. Como um sublime animal, ele olha-nos. E nós sabemos que ele não é deste mundo, mas que nos chama e que convoca um "além da linguagem". As crianças sabem-no. Também elas exigem "saber mais do mundo" para onde irão (note-se, uma exigência nunca respondida, aqui). Esta exigência de um mundo (que não sabemos se pré-existente ou futuro) coloca a obra de Llansol num outro plano da linguagem e da história humana.

Tudo vive na expectativa em torno de *aqueleser*, pressentimos, tudo vive no desejo de um mundo que ele nos anuncia sem falar, mas apenas pela sua presença. E quando *aqueleser* parte, sem uma palavra ou uma explicação, parece desaparecer também a estabilidade desse universo, como se o elo de pertença que ele estabelecia entre as mulheres e as crianças se dissipasse também. Mas são, ainda, as crianças a devolver a alegria e a leveza ao mundo, são elas os titulares dos textos, são elas os destinatários desse mundo intensamente

vibrátil e imponderável que nasce do universo llansoliano e que, aqui, neste filme, tão intensamente é captado, sem a preocupação de contar uma história, pois ela não existe. Existe, sim, mundo, figuras simbólicas - as crianças que se reúnem em torno de uma mãe, também ela simbólica - unidas pelo poder simbólico de uma escrita que está para além da fixação normal. Veja-se como as palavras aparecem e desaparecem subitamente em alguns textos. O poder das palavras está ele próprio no seu poder incandescente e de metamorfose constante, o único que convém a esta presença evanescente do ser. As crianças fazem mover esse poder, ao transformarem-se nos titulares dos textos que a mulher escreve, como uma irradiação simbólica da linguagem que há-de- vir, que se antecipa.

Ao longo de todo o filme, a celebração da natureza e da vida, no esplendor derradeiro da sua fugacidade, do instante distendido no fulgor secreto da imagem. Esse fulgor, sabe-o Llansol, sabem-no os autores deste filme, que tão admiravelmente o compreenderam, é o da apresentação imagética, que transcende o fio da narrativa convencional. Há uma alegria permanente que atravessa o filme, a de que o mundo dança na metamorfose da imagem, sem nostalgia nem o peso da escrita. A imortalidade não nos convém, só o clarão intenso da presença, em todo o seu mistério. A imagem é o que não se explica, somos tomados por elas, somos tomados pela sua aura.

Maria João Cantinho

RAQUEL RIBEIRO
< JORNALISTA E ESCRITORA >

DEIXAR A CENA ENTREGUE A SI MESMA

O corpo da mulher deixa um rasto de vozes no curso do silêncio. Não é um curso (estudo) mas um caminho, travessia, e percorrer esse caminho do silêncio é chegar à reverberação das palavras. Sobre o texto, entrecortado, cortado _____ o corpo da mulher comporta o desejo de pujança. Ela luta corpo a corpo com o texto e com a escrita.

É assim no Curso de Silêncio, filme de Miguel Gonçalves Mendes baseado na obra de Maria Gabriela Llansol. É assim também em Amigo e Amiga – Curso de Silêncio de 2004, livro de Maria Gabriela Llansol que, de certa maneira, fecha uma obra iniciada com a trilogia da Geografia dos Rebeldes em meados dos anos 70. Neste livro de Llansol conhecemos A. Nómada, talvez Augusto (companheiro de Llansol recentemente falecido), talvez finalmente a figura do exílio na obra da escritora. “Estes fragmentos, curso de silêncio de 2004, estão desprovidos de um elo lógico. Eles contêm a maior experiência de dor de uma mulher resistente”, escreve.¹

Num primeiro plano, uma mulher (Vera Mantero) iluminada e a sua luz-guia. Num segundo plano, uma criança que rabisca (escreve?) com o fervor das teclas de um piano. E ficamos a saber que “nesse lugar, havia uma mulher que não queria ter filhos”

“de seu ventre” completa a voz da outra mulher, a que vemos e ouvimos (Vera Mantero). A que lemos não está mais aqui (é com a sua “experiência de dor” que o seu texto se escreve), já está apenas no texto sobre o qual se debruça, se verte, se deita a mulher que vemos,

1> Maria Gabriela Llansol, *Amigo e Amiga* – Curso de Silêncio de 2004 (Lisboa: Assírio e Alvim, 2005), p. 35.

como se mulher (Gabriela) e mulher (Vera) se tornassem uma só pelo (através de) texto.

Neste mundo, há o tempo das crianças e o tempo dos homens. Mas no "curso de silêncio" ambos partilham esse tempo. É um tempo de amor sem tempos, um amor que já "não atormenta", escreve Llansol (e, com ela Miguel Gonçalves Mendes), mas que se faz de partilha, de fulgor, de luz inebriada e certa, tão certa como um tronco de uma árvore, como um cão e "que esse texto o acompanhe como sinal de que eu desejei conhecer o que vem a seguir, ao primeiro cão, e ao último cão"²

como a leitura ou um corpo de escrita: corp'a'screver. E assim, a criança-mulher que vemos abraçando a árvore – "há uma palavra para esta estranha relação. Eu e ela éramos textuantes"³ – é a mesma criança-mulher que vemos desenhando a árvore de braços entrelaçáveis, e é novamente a mesma criança-mulher que vemos agora desdobrada entre mulher e criança, na sala de vermelhos tecidos faustosos, lendo e escrevendo: textuantes.

"Quero saber mais do mundo para onde irei"⁴

Este mundo quase-aquático, onde falcões se afogam em silêncio, é um espaço de passagem, de travessia. Ouvir o silêncio desse fundo do lago é perceber mais do mundo aqueloutro para onde iremos, como um espaço interminável de casa onde todas as vozes se completam ou se sobrepõem. A sobreimpressão de vozes do texto de Maria Gabriela Llansol ocorre também aqui, no filme de Miguel Gonçalves Mendes: vozes que se elevam pela escadaria

2> Maria Gabriela Llansol, "Amar um Cão" in Cantileno (Lisboa: Relógio d'Água 2000), p. 48.

3> Maria Gabriela Llansol, Parasceve (Lisboa: Relógio d'Água, 2001), p. 10.

4> Llansol, *Amigo e Amiga*, p. 42.

acima em direção à luz onde certamente encontrarão um fulgor que trará movimento, reverberação, quem sabe, um curso de silêncio, ao texto. Por isso, há uma voz que se ouve mais claramente acima das outras: é já a voz da mulher que com o seu corpo se envolve no texto, com o texto, corpo de escrita.

Depois, há a vela. Com ela, a sua luz, o seu calor, a sua fonte-guia, "compor um texto, [meu Deus,] sem a tua presença ao lado, do outro lado do corredor, pouco a pouco, tornou-se menos difícil"⁵. Isto porque a vela iluminaria o que a morte se esforçou por ocultar. Este texto, portanto, existe porque "era necessário falar com intrepidez para os que ficavam e do lado dos que ficavam, da experiência abusiva da morte"⁶. Talvez só as crianças possam compreender esses dois lados, atravessá-los sem impedimento nem embaraço, sem pudor, compreendendo nesse curso como a figuração (d'aqueleser – morto?) se torna fulguração (do vivo). "Aqueleser, como daqui para a frente passarei a designá-lo, está vivo".

Somos vivos no meio dos vivos – Gabriela, Miguel, Vera, as crianças, mas também o mar, cavalos (Pégaso que escreve), J.S. Bach (para quem "escrever uma parte do nome com iniciais é ocultar metade do seu vulto"), um cão que é uma "alma em crescendo" ou até San Juan de la Cruz, ele que fez toda esta travessia por nós na "noite escura da alma" e nos ensinou, primeiro, o curso de (e do) silêncio: "Onde se diz em que consiste a noite obscura e como é forçoso por aí passar."

5> Llansol, *Amigo e Amiga*, p. 16.

6> Llansol, *Amigo e Amiga*, p. 16.

Estar agora vivo no meio destes vivos é sentir não apenas esta experiência:

"- partiu.

Teria sido uma indelicadeza a mulher detê-lo com a pergunta:

- onde vais?"

mas saber que "ninguém queria voltar para o centro da linguagem onde se é morto e se assassina", porque "ler era repleto de silêncio de fascinação dos sons"⁷. Está-se já noutra espaço de texto, do humano, do futuro, onde as vozes das crianças de O Livro das Comunidades se sobrepõem aqui na música e na escrita na figura de "aqueleser". A mulher (Vera) conta-nos que "aqueleser do piano subitamente olhou-me com a parte y correspondente aos olhos e disse-me" (ao espelho, o homem nu ao piano, como em O Jogo da Liberdade da Alma): "Quero saber mais do mundo para onde irei."

Nesse mundo (outro), os elementos que temos em abundância (fogo, água, terra, ar) alimentam-se, novamente, interpenetram-se, de forma a que a imagem das crianças correndo, brincando na sala dos espelhos, sob o trovão assustador, seja agora não nítida, clara e cristalina, mas sofrendo da sobreimpressão como mecanismo de dissonância face à ordem (ou a impostura) do texto ou do homem sobre a natureza.

Uma das cenas mais explícitas onde essa ordem do humano se subverte é precisamente o plano que acompanha a subida de um caracol pelo pescoço de um gato. Tudo nela poderia ser "impostura" (o gato dormindo, não sente o caracol? O caracol por que sobe o pescoço do gato, aonde pretende ir?) mas essa ordem é já posta em causa (des-imposta) porque ela não é relevante neste mundo de ordens pré-estabelecidas, regras, onde há certos e errados,

Davids e Golias. Se queremos saber mais sobre "esse mundo" para onde iremos, o mundo do entresser, onde somos vivos no meio dos vivos em constante procura de fulgor, temos que rebentar com "a impostura da língua", onde residem: o poder, a usurpação, o domínio dos homens sobre os homens, sobre os animais e sobre a natureza. Com este gato e este caracol, Miguel Gonçalves Mendes questiona, revolve, subverte esse domínio da linguagem dos homens levando-nos em direção ao coração do silêncio.

O ruído dos cavalos cavalgando sobre a imagem das copas das árvores, o vento assoprando veloz e as crianças correndo por entre o mato farto, parecem-nos imagens de opressão ou de impostura, mas o texto dirá que essas crianças deverão ser livres – "sinto que devo deixar tais crianças em paz e ausentes, porque em breve serão beijadas por um outro ser". A floresta, assim como a casa, podem ser espaços de integração como de exclusão. Mas as crianças brincando à liberdade da alma deverão saber guiar a mulher (Vera) para longe desses "meses cruéis" de maio a novembro, meses de solidão, de incompreensão pelo mundo, em que nem a voz do piano não se escutou no outro lado do corredor.

"Foi então que observei, por entre elas, que havia uma lágrima especial que, atravessando-se no caminho das outras, não tinha que sofrer necessariamente o que sofria." A mulher por entre as crianças, como uma lágrima por entre as outras, atravessa o curso de silêncio e já não está sozinha. A sua voz diz que percorrerá "o desejo de todos os dias", e esses fragmentos inquietos e quotidianos despojam-se no (e do) presente. Nessa travessia já não sente a tal experiência de dor e "para a consolar da [dessa] perda irreparável, digo à mulher que este Curso é um convívio"⁸.

8> Llansol, *Amigo e Amiga*, p. 229.

Por isso, é a voz de Llansol que, no final do filme, se sobrepõe à escrita de Vera, ou a voz da escrita que se confunde com o ato de escrever: a mão sobre a caneta, a caneta sobre o papel, o papel sobre a mesa de brocado que é uma continuação do desenho do tapete, ou tudo isto sobreposto como "xaile da [e sobre] mente". Llansol fala da sua solidão e das suas figuras, convívio partilhado (como o chocolate entre Vera Mantero e a criança) no decurso deste espaço silencioso de texto.

Epílogo - ou "adenda", como diz Miguel Gonçalves Mendes, ou antes ainda do ponto final "." que surge na última imagem do filme:

Curso (travessia) de/do silêncio, e não curso - estudo ou "modo de ler" pré-determinado por uma qualquer cátedra de conhecimento na matéria livre deste corpo rebelde cuja geografia nos atrevemos a admirar. Esta travessia faz-se porque "sem passagens, não há matéria figurada", escreve Llansol.⁹ É preciso fazê-la como o fez Miguel Gonçalves Mendes, sabendo que é no desejo fulgurante do "dom poético" que a "liberdade de consciência" não definhará.¹⁰ É preciso lutar, com Llansol, contra a[s] "impostura[s] da língua" impostas pelas descomposturas e pelos medos. Ou então dizer, finalmente, assumindo essa partida com a autora deste texto (ou com Miguel Gonçalves Mendes neste filme) - textuantes, ambos, eles, em elo e "sem selo":

saí. Deixei esta cena entregue a ela mesma.

Raquel Ribeiro

9> Llansol, *Amigo e Amiga*, p. 226.

10> Llansol, "Para Que o Romance Não Morra", in *Lisboaleipzig 1. O Encontro Inesperado do Diverso* (Lisbon: Rolim, 1994), p. 120.



JOSÉ E PILAR < 2010 >

a intimidade de Saramago

Por e sobre, tem making of e até hábito de ler no final e estreia em novembro



ENSAIO SOBRE SARAMAGO

DOCUMENTÁRIO DE MIGUEL GONÇALVES MENDES SOBRE O FILME JOSÉ E PILAR. ABRELA A INTIMIDADE DE UM DOS MAIORES POETAS

Um retrato de José Saramago, um dos maiores escritores portugueses, através de um filme documental que revela a intimidade do autor e a sua vida pessoal. O filme, dirigido por Miguel Gonçalves Mendes, é uma obra-prima que nos faz conhecer o homem por trás do escritor. Através de imagens e entrevistas, o filme mostra o Saramago em casa, no trabalho e em momentos pessoais. É uma obra que merece ser vista e apreciada por todos os amantes da literatura e do cinema.

Existe a melancolia, depois vem os portugueses e finalmente o Miguel. Meu maior esforço neste filme foi convence-lo de que tinha criado uma pequena e rara joia. (...)

José e Pilar é uma comovente história de amor.

FERNANDO MEIRELLES

Miguel foi um retratista fiel, embora com personalidade própria. Fez o retrato que qualquer pintor queria assinar. Sabe manejar os pincéis e a câmara. E os tempos. Tem carácter como realizador, chegará longe.

PILAR DEL RÍO

Miguel Gonçalves Mendes ao 32 anos parece ter feito o trabalho de uma vida (...) em José e Pilar descobrimos o Saramago que nunca vimos, íntimo e pessoal.

MANUEL HALPERN in *Jornal de Letras*

Não há muitos filmes como este e, no cinema português, não conheço outro.

JORGE LEITÃO RAMOS in *Jornal Expresso*

Sou fã do documentário José e Pilar, um monumento inspirador.

HERMAN JOSÉ in *Jornal Sol*

Se houvesse justiça no mundo, o filme José e Pilar era nomeado para o Óscar de Melhor Documentário e ganhava-o!

NUNO MARKL



(...) um documentário de amor único (...) nem sequer é preciso gostar de José Saramago, dos seus livros ou da sua ideologia para gostar de José e Pilar.

SÉRGIO ABRANCHES in Revista Time Out

Um filme magnífico sobre o amor que os unia, e o quotidiano de uma figura pública.

EURICO DE BARROS in Jornal Diário de Notícias

"José e Pilar" é um documentário, mas também um documentário para acabar com a ilusão do documental puro. Um fim de ciclo. "José e Pilar" constitui um monumento à glória de um escritor.

MÁRIO JORGE TORRES in Jornal Público

Miguel Gonçalves Mendes levou 4 anos a fazer este documentário, mas ao vê-lo percebemos que ficará na memória por muitos mais.

CRISTINA MARGATO in Jornal Expresso



ARTHUR DAPIEVE
< ESCRITOR >

SARAMAGO E PILAR, ÍNTIMOS, SOLENES, ENGRAÇADOS

José Saramago liga o portátil em sua casa na ilha de Lanzarote. Alonga os braços. Boceja enquanto espera o computador carregar os programas. Olha para os lados. Afinal leva as mãos ao teclado. Em qual obra-prima estará a trabalhar? *O Evangelho segundo Jesus Cristo?* Ou será *Ensaio sobre a Cegueira*? Não, claro que é *A viagem do elefante*? É um momento ao mesmo tempo íntimo e solene, o de se assistir ao prêmio Nobel de Literatura em pleno exercício de sua arte. Então, a câmera assume o ponto de vista do escritor e nos mostra a tela. José Saramago joga paciência.

A cena está bem no começo de *José e Pilar*, documentário do português Miguel Gonçalves Mendes sobre seu conterrâneo autodesterrado e a esposa espanhola, Pilar del Río. A parte do jogo de paciência representa o todo: o filme que teve calorosa estreia mundial no sábado passado, aqui no Festival do Rio, é todo íntimo, solene e bem-humorado. O casal Saramago franqueou sua casa encravada na paisagem extraterrena das Canárias e a dura rotina de palestras, premiações e autógrafos pelo mundo - ainda mais dura para um octogenário doente - e Mendes teve a sensatez de não ser invasivo. É uma espécie de reality show recatado e com gente interessante.

José e Pilar entra em circuito em Portugal e no Brasil já em novembro, mês de aniversário do escritor. Seus 130 minutos são o suprassumo das 240 horas da filmagem de três anos, de 2006 a 2009. O tom é bem diverso do tom do corte de meia hora apresentado noutro sábado à noite, no começo de agosto, na Flip, na qual este que vos digita mediu um

encontro com o diretor de 32 anos. A amostra era mais sombria do que o produto final. Ri-se bastante durante a projeção, exceto, naturalmente, quando Saramago está internado no hospital, na virada de 2007 para 2008, e quando ao fim nos lembramos de que o grande escritor morreu, em junho passado.

Ainda nos é impossível estimar a importância de Saramago para o idioma português. Quando o descobri, em *Memorial do Convento*, há quase trinta anos, pensei: "Uau, a minha língua também pode ser assim!" Não que ninguém jamais pudesse ser estúpido a ponto de macaquear-lhe o estilo, mas ele com certeza nos impôs novos desafios. Essa mestria era desprezada por críticos furibundos sempre que o mui comunista Saramago atacava o capitalismo ou, sobretudo, a religião. Em *José e Pilar*, atores leem em off trechos de cartas recebidas quando da publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Uma das vozes, com sotaque brasileiro, lamenta que a Inquisição tenha acabado, porque desejava assistir de camarote à incineração do escritor. Outra, espanhola, excomunga a senhora "Sara Mago".

O documentário de Mendes, porém, não é sobre as obras de Saramago. O diretor reitera nas entrevistas que essa exegese fica para os livros de teoria literária. Já a partir do título, seu filme declara ser sobre um casal, decerto um casal ímpar, mas ainda assim um casal. Tanto que, a princípio, o título irônico seria *União Ibérica*. Irônico porque portugueses e espanhóis historicamente não se dão bem, o que origina um ditado como "da Espanha não vem nem bom vento nem bom casamento". Dessa forma, muita gente em Portugal enxerga em Pilar uma Yoko Ono de castanholas, culpada por levar embora do país o seu maior escritor. Pela mesma desrazão, em *José e Pilar*, um jornalista português insiste em fazer a ela uma pergunta grosseira sobre a "alta proporção de homossexuais na Espanha" e se isso não tornaria difícil arrumar marido no país vizinho.

A diferença de idade entre Saramago e Pilar sempre foi outra fonte de desconfiança. Ele morreu aos 87 anos. Ela hoje tem 60. Vinte e oito anos os separavam, mas tudo o mais os aproximava. E seu casamento, mesmo que não tivesse sido útil para mais nada, para inspirar o escritor, para organizar sua agenda, para jogá-lo no seio de uma grande família andaluz, teria ao menos servido para ensejar uma frase tão bonita quanto "se eu tivesse morrido aos 63 anos, antes de te conhecer, teria morrido muito mais velho do que quando chegar a minha hora". Saramago não era apenas um grande romancista, era também um grande frasista, coisas que nem sempre andam juntas.

José e Pilar evita qualquer discurso sobre a literatura, sim, mas reflete um pouco os volumes de não ficção *Cadernos de Lanzarote* e *As Pequenas Memórias* em seu acompanhamento do dia a dia do casal. O filme está coalhado tanto dos momentos de carinho quanto das reflexões pessimistas do escritor, um antídoto à *overdose* mundial de Prozac. É como se Saramago vivesse a recitar, num mau humor divertido, versos perdidos da "Tabacaria" de Pessoa. Este mundo deu errado, não existe céu, a existência é brutalmente passageira, o universo jamais saberá que Homero escreveu a *Iliada*, ó vida, ó dor, isso não vai dar certo.

Seu casamento com a bonitona Pilar, contudo, deu certo. E o documentário de Mendes ilustra esse sucesso. Noutra cena, Saramago está prestes a ser entrevistado por uma rádio espanhola. Pilar se debruça sobre ele, no escritório de Lanzarote, para ajeitar o telefone e os pesados fones de ouvido. Consciente da presença da câmera, ele disfarça, dá uma olhadinha para a bunda da mulher, dá-lhe uma palmadinha, continua a olhar, de soslaio, fazendo-se de sonso. É isso. Amar é... Olhar a bunda da própria mulher.

BALTASAR GARZÓN

<JUÍZ >

FILME JOSÉ E PILAR

No dia 18 de Junho de 2010, José Saramago, Prémio Nobel de Literatura, partiu, com pouca bagagem, para o desconhecido.

Naquele momento, a sua mulher, amiga e companheira Pilar del Río, estava com ele.

Hoje, pouco mais de cinco meses depois, ela acompanha-nos neste marco incomparável da cidade de Ronda no I Festival de Cinema Político para assistir à estreia do filme de Miguel Gonçalves Mendes que leva o nome de José e Pilar. Estamos aqui com um punhado de amigos/as, admiradores/as para desfrutar de um José Saramago presente, carinhosamente próximo, cheio desse humor fino, agudo e irónico que lhe era característico, e da sua mulher Pilar, não só presente mas exemplo de complementaridade indispensável nas últimas décadas de produção do autor. Uma andaluza, das terras granadinas, que juntou a sua força à aquela das terras portuguesas do seu marido.

José Saramago, cidadão do mundo, viajante incansável, lutador convicto de causas justas, foi uma pessoa que não desistiu de chamar em cada momento as coisas pelo seu nome e, que foi fiel aos seus princípios e se enfrentou, desde a sua radicalidade, aos desafios e missões mais difíceis e complexos, e que sobretudo não mostrou nenhuma debilidade frente ao poder que denunciou com energia e convicção fosse do signo que fosse e com independência da posição que ocupasse no momento da crítica.

Foi um homem que fez compatível aquilo que dizia com aquilo que pensava, e isso levou-o a ser injuriado por alguns até depois da sua morte, porém admirado e venerado por

milhões de pessoas que necessitam dessa mensagem de responsabilidade e ética. A morte surpreendeu-o tranquilamente, como tranquilamente fala dela no filme. "A morte - diz - é ter estado e não estar: e isso chateia-me muitíssimo."

Como ele dizia, "o que tem de ser, será, e se não for, não será e acabou-se."

Neste filme, feito com traços delicados, sensíveis e intimistas, descobrem-se a comunidade, a camaradagem e a amizade de duas pessoas, companheiras de viagem, incapazes de caminhar o um sem o outro, apoiando-se no pensamento e na vivência, ombro com ombro, à base de rir e irritar-se com os demais e com eles mesmos. É determinante o fato de que uma das palavras que aparece com mais insistência no filme é "PILAR". Pilar para José é tudo.

Resulta comovente quando o escritor num dos seus esplêndidos momentos diz ter-se deparado com um pensamento importante e o partilha com Pilar. "Eu tenho ideias para escrever romances e tu para a vida, e eu não sei o que será mais importante." O diálogo, aqui como em todo o filme, cheio de pinceladas de humor e profunda reflexão, militância e cumplicidade partilhada, é total. Prende-nos desde o começo, que é o fim e desde o fim que é o começo.

(...)

Neste documentário, também se percebem as características de um José Saramago combatente, totalmente comprometido pela causa dos direitos humanos, "a batalha por estes não é de direita nem de esquerda. Pelo contrário é algo com o que as pessoas honestas só podem estar de acordo. O que é o que está ali? (com referência à Declaração Universal dos Direitos Humanos) são trinta direitos unanimemente reconhecidos como efetivos do ser humano e

que não se cumprem." Denunciar isto e tentar mudá-lo foi um dos esforços e lutas mais importantes da sua vida.

Nesta obra documental, realmente notável, vemos um José Saramago íntimo, na casa de Lanzarote, na biblioteca a escrever, a jogar no computador, a falar com jovens, mas sempre atento a Pilar, sempre Pilar, a quem adora, toca, acaricia e com quem mantém um jogo inteligente e próximo, às vezes de autênticos camaradas sempre cúmplices com um milhar de histórias partilhadas e às vezes de homem e mulher no mútuo amor.

Vemos o Prémio Nobel entusiasmado com as coisas mais simples, com a sua terra natal e com as suas pessoas, mas também o militante com profundas convicções políticas, confrontado com os poderosos e sempre afastando-se do poder, para aproximar-se das vítimas e junto com o seu povo, junto aos jovens, junto à cultura, junto à Pilar, sempre Pilar. O filme é sinceramente uma verdadeira história de amor, de sensações, de introspeção nas personagens, até mostrar os seus aspetos mais íntimos.

(...)

As lembranças continuam a afluir e tenho muito presente aquelas palavras firmes de censura e condenação das ações das corporações económicas e financeiras que considerava que governam o mundo ante a renúncia dos políticos: "Temos uma fachada democrática, dizia, mas não temos democracia, porque se eu não posso fazer mais nada que tirar um governo e pôr outro, isso não é democracia. A democracia seria a participação total do cidadão."

Com certeza, não posso esquecer o Saramago dos últimos anos, precisamente aqueles que o filme mostra. Foi neste tempo que eu vivi com mais proximidade a minha relação com Pilar e José, e agradeço aos dois por esse privilégio, tanto um quanto o outro estiveram e

estão comigo em todas as lutas iniciadas e que estamos obrigados, pela nossa consciência, a manter. As palavras de apoio de Saramago à minha pessoa são impossíveis de esquecer.

Estou convencido de que a sua figura será cada vez mais importante como referente ético na área da política e do social, a nível internacional. Nos tempos que estamos a viver, em que a ausência de líderes éticos é uma praga, ele e o seu pensamento constituem uma ilha que, aos poucos e poucos, se tornará um continente para a humanidade.

Caros amigas/os, devo dizer-vos que quando vi este filme ri e chorei novamente com José e Pilar, sentindo-os próximos e irónicos, conscientes de que o fim da história desta partilha estava próximo. Quando vocês terminarem de ver o filme, tenho certeza de que terão a sensação de que se foi embora um doce amigo, mas que ainda continua em nós, e conhecerão a cumplicidade de duas pessoas, escritor e jornalista, próximas do povo, contaminados de sociedade, coerentes e firmes nos seus princípios, amigos de seus amigos e sobre tudo, utópicos, profundamente esperançados em que é possível mudar o sentido das coisas neste mundo.

José e Pilar foram e serão sempre para mim, dois amigos. Mas hoje, com esta obra cinematográfica, ficamos a conhecê-los um pouco mais.

(...)

Sinto-me orgulhoso e agradecido por ambos me permitiram entrar nas suas vidas e partilhar momentos inesquecíveis, nos que a dor, a passos lentos, mas inexorável, se aproximou às nossas vidas, mas nos que a vontade de mudar as coisas e de lutar estiveram sempre presentes até o final.

José Saramago estará ali onde nós o precisemos, o seu pensamento, as suas ideias, a sua vida, a sua amizade, sempre estará connosco.

E Pilar, a sua tradutora, a sua amiga, a sua amante e esposa, a sua musa, a quem ele dedicou todas as suas obras desde que a conheceu quando os seus caminhos se cruzaram idealmente numa livraria próxima à rua Sierpes de Sevilha, será a sua legítima representante e continuará a sua luta: "Ambos se escolheram e ao escolher-se mutuamente nos escolheram a todos os demais."

Baltazar Garzón

ELIANE BRUM
< JORNALISTA >

Primeiro, José é paisagem.

A simplicidade essencial da ilha de Lanzarote.

Os dias de um homem que sabe rir de si mesmo.

Que fala pouco, e quando fala diz.

O gesto dissonante daqueles primeiros dias é o de Pilar rasgando a correspondência com as mãos. Com as unhas. Não cartas, ela diz, cartas são respondidas. Mas coisas que as pessoas fazem pra ele. O ruído mais se sente do que se ouve. O ruído é o gesto. E ele rasga.

Há sobressalto, mas há também conforto. É importante que Pilar proteja José das coisas que as pessoas fazem pra ele.

Mas quem protegerá José de Pilar?

E então vêm as entrevistas, as palestras, os debates, as viagens para as entrevistas, as palestras, os debates. Para esta época não basta que o escritor escreva. É preciso que ele fale. Mesmo que tenha que repetir as mesmas frases, responder as mesmas perguntas com as mesmas respostas. O que importa não é a palavra, mas que a palavra seja dita para aquele jornalista, para aquele programa, para aquelas pessoas, para aquela audiência. Que tenha algo dele que seja só para poucos. Tanto tempo repetindo frases quando poderia estar inventando mundos ou desinventando a si mesmo.

José pega o mesmo alfabeto gasto que usamos dia após dia e com ele cria mundos novos, mundos que todos podem compartilhar, mundos a que todos têm acesso assim que abrirem a primeira página. Mas não basta criar mundos com palavras. É preciso que algo seja exclusivo, algo seja só de um. É preciso ter privilégios sobre o objeto. É preciso comer um pedaço de José.

José e Pilar é um filme sobre o amor entre um homem e uma mulher, e há algo de belo e terrível no amor, em qualquer amor. Mas *Pilar e José* é um filme sobre o momento em que um escritor é convertido em espetáculo. É quando se torna José, Pilar e Nós.

Nós, o eu plural. Pilar, José e Eu, o eu em que cabe todos nós – e todos os nós.

O fã não ama. É narciso. E narciso só ama a si mesmo. Se o eu amasse José, não lhe pediria uma frase exclusiva ou que repetisse só para ele a mesma frase exclusiva. Se o eu amasse, não pediria a José privilégios. Se o eu amasse, não arrancaria de José o tempo. Se o eu amasse, saberia que cada frase repetida por José, para alimentar o desejo de ser especial do outro, é uma frase a menos no mundo que José cria para todos. Se o fã amasse José, diria: José, me esqueça. Se o eu amasse, o eu nem diria. Se o eu amasse, diria: José, apenas escreva. Se o fã amasse, nem diria. Mas, quando o fã diz amar José, ele apenas repete: eu eu eu.

E assim Miguel Gonçalves Mendes documenta um banquete. O banquete de um único prato: José. Quando José já não consegue andar, ele roda. É colocado numa cadeira de rodas e segue dando voltas pelo mundo sem sair do lugar. De servido. Quando já não se sustenta em bengalas de vogais, quando faltam-lhe as consoantes, ainda arrancam-lhe palavras. E porque precisam que fale não enfiam-lhe uma maçã na boca.

José tem mais de 80 anos e chega a Buenos Aires desidratado depois de horas e horas num avião. Pilar explica ao público que ele já não pode falar alto. Então ela avisa que José falará baixo. E pronto. Ele fala uma linda frase bem baixinho, a voz cortada. Há ainda palavras que podem garfar, há ainda carne naquele corpo esgotado. José, em seguida, procura. Pilar.... Pilar.... ele sussurra em voz trêmula, e por um momento não há pilar para sustentar José.

José é homenageado, mentem. A verdade do banquete é narciso, o único comensal. O ho-

menageado está no centro da mesa. E quando se esgotar a carne, chuparão os ossos.

"Começa a parecer-me absurda esta maneira de viver" (José)

Há uma cena antes. Pilar e José se casam. José conta a um grupo de convidados que Pilar o procurou. Não para entrevistá-lo, jornalista que era. Procurou-o como fã.

José não aguenta. José fica semanas no hospital. José quase morre.

Há uma cena antes. Pilar dizendo que é preciso desdramatizar a vida. Pilar despreza o drama. Nada diz sobre o espetáculo.

Feliz 2008 é a faixa que amigos comandados por Pilar estendem do lado de fora do prédio do hospital onde José quase morre. Para ele?

Nada mais pode ser anônimo, nada mais pode ser mínimo.

"Só por cima do meu cadáver", diz Pilar, anunciando que quando José sair do hospital não será mais consumido pela agenda de pop star das letras.

José sobrevive. E volta ao palco.

O comunista é devorado no altar do mercado. Quando anda pelo mundo não está com o povo, mas com consumidores.

Um jornalista perguntou o que mais ele queria da vida, ele que tinha ganhado o Nobel de literatura, ele que tinha a glória. José respondeu que queria tempo.

A fã se ofende na fila de autógrafos do derradeiro livro de José. Ele está no Brasil.

A assessora tenta defender José. Ele "só" pode assinar. Mais nada. A assinatura não basta para a fã, afinal ela é a que ama mais, ela é a maior fã do mundo. Da Via Láctea. Do universo inteiro. A fã que finge dar, mas só tira. Ela quer perguntar a ele. Pode só botar "Para Janaina?".

José diz. Não tenho tempo.

Outro fã. Desenha um hipopótamo pra mim aqui neste papel?

"Vocês matam-me. Na próxima encarnação quero vir árvore, com raízes bem largas. Daqui não saio"

Mas José é o elefante. Esfolaram-no. Cortaram-lhe as patas "para colocar ali os guarda-chuvas, as bengalas, os bastões, as sombrinhas".

Mas haveria história sem as patas do elefante? Talvez este seja o medo de todo escritor na era das celebridades. "O elefante deve a sua existência literária a essa circunstância."

Miguel Gonçalves Mendes alcança tão fundo neste documentário. E com tanta delicadeza. A câmera na ponta dos dedos.

Seria simples se o banquete fosse tudo. Mas é sempre muito mais complicado. José não é objeto. Ou José não é só objeto. Há gozo neste lugar. José não é frágil, José é. E José escolhe. Pilar. Entre Pilar e José há algo que não pertence a nós, há algo que não vira espetáculo. Há algo do irredutível deste amor, algo que não se presta à devoração. É ali que Miguel alcança, apenas para alertar que não alcançaremos. Nem devemos.

JEAN WYLLYS
< DEPUTADO FEDERAL >

ELA E EU

Sem ignorar os impactos das novas tecnologias da comunicação e da informação em nossas vidas, em sintonia com o que trazem de produtivo e positivo para o exercício da intelectualidade e da política, parte de minha atuação acontece na internet e nas redes sociais. Foi aí que, navegando certo dia pelo Youtube, encontrei o trecho de uma entrevista com Pilar del Rio em que ela se posicionava em favor das liberdades democráticas e dos direitos da comunidade LGBT. Sua inteligência, capacidade de argumentação e empatia me impressionaram de tal forma que corri para assistir ao documentário *José e Pilar*, de Miguel Gonçalves Mendes. Premiado e elogiado pela crítica, o filme estava na fila de obras cinematográficas recentes às quais, por falta de tempo, não pude assistir em festivais, nem no cinema. Antecipei a sessão porque queria ver e ouvir mais Pilar del Rio, já que, até aquele momento, eu a conhecia apenas como a competente tradutora e companheira do escritor português e Prêmio Nobel de Literatura José Saramago, um dos que fizeram, de mim, o que sou hoje.

E, sem frustrar minhas expectativas, *José e Pilar*, em que pese a confirmação da genialidade, criatividade, coerência e empatia de José Saramago – algo que, de resto, é evidente em sua obra – adquire sua força ao nos mostrar que Pilar del Rio está além do lugar que nosso imaginário reservou para ela na vida e na obra do escritor português. Identifiquei-me demais com sua história de vida e com o processo de politização de sua existência: a esquerda católica e o jornalismo também tiveram papel relevante na construção da minha intelectualidade. Mas o que me leva a afirmar que a força do filme está em Pilar del Rio é menos o que há de comum em nossas biografias e muito mais o conhecimento, a honestidade e a coragem que sustentam suas opiniões e críticas, sejam as que foram editadas no

documentário, sejam as que estão no livro publicado na sequência. Quando questionada sobre a difícil relação com o pai, Pilar faz uma avaliação demolidora da instituição família, tão necessária à sobrevivência nos primeiros anos de nossa vida quanto abrigo fértil para a mentira e as neuroses. Noutra ocasião, ela ataca a patriotada ou o uso dos símbolos da pátria por movimentos fascistas, algo que aconteceu no Brasil antes do golpe militar de 1964 e mais recentemente durante as manifestações pelo impeachment da presidenta: "É cada vez que alguém pretende utilizar os símbolos de um país ou cada vez que alguém hasteia uma bandeira, inclusive nos times de futebol, isso me repugna. Parece-me absolutamente horrível esse uso patrioteiro de símbolos que, ao final, não significam nada. Que não são nada mais que um logotipo, ou seja, cada vez que vejo as pessoas exaltadas e emocionadas com logotipos me parece ridículo ou patético". Entretanto, sabemos que há pessoas – e não são poucas – que matam e morrem por causa de logotipos e bandeiras. Nunca devemos nos esquecer de que, aqui no Brasil, a patriotada mais recente contou com um pato inflável gigante nas cores de nossa bandeira.

É claro que *José e Pilar* tem excelentes qualidades como documentário. Combinando registros das ações, conversas e interações do casal, de modo em que a Câmera onipresente parece invisível aos protagonistas – o que é fundamental para que haja espontaneidade e verdade no que é documentado – com interpelações diretas Saramago e a Pilar del Rio, juntos e/ou separados, Miguel Gonçalves Mendes revela o quanto de trabalho, disciplina, rotina e apoio mútuo há nos alicerces de grandes edifícios literários. E o melhor é constatar que a beleza da fachada, bem como a sensação de solidez e imponência que esta sugere, se devem justamente a esses alicerces. Além disso, o filme traz belas locações numa fotografia

que busca dialogar com o clima do momento captado. Podemos dizer que *José e Pilar* é um casamento perfeito entre a Literatura e a Sétima Arte ou uma conciliação entre as imagem que vale mais que mil palavras e a palavra que mil imagens não traduzem. Talvez por isso mesmo – e já me concentrando no que o filme mostra de José Saramago – Miguel Gonçalves Mendes tenha consigo nos revelar que "poucos escritores sejam tão eles mesmos em sua obra" quanto este português, algo que qualquer pessoa que o tenha lido e o conheça se dará conta: "Há pouca diferença entre o autor do livro, a voz do narrador e o que expressa a obra", para usar as palavras da própria Pilar del Rio.

As sequências do documentário que mostram o processo criativo de Saramago, sua interação com as instituições literárias e as repostas às interpelações sobre as dores do mundo deixam claro que Saramago buscou trilhar uma linha reta que impôs a si mesmo por ordem ética, política e ideológica. "E isso, enfim, não é fácil perceber – numa sociedade de oportunistas, de arranjistas, de pessoas que andam à procura de quem melhor lhes paga para que melhor se vendam – isto não se perdoa", para usar as próprias palavras do escritor.

Saramago não se fez de necessário para ser desejado, tampouco autocensurou-se para não incomodar leitores. Suas críticas contundentes aos males da religião são a prova disso. Quando estive em Israel, durante a visita guiada ao Museu do Holocausto, fiz uma citação de Saramago (mais precisamente uma citação de O evangelho segundo Jesus Cristo), ao que fui interpelado pelo meu guia, um intelectual israelense, com críticas ao "ateísmo militante" do escritor português. É impressionante como os questionamentos lúcidos de Saramago ao

que há de ilusório, mentiroso, injusto, opressor e desumano na ordem cultural, por meio de seus romances, peças e contos, mas também através de memórias e declarações como as feitas ao documentário José e Pilar; é impressionante como sua inteligência afronta a ignorância motivada e a desonestidade intelectual e traz desconfortos aos que preferiam continuar acreditando que suas falsas certezas eram verdadeiras.

José e Pilar é, por fim, um despertador da saudade. E a saudade, já disse o escritor Chico Buarque, dói como o barco que, aos poucos, descreve um arco e evita atracar no cais. O filme mantém vivos a memória e o pensamento de Saramago, mas também nos lembra que ele – esse gênio que iluminava nossos escuros – já não está entre nós. O conforto é que sua metade, Pilar, está.

Jean Wyllys

JOÃO MOREIRA SALLES
< REALIZADOR >

ESSA MANEIRA DE VIVER

O grande escritor é um elefante. Alguém já deve ter dito isso antes, mas às favas a originalidade. O grande escritor é um elefante: vistoso, magnífico, hierático, encarnação da pujança do império. A pátria o oferece como dádiva e lá vai ele mundo afora, para deleite das gentes e glória maior da nação. Espanha, Itália, Áustria. México, Finlândia, Argentina. O Japão não tarda.

O elefante nascido na Índia talvez nunca tenha sido dono de si. O escritor nascido em Portugal, sim, mas agora menos, muito menos do que já foi um dia. Ao ganhar o epíteto de grande, o escritor capitula. O elefante deve exhibir-se em picadeiros. O escritor, em feiras, fundações, galerias de arte, teatros, livrarias, estúdios de rádio e televisão. O elefante mostra-se em sua sublime concretude e, às vezes, é chamado a fazer milagres. O escritor compõe dedicatórias, faz discursos de agradecimento, recebe títulos honoríficos e é inundado por pedidos espantosos. Pedem-lhe textos sobre instalações de arte que nunca viu; pedem-lhe que entre na roda de casais que dançam o vira; numa confusão de proporções paquidérmicas, chegam mesmo a lhe pedir que desenhe um hipopótamo na folha de rosto do livro sobre o elefante, que, aliás, chama-se Salomão.

O elefante, nascido nas altas temperaturas do subcontinente indiano, agora cruza os Alpes. Se lhe fosse dado o dom da reflexão, talvez pensasse o que pensou o escritor a respeito de si mesmo: "Parece absurda essa maneira de viver". Um elefante que, transplantado de sua terra, passa a viver bestamente nos arredores de uma capital europeia, sem outra ocupação senão "comer e dormir", é um troço sem sentido. Forçá-lo a palmilhar distâncias extremas

para deslumbramento de povos estrangeiros, isso é coisa pior. Soa a maldade. "O pobre bicho não tem culpa", diz o monarca, justificando a decisão de mandá-lo em viagem, "aqui não há trabalho para ele." O escritor octogenário, arrastando-se por aeroportos de pelo menos cinco países, também não tem culpa – ou não toda a culpa. Não deve ser apenas a máquina do comércio que o move e tritura (e o faz com gosto e fúria). Move-o também, quem sabe?, a responsabilidade autoimposta a um intelectual que se quer público e que repetidas vezes declarou preferir debater a situação do mundo a falar de literatura. E, como política se faz na rua, não na torre nem na ilha, o escritor deixa Lanzarote e vai a Lisboa, Madri, Helsinque, Guadalajara, São Paulo.

Não obstante, a vida itinerante do escritor é uma espécie de antívida. No prefácio que Valter Hugo Mãe escreveu para José e Pilar, livro que toma seu título do documentário homônimo dirigido por Miguel Gonçalves Mendes, lemos a respeito de Saramago: "Parece-me que nunca se deu ao desperdício". Receio que tenha se dado, sim. Em boa parte, é o que Mendes revela em seu filme, o qual – à parte todo o encantamento – por isso mesmo produz também consternação no espectador (neste espectador, ao menos). Quanto desperdício nesses tantos compromissos, obrigações, festejos, solenidades, recepções, discursos, entrevistas, carros, check-ins, aviões, hotéis. Não à toa o escritor é grande, de forma que vez por outra, em meio à barafunda, uma grande beleza se manifesta, geralmente em frases lapidares que, à moda dos antigos, fixam de modo preciso algum aspecto da nossa condição humana. Mas o escritor, é claro, deve ser muito mais do que um hábil epigramatista. Tão triste quanto reduzir o soberbo elefante a um animal que se equilibra nas patas de trás seria confinar o escritor ao papel de dispensador de sabedorias.

A tragédia da vida, diz Saramago no filme, é que "não conseguimos fazer dela mais do que o pouco que ela é". As circunstâncias da fama e do dever conspiram para torná-la ainda menor, e se uma lição pode ser aprendida com este filme é que é preciso ficar atento. Vale para todos, célebres ou não. O que os enragés de Maio de 68 chamavam de "o reino das coisas" – o mundo do conformismo e das obrigações, em tudo antitético ao espírito – está sempre à espreita, pronto para cobrar seu quinhão de carne. Até mesmo o grande escritor se rende a esse estado de coisas. É quando vira Salomão, o elefante, cujo destino se define alhures, por terceiros.

Mas por sorte ou doçura do diretor, José e Pilar mostra não só o veneno como também o remédio. Que são vários. Numa cena deliciosa, Saramago prepara o palco onde a grande obra é gestada. Está prestes a começar um novo livro, precisamente o da viagem do elefante. Liga o computador, escolhe uma música erudita propícia à convocação das musas, acerta a posição do mouse, trança as mãos junto ao queixo e se põe a pensar. "Não", diz, e apaga. Tenta outra vez. "Não", repete. É trabalho duro. A câmera muda então o ponto de vista e percebemos que o escritor não escreve, joga paciência. Ah, o tempo morto – usufruí-lo, gastá-lo como se abundasse, num desperdício que é o oposto do tempo do comércio, isso é parte do remédio. "Cansei-me do esforço de parecer inteligente", diz o escritor. Verdade, pois cansa. Bom mesmo é poder ser meio tonto e roubar um tiquinho no jogo de cartas.

O humor é outro caminho que leva à salvação. Há um quê de trágico e um quê de patético nessa agitação constante pelo mundo. Salva-se o escritor por achar tudo meio ridículo. O diretor, que nisso lhe é solidário, sapeca uma trilha sonora entre divertida e circense ao filme. O escritor deambula pelos diferentes quadrantes do planeta como um personagem de Fellini, nunca inteiramente clown, nunca apenas desventurado.

O escritor também é vaidoso, e isso é bom, além de justo. Gosta de se ver na televisão (embora talvez não o admitisse). Faz graça irônica com o que diz, mas parece feliz ao ouvir as frases que lhe saem da boca. Diz coisas bonitas – por que não derivaria algum prazer daí?

Por fim, o trabalho e o amor, sem os quais não existe propriamente salvação. Há deuses para tudo, inclusive para o documentário. Quiseram eles que calhasse de Miguel Gonçalves Mendes fazer o seu retrato de Saramago exatamente no momento em que o escritor se punha a imaginar a história de um elefante despachado para correr mundo. A sina de um é a sina do outro. A diferença, e ela é imensa, é que Saramago trabalha. Vale dizer, sua vida tem sentido, ao contrário da de Salomão. Poucas profissões são menos cinematográficas do que a de escritor. Tudo se passa na cabeça, ao abrigo dos olhos. O filme recolhe migalhas desse trabalho. “Elefante é como cavalo, dorme de pé?”, pergunta o escritor. Sem a resposta, não pode avançar. É um labor de precisão, que exige disciplina, empenho e rigor, além de compaixão pelas criaturas no centro da trama. É bonito como o autor se dedica ao elefante; é uma forma de amor. A inclemência das viagens faz Saramago adoecer e o leva à beira da morte durante as filmagens. Ao deixar o hospital, confessa que temeu deixar o livro inacabado. Concluí-lo restituirá suas forças. Salvou-o a obra, o elefante.

E salvou-o Pilar del Río, sua mulher, a quem dedicará o livro de Salomão. “A Pilar, que não deixou que eu morresse”. Sou documentarista, não escritor, e não me sinto capaz de traduzir em palavras o afeto imenso que une os dois. Vejam o filme, está tudo lá. Saramago diz às tantas: “Sentir como uma perda irreparável o acabar de cada dia. Provavelmente é isso a velhice”. Ouso discordar. Salomão, com sua triste vida, estaria impedido de sentir

o fim dos dias como uma perda. Um Saramago lançado de lá para cá pelo vendaval da fama tampouco lamentaria o cair da luz. O fim de um dia dói se esse dia foi bom. Pilar o fez bom para Saramago.

Quando ela perguntou o que, afinal, Saramago queria que ela fizesse depois que ele morresse, o escritor respondeu: "Continuar-me". Não a conheço, mas ouço dizer que é realmente o que tem feito. E é também o que faz Miguel Gonçalves Mendes com este filme notável.

João Moreira Salles

JOSÉ PADILHA
< CINEASTA >

SOBRE JOSÉ E PILAR, O GRANDE FILME DE MIGUEL GONÇALVES MENDES

Conheci Miguel Gonçalves Mendes, o diretor de José e Pilar, em Palm Springs – uma pequena cidade no meio do deserto californiano, a cerca de duas horas de Los Angeles. Estávamos lá pelo mesmo motivo: o Oscar de filme estrangeiro. Não para ganhar, ou mesmo para sermos indicados. Sabíamos que não tínhamos chance. Chance zero, como diria um amigo meu. Não que os outros filmes fossem melhores do que os nossos. Não eram – nenhum diretor que se presa acha isto. O problema eram os velhinhos – os acadêmicos anciões que decidem as indicações ao Oscar de filme estrangeiro – e a sua ignorância a respeito do Brasil, do Rio de Janeiro, de Portugal, de Pilar Del Rio e de José Saramago. Tínhamos que conquistar um eleitorado que jamais nos compreenderia, de modo que estamos lá, no meio do deserto, apenas para cumprir tabela – e esta foi, de fato, a nossa primeira afinidade – a certeza da derrota. A segunda, claro, foi à língua portuguesa. E a terceira, o amor pelo documentário.

Acho que foi por conta da terceira que o Miguel me convidou para escrever este texto. Só pode ser, posto que não sou profundo conhecedor da obra de Saramago e das coisas lusitanas; e a Pilar conheci apenas brevemente, também em Palm Springs – em uma daquelas festas da academia, cheia de pompa, com grandes estrelas, grandes limusines, mesas redondas e lugares marcados. O pessoal importante colocado perto do palco, os brasileiros e os lusitanos perto da saída – de preferência na mesma mesa. E foi assim que conheci Pilar. E logo de saída ela foi enunciando, com bastante ironia – ‘a única coisa que me interessa aqui é ver o George Clonney.’ Gostei da Pilar. Gostei igualmente do documentário do Miguel.

Muito e por vários motivos. O principal deles, a transcendência.

Miguel documentou, durante quatro anos, o convívio de um casal apaixonado e singular – o convívio de José Saramago, que dispensa apresentações, com Pilar Del Rio, uma jornalista espanhola, feminista e ativista de direitos humanos. Intensa como a caricatura que se faz dos espanhóis. Fez isto com grande sensibilidade – de modo a dar ao cotidiano do casal uma dimensão filosófica e poética – que tem como pano de fundo o fim da vida, próximo para José Saramago então com mais de oitenta anos, e distante para Pilar, bem mais jovem do que ele.

A consciência da própria morte e da morte das pessoas que se ama é para mim o grande tema de José e Pilar. Um tema repetida e frontalmente abordado por Saramago, tanto no filme quanto em sua obra, e repetida e sub-repticiamente ignorado por Pilar. Não que Pilar fugisse ao assunto, muito pelo contrário. Miguel deixa claro que em sua relação com Saramago, Pilar optou por privilegiar a vida, o trabalho, e a política acima de tudo. A sua resposta para o problema da morte foi prática. Conviveu com Saramago sem pensar continuamente na possibilidade da morte de seu amado, sem deixar que a idade avançada do marido interferisse com a vontade que ambos tinham de viver juntos e intensamente. Foi assim que Pilar embarcou com Saramago, e Saramago com Pilar, em um cotidiano intenso, cheio de viagens internacionais, de feiras de livro, de exposições e de noites de autógrafos, e foi assim que Pilar administrou a fundação de Saramago, e que Saramago a deixou organizar a sua agenda e a sua vida.

Ao montar o filme em torno deste aspecto da relação do casal, indicando claramente que as intensas viagens internacionais de Saramago podem ter afetado negativamente a sua saúde, Miguel deu ao cotidiano e a paixão de José e Pilar uma dimensão trágica, de corrida

contra o tempo, uma dimensão que leva o espectador a refletir sobre a morte, e que empresta as frases de Saramago e a belíssima fotografia do filme um contexto que extrapola o cotidiano que o filme documenta – é daí que o filme deriva a sua transcendência.

Se isto, que não é pouca coisa, não bastasse, o filme coloca ainda duas outras questões de capital importância para a condição humana. A primeira delas, a da carência, a da necessidade afetiva que muitas de pessoas têm de idolatrar alguém. Os fãs que aguardam pacientemente por um autógrafo de José Saramago, que fazem fila, que pedem para que ele desenhe hipopótamos, que clamam por beijos e dedicatórias customizadas, e que vestem uma admiração que beira ao endeuamento, todos eles me pareceram fúteis face ao tempo e a morte, como de fato o são. Inversamente, não pude deixar de perguntar a mim mesmo: por que será que Pilar e Saramago se esmeram tanto em satisfazer a demanda dos fãs e dos repórteres, que roubam seu tempo, que os cansam, que os afastam de outras atividades que consideram importantes, inclusive a literatura? Quanto a esta pergunta, creio que o filme aponta para duas respostas diversas – uma relativa à Saramago, outra relativa à Pilar. Pelo que pude perceber, Pilar desejava o reconhecimento de Saramago mais do que o próprio Saramago desejava ser reconhecido. Por amor e admiração, e por não querer decepcionar as pessoas que admiravam a seu marido, exceto no caso do Dalai Lama. Por seu lado, Saramago me pareceu lidar com a idolatria com grande serenidade e abnegação, além de uma simplicidade e paciência admiráveis. Creio que, em parte, por amor a Pilar. Mas posso, evidentemente, estar errado. Talvez José e Pilar tenham se dedicado aos fãs pelo mesmo motivo que Miguel e eu fomos fazer campanha para o Oscar no deserto da Califórnia, para depois, nos dando conta do disparate, nos juntarmos a um grupo de amigos mais sensatos, abandonando a maratona de entrevistas para andar de skate no deserto do Mojave, mais precisamente no parque de Joshua Tree, fato documentado por Miguel em material que, espero eu, ele tenha perdido.

É muito difícil se fazer um filme como José e Pilar, delicado, respeitoso e profundo. Um grande filme, sobre um grande homem e uma grande mulher, sobre o tempo e sobre a morte, sobre o amor e sobre a vida. Vendo o filme de Miguel, me lembrei das palavras da grande poetisa Florbela Espanca, que tomo emprestadas para terminar este texto: O que é a vida e a morte, aquela infernal inimiga? A vida é o sorriso e a morte da vida a guarida. A morte tem os desgostos, a vida tem os felizes. A cova tem as tristezas e a vida tem as raízes. A vida e a morte são o sorriso lisongeiro. O amor tem o navio, e o navio o marinheiro.

José Padilha

LUIS SEPÚLVEDA
< ESCRITOR >

PILAR E JOSÉ

Em fevereiro de 2011 fazia bastante frio na Póvoa de Varzim, um vento gélido chegava desde o Atlântico e tudo aconselhava ficar no calor dos amigos presentes no Correntes d'Escritas - um dos melhores festivais literários que se fazem na Europa - mas de repente a Pilar impôs-se ao tempo sedentário do Atlântico e disse que era hora de irmos ao cinema.

Uma vez li uma frase de Engels "a natureza não conhece nem um instante de repouso", e sempre que vejo à Pilar penso nessa frase do amigo e benfeitor de Marx.

Sinceramente, enquanto caminhávamos para o autocarro que nos levaria ao cinema, eu não sabia qual era o filme que iríamos ver, até que tive a coragem de perguntar e Nicole Witt me informou de que se tratava de um documentário que Miguel Gonçalves Mendes havia feito sobre Pilar e José Saramago.

Sinceramente, tive vontade de regressar, porque a recordação de José Saramago, a admiração que sinto pelo homem e o escritor, pelo rigor ético que conferiu à tarefa de narrar, são elementos que levo entre a minha pele e a camisa, são uma parte de mim que não se mostra, e que também não aceita comparação com o que outros sentem pelo grande escritor Português e por Pilar, a sua companheira, tradutora de espanhol, e ar puro que respirou durante as viagens que os dois fizeram, não de país em país, mas de causa em causa, ou nos poucos momentos de repouso que partilharam entre os campos de lava de Lanzarote.

Sinceramente, sentei-me a contragosto na primeira fila da sala, mas passados os primeiros minutos esqueci onde estava porque a câmara discreta, discretíssima de Miguel Gonçalves

Mendes devolveu-me um das minhas lembranças mais queridas. Estava na Póvoa de Varzim, mas também estava numa casa de Bad Homburg, na Alemanha, na casa daquela que foi a nossa agente literária, Ray-Güde Mertin, bebendo um fantástico vinho branco do Reno enquanto esperávamos por Pilar e José.

Eu tinha algo assim como um discurso preparado para Saramago, ansiava dizer-lhe o quanto o admirava e o queria, o quanto me tinha ensinado com os seus livros e que, apesar de nunca tê-lo visto antes daquela noite, considerava-o como meu amigo.

Pilar e José chegaram. Entre os abraços das cinquenta pessoas que ali estavam, Pilar contou alguns incidentes da viagem e José, de maneira quase impercetível acomodou-se numa poltrona afastada, com essa tendência a desaparecer, a evitar ser o centro da atenção que tão bem retrata Miguel Gonçalves Mendes.

Quando se filma um documentário, sabemos que o mais difícil é conseguir que o nosso ponto de vista como realizadores seja o olho da câmara. Nada pode distrair nem perturbar esse ponto de vista, e Miguel Gonçalves Mendes tinha um muito definido: ver o mundo através da humanidade, da imensa humanidade de Pilar e José.

O filme de Miguel Gonçalves Mendes não é uma elegia nem uma homenagem. A grandeza de Saramago não encontra adjetivos que a reflitam fielmente, os que existem são-lhe pequenos. Muito menos existem palavras para definir com justiça essa "sociedade" que formam Pilar e José. O que Miguel consegue é partilhar uma forma de vida indivisível, marcada por um amor que se sente em cada segundo, e uma disciplina, um rigor de intelectuais fiéis à longa lista de deveres exigidos pela época em que vivem.

O mais notável no filme de Miguel é que a intimidade de Pilar e José está protegida,

e ao mesmo tempo convida-nos a partilhar uma sedutora, uma fatigante, muito fatigante, maneira de viver, entender o mundo, as pessoas, as coisas, as contradições que lhes afetam, a sua maneira de enfrenta-las, e uma humanidade transbordante que é a maior das intimidades.

A câmara de Miguel Gonçalves Mendes é discreta mas não oculta nem omite nada do essencial, não para conhecer, mas para estar junto de e com Pilar e José. Este filme está marcado por um respeito justo, não imposto, por um respeito que é a única maneira de se aproximar-se de um gigante como Saramago, e a Pilar, que é o fundamento da sua estatura.

Finalmente, quero referir um aspeto que poderia ser chamado estética da dignidade, e que Miguel Gonçalves Mendes consegue com mestria: bastou-lhe com fixar a câmara durante uns segundos sobre uma janela para contar a proximidade do ocaso do grande escritor.

Obrigado Miguel, em nome dos que tanto amam a Pilar e José.

Luis Sepúlveda

VALTER HUGO MÃE
< ESCRITOR >

OBRIGADO

Assisti pela primeira vez ao documentário *José e Pilar* na presença do Miguel Gonçalves Mendes e da Pilar del Río. Tendo havido um diálogo com o público presente na sala não pude conter a emoção e explicar aquele que me parecera o maior legado do filme. Na cerimónia fúnebre de Saramago a Pilar discursou muito brevemente dizendo que teríamos de deixar as lágrimas para todos quantos estavam lá fora, aqueles que, ao contrário de nós, não tiveram o privilégio de privar com Saramago. Aqueles que foram, de algum modo, obrigados a amá-lo à distância, a partir sobretudo dos livros. Eu, que me fartei de chorar por mais que ela dissesse tal coisa e por mais que a Violante Saramago me confortasse com o seu abraço, compreendi que existia efetivamente um privilégio grande do lado de quem passou mais perto de um escritor que era, acima de tudo, um ser humano preocupado, alguém imbuído de um espírito de coletivo e que sonhava mesmo com um mundo melhor. Quando assisti ao filme do Miguel foi a primeira convicção que tive, a de que este conseguira levar o privilégio a toda a gente. Era como solicitar a todos que as lágrimas secassem e se deixasse vir ao de cima a celebração da vida de alguém que, a partir de agora, todos podem conhecer de perto, pelo lado íntimo dos seus gestos, o lado sempre menino, despido, do seu discurso.

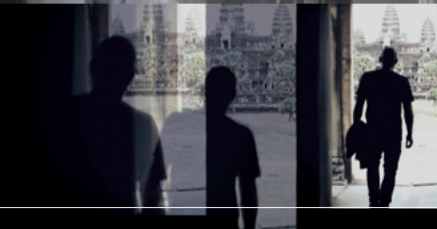
Sempre me identifiquei com Saramago pela percepção da sua vontade de contribuir para melhorar o mundo. É claro que as opiniões contendem e por vezes expressarmo-nos até sobre o mais desimportante dos assuntos é invariavelmente mal entendido por alguém, ou porque a mensagem não passou, ou porque as ideias são diferentes ou, infelizmente, porque muitas vezes existe apenas má vontade. Mas a mim sempre me pareceu fundamental a liberdade de se dizer o que se pensa, como contributo maior do diálogo que ser-se

gente implica, ou deve implicar. Saramago foi isso. Um interlocutor que me conquistou pela honestidade com que expôs sempre o seu pensamento e, mais importante do que estar de acordo ou não, parece-me inestimável o valor do esforço que fez constantemente para que os assuntos fossem problematizados e levados ao público. Na base dessa vontade de chegar a um mundo melhor estava um homem de comportamento simples e educado, atento a quem se aproximava, sempre de gesto delicado, sensível, nunca preferindo ninguém. Reparei muito na forma como se dirigia às pessoas, sem distinção entre a senhora que trazia o prato à mesa e o figurão que se sentava ao seu lado muito medalhado e orgulhoso. Acho que era a minha avó que dizia que as pessoas viam-se assim, pelo sorriso que davam aos seus e as trombas que davam aos outros. Pois, num certo sentido, todos eram dele. Esse lado popular que o vira nascer de entre os mais simples havia sempre de o impedir de se desligar da percepção da diferença, do desajuste social, da humildade tão grande que por vezes requeria muito esforço para a coragem de lhe chegar perto. Do seu lugar, creio que José Saramago sempre percebeu a tolice que era uns serem tão mais importantes do que outros, e percebeu como havíamos de ser mais felizes a prestar efetivamente atenção uns aos outros. Por causa disso, estava sempre atrapalhado com as multidões. Como não sabia dizer que não, e como toda a gente tinha lata para lhe pedir tudo, ficava atarantado a chamar pela Pilar, que, pragmaticamente, lhe salvava a vida todos os dias. Vi isso e foi do que mais me emocionou voltar a ver no filme do Miguel. Aquele modo como chamava por ela há de ser o retrato mais fiel e que mais me ficou da sua pessoa. Lembro-me dele no *Escritaria*, em Penafiel, e de as pessoas, mesmo estando ele debilitado, pedindo tudo. Chamava pela Pilar. Fui ver se o segurava um bocado, a tentar tirá-lo dali. Mas não conseguíamos andar. Havia umas senhoras que falavam todas ao mesmo tempo sobre uma visita a uma escola, e o homem ia quase caindo e elas falavam e estava criado um amontoado de gente como se fosse

de espreitar para um precipício e eu fiquei tão angustiado que fui buscar a Pilar. Ela, muito habituada, em dois minutos pôs aquilo em respeito. Ele de braço dado, sorrindo, e eu a ouvir as professoras sobre a tal escola que queriam à viva força que o Saramago levasse uma pilha de livros e papéis que tinham para lhe entregar. Expliquei que o melhor seria deixarem com a organização do evento, e escapuli-me, eu próprio já sem ar, a precisar de sossego.

José e Pilar leva estas pequenas imagens, que significam tudo, a todos, despindo absolutamente a capa de super-herói que a distância possa vestir a uma figura como Saramago. Este filme mostra como o génio pode vir do indivíduo mais correto, o cidadão mais equilibrado, radicado num espírito de profundo respeito e generosidade. Fico contente que se possa ter guardado para sempre este testemunho. Este é um filme inteligente que, como aquilo que verdadeiramente importa da inteligência, se torna afetivo. Depois de o vermos acabamos com a sensação de termos estado onde não estivemos. O maior trunfo de um documentário: criar-nos a ilusão de que presenciámos aquilo que apenas nos foi contado. Com esta ilusão, somos todos privilegiados de um modo de gostar que Saramago tinha pelas pessoas e que se percebe aqui, no filme, como um peito com coração dentro, para sempre. Amplo e universal. Tão delicado quanto forte. Muito honesto. Sim, este filme é muito honesto. Só assim se tornaria tão importante quanto já é, e só assim faria justiça a José Saramago e ao modo como Pilar del Río pertenceu à sua vida.

Valter Hugo Mãe



NADA TENHO DE MEU <2010>



Nada Tenho de Meu (RTP2) é, desde já, um dos objetos da temporada.

JOEL NETO in *Diário de Notícias*

(...) uma espécie de extraterrestre na televisão.

ANDRÉ SANTOS in *RevistaTime Out Lisboa*



Uma peregrinação mais existencial que documental, encenando uma busca de carácter interior.

CARLOS VAZ MARQUES in *Rádio TSF*

Nada Tenho de Meu assume-se como um verdadeiro objecto artístico multimédia: não basta ver, é preciso ler; não basta ler, é preciso imaginar. E depois preencher os espaços em branco de um relato pulverizado, em que a realidade se transforma sistematicamente em matéria de ficção.

JOSÉ MÁRIO SILVA in *Atual*

(...) um roteiro do imaginário assombrado pelos fantasmas do cinema (Wong Kar-wai à cabeça com o seu *Disponível para Amar*) e da literatura (como Marguerite Duras e o seu *O Amante*).

JORGE MOURINHA in *ÍPSILON*

GREGÓRIO DUVIVIER

< HUMORISTA >

NADA TENHO DE MEU

Tendo assistido *José e Pilar*, e gostado imensamente como todos que o assistiram (talvez mais ainda que todos), imaginava de Miguel outra coisa completamente diferente. Alguém mais lírico, mais romântico - e sobretudo mais calmo. Conhecer Miguel Gonçalves Mendes é uma experiência vertiginosa. Quem me apresentou foi a Tatiana Salem Levy. Primeiro Miguel diz que odeia Portugal, depois diz que odeia o Brasil, depois diz que é tudo mentira, depois diz que é tudo verdade, depois diz que preferia estar morto, ou alguma piada em relação à morte, ou ao sexo, ou a ambos, e todos riem. Se não fosse genial, Miguel seria insuportável. Não sei se por já conhecê-lo, mas em *Nada Tenho de Meu* vi Miguel o tempo todo. Não há um frame do filme que não nos lembre de que vamos morrer. É o retrato de um lugar assustador, claustrofóbico, *fake*, mas é também a trajetória de três romancistas que, à sua maneira, vivem para contar e contam para viver. Cada personagem tem um filme na cabeça. E o filme conta esses filmes, mas conta sobretudo a vida de quem tem a cabeça cheia de filmes. Não há quem esteja, de fato, em Macau. A cidade serve como tudo - metáfora, metonímia, oxímora, hipérbole - menos como cidade. Ninguém parece estar presente: essa é a tragédia de quem faz filmes e livros. A sorte é que esses três fazem livros e filmes brilhantes. Nisso Miguel é, sim, como imaginava, um romântico. Prefere imaginar histórias a estar aqui. Sorte a nossa, que ganhamos histórias como a dessa série. *Nada Tenho de Meu* é a cara do Miguel. Se não fosse genial seria insuportável.

Gregório Duvivier

NUNO ARTUR SILVA
< JORNALISTA >

Nada Tenho De Meu

[transcrição da apresentação do lançamento do livro da série]

Antes de mais, quero agradecer o desafio que o Miguel me fez para falar sobre este OVNI. Primeiro, porque eu gosto muito do trabalho do Miguel, e gosto dele pessoalmente, porque acho que o Miguel é, como artista e como pessoa, uma personificação da inquietação – de uma inquietação criativa, contemporânea. Este é um OVNI, de fato, é um objeto visual não identificado.

Uma coisa que me tem causado cada vez mais perplexidade tem sido perceber como a televisão, com todas as suas possibilidades de abertura para um mundo de diversidade, tem ficado tão formatada e tão cheia de conteúdos completamente tipificados e estereotipados. Ao contrário do cinema, a sensação que me deu sempre foi que a televisão não se libertou, como o cinema se libertou, das formas tipificadas rígidas.

Por que falo eu em televisão? Por que era na televisão que nós normalmente víamos, apesar de tudo, coisas estranhas. Pode ser que agora a internet e as novas possibilidades de visionamento nos múltiplos ecrãs contagiem a televisão e lhe permitam, finalmente, uma libertação da forma.

Esta introdução toda para dizer que este formato é, de fato, um formato absolutamente instável. E isso é a primeira coisa que me agrada. O que é isto? É um documentário? É uma ficção? É uma coisa feita para a televisão? É uma para ver na net? Num cinema É um objeto poético? É uma interpelação? É tudo isto, claro. E é portanto, outra coisa.

O que aqui temos é uma variação sobre o tema da morte, como tudo. A morte é aqui apresentada como uma amplificação. O que estamos aqui a falar é daquilo com que nos confrontamos todos individualmente, que é a proximidade da morte, que está sempre ao nosso lado, todos os dias.

O truque, neste caso, um truque ficcional - feito a partir de um dispositivo dos filmes de ficção científica, variante catástrofe, é ampliar, amplificar esta morte de cada um de nós para a morte de todos nós. Essa ideia de que vem um cometa, Portugal, pequena ironia, que vai acabar não só com a nossa vida, mas com toda a vida.

Um tema central em toda a obra do Miguel é o fascínio pelo outro. E aqui o outro é corporizado naquilo que de mais estranho há na terra para ser o outro, que é o oriente. O outro oriental, o outro estranho.

A série começa em Macau, o que é muito interessante porque Macau é estranho em diferentes camadas. Porque é chinês, o mais oriental, mas ao mesmo tempo o mais próximo, no oriente, de nós, portugueses. Mas sobretudo porque Macau já é a cópia da cópia, Macau é Las Vegas copiado, e Las Vegas já era o fake absoluto. Portanto estamos na cópia da cópia da cópia, e como se diz neste primeiro episódio: "a cópia como coisa orgânica autêntica e real".

E depois, um pouco mais a frente, como diz Tatiana, "as pessoas riem e batem palmas". Ou seja, o reality show - é como se a realidade fosse um reality show.

Fazendo uma provocação, eu diria que o que o Miguel faz é, precisamente, uma variante de reality show. Uma variante formalmente nos antípodas da linguagem dos reality show, quase é uma antinomia em relação ao que são os um reality show, do ponto de vista da sofisticação visual. Mas nos reality shows as pessoas também fazem personagens,

personagens que fazem de conta que estão a ser eles próprios. Nos horríveis reality shows das televisões a frase mais comum das pessoas que ali estão é: "eu limitei-me a ser eu próprio", "eu sou eu próprio"... É esta mentira que nós vemos nos reality shows, eles não são eles próprios, qualquer pessoa com uma câmara a frente está a representar um papel, qualquer pessoa que grava ou é filmada está sempre a representar um papel. A partir do momento em que nós aparecemos em filmes ou em televisão, nós somos personas.

O que se joga aqui é um outro nível de reality show. É, de fato, o reality show enquanto obra artística e enquanto interrogação existencial: o que é que estamos aqui a fazer num mundo que é cada vez mais um mundo de simulacros, de imagens, num mundo que é cada vez mais, Macau.

Bom, esta estranheza, e este lado do oriente são visíveis em muitos filmes e o fascínio dos ocidentais pelo oriente é muito visível no cinema contemporâneo. "Lost in Translation", de Sofia Coppola também fala dessa estranheza, e da hipótese um encontro amoroso num sitio estranho.

Aqui, estes três personagens, que são eles próprios, vão à procura de qualquer coisa no sitio mais estranho que podem encontrar na Terra. E a partir daí é tudo um jogo, a ficção é um jogo e a nossa vida é um jogo.

O João Paulo Cuenca procura dissolver o "eu". Esta imagem aparece logo no início. Ele não quer ser voz na literatura, ele quer diluir-se, ele quer perder-se, este é um caminho. Faz lembrar aquela idéia de Jorge Luis Borges, aquela ideia, "Borgeseana" que imagina uma literatura onde não há autores, há só as idéias. Seria esse o projeto de Cuenca, a dissolução.

Ao contrário do projeto da Tatiana, que vai à procura, precisamente, da sua identidade.

Ou do Miguel, que vai à procura da sua redenção, de qualquer tipo de redenção, ou seja uma mudança na sua identidade.

O que é interessante nisto tudo é que tudo isto é um jogo e ao mesmo tempo é o que as nossas vidas são. Tudo isto parece uma brincadeira, mas - chamemos-lhe um asteróide, chamemos-lhe o fim do mundo - mas a morte está sempre aqui ao lado. Chamemos-lhe Macau, ou Las Vegas, o fake do fake do fake, mas essa é a nossa verdade, é a única verdade que podemos ter. somos personagens num palco, Shakespeare, dixit.

Há uma frase, no episódio do jantar que diz que o amor podia ser qualquer um, o tempo inteiro, qualquer um. Esta ideia do amor simultaneamente como redenção e como banalidade, faz aqui uma rasura na identidade dos amantes.

Pergunta o Miguel, qual é o sentido disto tudo? Há uma escritora Taiwanesa que diz: isto é o vazio, não há o sentido nenhum, nós andamos simplesmente a entreter-nos. E lá esta outra vez a idéia de tudo é um grande entretenimento, ou seja, as pessoas riem, batem palmas, tudo é um grande entretenimento, não há sentido para a vida. O Miguel tem uma resposta muito pragmática que é: resta-nos ser felizes e procurar aquilo em que acreditamos.

Gostava de dizer sobre esta forma de filmar do Miguel, que já vem de trás, dos seus trabalhos anteriores, que é, de fato, uma forma muito particular. O Miguel consegue dar voz ao outro, aos outros, e por isso, apagar-se, mas ao dar voz aos outros, fá-lo de uma maneira que nós reconhecemos imediatamente como sua, indiretamente é aí que está a sua voz. Nessa vibração inquieta que é a sua forma de ouvir e filmar o outro.

Há uma forma de abrir espaço ao outro, que ao fim de poucos segundos, pela utilização da câmara, pela edição e pela utilização da banda sonora, nós percebemos: isto é do Miguel.

É a maneira de o Miguel abrir espaço para o outro falar. É um cinema muito feito de superfície, da pele das coisas, e a melhor metáfora que eu encontro para o definir roubo-a à cena em que o João Paulo faz uma tatuagem.

O Miguel filma e edita como quem faz uma tatuagem, cinema de pele, cinema de tatuador. A tatuagem é uma imagem que fica inscrita no corpo, e que trazemos para todo o lado, e que é visível. A forma como ele mistura as histórias de cada um com a história do mundo, as vozes dos outros, com o jogo que é cada um, é a forma de uma tatuagem em movimento, inscrita na pele do nosso olhar de espectador. Uma tatuagem da inquietação, de uma inquietação poética.

Nuno Artur Silva

FLAVIO CAFIERO
< JORNALISTA >

JÁ TEM FLIPERAMA EM MACAU

*Oi, coração, não dá pra falar muito não / Espera passar o avião
Assim que o inverno passar / Eu acho que vou te buscar
Aqui tá fazendo calor / Deu pane no ventilador
Já tem fliperama em Macau*

Bye bye Brasil (R.Menescal/C.Buarque)

Bye Bye Brasil, canção de Chico Buarque e Roberto Menescal lançada em 1980, tema do filme homônimo de Cacá Diegues, fecha sua primeira estrofe com esse estranho verso: já tem fliperama em Macau. O verso sempre foi um ponto de interrogação em meu entendimento, não apenas pela quebra da sequência de rimas, mas principalmente pela incompreensão a respeito de seu pleno significado. Era eu então uma criança, quase um adolescente, sem ninguém para explicar que Macau também havia sido colônia portuguesa, daí o espelho, e que já era, talvez, por sua posição privilegiada como importante entreposto comercial asiático, uma pálida sombra do que viria a se tornar no século XXI: uma distópica mistura de passado com futuro. A letra de Chico Buarque fala de um Brasil que, repentinamente, se vê na TV, e se estranha, um país que se redescobre depois dos anos de milagre econômico, já nos estertores dos anos de chumbo da ditadura militar, e não mais se reconhece. E o fliperama, então, quase peça de museu (pelo menos em Macau, com seus cassinos e neons), aparece na canção como símbolo de uma modernidade importada, ou de uma nova era de alucinado entretenimento que estava prestes a ser inaugurada.

Depois de assistir a *Nada tenho de meu*, as dúvidas aumentaram. Não mais em relação ao possível significado do verso, mas pelo teor um tanto absurdo de previsão que a canção, agora, adquire: conheceria Chico Buarque aquele pedaço de mundo, à época da composição, para pressentir um futuro como esse? É possível que o nó tenha acontecido apenas dentro de minha memória, sim, Macau talvez seja mais aleatória, na canção, do que nosso caráter de caçadores de sentidos gostaria de admitir. E, afinal, é sobre essa busca de sentido que o filme/seriado/ reality show de Miguel Gonçalves Mendes fala. O filme me faz pensar, diante da música do Chico, sobre a mais inexorável das realidades: a terrível passagem do tempo, e a falta absoluta de sentido que há nisso. Se fosse composta hoje, à luz de uma nova Macau, talvez Chico escrevesse o verso de outra forma. Não há mais fliperama em Macau. Ou, quem sabe, ainda tem fliperama em Macau, e é possível que sim, que haja muitos fliperamas, já que, hoje, pouca coisa é mais moderna que um objeto retrô. Ainda.

Macau, na pantomima audiovisual de Miguel, nos é apresentada como uma espécie de resumo do mundo contemporâneo. Um lugar sem identidade definida, mistura de lá e cá, ontem e amanhã, um hoje sem lastro geográfico, uma pizza metade Las Vegas, metade Bairro Alto. Um lugar que rescende a outrora, sim, mas cujo outrora se faz presente com o único objetivo de entreter, a parte antiga da cidade-país funcionando quase como simulacro, como apêndice dos centros comerciais: vejam, esse setor nos levam às ruas da Macau colonial, vejam esses mercados, essas pedras que revestem o chão, essas placas em incompreensível dialeto português. Um lugar onde sentimos na pele, acredito eu, esse vazio existencial que assombra os grandes centros urbanos ao redor do globo. E é para esse lugar esquisito que três personagens-criadores em crise, Miguel, Tatiana Salem Levy e João Paulo Cuenca, embarcam em busca de sentido para suas vidas. Logo para Macau, esse lugar-nenhum, onde as dúvidas só fazem se acirrar, onde a própria busca por sentido perde o sentido, um lugar

onde o garimpo de um passado e o vislumbre de um futuro não nos é permitido, onde esse laço de sentido é inviável, onde o eterno presente quer ser lei. Sem dúvida, um perfeito resumo de mundo. Ponto para o realizador e seus comparsas.

Outra característica extremamente contemporânea recheia a obra: a auto referência, o universo metalinguístico em que nos metemos. Miguel é o diretor, e Tatiana, a certa altura, se revela como narradora da história de Miguel, mas Miguel dirige Tatiana, sabemos disso, e Miguel, portanto, dirige a própria saga, como um hiper usuário de Facebook, com todo o cinismo e artificialidade que essa imagem possa trazer. Miguel é o diretor, e João, desde o começo, se apresenta como comentador das paisagens que vê, mas Miguel dirige a mão do fotógrafo, sabemos disso, e Miguel, assim, age como um hiper usuário de Instagram, apresentando imagens que João comenta como se fossem suas, imagens que talvez já tenhamos visto centenas de vezes, mas que João quer que acreditemos piamente que são instantâneos de seu recorte de mundo. Pobres Tatiana e João, pensam que decidem alguma coisa. Pobre Miguel, um Mágico de Oz desatualizado, tentando controlar coisas que fogem ao controle, que não têm explicação, que não se abrem ao registro. Se o cinema é essa fotografia que se move no tempo, se o cinema é esse corre-corre atrás do instante, *Nada tenho de meu* parece indicar que o jogo se inverteu, e é o tempo que corre atrás do cinema, gritando: ei, vocês me deixaram para trás. O tempo acabou, parece. E, no meio desse tempo morto, desse triste Agora, Miguel, Tatiana e João soçobram.

O mundo contemporâneo vai se tornando, irreversivelmente, essa enxurrada de imagens e palavras em fluxo perpétuo de edição. E, do ponto de vista estético, isso fica muito bem representado em *Nada tenho de meu*. Não apenas pela atmosfera de clipe-reportagem, de não-ficção científica, mas pela sensação de edição on line que o filme imprime. Tudo vai

sendo decidido por ali, por Macau, a partir dos personagens coadjuvantes com quem os três vão cruzando, e que vão interferindo na história como intrusos, e que a certa altura até tomam posse do enredo, conduzem, como quando a escritora Lolita Hu se revela como artífice dos acontecimentos, e tudo vai sendo decidido na hora, como quando os personagens fogem para o Vietnã, uma fuga dentro da fuga, em busca de alguma autenticidade, e tudo vai sendo descoberto e escrito, e registrado, diante dos olhos do espectador que, claro, faz força para acreditar nisso, entra no jogo, finge que entra, esse grande fingimento, que é, afinal, o que vivemos hoje, nessa total perda de inocência, diante dessa câmera de reality show em que Deus se transformou. E editar é o termo preciso, pois é pura artificialidade. As imagens nos chegam e, descaradamente, as editamos, filtramos, tratamos, e passamos adiante para serem exibidas sem pausa. Um inferno, esse mundo, que nada tem de nosso.

Depois de ver o filme, experimente colocar *Bye bye Brasil* para tocar. Pois é, parece que tem duzentos anos, é uma arqueologia. Parece ter sido, portanto, gravada agora, com requintes de poeira e de brumas, feita para catapultar esse inquieto ouvinte trinta anos para trás. Procure agora esse fliperama da letra do Chico, onde está? Está ali, na sala de um cassino em Macau. Olhe agora, procure outra vez: não está mais. É questão de tempo, contudo. Já, já, espere um pouco, e, outra vez, vai ter fliperama em Macau. Tudo assim, ao mesmo tempo. Que tempo?

Flavio Cafiero

PAULO MOURA
< JORNALISTA >

Percebe-se que é uma viagem, porque queremos ir com eles. Fora isso, não o é. Ninguém se desloca, ninguém abandona o ponto de partida, nem chega a lado nenhum. Mas queremos seguir com eles. Um cineasta português e dois escritores brasileiros, embora estes não escrevam e aquele não filme. Miguel Gonçalves Mendes, Tatiana Salem Levy e João Paulo Cuenca. Lancem-se três ocidentais no Oriente, a ver o que acontece.

Um quer descobrir, outro descobrir-se, outro fazer-se descobrir. Um quer emergir, outro fazer emergir, outro afundar-se. Podemos ficcioná-los assim, ou de outra forma, estão lá para isso.

Ao longo da série de vídeos curtos, os três autores transformam-se em personagens, e explicam os seus motivos. Tatiana promete recomeçar a vida, o Extremo Oriente é a sua salvação. Miguel desconfia de tudo e quer encontrar a paz. João confessa ter um plano, e tenciona desaparecer. Assim iniciam a viagem.

A participação no Primeiro Festival Literário de Macau – Rota das Letras foi o ponto de partida. Seguiram pelo Vietnam, Camboja, Tailândia, aprisionados numa moldura narrativa: o asteroide Portugal-3933 está em rota de colisão com a Terra.

Cada um tem uma história, que não é verdadeira. Partiram para forçar a própria destruição, provocar uma catarse. Criaram um deserto à sua volta, salgaram o horizonte. Mesmo assim, floresceram pequenas fábulas, cada vez mais definidas, firmes e ramificadas.

Miguel chegou a Macau para reencontrar uma paixão antiga, que nascera para enterrar outra, de Lisboa. João veio fingindo abandonar a sua cidade, que na verdade o abandonou a ele, para agora poder finalmente sentir a tristeza que já era sua. Tatiana vinha atrás da sombra de Marguerite Duras em Saigão, procurando a balsa onde ela conhecera o

amante chinês. Acabou a fazer esboços de um romance, em que Miguel era protagonista.

Aos poucos, foram-se tornando ficção uns dos outros. E esse mesmo gesto foi sendo apropriado por outra escritora, a taiwanesa Lolita Hu, que tomou as três personagens como ficção sua.

Estes desenvolvimentos fazem-nos compreender que a viagem não é percurso nem travessia, mas antes paragem para a criação.

Que Miguel Gonçalves Mendes a via assim, eu já sabia, porque viajei com ele. Quando, entre um grupo de portugueses e japoneses às voltas pelas ilhas de Amakusa, no Sul do Japão, eu o surpreendia sempre debruçado sobre o telemóvel, comecei por pensar que era um daqueles nerds das mensagens. Só mais tarde percebi que não escrevia sms, mas notas sobre projectos artísticos, e também culturais, sociais ou urbanísticos, tão prestáveis como criar uma rede de auto-estradas no interior de Portugal, ou instituir a festa infantil do terramoto de 1755, em substituição do Halloween.

Ele estava ali por um motivo qualquer, que era um pretexto de um pretexto para estar ali, onde não estava realmente. E não parava de ter ideias, como um fluxo alimentado pela paisagem a correr na janela.

A viagem da série *Nada Tenho de Meu* é um instrumento de sobressalto. O que não significa desassossego, porque a estranha leveza reconhecível em toda a obra de Miguel Gonçalves Mendes atravessa também esta série. A sua arte desmente que a leveza viva na superfície das coisas. Num golpe tão próprio do seu estilo, ele complexifica a realidade para ser mais fácil vivê-la.

Mas é sobressalto porque nos apetece ir com eles. São seres de um mundo a tentarem sobreviver noutra. Aplicam tudo o que sabem na interpretação do que vêem, e falham.

E é impossível decidir se são seres familiares num universo desconhecido, ou seres estranhos num mundo que é o nosso. Nós, no nosso mundo, talvez. Por isso aquele lugar parece mais seguro, promete algum alívio, e é onde queremos estar.

Se o sedentarismo é a obra completada, o nomadismo é a volúpia da criação. A viagem, nos seus movimentos de silhuetas pelas fulgurações soturnas do Mekong, pelas cintilações de Bangkok ou pelos sussurros angustiados de Angkor-Vat, é o nosso próprio ateliê de artista.

A escritora Lolita Hu adoptou os três viajantes como obra sua, mas ficou decepcionada. "O Miguel é muito emocional, muito frágil mesmo", diz ela num dos episódios finais. "Esforça-se por encontrar um sentido para a vida, mas falha sempre". João Paulo "ficou bloqueado, em parte a culpa é minha". E Tatiana "foi outro erro".

A desilusão do Oriente com a sua ficção do Ocidente irmana as duas metades do mundo na mesma inocência, porque quando nos decepcionamos com a nossa própria criação não podemos culpar mais ninguém. E na mesma fragilidade.

Também nós podemos ficcionar estas personagens e depois desiludir-nos. E deixarmo-nos ficcionar, o que é oferecer poder sobre nós, e uma das formas de nos deixarmos amar.

Se tudo é ficção, podemos sempre desiludir-nos e começar de novo.

RUI CARDOSO MARTINS

< ESCRITOR >

NÃO TE IMPORTES MUITO

Não és lá muito dado à abstracção, disse-me uma vez uma voz divertida, e é verdade que não consigo assistir a uma coisa sem a relacionar comigo. Foi nesta fraqueza concreta que vi *Nada Tenho de Meu* e a sua (aparente) mensagem apocalíptica, o raro e estranho nihilismo romântico. Três seres educados desejam que a Terra seja destruída para ver se descobrem o sentido da vida ou talvez, para ser exacto, o sentido da morte. Viajam juntos para Oriente, para o extremo da Ásia, arriscando perder-se em sítios para onde os ocidentais navegaram desde o século XV por aventura imperial, por proselitismo religioso ou para enriquecerem muito. Séculos depois, como sabemos, os filhos do Ocidente fugirão em busca de renovação espiritual, de respostas não materialistas para a existência, isto é, viajando noutra tipo de angústia.

Mas em breve a Terra será destruída pelo asteróide *Portugal 3933*, de 10 quilómetros de diâmetro, que saltou sem aviso da sua cintura a 500 milhões de quilómetros de distância. O asteróide existe, foi descoberto em 1986 e o nome científico é real. Miguel Gonçalves Gomes, Tatiana Salem Levy e João Paulo Cuenca existem também, e com estes mesmos nomes. Mas saem das suas órbitas conhecidas quando se precipitam sobre o Extremo Oriente e se transformam em personagens novas, ficcionais, objectos de um quase filme-catástrofe. Em *Nada Tenho de Meu*, eles são imaginados, escritos, interpretados por si próprios e por uma escritora que os pensa por fora, em fascículos. Como é evidente, a viagem a Macau, Vietname, Cambodja, é um caminho interior.

Desculpem o resumo, mas ajuda-me a situar o momento em que conheci o Miguel Gonçalves

Mendes (lá vem o problema do concreto e do pessoal). Foi num concerto em Macau, durante o festival literário, e o realizador segurava um volante redondo, que manobrava como se estivesse a conduzir um carro invisível na multidão. Também podia ser a consola de um jogo video. Reparei que o volante tinha uma câmara no centro, no lugar da buzina. Disse-me que era um estabilizador de câmara e que estava a fazer um filme. Não sabia, ou não podia, explicar o que seria o filme. Estava a começar *Nada Tenho de Meu*. Não era documentário nem ficção, era um simultâneo em andamento. Um filme com o pavor e a alegria de, em grande parte, ser criado enquanto é feito, não antes. Dias depois, percebi que o realizador estava a sofrer, o que me pareceu bom sinal. Aliás, parte desse sofrimento era privado e verdadeiro: uma perda transformável em ficção.

Admirava do Miguel o documentário sobre Mário Cesariny, poeta que vi a ler em público os próprios poemas, na sua bela voz desdentada. E que fora meu vizinho de rua em Lisboa, posto à janela nos dedos amarelos a fumar longos cigarros para cima do Instituto de Oncologia. Um dia, muito mais tarde, as palavras de Cesariny iriam chegar-me, cheias de luz, dadas por um anjo, para me dizer "não te importes muito/ nós só temos a ver com o presente perfeito".

Mas na Macau dos casinos que mudam de cor como as lulas, cromatóforos cintilantes que navegam nos céus, dos bordéis e das saunas com placas que educam — "please don't scream" — os êxtases da madrugada, eu vivia então uma perda. Um asteróide caíra em cima do "pobre de mim", em Portugal. Também estava a precisar de consultar adivinhos que fumam. Foi no outro lado do mundo, numa mesa de Macau, aliás, que aprendi com Lolita Hu, escritora taiwanesa, que na China ninguém diz em voz alta que é viúvo (kuang-fu). A palavra só se diz à socapa e sobre terceiros.

Pois eu pratico kuang-fu, disse eu com um corte de mão marcial.

Sois deveras um kuang-fu master, disse Lolita Hu, a rir.

É estranho ver a mesma Lolita Hu, de mau humor, a confessar o fracasso narrativo em *Nada Tenho de Meu*. Descobrimos que foi ela a criar o percurso inicial, épico, das três personagens. Hu pensava numa "ressurreição", numa "experiência de quase-morte" para se viver de novo. Na minha opinião, é quando o filme assume o falhanço que faz sentido, que o caminho se cumpre em encruzilhadas fechadas, que fica claro que a Terra não vai acabar. Portugal, ou o corpito celeste tresmalhado com o seu nome, talvez expluda. Mas a vida triunfa, é o que me parece, mais uma vez. Miguel Gonçalves Mendes, ao volante da sua câmara, vai cheio de lágrimas mas não fecha os olhos.

Aliás, neste simulacro verdadeiro – *Nada Tenho de Meu* – alguém diz "nascemos para criar felicidade no mundo". Ou será que inventei isto agora?

Rui Cardoso Martins



O LABIRINTO DA SAUDADE <2018>



Acontece que ver *O Labirinto da Saudade* no pequeno ecrã, às nove da noite, corresponde ao lançamento de um pequeno grão de ternura num território em que, todos os dias, todos os canais de televisão, nos convocam para ler o presente português como um espetáculo deprimente. *O Labirinto da Saudade* é um objecto apostado em celebrar o cinema como cúmplice desse desejo de eternidade.

JORGE LOPES in *Diário de Notícias*

Miguel Gonçalves Mendes edifica um filme cavalgando o muro entre o documentário e a ficção. É cheio de riscos, de surpresas e de dúvidas a forma que o realizador escolheu para este seu filme. Mas ganha um desafio que parecia impossível: filmar um pensamento em acção.

JORGE LEITÃO RAMOS in *Expresso*

O Labirinto da Saudade, filme, à semelhança do livro que o inspira, será sem dúvida uma película extra-ordinária, extra-vagante, extra-terrestre. Espero que seja vista com os olhos lavados de quem está apto a receber o novo com o sobressalto da alegria de quem vê o futuro caminhar na direcção de quem o espera.

LIDIA JORGE in *Jornal de Letras*

Tal como acontecera com *José e Pilar* sobre Saramago, e *Autografia* sobre Cesariny, *O Labirinto da Saudade* é um filme absolutamente inclassificável. E esse elogio é o melhor que lhe pode ser feito. Miguel Gonçalves Medes foge de todos os parâmetros de género, formato, conceito. Desafia-nos a entrar num delírio cinematográfico em volta de uma obra ensaística. *O Labirinto da Saudade* é pois um filme orgulhosamente inclassificável que desafia o país a pensar-se a si próprio, olhando para a sua História - Traumas, erros, façanhas - como fonte de sabedoria para a construção do futuro.

MANUEL HALPERN in *Jornal de Letras*

LÍDIA JORGE
< ESCRITORA >

A JORNADA DO HERÓI

O *Labirinto da Saudade*, filme de Miguel Gonçalves Mendes, é e será por certo durante muito tempo considerado como um objecto raro. Por isso a sua singularidade deve ser anunciada muito antes de se apagarem as luzes de uma sala de cinema, o espaço para o qual verdadeiramente foi criado. Os espectadores devem saber que vão ao encontro de uma película híbrida, desenhada sobre um fundo cartesiano oriundo da construção do livro que lhe deu origem, baseada nos traumas que o seu autor, Eduardo Lourenço, entende terem formado a identidade do povo português, mas desenrolado ao sabor de uma fantasia onírica, decalque de um suposto sonho de sono REM, antigamente chamado de sono paradoxal. Aquele durante o qual o corpo pára e a mente se ilumina de fantasia. Por isso o processo é da associação de ideias, como as definiu o velho Bergson, imagem chama imagem, tema chama tema, os passos do autobiografado, actor de si mesmo, avançando pelos labirintos dos corredores da sua alma, materializados em espaços físicos e indo ao encontro de figuras concretas, os rostos de seus familiares e amigos com quem dialoga, em forma de abismo/cume, exactamente como nos sonhos. Trata-se de um paradoxo que carece de introdução, mas uma vez anunciado o processo, não se pode deixar de classificar este filme como um artificio magnífico de narrar o pensamento em cinema. Manoel de Oliveira disse que não se podia fazer. Miguel Gonçalves Mendes fê-lo. Ainda bem que o fez e para tanto chamou a invenção, a ousadia e o vanguardismo de que é capaz.

Ou por outras palavras, *O Labirinto da Saudade* resulta numa peça de ficção que cruza uma longa lição de História e Filosofia com um enredo buñueliano de transfiguração e surrealismo. É natural que os habituados aos filmes de enredo americano, *thrillers* de acção e

suspense, tenham dificuldade em seguir esta proposta de biografar a história de um homem através das suas ideias. É natural que os cinéfilos que seguem o percurso das grandes estrelas de cinema, saltando de filme em filme atrás dos grandes nomes, se sintam perplexos por não encontrarem protagonistas de cartaz. Muito curioso que, para que *O Labirinto da Saudade* surja com alguma normalidade junto desse público, se indiquem os nomes de Adriana Calcanhotto e Gergório Duvivier como os actores de serviço ao filme. Compreende-se. Pois como apresentar um filme sem actores de renome? Mas, a verdade é que Miguel Gonçalves Mendes parece não ter querido actores para além do próprio não actor Eduardo Lourenço, mesmo quando os integrou na trama, como foi o caso de Diogo Dória. Estamos num outro universo, uma espécie de decalque do processo do cinema directo dos anos sessenta, mas com uma grande diferença. Nesse tipo de filmes, os não actores serviam histórias reais, sociais, objectivas. Em *O Labirinto da Saudade*, o verismo é psicológico e os actores são os simplórios amigos de Eduardo Lourenço, que, vestidos com as roupas dos sonhos, deixam de ser figuras identificáveis, para serem sujeitos do desejo de troca de fala com o biografado. Provavelmente, vale a pena avançar com este tipo de informações ao espectador desprevenido que deseje ir assistir à projecção da película, numa tarde de domingo.

Ou será que para *O Labirinto da Saudade* nunca existirá esse tipo de espectador ocasional? Talvez não, talvez este filme de Miguel Gonçalves Mendes, baseado num livro de ideias, um livro de análise de traumas e mitos que definem uma nação, se dirija sobretudo àqueles que ainda lêem livros, e que de entre os livros escolhem os de ensaio e os da literatura. Sabemos que o número é escasso, e

por isso mesmo, essencial. Os destinatários encontram-se nas escolas, nas Universidades, e em grupos que mantêm o vício de se aventurarem pelo mundo das ideias como os *cowboys* pelas antigas pradarias. A audiência *record* que atingiu com a projecção na RTP na noite de 23 de Maio passado, seu dia de estreia, deve ter esgotado entre nós o número daqueles que iriam ser os espectadores ocasionais. Imaginemos que assim terá sido. Fica, agora, no tempo futuro, o caminho aberto para um percurso lento junto daqueles que irão entrar neste filme, devagar, arrebatados ora pelo impulso das imagens maravilhosas, ora pelo discurso lúcido sobre as realidades pessoais da personalidade de um intelectual fabuloso, sobre ideias, momentos cruciais da História Portuguesa, anatomia do comportamento de um povo. Que entrem com cerimónia, como Georges Steiner menciona em *Presenças Reais*, aconselhando a que se proceda com os livros. Entrando pelo interior de um obra como quem entra na casa de um amigo que se visita pela primeira vez. Sacudindo o pó dos sapatos à entrada. Assim *O Labirinto da Saudade* precisa de quem entre na sala às escuras com cerimónia para se deixar impregnar por uma outra Arte. Precisa de quem se deixe envolver pela proposta de um cineasta singular, que produziu Autografia e José e Pilar, seus filmes de afirmação, e consolidação de um género que é só seu, e agora decidiu ultrapassar todas as convenções para captar a biografia mental de um homem que celebra a vida e a força do conhecimento, subindo uma escada sem poder parar. Perseguimos a jornada do herói com o júbilo interior que nos cala a boca. Verei muitas vezes este filme. Aconselhá-lo-ei. Dentro dele estão reunidas, de várias formas, as propostas de superação da realidade em que mais acredito. Obrigada por tudo, Miguel Gonçalves Mendes.

Boliqeime, 31 de Julho de 2018.

JOSÉ MARMELEIRA
< ESCRITOR >

PENSAR E PALAVRAS, NUM SONHO QUE É UM RETRATO

Com alguma prudência, considere-se, em termos formais, *O Labirinto da Saudade* como obra atípica na filmografia de Miguel Gonçalves Mendes. Concebido a partir de um argumento, reunindo actores e atrizes, compreende imagens de arquivos públicos audiovisuais e de outro filme, *Fado Lusitano* (1995), da autoria de Abi Feijó. A sua narrativa desenrola-se, portanto, no interior de uma colagem, de uma constelação de formas, estilos e registos visuais. No entanto, ou talvez por isso, ajusta-se àquilo que representa visualmente: um sonho do protagonista, Eduardo Lourenço, o filósofo português "que escreve com uma linguagem comovida", nas palavras de uma das atrizes do filme, a romancista Lídia Jorge. Um sonho que vai deixando, na sua passagem, um retrato, incompleto como todos os retratos e construído pelos gestos, os olhares e as palavras do retratado, Eduardo Lourenço.

O Labirinto da Saudade começa com um aparecimento, assinalado com uma data, e termina com um desaparecimento, algures no cosmos. O que aparece e desaparece é uma vida individual, a do filósofo, ensaísta, professor, homem que nunca deixou de estar em actividade: a pensar com a literatura e a poesia, num pensar incessante que se confundiu, que se confunde com a vida. Animam-no, a fundação e a história política de Portugal, os seus acontecimentos traumáticos, mas também a morte, a eternidade, a permanência ou impermanência das coisas feita pelo homem. Uma das coisas mais bonitas neste filme é ver e ouvir

Eduardo Lourenço a exteriorizar esse pensar. Em frases em que a melancolia se deixa seduzir pela alegria ("o meu mundo real é o mundo da poesia e de ficção, são a minha família secreta"), em que a tristeza emerge da saudade (sobre Annie Salomon, sua esposa falecida em 2013: "A sua ausência é uma ausência verdadeiramente eterna"), em que o desejo humano de compreensão enfrenta o indizível ("Eternas são as pessoas que ficam no nossa coração, na nossa memória, depois de termos sofrido a prova suprema da sua falta").

Esta inclinação metafísica não repele o humor ou a ironia. Homem da escrita, homem do pensar, Eduardo Lourenço sorri, ri. Face à sedução de Pilar del Río, responde com o prazer da graça inteligente, à pergunta de Gregório Duvivier sobre o futuro do Brasil, replica com uma ironia tão fulminante quanto serena. Homem conversador, que se compraz no convívio humano, é, como tal, um bom ouvinte. É ele que escuta aquilo que José Língua Nafafé tem para contar e lembrar: a história de uma ferida aberta na História de Portugal, a da escravatura, à qual Eduardo Lourenço responderá, iniciando uma conversa que outros certamente virão a continuar.

À volta do gosto pelas palavras, por essa necessidade que os homens têm de falar sobre o que é humanamente inteligível, Miguel Gonçalves Mendes não se esqueceu de representar a amizade. É este sentimento que inaugura o filme e antecede, com a presença visível e comovida dos outros, o seu final. No labirinto desta ficção, Eduardo Lourenço conta sempre com os amigos, membros de uma comunidade ligada pelo gosto e da qual ele próprio faz parte. A única separação, como trauma pessoal, de que o filme se abeira, é aquela provocada pelo desapa-

recimento, em 2013, da sua esposa, Annie Salomon. Vemo-la, qual anjo da guarda, distante e intangível (interpretada por Sabrina D. Marques), abrindo-lhe livros ou salvando páginas escritas. "Annie", o único nome que o pensador repete, num apelo trémulo, dando voz a uma comoção que, ao longo do filme, nunca se apagará. Carrega-a e, sem sentimentalismo ou indiscrição, partilha-a com o espectador.

Neste sonho, a vida privada encontra um reverso na vida pública. Eduardo Lourenço não cessa de reflectir sobre os grandes eventos da história de Portugal, entre a fundação e a modernidade. O mundo da sua filosofia não é apenas o dos livros, o dos conceitos, o das teorias, mas aquele em que tombou, desamparada sobre o Tejo, durante a Exposição do Mundo Português, em 1940, uma caravela reconstruída para celebrar a gesta dos Descobrimentos: o mundo político, o mundo público. Por isso, o vemos a abordar, com familiaridade e bonomia, dois ex-presidentes da república portuguesa ou a perguntar por Mário Soares, que será ressuscitado em imagens e sons simbólicos da importância da palavra e da dignidade do homem político: no dia 25 de Abril de 1974 e no dia 12 de Junho de 1985. Passada a revolução que devolveu Portugal a Eduardo Lourenço, o país regressa à Europa. Esse é o seu lugar e a sua possibilidade de um futuro no mundo, argumenta o filósofo, e nem as interrogações do astrofísico José Afonso sobre o sentido dessa realidade na imensidão do universo parecem abalar a sua convicção. Tudo o resto são enigmas cuja respostas poderão nunca chegar.

Há só um dilema que parece assombrar o escritor e que não escapou à sensibilidade de Miguel Gonçalves Mendes. Num sítio chamado "bar da eternidade", é interpelado por um *barman* (o arquitecto Álvaro Siza Vieira) que lhe pergunta sobre a possibilidade de permanência e de durabilidade das coisas, entre as quais as obras de arte. A resposta final parece dar razão à Annie Salomon quando esta revela que o pensador tinha um lado pessimista.

Responde Eduardo Lourenço que "se somos submersos às mesmas forças que regem realmente o mundo, porque é que escaparíamos, quando tudo o que foi criado, está condenado a desaparecer...?". Ora, quando nos últimos instantes, o pensador sobe as escadas e desaparece, todos sabemos que nos deixou as suas palavras e que estas não têm como destino ou finalidade perecer. É como se o filme regressasse ao plano inicial: aquele em que Eduardo Lourenço contempla os Painéis de São Vicente, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, antes de ser levado pelo braço de uma amiga. Como essa obra permaneceu, também a sua permanecerá, a fim de ser lembrada e lida.

PILAR DEL RÍO
< JORNALISTA >

INTENTOS DE SEDUÇÃO

Quis o destino, ou Miguel Gonçalves Mendes (MGM), que é mais incerto que o dito, que eu representasse um papel odioso no filme de homenagem e reconhecimento ao grande Eduardo Lourenço. Não ia ser a aluna atenta, a leitora devota, a cidadã admirada pelo brilhantismo do seu discurso, a amiga que o reverencia, o ser humano que dá passo ao imprescindível, a cúmplice de passados recentes, quando éramos quatro à mesa. Não, nada disso. O papel atribuído era, oh Deus do Céu, o de sedutora, a ser possível, sedutora implacável.

Imaginem, jogos de sedução na idade tardia, galanteios múltiplos e ousados diante de uma câmara, vestido vermelho, voz de Marilyn cantando o parabéns a você a Kennedy, gesto afirmativo como o de Diana Caçadora, olhar arbatado e outras circunstâncias de teor semelhante. Isto era o que MGM queria que eu fizesse, uma espécie de assédio a Eduardo, que representaria Portugal, por parte de uma espanhola disposta a unir pátrias, usando artifícios tão falaciosos quanto primitivos. Não se passou assim. Os protagonistas, ainda que prestando-se muito, rebelaram-se em relação ao todo: nem vestido vermelho decotado nem rendição por parte de Eduardo Lourenço, definitivamente ancorado, como ficou evidente na rodagem, em Portugal, que é o seu país e a sua vida.

Assim, não houve aventureirismos ibéricos neste novo labirinto de saudades. Do jogo entre os "atores" em cena uma coisa resultou clara: Portugal é mais rico com vizinhos diversos, que falam diferentes idiomas, somam características antagónicas e complementares, e que são, somos, semelhantes no fundamental: no anseio de viver felizes e em agradável companhia. Espanha e Portugal, livremente juntos, formam uma paisagem mais atrativa e com

mais futuro que os antigos reinos de taifas onde a batalha era a norma e o rancor o pão nosso de todos os dias. De certa maneira, foi bom que MGM tivesse insistido em acentuar os intentos da sedução porque isso deu azo a que o protagonista manifestasse a sua rotundidade portuguesa, cavalheiresca e culta, quase humilde, zelosa do seu lugar no planeta, disponível para celebrar com outros (se na festa cabem todos). É uma boa lição do pensador que protagoniza o seu próprio filme.

Eduardo Lourenço não poderia completar 95 anos sem que a cultura portuguesa assinalasse a data com todas as honras. No filme não aparecem todos, mas todos estão. Assim, com o passar do tempo, será o filme que permanecerá nos leitores: o esbanjar de sabedoria, da inteligência e amizade, de bonomia, a marca de bom humor e de bem fazer ficará registada nos amantes da cultura portuguesa, justamente onde se preserva o melhor património, a riqueza que nos faz independentes e belos. Miguel Gonçalves Mendes volta a chamar-nos a atenção para o imprescindível e Eduardo Lourenço resgata-nos do lugar comum. Obrigada, gracias: mesmo que não goste do meu papel, entendo a importância da provocação. E sim, sem vestido vermelho, que não estamos no Matrix...

MANUEL HALPERN
< CRÍTICO DE CINEMA >

O PUZZLE DE LOURENÇO

Tal como acontecera com *José e Pilar*, sobre Saramago, e *Autografia*, sobre Cesariny, *Labirinto da Saudade* é um filme absolutamente inclassificável. E esse é o maior elogio que lhe pode ser feito. Miguel Gonçalves Mendes (MGM) foge de todos os parâmetros de género, formato, conceito. Desafia-nos a entrar num delírio cinematográfico em volta de uma obra ensaística, em modo experimentalista, transgressor, mas ao mesmo tempo altamente eficaz no seu objetivo primordial: confrontar-nos com o pensamento de Eduardo Lourenço (EL).

De *O Labirinto da Saudade* esperaríamos um documentário mais ou menos clássico, em que se expusesse o pensamento de EL, sobretudo do seu livro com aquele título, se apresentassem traços da sua personalidade, se refletisse sobre Portugal, naturalmente com a ajuda de depoimentos de amigos, intelectuais, pessoas que, de alguma forma, também pensaram o país. MGM pega em todo este elenco e reinventa-o. Em vez das clássicas declarações para a câmara, bem ilustradas com imagens de arquivo ou da atualidade, constrói um argumento em que transforma os convidados em personagens. E convence-os a todos - de Ramalho Eanes a Lídia Jorge - a aceitarem os dispositivos cénicos. Assim temos Siza Vieira a fazer de *barman*; Lídia Jorge, de telefonista; José Carlos de Vasconcelos, de frade. Ramalho Eanes e Jorge Sampaio sentam-se ao lado de um tabuleiro de xadrez com o formato do país, em que se diz que aquele jogo se joga a si próprio. Pilar de Ríu, numa das mais hilariantes cenas, tenta seduzir EL para o lado espanhol, do iberismo, coisa a que ele resiste com parcimónia. O próprio Eduardo Lourenço vagueia num labirinto da saudade, que não é mais do que a sua própria cabeça, o seu próprio pensamento, e que desemboca numa escadaria de Escher impossível.

O ambiente, a deriva, com contornos psicanalíticos, ganha traços lynchianos, mas sem nunca se esvaziar de conteúdo: o experimentalismo formal e narrativo é usado tão só e apenas para servir ou vincar as ideias que se querem transmitir, nunca num sentido puramente estético de arte pela arte. Até porque o filme está alicerçado na estrutura do livro, descodificando os traumas identificados por EL. Para esse percurso 'traumático' pela história de Portugal, MGM utiliza a notável curta metragem de animação de Abi Feijó, Fado Lusitano, que faz um retrato irónico do país e que, em termos de estrutura de filme, não só funciona como alicerce, como introduz mais um elemento inesperado. Elemento que se junta aos sucessivos golpes de asa do realizador que, mais uma vez, se mostra de uma criatividade notável, com uma capacidade fora do comum de surpreender, pensando por outros parâmetros. Mas nem por isso abdica do recurso a imagens de arquivo, de Lourenço ou do país, sempre que tal se justifica para melhor expor o pensamento.

Miguel Gonçalves Mendes, contudo, vai ainda além de uma exposição imaginativa de EL e sua obra. Reclama a autoria do filme, não só em termos de construção artística e narrativa, mas de pensamento. Aqui e ali, vai além do livro, e confronta Eduardo Lourenço com as suas próprias ideias, extravasando largamente o âmbito do livro. Por outro lado, não abdica de dar ao filme um sentido existencial, que tem sido marca das suas obras (e sê-lo-á certamente na esperada obra seguinte, *O Sentido da Vida*). O filme está construído em forma de homenagem, ao amigo, sábio, poeta do pensamento (como lhe chama Lídia Jorge), que faz 95 anos e se reúne com os amigos. Mas também faz essa reflexão sobre a própria vida ou de como lidar com a morte.

O *Labirinto da Saudade* é, pois, um filme orgulhosamente inclassificável, que desafia o país a pensar-se a si próprio, olhando para a sua história - traumas, erros e façanhas - como fonte de sabedoria para a construção do futuro. Ao mesmo tempo é a entrada num universo peculiar, tão onírico quanto racional, de um homem único que dedicou a vida a pensar - nos, mas diz que o que de mais importante deixará no planeta são as árvores que um dia plantou, junto à sua casa, em Vence.

VALTER HUGO MÃE
< ESCRITOR >

O LABIRINTO DE LOURENÇO

Uma das maravilhas que a vida me trouxe chama-se Miguel Gonçalves Mendes, esse realizador, documentarista excepcional, que um dia se me apresentou por telefone porque queria incluir-me numa obra sua, *O Sentido da Vida*, busca épica que tem ocupado anos e tornado nossa relação numa amizade. O seu trabalho acompanhou a escrita dos meus dois romances mais recentes, *A Desumanização* e *Homens Imprudentemente Poéticos*, em tantos momentos proporcionando uma partilha rara que me honra e alegre. Sei, por isso, muito bem em que anda metido, servindo de público prévio para cada novo projeto, acompanhando as várias versões até à arte final. Razão pela qual já vi *O Labirinto da Saudade*, essa auscultação da vida e da morte de Eduardo Lourenço.

Lourenço está como príncipe encantado na cultura portuguesa. A sua sabedoria e a beleza com que a expõe, uma poeticidade na expressão que gera as imagens mais retumbantes e inesquecíveis, fazem dele uma raridade magnífica que se distingue ainda por ser a de um cordialíssimo homem, educadíssimo nos gestos.

Mais do que simplesmente simpático, Lourenço é profunda ternura, portento de génio tanto quanto menino com idade, menino ainda. O documentário do Miguel sublinha esta coragem de Eduardo Lourenço ao fazer lembrança da vida e, frontalmente, preparar-se para a morte. Talvez as pessoas perto dos cem anos de idade não tenham mais o fim mas, para quem vê, o filme traz esse espanto, a vulnerabilidade quase infantil que se

mostra perante quem já perdeu tudo e quase não se reconhece mais. A idade, afinal, pode

ser ela própria uma demasia e bastar para devastar o modo como nos entendemos, o modo como nos validamos ou justificamos na vida. A questão de Lourenço já é uma deriva, como se quanto pudesse ter descoberto acerca da identidade portuguesa, da sua identidade, desvalorizasse para o sentido atual da sua experiência. A filosofia de que necessita falha na companhia. Filosofia nenhuma é a ressurreição de Annie, sua esposa, filosofia nenhuma é promessa real de futuro, esse tempo que não se espera mais, porque não sobrá memória, mas nunca companhia, outra viagem, outro livro, outra ideia, outra identidade, tardes a ouvir Bach, a ouvir Mahler.

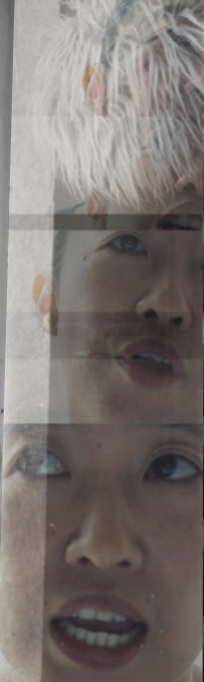
Os filmes do Miguel Gonçalves Mendes são por dentro dos segredos sem intrusão, sem violentar suas personagens que, mais do que retratadas, são homenageadas. Assim com Eduardo Lourenço. Há o pasmo de o vermos tão vulnerável e sincero, tão divertido e profundo, tão disponível para o jogo do filme, cheio de ironias, brincadeiras, metáforas. Como o Miguel consegue que o grande mestre tenha paciência para estas bolandas, enfim, tenho uma ideia, mas surpreende-me sempre. Os seus documentários são celebrações honrosas, as pessoas com quem lidam comovem-se com facilidade e gratidão. Isso justifica que se juntem em torno de Lourenço as valiosas figuras, entre outras, de Pilar del Río, Lídia Jorge, Gregório Duvivier, Diogo Dória, José Carlos Vasconcelos, Ricardo Araújo Pereira, Gonçalo M. Tavares ou Adriana Calcanhotto, assim como Jorge Sampaio ou Ramalho Eanes.

Qualquer um de nós, sobretudo os portugueses, estamos como devedores de Lourenço. A clarificação que ele trouxe à ideia de quem somos é uma mina de

ouro eterna. Depois do tempo de Agostinho da Silva, Portugal encontra em Lourenço o seu tradutor mais brilhante.

Há uma clara despedida em O Labirinto da Saudade, mas não se fica pela alusão à morte do filósofo, parece aludir a uma morte maior, um esboroar de um esforço para um povo, como se depois de tanta depuração nos restasse a versão histórica e museológica de um país sem mais futuro que o de afundar no abismo do seu próprio umbigo. Se somos mais ou menos trágicos, se falhamos até no sonho, como se houvésemos escolhido ter pesadelos, já pouco importa. A portugalidade condena-nos. Já não são suportáveis a falinhas mansas. Falta criar o discurso frontal da ditadura, da guerra em África e da descolonização, da sortezinha às vezes na democracia.

Em Portugal, com tanto que se refila, falta encarar o que de verdade foi feito, é feito e se prepara para fazer.



MGM

AS PERSONAGENS DE MGM

José Saramago

< ESCRITOR, PERSONAGEM
CENTRAL DE *JOSÉ E PILAR* >



CONVERSAS ALEATÓRIAS SOBRE O FILME COM JOSÉ E SARAMAGO

«Estão a fazer um documentário sobre nós. Sobre Pilar, Pilar e eu, e isto é sobre o trabalho. Há três anos! Seguem-nos, seguem-nos... A palavra exata não seria seguem, seria perseguem. Miguel é aquele que está ali sorrindo, não sabia o que fazer com a quantidade de material que em três anos tem vindo a acumular, estou com uma curiosidade enorme.»

...

Miguel - Ok.

Saramago - Acabámos?

Miguel - Acabámos. José, só uma coisa.

Saramago - Nunca acabamos, nunca acabamos. Ele disse acabámos e depois acrescentou, Olhe só mais uma coisa. É sempre mais uma coisa.

...

Várias vezes tive dúvidas sobre o real interesse das coisas que o Miguel filmava. Porque não entendia que interesse poderiam ter. Mas agora, ao ver o filme completo, tenho a certeza de que este não é apenas um filme sobre o amor, ou sobre pessoas, ou sobre a

relação que estabelecem entre si. É um filme sobre relações, sim, mas sobretudo é um filme sobre a vida. E acima de tudo é uma enorme declaração de amor à minha senhorita Pilar.

Mas já conhecemos o Miguel há uma quantidade de tempo e ele nunca está completamente seguro de si mesmo, daquilo que fez ou faz, e isso leva a que, e isto não significa que fosse este o caso, se por vezes as palavras, mesmo os louvores e aplausos que lhe dirijo, não tiverem um tom que esteja fora, digamos, do meu modo de comunicar, então o Miguel pensa que se lhe está a esconder qualquer coisa. Não, Não, Não.

Recordo-me de lhe ter dito que me senti fascinado, o que não é uma pequena palavra. E fascinado foi o que eu disse porque foi aquilo que eu senti. E quando lhe falei no tempo, não tenho a certeza de que o Miguel tenha compreendido exactamente o que queria eu dizer com o tempo. Não é o tempo que dura a narração fílmica. Não é o tempo contado pelos relógios. É o tempo interior daquilo que está a ser feito ou que foi feito. Não tem que ver com o tempo matemático. Nem sequer tem que ver com o tempo psicológico. É antes uma sensação de exactidão que se desprende daquilo que está a ser visto. A ser visto ou a ser lido, porque num livro acontece a mesma coisa.

Portanto tire isso da sua cabecinha, essa ideia de que eu não tenha ficado completamente satisfeito. A montagem está muito bem, a montadora fez o possível e ela própria está consciente de que todo o excesso que o filme tem, pois tinha de o ter, embora para tudo o que teria de ter achemos que nunca há limites.



O filme que eu afirmei, quantas vezes aqui com a Pilar, não ter interesse para outros, e perguntando-me, Mas a quem é que isto interessa, a nossa vida, Mas a nossa vida é uma vida como qualquer outra, não é, só é importante porque é nossa, claro que não é um documentário para toda a gente, não, não. Mas também nenhum filme é para toda a gente. Nenhum livro é para toda a gente. O que é necessário é encontrar, é coincidir. Coincidir com as pessoas a quem um documentário como este pode interessar.

A promoção vai ter um papel importante. Nada de insinuar junto dos possíveis espectadores que vão ficar a saber tudo deste casal. Não vão. Somos, nesse particular, discretos. Somos discretos. Mas enfim, é uma vida, é um trabalho. E é um caso de compreensão mútua entre duas pessoas que se casam e se amam, Pilar e eu. Que não se encontra muito. Não se encontra. Normalmente os casais formam-se, vivem e habitam-se, e seguem assim. Neste caso, não. Não, completamente. E isso nota-se naquilo que foi aproveitado para o documentário. Nota-se que há uma razão para que aqueles dois estejam ali. Para que falem, para que discutam, para que opinem, para que se movam de um lado a outro. Quer dizer, nada é, ali, artificial, como se disséssemos Vamos lá tornar a vida destes senhores interessante. Não quer dizer que ela não pudesse ser mais interessante. Mas o que ela tem de interessante ou importante ficou ali expresso.

Portanto, não esteja o Miguel preocupado que eu não estou.

Mário Cesariny

< POETA,
PERSONAGEM CENTRAL DE
AUTOGRAFIA >



TEXTO DE MÁRIO CESARINY PARA A FOLHA DE SALA DA ANTESTREIA DO DOCUMENTÁRIO AUTOGRAFIA

"Senti muita alegria por ter podido aparecer alguém como o Miguel com sensibilidade e inteligência, capacidades raras neste país de teto cinematográfico e outro muito e muito BAIXO.

Parecia-me impossível.

Oxalá que no 'Reino da Estupidez' em que vivemos há séculos não o obriguem no futuro a ficar igualzinho ao que somos forçados a ver.

Agora com o célebre 'progresso' de ecrãs com caras de sete metros de comprimento deixei de poder ir ao cinema.

Vou hoje porque é um filme do Miguel que deixa ver muito do que eu poderia ter sido."

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, 3 DE MAIO DE 2004

Pilar del Río

< JORNALISTA, PERSONAGEM
CENTRAL DE *JOSÉ E PILAR* >



QUERIDO MIGUEL,

Isto é uma carta de amor, portanto, se estás suscetível, não leias mais, porque tenciono seguir em frente com a escrita, agora que aprendi, finalmente, a vencer a censura dos bons costumes e dos medos mais íntimos. Viver dá-nos uma certa impunidade. Também um pouco de liberdade. A suficiente para escrever uma carta de amor a um homem mais jovem, um tanto desleixado, bastante genial, que arrisca, valente, culto e ambicioso como o mar que vai tentando ganhar a praia e pouco a pouco a deixa sem areia. Miguel, tu és o mar que embate na costa e logo se expande em milhões de gotas saltitantes, esse espetáculo que vemos deslumbrados, água, pedra e céu. Ai, Miguel, que coisas mais ridículas nos faz dizer o amor.

O meu marido e eu não nos apaixonámos por ti no primeiro dia. Muito menos te adotámos logo de seguida, quando apareceste com câmaras, luzes e cabos para fazer um documentário cujo nome seria União Ibérica, que iria supor duas semanas de filmagem, tudo muito medido, sem perturbar a vida quotidiana. Prometias tu, solenemente, que se trataria apenas de saber o que pensavam um português e uma espanhola sobre determinados assuntos, se a fronteira nos fazia diferentes, se a "peninsularidade" nos aproximava. Chegaste a casa com essa ideia, mas logo de seguida, tal como fez Moisés enquanto resolvia a questão dos Dez Mandamentos, instalaste uma tenda no Monte Sinai e começaste quatro anos de determinação bíblica. O Sinai era José Saramago, creio que não necessitas que to diga, e esta tenda de campanha tanto podia estar entre os vulcões de Lanzarote, no México ou em Portugal. Caminhámos juntos por esses e tantos outros lugares e nessas viagens foi-se moldando a relação que hoje me leva a escrever-te esta declaração amorosa, já que o José

não pode. Ele, que tanto te quis e tanta paciência teve contigo, ao ponto de te deixar entrar em lugares que te eram proibidos e a horas que se supunham privadas. Porque nós, Miguel, tínhamos um pacto: filmarias a vida quotidiana, nunca a intimidade. Quase o respeitaste, ainda que tivéssemos que controlar-te muito, a tua tendência era a de me enganares e depois dares-me explicações absurdas, como fazem os amantes entediados que procuram outras experiências à margem do previamente acordado. Então, quando escutava as tuas explicações com uma fingida naturalidade, não me passava pela cabeça que um dia te iria escrever uma carta de amor, tão ridícula como todas, tão imprescindível quanto agradável. Porque tu, Miguel, trouxeste muita satisfação à minha vida. Vou-te contar, chegou a minha hora.

José, esse escritor que começaste a ler na adolescência, essa que nunca deixaste totalmente, escrevia livros maravilhosos e inteligentes, que refletem sobre os pobres diabos que somos todos nós, os seres humanos. Cada livro, pensamento e estilo, conta uma história com subtilidade, elegância e ironia, que juntos formam a obra completa de José Saramago, à qual recorremos também para interpretar o autor que cada livro contém, integrando-o na nossa experiência vital. Nessa visão estávamos: o escritor escreve, os leitores lêem, a relação é única e intransferível. Até que apareceste tu, rompendo esquemas e colocando em evidência que afinal faltava outra maneira de ver e de sentir, a mesma que irias mostrar no filme que levavas na cabeça e que ocultavas por pudor e um certo medo. Filmaste, recordo-te uma vez mais, quatro anos de um quotidiano plácido e turbulento, a incansável luta para escrever um livro, o limiar da vida, o regresso da morte,

mil conversas aqui ou ali, múltiplas viagens, um alvoroço de coisas imparáveis porque o relógio ia acelerando o ritmo e o José não podia "morrer sem ter dizer tudo". Assim, vimo-lo começar A Viagem do Elefante, abandonar o trabalho mais tarde, exausto e doente, para logo o retomar, depois de meses hospitalizado, quando ouviu o trombetear do elefante orientando-o para sair da névoa da enfermidade. Encontrei-nos, Miguel, numa fase má, que muitas pessoas nunca perceberam porque nós não o deixávamos. Só nós, os que a vivemos, sabemos realmente o que foram aqueles dias.

Assim, pudemos admirar a vontade humana e literária de um ser humano, expressa em gestos comuns e insubornáveis. Tu filmaste um modo e método de trabalho de forma tão clara, que muitas teses e teorias vieram perder o sentido. Quebrou-se também o absurdo dogma que estabelece que, de um criador, só interessa a sua obra. Só pode defender esta posição quem nunca tenha visto o teu filme.

Foi então que tu e eu nos tornámos amantes. Unimo-nos definitivamente na permanente tentativa de proteger o José e evitar que os seus gestos se dissolvessem. Algum tempo depois, o meu amor por ti consolidou-se ao ver a comoção das pessoas que saíam do cinema finalmente compreendendo de que força interior nasceu Memorial do Convento ou Ensaio sobre a Cegueira e de que juventude se alimenta o ato criativo. De súbito, por obra e graça de um filme, o autor que amávamos não era apenas um nome nem os epítetos, que bem ou mal intencionados, lhe eram atribuídos. Mas sim um ser humano empenhado, habitante de uma cultura e, portanto, universal, incapaz de se render, dono de uma curiosidade enternecedora e extraordinária, de onde indiscutivelmente nasciam obras geniais. Os livros do José, como pudeste comprovar, Miguel, nasciam da inteligência criadora, claro, mas também de uma urgência de rebelião contra todas as normas que OUTROS inventaram para nos

manterem escravos. O José era livre e a sua liberdade tornou-se evidente quando filmaste o Homem no seu labor, demasiado grande para caber num qualquer discurso oficial, insubornável, ferozmente humano, amoroso, preciosamente natural. Estas características do homem que me arrebatou, tu soubeste mostrá-las. Pela segunda vez fiquei sem fôlego.

Quando vi a obra acabada e outras tantas horas das mais de duzentas e quarenta que a Cinemateca Portuguesa conserva, deixei de me sentir a madrasta má que reclama com o "filho" porque fuma dentro de casa, não limpa os sapatos e leva as calças descaídas como se mostrar a roupa interior fosse bonito de se ver, que foi o que mais fiz contigo durante os quatro primeiros anos que partilhámos. A tua obra conseguiu que eu idealizasse o passado e, a certo ponto, estive prestes a acreditar nas primeiras propostas de casamento que me fizeste. E embora te tenha ouvido declarar os mesmos sentimentos a outras mulheres, se isso impede que tal se concretize, não enfraquece o nosso amor. Pelo menos aquele que te devo e professo com total lealdade, pois da tua relação com o amor é melhor não falarmos, pois essa sim é merecedora de outro filme e muitos capítulos.

Pois sim, Miguel, eu amo-te. Pela tua sensibilidade, a tua obstinação, a tua definitiva imprudência, a tua sagacidade, esse modo de olhar e de filmar que só uns quantos "eleitos" terão sido capazes de manter e engrandecer. Também por teres oferecido aos leitores a imagem completa de José Saramago e por teres sonhado tantas vezes com ele. Sei disso, porque nos sonhos nos encontramos e nos reconhecemos.

Uma vez em Paraty disseste em público que, apesar de seres "boiola", eu era definitivamente a mulher da tua vida. Quase sempre mentes, mas é verdade que nos compreendemos, nas entrelinhas e nos nossos corações.

Não me abandones nunca, querido Miguel, agora que começas a dominar os múltiplos e laboriosos sentidos da vida. Seguiremos em frente e ambos, se quisermos, poderemos chamarmo-nos José. Ganhámos o direito poético de utilizar o seu nome por aqueles quatro anos de convivência e por estes outros tantos de uma incalculável cumplicidade. Por caminhos diferentes mantemos o José vivo, todos os dias, e por isso me tens a teus pés.

Beijos, até sempre.

Pilar

Lanzarote, Agosto de 2016

Tatiana Salem Levy

< ESCRITORA, PERSONAGEM CENTRAL DE
NADA TENHO DE MEU >



Conheci o Miguel Gonçalves Mendes no aeroporto de Hong Kong. Imediatamente percebi que nos daríamos bem e até nos tornaríamos amigos. Não porque ele seja simpático e sorridente – coisa que até é – mas porque é completamente obsessivo. E eu adoro pessoas obsessivas.

Estávamos a ponto de começar uma empreitada arriscada. Um mês antes, tínhamos sido apresentados por e-mail pelo João Paulo Cuenca. Havíamos sido convidados, os três, para um festival literário em Macau e decidimos prolongar a viagem. Miguel – o mais obsessivo de todos – convenceu-nos de que a viagem só faria sentido se fizéssemos dela um trabalho artístico. Tudo para ele vira pergunta. E para cada pergunta, ele precisa de um filme.

João já era amigo de Miguel, mas eu nunca o tinha visto mais gordo. Viajar pelo sudeste asiático com um desconhecido durante dois meses, fazendo um filme que, até o fim, nunca soubemos explicar no que consistia, era um risco. Eu duvidava que saíssemos vivos e amigos de lá. Mas o Miguel, que já é um homem extremamente sensível, estava ainda mais sensível naquele momento da vida. Então o que parecia difícil ficou fácil. E olha que fácil não é a primeira palavra que penso ao imaginar três seres autocentrados viajando juntos, criando juntos.

O Miguel parece louco, desajustado, mas quando filma é obstinado, seguro e obsessivo. Sabe exatamente o que quer e o que não quer. E o que ele quer tem muito a ver com a verdade, com encontrar a força e a fragilidade do outro, aproximar-se das pessoas até elas conseguirem enfim largar suas máscaras. Ele acredita que ao chegar perto do que o outro tem de mais verdadeiro talvez consiga encontrar uma resposta para as milhares de perguntas que o atormentam dia a dia.

No início, eu era um desastre. O apêndice do trio. Era a única que não entendia nada de cinema, que mal conseguia segurar uma câmera, e ainda por cima sou péssima atriz, até quando tenho apenas que interpretar a mim mesma. Miguel tentava de todas as maneiras que eu fosse o mais natural possível, o mais "eu mesma" possível. Mas só de ver a câmera eu tremia e era tudo menos natural.

Descemos o Vietnã, deslizamos pelo Mekong até o Camboja, atravessamos fronteiras, chegamos a Bangkok sem uma briga. Ele sempre atrás para eu escrever os textos, para cumprir os horários. Num canto do barco, no café da manhã do hotel de 5 estrelas ou numa pensão cheia de ratos, conversávamos sobre nossas vidas, sobre cinema, sobre literatura, sobre nossos medos. Só quem nunca andou de avião com o Miguel acredita que ele seja o homem forte e insensível que muitas vezes quer parecer.

Em todo esse percurso, enquanto filmava, ele pode ter encontrado verdade no meu olhar, em algum gesto meu, mas não nas minhas palavras. Até o dia em que pedi para me entrevistar numa dessas praias tailandesas de filme hollywoodiano para onde os caminhos haviam nos levado. Ali, ele me fez perguntas íntimas, ali nós já nos conhecíamos havia dois meses, ali ele conseguiu que eu esquecesse a câmera. Entrevista dada, percebi que finalmente tinha alcançado seu objetivo.

Depois de dois meses, terminados em Hong Kong, fomos cada um para seu canto. Mas continuamos amigos, nos falávamos sempre. E o filme ainda tinha que ser editado, apresentado... Então eu vi a entrevista. Senti-me exposta. Eu sabia que por isso mesmo aquele material era bom, mas eu não conseguia deixar que

entrasse no filme. Pela primeira vez, brigamos, a quilômetros de distância. Ele insistiu, eu neguei. Ele insistiu, eu cedi pela metade. Algumas coisas eu realmente não queria que fossem ouvidas por outras pessoas. Hoje, talvez, eu não desse tanta importância a isso, mas naquela altura foi o meu limite.

Brigamos, mas ele me respeitou (à força, é verdade). Depois esquecemos a briga porque tudo era mais forte do que ela – a amizade que tínhamos construído, o filme que tínhamos feito. Afinal, sua obsessão tinha dado resultado. A viagem, as horas debaixo do calor ou da chuva, as perguntas tinham se tornado algo palpável, um filme, um diário, um animal esquisito e inexplicável. Mas na arte, e o Miguel sabe disso como poucos, só os animais esquisitos e inexplicáveis sobrevivem.

Tatiana Salem Levy



Eduardo Lourenço

< FILÓSOFO, PERSONAGEM CENTRAL DE
O LABIRINTO DA SAUDADE >

"Um belo filme. E não posso sair dele
como se não estivesse lá dentro"



Como se refere na entrada, estes foram os comentários de Eduardo Lourenço após o visionamento privado do filme, ainda em fase de montagem:

Nunca imaginei na minha vida ser ator de mim próprio. Obrigado Miguel. Isto foi uma das grandes surpresas da minha vida, tudo isto. Que não sei bem o que é: uma espécie de ficção - uma ficção encantatória -, diria, para me dar algum relevo antes de me ir embora.

Ou uma espécie de requiem.

[Do Agostinho] E é muito interessante que no filme apareçam essas referências ao Brasil. Que às vezes parecem um tema tabu. Esse diálogo com o Gregório é um dos melhores. Nunca tinha oportunidade de dizer o que me vai realmente na alma sobre o Brasil - essa presença/ ausência. De nós com ele e deles de nós.

Tudo isto foi uma aventura, uma das aventuras, digamos, pouco romanescas como no nosso passado. Sobretudo, dos tempos em que fomos descobridores de mundos. Mas eu não descobri nem descobri coisa nenhuma. O que eu conheço já está descoberto há muito tempo. Eu limito-me a navegar na navegação dos outros por minha própria conta.

Cada um julgará da minha performance neste filme ou falta dela. No sentido que poderá ter esta navegação, por conta de um sonho, que é maior do que eu. Claro que nunca imaginei ser ator de mim próprio. E eu tenho a consciência de que não sou ator de modo nenhum. Esta é uma aventura que não corresponde às minhas capacidades, a aventura de me vestir nela de uma maneira criadora como aquilo que tentei fazer, por minha própria conta, quando escrevi *O Labirinto da Saudade*.

De maneira que esta foi uma nova oportunidade de reflectir toda uma mitologia que muitos contestam, e talvez até com razão, e assim foi-me oferecida a oportunidade de emendar de novo um certo número de temas ou propósitos.

Enfim, quem me ouve, quem me lê. Sobretudo quem me leu estará em circunstâncias de me corrigir que bem preciso. É um belo filme. Mas eu preferia que fosse outra pessoa a vestir esta coisa que me fica larga. Não houve nada que me tivesse chocado. Uma pessoa mitifica-se como pode. Mas pronto está feito, está feito.

MGM: De zero a 10 quanto daria ao filme. Pode ser honesto (risos)

EL: O filme tem o tempo justo. Prende a atenção. Não há nada que seja excessivo. Eu não posso esquecer esta evocação de um sujeito que está ainda a arrastar os pezinhos. E por isso diria caro amigo: nove sobre nove.

É uma imagem interessante porque uma das coisas que mais me impressionou na vida foi o primeiro filme que eu vi sobre Dom João, rodeado de musas. Há demasiadas musas neste filme. E tenho a sorte de ter tido bons amigos na vida, como este cineasta.

No princípio, por ser baseado no livro, pensei que não haveria qualquer referência à Annie, minha mulher. Mas está lá tudo o que devia estar, o amor e uma ausência sem solução. E com ela estão os meus amigos que partilharam estes pensamentos e foram de uma generosidade talvez excessiva para mim, e que me é muito difícil suportar.

Eu sou eu. Comigo entendo-me. Ou vou-me entendendo mais ou menos. Mas não posso, não consigo pensar-me com o olhar dos outros. Sinto-o como uma coisa excessiva para uma pessoa que não tem uma notoriedade que corresponda a esta espécie de "conto de fadas". Com alguns pontos infelizmente negativos pelo meio.

Tudo isto é moderado e modelado pelas intervenções dos diálogos que vou tendo com as diversas pessoas que se cruzam no meu percurso. Gente que quis dialogar comigo, que quis perceber o que é que eu andei a dizer por aí de maneiras talvez um pouco crípticas e misteriosas.

O filme é demasiado, demasiado grande para mim, demasiado... quer dizer, toca-me em pontos que são muito sensíveis. Não quero dizer com isto que achei o filme chato. Pelo contrário, a questão é que chato sou eu na realidade e não posso sair deste filme como se não estivesse lá dentro. E isso é obra e consagração de quem fez o filme.

Eu não queria nada imitar o Agostinho da Silva mas tenho algum receio que me transformem numa espécie de segunda versão.



© Cláudia Rita Oliveira

MIGUEL GONÇALVES MENDES

JOÃO MAGUEIJO
< CIENTISTA >

ZEBRAS SEM RISCAS

Eu, que sei dessas coisas, expliquei em tempos à Dona Cassuária, muito amiga da minha mãe, que depois de morrermos temos o assim-denominado nada, mas como falar do nada, que já de si é uma coisa, para explicar o que não é, inconcebível. Uma contradição em termos, como teria dito eu noutra vida no meu fluente emigrês. E não sei se terá sido por isso que foi nela em que pensei quando chegou a linha plana, a *flatline*, como lhe chamam aqui, o estupor do instrumento a apitar que nem gente grande – um silvo agudo e contínuo a evocar pânicos e terremotos, a trombeta que anuncia o nada – as enfermeiras todas em grande azáfama ao meu redor, passem-me o desfilibradeiro, deem-lhe um estalo na cara, mandem um moço à vila chamar o doutor, que ele fina-se.

Alguns reveem a vida inteira naquele instante depois do qual não há, mas comigo não. Fiquei surpreendido, que não doía. É simples, quase cómodo, afinal, o assim-denominado nada. E, ao invés, no minuto terminal sobreveio-me aquela pouca-vergonha toda da Dona Cassuária, muito amiga da minha mãe, que quando eu era pequeno me perguntou certa vez, na galhofa:

– Menino, a zebra é um animal branco às riscas pretas, ou um bicho preto com riscas brancas?

Na altura fiquei a matutar, num silêncio que se prolongava de uma forma desnatural para os meus verdes anos. E a velha a rir-se a bandeiras despregadas, com grandes e sonoras gargalhadas,

– Credo, menino, não leve esta coisa tanto a peito, que não merece a pena. Não verta dó!

enquanto eu remoia o quebra-cabeças noite e dia, com olheiras de noites mal passadas, só muito mais tarde, já homem feito, descobri a verdade nessa história das zebras, e então já era tarde.

É que com a zebra realmente podia ser das duas maneiras, tirem-lhe uma fotografia e olhem para o negativo. O negativo de um cão dálmata provoca o riso, mas o de uma zebra, mais coisa menos coisa, é a mesma alimária. Cada zebra tem o seu desenho, diverso e único, ao fim ao cabo. Podia mesmo ser das duas maneiras.

Enfim, para ali estava eu com as enfermeiras empoleiradas em cima de mim à procura de um desagravo que não vinha, o instrumento a apitar a dia de juízo final abram mais a torneira do desfibrilador, tragam mais água do poço, o doutor chega da vila montado numa égua, foram acordar o desgraçado a altas horas mas era caso disso, o homem começa logo aos berros liguem-lhe o reanimador o restolhobradouro o respingofumeiro, mas em vez disso a enfermeira mais nova, que era irlandesa e tinha olhos verdes e cara de gaja sem juízo nenhum, desata mas é às palmadas no meu peito que nem parecia coisa de senhoras, puxem-lhe o autoclismo à dor deem-lhe um clister na alma gritou ainda a parteira, mandem um moço à vila de automaca aviar esta receita de Boca Doce nas finanças que este cabrão fina-se mesmo.

Há quem se preocupe onde vão ficar as cinzas, mesmo quem devia saber melhor de sua sentença. Eu cá não,

– Deitem-me essa merda toda no lixo

que vai tudo dar ao mesmo. E ainda lhes chamam os restos mortais: as cinzas da alma, os despejos da vida. Há um depósito de lixo nuclear na Finlândia construído para durar mais de 100000 anos, muito mais do que a nossa civilização. Imaginem os problemas de comunicação que isto levanta! Como explicar às civilizações futuras, aos extraterrestres, a quem quer que apareça por aí, que aquilo não é uma pirâmide ou um tesouro, que quem abriu aquilo arrepende-se? Onde estarão as cinzas de José Saramago quando até o Sol se tiver extinguido, e já há muito que a memória dos seus livros, quanto mais os seus restos mortais (ou a nebulosa de Andrómeda, ou a Casa dos Bicos), se tiver juntado ao assim-denominado nada? Que o dia há de chegar.

Morro, é óbvio, mas não dói, não custa nada. Até pisco o olho à enfermeira mais nova, que está com ar de quem não acha mesmo graça nenhuma. Não dói, pelo menos comigo não, mais que doer ou não é uma sensação estranha, desagradavelmente mas só um bocadinho, como morder numa cebola enquanto se cheira uma maçã. A derradeira *flatline* chega então, a assobiar. E é assim.

Estou numa piscina e ao longe vejo a Dona Cassuária, muito amiga da minha mãe. A velha está empoleirada no cimo das escadas enquanto eu nado alegremente cá por baixo.

– Deixe-me ver-lhe o grelo, Dona Cassuária.

– Credo, menino, que tolice! Não vê que já não tenho idade para coisas dessas?

Subi um degrau e afastei-lhe o *maillot* no por-debaixo, deixando ver cloaca e pilosidades (é uma mulher à antiga, pintelhos é coisa que já não se usa).

– Isso a que sabe, Dona Cassuária?

E ferrei-lhe a língua no recôncavo.

– Pare lá com esse despautério, destemido! Se a sua santa mãezinha visse isto...

- Está mesmo um pitéu, Dona Cassuária. Detrás da orelha. E sendo assim, subi mais uns degraus e passei a outras lides.
 - Deixe lá que já lhe acabo esse serviço, mas agora aguente aí um bocadinho. A velha arregalou muito os olhos e deu um grito.
 - Tire-me isso cá de dentro, seu destravado! Nunca me tinham faltado tanto ao respeito.
 - Puxei-o para fora, obediente. A velha do desuso era apertada.
 - Bom, já percebi que gostava mais da outra fruta. Mas veja lá que depois tem de despejá-lo com a boca.
 - Cruzes, canhoto, menino, que até me dá ânsias... olhe que se apanham doenças assim. Nem ao meu defunto marido fazia essas porcarias!
 - Voltei lá abaixo, e apliquei-me cheio de esmero. A velha veio-se com um grande estardalhaço.
 - Já está mais aliviada?
 - Ela nem uma nem duas. Voltei a enfiar-lho, desta feita sem protestos.
 - Ao menos isso não lhe incha, deixe lá...
 - Faça isso depressa, e juizinho. O menino hoje está mesmo do piorio. Não há quem no ature.
- ***

Se uns têm medo da morte, já outros temem viver a meia chama. Uma coisa temos em comum: não temos imaginação nenhuma, escrevemos tudo tal qual aconteceu. O casuar é uma ave em vias de extinção, nativa da Nova Guiné e nordeste australiano. Tem penas azuis e pode matar com uma só bicada.

Na altura ainda me ocorreu: "Meu Deus, tanta ordinarice, será que isto se nota no eletroencefalograma?" A enfermeira dos olhos verdes sorri.

Depois disseram-me que tinha ficado mudado, menos paciente com meios termos, com uma alergia maior à injustiça. Se calhar deviam obrigar políticos, corretores da bolsa, essa corja toda a passar por isto, a passar pela morte. Se no dispensário nos tivessem dado uma dose de morte com o reforço da vacina do tétano, se calhar o mundo não tinha chegado a esta miséria.

Em vez disso as catequeses, a eterna mania da eternidade. Neste racismo das zebras a controvérsia é infinita mas no miolo é tudo o mesmo. Uma escola sustenta que a zebra é preta às riscas brancas, tem a ver com o Ativador, o Inibidor, as equações de difusão na placenta, a topologia do bicho ou sei lá mais o quê. Há animais que ficam às riscas, outros às pintas.

Mas outra escola assevera-nos que não, que a zebra é branca às riscas pretas. Veja-se no que dá cruzar a zebra, considere-se o zavaló, o burrebro, a zebrula, bichos que herdaram a cor do muar paterno ficando com riscas da mesma cor, só que num tom mais escuro. Sem dúvida que as riscas é que são pretas.

Aliás, ao que parece as riscas debotam com a idade. Nas zebras novas são de um negro-azeviche, nas mais velhas vão ficando acinzentadas. Assintoticamente, quando o tempo tende para o infinito, as riscas desaparecem por completo, ficando a zebra do mais puro branco.

As zebras não têm riscas, são brancas como a cal, no ponto em que encontram a eternidade, nesse lugar matemático que graças a Deus não existe.

JOÃO BONIFÁCIO
< JORNALISTA E CRÍTICO MUSICAL >

IDENTIDADE, VÍNCULO, MORTE E MITOS: APROXIMAÇÃO AO TERRITÓRIO DE MIGUEL GONÇALVES MENDES

Como quase toda a gente, só tomei conta da existência de Miguel Gonçalves Mendes com *Autografia*. Vejo na Wikipédia que há um filme anterior, *D. Nieves*, que nunca vi e apercebo-me de como facilmente criamos, acerca de um autor, imagens incompletas por simples desconhecimento do total da obra – o que, no meu caso, é um pouco grave: trabalho na imprensa, a minha obrigação é saber o que existe.

A minha falha não acaba aqui: confesso que só recentemente me acerquei dos filmes que medeiam *Autografia* e *José e Pilar*, *A Batalha dos Três Reis* e *Floripes*. Pelo que até 2010, para mim, Gonçalves Mendes era, mais que um documentarista, um biógrafo. Tendo revisto *Autografia* e *José e Pilar*, e tendo repetido o exercício com *A Batalha dos Três Reis* e *Floripes*, noto que a divisão temática da obra de Gonçalves Mendes é menos óbvia que a que imaginara.

O documentário, género exclusivo de *Autografia* e *José e Pilar*, faz também parte de *Floripes*. O questionar da identidade sexual marca de forma clara *Floripes* e *A Batalha dos Três Reis*, mas também surge em *Autografia*. A aproximação ao mito, à sua tessitura e modo como se amplia, é o fulcro de *Floripes*, mas *Autografia* também revela essa fascínio – para todos os efeitos aquele Cesariny era um mito.

A morte surge em todos os filmes, de forma mais sublinhada em *Três Reis*. Nos restantes

filmes sabemos que ela chegará mais cedo ou mais tarde – ou sempre fez parte da história, como em *Floripes*. Em *Três Reis* ela é uma consequência da indecisão sexual do protagonista – logo, da indecisão identitária. É curioso que um filme com tamanha carga trágica seja tão esparso no uso da música – a opção mais óbvia seria carregar nas cordas, mas Gonçalves Mendes foge o mais que pode a essa opção.

Há uma ideia de família, ou de vínculo, a atravessar *Autografia*, *José e Pilar* e *Três Reis* – mesmo que neste caso não haja uma família propriamente dita. Os três filmes centram-se em casais: em *Autografia* temos Cesariny mas também a sua irmã, que funciona como superego, censurando os dislates biográficos do poeta; em *José e Pilar* é quase o oposto: o vitalismo de Pilar quase ameaça sobrepor-se à figura de Saramago, até que compreendemos que o filme é uma dança entre os dois; e o cerne de *Três Reis* é a oscilação do rapaz homossexual entre a namorada e o antigo amante.

Este último dispositivo é, aliás, muito curioso porque nos antípodas da literatura ocidental – e mesmo do cinema, se pensarmos em autores como Buñuel. Por norma é a chegada de uma fêmea que anuncia ou comporta a tragédia. Aqui é a fêmea que entrevê, por puro instinto, a possibilidade de tragédia e pede ao namorado para se ir embora. Ele recusa, ela acaba por ceder ao que sente ser o seu desejo e isto permite a vingança do escritor eremita.

Identidade (sexual ou não), vínculos (familiares ou afetivos), a morte, presente em todos os filmes (de forma mais gritante em *A Batalha dos Três Reis* e *Floripes*,

os dois filmes que arriscam explicitamente por terrenos ficcionais) e os mitos – estas parecem-se ser as coordenadas comuns à obra de Gonçalves Mendes. O mito é, na definição do antropólogo Walter Burkert, uma narrativa autoexplicativa que substitui o real e cuja função é eternizar-se. Talvez o cinema de Gonçalves Mendes seja isto: primeiro aproxima-se de um universo cuja narrativa autoexplicativa estava fechada; em seguida espera que essa narrativa, perante a presença de um observador externo, se desmonte a si mesma.

Aproximação e desmontagem, digamos.

Encontrar obsessões comuns entre obras não significa que estas operem da mesma maneira ou que repousem em instâncias estáticas idênticas. *José e Pilar* é um bom exemplo disto: à partida é o retrato de um escritor vivo, pelo que seria um documentário. Mas, por razões que ponderarei de seguida, é o filme do autor que mais se aproxima da ficção – no seu ritmo, no tempo que leva a “encher” as personagens principais, nas suas atribulações, na presença de personagens secundárias que trazem ao filme momentos de respiração. Além disso, em *José e Pilar* vemos Saramago a tentar superar-se, vencer a corrida ao tempo e à doença de modo a acabar um romance – e a ideia de superação e ultrapassar os obstáculos é o motor de toda a ficção clássica.

À partida *Autografia* e *José e Pilar* seriam – teoricamente – filmes que deivam aproximar-se. Ambos são documentários sobre escritores consagrados que estão próximos da morte. Não pode haver maior elogio que reconhecer que são esteticamente filmes radicalmente diferentes. As razões para tamanha dissecção derivam, imagino, dos próprios escritores: Cesariny era um poeta que vivia com a irmã, aparentemente em relativo isolamento do mundo; Saramago era um romancista de alcance mundial, menos propenso a revelações pessoais, mas com mais e mais fortes ligações ao mundo (o exterior). Cesariny diz não

sentir falta da escrita; Saramago luta para escrever mais um romance antes de morrer. Pelo que *Autografia* torna-se um filme de câmara enquanto *José e Pilar* é quase um mural.

Isto fica claro na primeira pontuação musical de *Autografia*: uma melodia íntima de sopros que rapidamente ganha matizes diferentes, ora melancólicos ora alegres, acabando numa quase dissonância. A câmara havia-se aproximado da varanda de Cesariny, encontrando este de camisola de cavas. Depois entra-se em casa e é como se Gonçalves Mendes nos dissesse que a partir dali teremos Cesariny no seu mundo e só Cesariny no seu mundo, com todas as variações implicadas na personalidade do poeta. A imagem de Cesariny de ombros nus é o bordão que se repete; todo o filme é uma variação sobre isso.

Porque Cesariny o permite, *Autografia* torna-se um filme sobre a intimidade, o que fica claro numa cena em que a irmã está mais preocupada em ajeitar uma boneca que com a câmara. O som adensa essa noção de intimidade "real": ouvimos o ranger da cadeira em que Cesariny está sentado, o tic-tac do relógio.

Esse detalhe da irmã a ajeitar a boneca revela o olhar de um realizador e faz uma curiosa rima com o cuidado apostado nos gestos do casal no início de *Três Reis* – a meu ver um filme com arestas por limar.

Em *Autografia* o tema "morte" precede as temáticas do corpo. É isto que se entende por "aproximação": o corpo é mais íntimo que a morte. Cesariny não é Luiz Pacheco: os seus dislates nunca ganham contornos pornográficos, mesmo quando diz "Não preciso de psiquiatra, preciso é de homem". Mas a presença da

irmã sublinha o caráter "íntimo", "proibido" de algumas das suas confissões. Ela admoesta-o quando este fala do pai, deixando no ar insinuações de abuso quando diz que este era "capaz de coisas que [hoje] a moral e a legislação condenam ferozmente – e não é roubo".

É extraordinário como Cesariny, sozinho, enche o filme. A forma como Cesariny fala do corpo, da sua condição gay e de como essa era vivida na sua época, traz o mundo para dentro de casa. Em *José e Pilar* o mundo exerce a força oposta: arranca Saramago de dentro de casa.

Curiosamente, a oposição entre os filmes está simbolizada na música, mais variada no caso de *José e Pilar*: há jazz, há pontuações próximas da clássica, há acordeões e contrabaixos – há um uso mais amplo da música que nos outros filmes – como se fosse aí que a presença do autor se revelasse. Nesse sentido note-se o humor que há na cena em que Saramago está ao computador e se ouve uma progressão clássica, grandiosa – o contracampo mostra que Saramago está a jogar paciências.

Uma boa parte da banda sonora tem um cunho pontilhístico, com jogos de cordas em *pizzicato* a estabelecer as variações de andamento dentro do filme. É cuidado, o uso que Gonçalves Mendes faz da música nos seus filmes: o acordeão que abre *Floripes* instaura, desde logo, um imaginário popular que rima – por assim dizer – com o cerne do filme.

É muito curioso como *José e Pilar* se vai tornando, lentamente, num filme sobre a rotina, a casa, as obrigações de um casal e como os membros do casal se complementam (de novo, a música sublinha esta dança do casal). Não é, nunca poderia ser, um filme com a intimidade de *Autografia* (daí, igualmente, a maior presença da banda sonora: serve para exponenciar o pouco que o casal ao início mostra). Talvez o momento mais íntimo seja o da discussão

sobre Hillary Clinton, em que Saramago se opõe aos absolutismos de Pilar com uma lucidez que nele – um homem que nunca temeu em fazer a literatura vergar-se à pedagogia e ao moralismo – é inesperada. Tal como em *Autografia*, quando alcançamos este nível de intimidade há muito que a ideia de morte já se instalou.

Como com todos os autores, o universo de Gonçalves Mendes vai-se definindo filme após filme. Nas – chamemos assim, por facilidade – é admirável a tentativa de criação de objetos únicos, autoexplicativos, que dispensem as habituais entrevistas com conhecidos e admiradores dos versados. A ficção é, talvez, o universo mais em aberto na obra de Gonçalves Mendes: no documentário o tempo permite-lhe acumular material que tem de resolver na montagem; na ficção, um universo extremamente dependente do dinheiro disponível e de acasos sem fim, joga-se muito na direção de atores.

Dos dois filmes que apostam na ficção, *Três Reis* parece-me ser o mais próximo do que imagino ser o universo mental de Gonçalves Mendes. Se o talento exibido nos documentários se revelará igualmente na ficção, só o tempo o dirá.

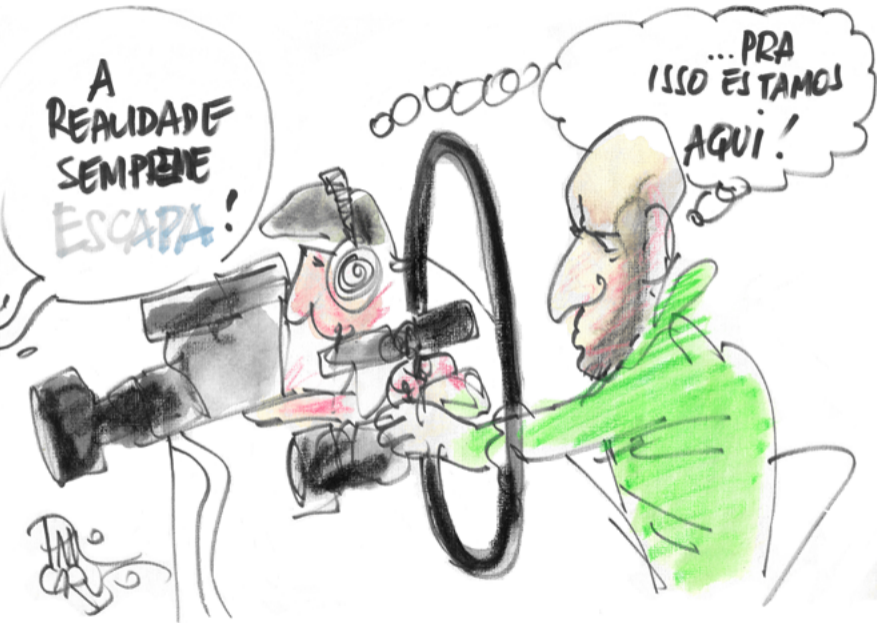
João Bonifácio

ESTAMOS 'A DERIVA...

PORTUGAL

EUROPA

MIGUEL GONÇALVES
na POLA VIVA 18 SET 2012



RUI CATALÃO
< DRAMATURGO E CRÍTICO DE CINEMA >

O CORPO VISÍVEL E A AMEAÇA INVISÍVEL TEMAS E MOTIVOS NO CINEMA DE MIGUEL GONÇALVES MENDES

Corpo maciço, denso, gestos rápidos e nervosos, Miguel Gonçalves Mendes fala com a rapidez dos miúdos que engolem sílabas, palavras inteiras. Tem um olhar muito vivo e ansioso. Quando sorri, não esconde a ansiedade neurótica da toupeira que nunca chega a ser identificada por Kafka em *O Covil*. Atormentada por um vizinho cuja presença apenas intui, e por quem teme ser invadida, ela persegue os seus vestígios num estado de angústia semelhante ao terror pela morte, mas com o espírito infatigável e sem descanso de quem busca o amor.

Figurem MGM como quem escava, à semelhança da toupeira. As personagens dos seus filmes, envoltas que estão nas suas vidas, são filmadas também elas a escavar. Entre os detalhes dessas vidas e o seu olhar, interpõe-se "um barulho lá ao longe", porque, como escreve Kafka, "talvez me encontre no covil de outra criatura, e o seu proprietário está a escavar para se aproximar de mim."

Há duas maneiras de fazer um buraco, mas só uma é simples. A maneira simples é trabalho de coveiros e toupeiras. Usando as garras ou uma pá, arranca-se a terra até o buraco aparecer. A outra é mais complicada. Consiste em revestir o buraco que já lá está, mas que se apresenta invisível.

1. As portas da morte

Mesmo que pouco se veja do outro lado, as portas da morte estão sempre abertas nos filmes de Miguel Gonçalves Mendes. Aliás, abrem-se de par em par logo de início! As portas da morte são, diríamos, a porta de entrada nos seus filmes:

A Batalha dos Três Reis (rodado em 2001) abre com umas mãos a encaixotarem livros, entrevendo-se a capa de "O Livro do Mortos do Antigo Egipto";

Autografia (2004) abre com pormenores de um corpo envelhecido e de rosto ossudo. Numa atmosfera infernal, gotas de suor escorrem pelo corpo, sobrepondo-se volutas de fumo vindas do cigarro entalado nos dedos de Mário Cesariny. Segue-se um depoimento sobre Timothy McVeigh e sobre as três injeções usadas para a sua execução, que Cesariny lê num recorte de jornal: "Quando tudo corre bem a morte acontece em sete minutos";

Floripes (2005) abre com uma mulher a atirar-se para a água durante a noite. Seguem-se os pormenores de uma autópsia;

"Zarco" (2007) descreve um peixe dentro de um aquário, com o nível de água a baixar até o peixe sufocar;

Dedicated to the one I love (2008) abre e fecha com uma caracoleta a deslizar pelo cadáver de um gato;

A sua versão de Curso de Silêncio (2008) abre com Vera Mantero de costas, sentada numa cama com uma coberta branca, em frente a uma luz branca, num quarto branco que remete para a cena de morte de Bowman em 2001 - Odisseia

no Espaço. No cartão que se segue, lê-se: "Quando a última recordação de vós todos se esbateu, reparei no dia e na verdura que, da terra, penetrava na água";

Nada Tenho de Meu (2012) abre com uma voz a descrever o asteroide 3933. De acordo com o desejo das personagens do filme, diz a voz do narrador, haverá de embater "de forma violenta contra a Terra."

2. A volta ao mundo

Miguel Gonçalves Mendes não é bem um realizador de histórias. Usando como ferramenta prioritária do seu cinema o género documental, MGM saca todo o impacto do seu trabalho focando-se em personagens. Não personagens interpretadas por atores, mas personagens com uma dimensão pública que é anterior aos filmes. Os seus filmes, no entanto, não pretendem necessariamente revelar quem está por trás delas.

As personagens dos filmes mais importantes de MGM são, em menor ou maior grau, ícones da cultura contemporânea. Ao segui-las, num curso de tempo que é sempre considerável, MGM dá certamente a ver aspetos e anedotas da sua vida privada. O seu olhar, no entanto, não privilegia o que se esconde na intimidade, mas antes territórios fronteiriços com a dimensão pública, onde ocorrem os eventos, os atos e as afirmações que lhes dão corpo. Os próprios filmes prolongam e reconfiguram a dimensão pública das suas personagens.

Se aceitarmos que uma pessoa é alguém que vive neste mundo, e uma personagem é o mundo a revelar-se nela, podemos arriscar que MGM investe muito do seu esforço em procurar entender o processo de fabricação da personagem por ela mesma – ou seja, a forma como molda a sua dimensão pública.

Em *Autografia* (2004), este processo da fabricação da personagem pode ser menos evidente para o espectador porque Mário Cesariny, independentemente da importância que tem para a história da arte portuguesa no séc. XX, é uma figura de culto apenas entre uma pequena franja do público. O âmbito da sua vida e trabalho está circunscrito a um território marginal, e os seus anos mais ativos acontecem durante a ditadura do Estado Novo, que reduz o impacto do surrealismo português a um mero arrufo entre movimentos artísticos (o surrealismo e o neo-realismo), ambos de resto condenados à clandestinidade.

Mas se ao espectador é permitido um olhar inocente, a ponto de só conseguir ver em *Autografia* um documento sobre "quem é" e "o que fez" Mário Cesariny, é bastante notório que ainda em início de carreira MGM está já atento em saber como é que o cidadão Cesariny constrói a sua personagem – na sua vida, na sua obra e até no interior do filme!

Há um momento em que Cesariny explica que dar a volta ao mundo, no jargão dos marinheiros, não é atravessar oceanos para dar a volta ao globo, mas tão somente a manobra de um barco a dar uma volta sobre si mesmo. "O mundo eram eles", dirá Cesariny dos marinheiros. Aquilo que MGM acompanha, nos três anos que dura a rodagem, não é o desfiar das obras e a narração da vida de Cesariny, mas antes o movimento sobre si do poeta de "Corpo visível". Esse movimento, certamente, faz-se acompanhar de memórias e alusões à sua poesia e pintura. Mas é na encenação que que faz de si, é na sua performatividade, que Cesariny se dá a ver. MGM não filma propriamente quem Cesariny é, mas a forma como ele se construiu e continua a construir-se à frente da câmara.

À semelhança dos marinheiros, Cesariny é também o seu mundo. Tudo o que existe desse mundo está contido nele.

3. A construção partilhada

Para Miguel Gonçalves Mendes, no entanto, não basta nomear esse mundo para que a personagem apareça. Há que vê-lo nas suas construções, nas contingências do dia-a-dia em que a personagem labora. Entre o testemunho e o ritual sagrado, em *Autografia* unem-se duas forças opostas: a do gesto inaugural de um jovem artista (então ainda a estudar na Escola de Cinema) e a do gesto de despedida de um dos maiores poetas portugueses do séc. XX (morreu dois anos após a estreia do filme).

Para entendermos como é que as contingências operam no cinema de MGM, há que descrever a própria construção de uma cena capital em *Autografia*.

Deitado no sofá da sua sala, na Costa da Caparica, Cesariny tenta abordar o despertar da sua sexualidade, mas é constantemente interrompido pela irmã: "Falta de senso! A contar a vida podre toda aos outros", diz Henriette, fora de campo. Ela tosse; ela abre a janela que dá para a varanda (invadindo a banda sonora com o ruído da rua); ela aparece a fumar um cigarro. Entretanto surge um insert de Cesariny no comboio fantasma da Feira Popular. A sua irmã puxa dois vizinhos para o interior do plano, com a intenção de inibi-lo de prosseguir as suas inconfiências sexuais.

Mesmo exasperado, a revirar-se no sofá, Cesariny insiste em descrever a primeira vez em que viu dois homens juntos: "Causou-me um transtorno tão grande que eu acho que isso

significa alguma coisa na propensão homossexual que depois tive." Segue-se um sorriso triunfante e, já em novo plano, uma pergunta a talhe de foice: "Henriette, o que achas tu de mim?" Com toda a pompa, esclarece que a pergunta é relativa ao que ela pensa da sua homossexualidade: "Ai que pergunta! Não tenho comentários a fazer, ficam comigo."

A realidade da personagem de Cesariny, que neste caso trata da sua identidade sexual, não está apenas contida na recordação de juventude, mas na própria contingência de dois irmãos que partilham a mesma casa, e que disputam entre si a forma como querem impor a sua versão da história.

A dificuldade da narração, a complexidade da mise-en-scène num espaço tão pequeno, assim como os ardis da montagem (jogando com inserts da feira popular e de retratos de família, e com dois instantes de captação, em que Henriette está fora do plano, a cirandar na varanda por trás da sala, e depois já sentada ao lado do irmão) é o que finalmente dá a dimensão da dificuldade da descoberta sexual, no contexto de uma família burguesa tradicional durante o salazarismo.

Essa dificuldade nem se reduz à assunção da sexualidade num contexto opressivo e patriarcal. Para que Cesariny possa aparecer enquanto personagem, o seu mundo tem de dar a ver-se, mesmo que sob a forma de atos performativos, em cenários improvisados (a espantosa cena à entrada da casa de banho da pastelaria Versailles, com os clientes a passarem à frente da câmara!), ao abandono ou até mesmo em ruína. O seu mundo não se construiu em diálogo, mas à revelia.

Não é impunemente que Cesariny recordará os sonhos que teve com o pai:

"Mesmo no sonho não conseguimos chegar a falar." Ainda a propósito de sonhos, diz Cesariny ter saudades dos sonhos em que voava. É já MGM quem conclui esse movimento sobre si, de Cesariny a "dar a volta ao mundo", ao incluir imagens aéreas de Lisboa, que terminam sobre um prédio de Sete Rios, onde se encontra, numa das janelas, o poeta de Autografia.

Processo igualmente de longa gestação é o de José e Pilar (2010). Durou 4 anos para ser concluído. Logo no início, vemos o Nobel da Literatura a entrar no seu local de trabalho e a sentar-se à frente do computador. Partilhamos com a câmara a reverência perante o ato de criação, e antecipamos com mal contida curiosidade a frase que nesse preciso momento está a ser burilada, e que haverá de entrar na sua próxima obra (a saber: A Viagem do Elefante). Um plano de pormenor sobre o monitor destrói o aparato: José Saramago está a jogar Solitário! Diz ele que é um excelente exercício para evitar o Alzheimer. Logo a seguir, com Saramago ainda sentado à secretária, Pilar del Río debruça-se por cima dele e o escritor aproveita para apalpar-lhe o traseiro.

José e Pilar é um dos raros documentários da história do cinema que evolui num tom de comédia burlesca, sem nunca ridicularizar os seus protagonistas ou prestar-se à ironia. Os códigos do género exigem uma dupla que viva uma vida agitada, repleta de planos e jogadas, com perseguições, fugas e mal-entendidos, que ambos tenham objetivos que se contradizem, que uma das partes ganhe sempre, que o outro lhe faça todas as vontades e que mesmo contrariado a siga para toda a parte, e que cada um à sua maneira tenha os seus pequenos truques e marotices. O filme explora todos estes ingredientes, não na encenação que José e Pilar fazem para a câmara, mas na forma como dirigem as suas vidas e como se posicionam perante os acontecimentos públicos em que participam.

Em José e Pilar descobrimos que a personagem de Saramago é uma construção partilhada.

A literatura é certamente um exclusivo de José, mas não é só por lhe traduzir os livros para castelhano (ao mesmo ritmo em que avança a versão portuguesa) que Pilar Del Rio ganha direito a ser-lhe reconhecida a co-autoria. Toda a vida visível de Saramago está pautada pelo ritmo da batuta de Pilar. A sua dimensão pública é também um produto da sua vontade e das suas ideias.

Quando Pilar propõe a José celebrar o seu aniversário na terra onde nasceu, e lhe dá argumentos de força para contrariar o facto dele já não conhecer quase ninguém na Azinhaga, e logo a seguir vemos Saramago imóvel como uma estátua, rodeado por um rancho folclórico, não duvidamos de quem é a encenação. Mais à frente no filme, já do outro lado do Atlântico, José Saramago encontra-se subitamente sozinho em palco. Tudo o que diz, procurando-a com o olhar, é: "Pilar!" Como se ainda não soubesse qual é o papel que ela lhe reservou.

A longa digressão pela América Latina, em que chegamos a vê-lo a cochilar durante um discurso, ou a receber declarações amorosas de uma leitora, culmina com uma viagem de carro em Ipanema. Pilar insiste em trocar de lugar com José. Ela quer que ele fique sentado à janela que dá para a praia, para que a imagem icónica fique registada. José é transportado em estado de inércia numa rodaviva de eventos e celebrações, e só quando adoece é que se torna notório que existe um corpo aquém dos limites do ícone internacional: o escritor octogenário passa a ser transportado numa cadeira de rodas. Já no hospital, MGM filma à janela do seu quarto o momento mais misterioso do filme: é quando José escuta a família de Pilar a cantar para ele. Há qualquer coisa de ritualizado nesse coro. Como um chamamento de regresso à vida.

4. À mesa

Qual matéria volátil a intrometer-se entre a obsessão do desejo e a angústia da morte, o mantra do amor, ou da via amorosa, vislumbra-se logo – embora de forma ainda meio tímida e trapalhona – no documentário D. Nieves (2004). Retrato de um casal de camponeses galegos, as cenas mais conseguidas do filme acontecem numa ida ao mercado, com o marido de D. Nieves a fazer-lhe recados, e com os dois à mesa, na companhia dos vizinhos.

Os momentos de partilha à mesa são muito queridos a Miguel Gonçalves Mendes. Parece dar-lhes grande importância. Mesmo em Educação – A verdade de cada um (2013), documentário para televisão realizado para um canal brasileiro, o seu momento mais delicado é o de uma filha a convidar a mãe a sentar-se com ela à mesa, para conversarem.

A cena capital de José e Pilar, por exemplo, é um almoço organizado pelo realizador, na casa de uns amigos do casal, em Lanzarote. É à mesa que alcançamos o sentido do trabalho que partilham, do porquê de Pilar investir tanto na personagem Saramago, e do quanto de perverso há nesse investimento. José ataca Hillary Clinton: "É uma ambiciosa!" Pilar defende-a: "Como tem de ser. Ela está a subir uma montanha e a representar-nos." José diz que não, que Hillary não a representa, e que Pilar não sabe nada dela. Mas Pilar insiste que sim, que sabe bastante, "que ela vale mais que o marido, que teve de lixar-se e deixar o marido passar à frente", quem tinha vontade política e capacidade era ela. Tal como Hillary, também Pilar está refém do mesmo jogo: ela cede o protagonismo ao herói masculino, ficando com o papel da vilã manipuladora. É o filme que restabelece o equilíbrio dessa imagem pública.

O terceiro episódio de Nada Tenho de Meu, inclui outra cena capital à mesa. Os escritores João Paulo Cuenca e Tatiana Salem Lévy, assim como MGM, jantam com o casal Margarida

Vila-Nova (atriz) e Ivo M. Ferreira (realizador). A dado momento do convívio, Margarida, com o filho ao colo, fala de um sonho que teve: Alguém lhe diz que a vida que ela leva em Macau não passa de uma peça de teatro. Ivo quer saber quem era esse "Alguém", Margarida responde que era uma personagem "sem rosto". A curiosidade de Ivo adensa-se e Margarida provoca-o: "Tu não tens ciúmes do meu corpo, mas tens ciúmes de um sonho?"

Um serão de convívio traz à superfície o fantasma conjugal e o casal avança pela sua intimidade, com os autores do filme como testemunhas. Ivo interpreta esse "alguém sem rosto" como a relação passada que Margarida deixou em Portugal, e procura desdramatizar a tensão que se instala. Mas Margarida continua a escarpelizar a relação de ambos: "Eu não serei a última mulher da tua vida, nem tu serás o meu último homem." Ivo Pergunta-lhe: "Porque não?" Enquanto dá de mamar ao bebé, Margarida fixa o olhar no companheiro, antes de responder-lhe: "Não sejas estúpido. Tu podias estar com qualquer outra pessoa. Nós podíamos amar qualquer um. Podia ser qualquer um o tempo inteiro."

São quatro espantosos minutos de cinema que deflagram, como fogo de artifício conjugal, no episódio dedicado ao exílio macaense de Margarida.

Podíamos perguntar-nos se este diálogo à mesa foi filmado como aconteceu, se foi uma reconstituição a partir de um diálogo que chegou a acontecer, ou se foi antes uma encenação. No contexto do cinema de MGM, qualquer das três opções é válida. Não seria de espantar que a cena resultasse de uma mistura de todas elas. Mas, neste caso, a realidade é mais prosaica: o texto foi escrito por João Paulo Cuenca. Ivo e Margarida limitaram-se a ler, enquanto eram filmados.

Sobra outra dúvida: a densidade psicológica da cena, reduz-se à leitura do texto, ou expressa antes o estado da relação do casal?

As cenas à mesa refletem a paz doméstica, a duração que fortalece o tempo amoroso, mas nunca estão isentas de uma trepidação interna, de uma angústia subjacente. Mesmo em relações aparentemente felizes e estáveis, também nelas subsiste o horizonte do fim. Mesmo que não seja a vida a provocar a separação.

5. Não penso na morte

Na única vez em que vemos José Saramago a esquivar-se de Pilar, e a avançar sozinho para um longo passeio pedestre até ao cume de uma montanha, de onde se avistam os limites de Lanzarote, essa escapadela custar-lhe-á uma descompostura das antigas, semelhante aos raspanetes que as mães dão a filhos independentes. No entanto, pelas imagens de abertura e fecho de José e Pilar, saberemos que essa escapadela equivale a uma despedida. Saramago projeta-se sobre a morte que o aguarda e fala já como se estivesse morto: "Pilar, encontramos-nos noutra sítio."

Nessa escapadela à montanha, duplo encontro com o mistério do amor e da morte, Miguel Gonçalves Mendes joga com duas obsessões que atravessam o seu trabalho. Voltemos a Autografia: são 20 para as 7! É esta a hora marcada no despertador, quando MGM, fora de campo, se vê puxado para dentro do filme. Cesariny pergunta-lhe: "Tens medo da morte?" Ficamos sem saber a resposta, mas na transcrição da conversa incluída no livro Verso de Autografia, MGM responde-lhe: "Não penso na morte." Cesariny insiste: "Muito ou pouco?" MGM: "Não penso porque tenho medo."

No seu poema Autografia, Cesariny escreve: "Sou (...) um avião que sobe levando-te nos seus braços." Quase uma década depois de realizar Autografia, MGM haverá de filmar-se de perfil, preso a uma cadeira de avião no momento de levantar voo, e a chorar feito uma criança abandonada. Como se a subida aos céus não pudesse oferecer outra interpretação que não o caminho para a morte.

"Então para que é que isto serve?", pergunta MGM a Cesariny, a propósito da vida, numa cena de Autografia. No seu novo projeto, "O Sentido da Vida", cujo processo de produção dura há quatro anos (aguardando-se outros dois até à sua conclusão), a pergunta "para que é que isto serve?" é feita à História e à vida contemporânea, seja na figura de um juiz ou de um astronauta.

O filme tem como motivo condutor a viagem de um engenheiro cartógrafo que sofre de paramiloidose amiloidótica familiar, a "doença dos pezinhos" que foi disseminada pelos portugueses para todo o mundo na era dos Descobrimentos. Essa viagem serve de mote para outras digressões com mais sete personagens, todas elas de grande impacto público no âmbito do seu trabalho. Quanto ao sentido da vida, foram elas a criá-lo? Ou o buraco é impossível de ser revestido? Ou terá sido antes um vizinho desconhecido a escavá-lo, do outro lado do covil?

MARIA JOÃO SEIXAS
< DIRETORA DA CINEMATECA DE LISBOA 2010/ 2013 >

MARIA JOÃO SEIXAS ENTREVISTA MIGUEL GONÇALVES MENDES

[Transcrição da entrevista]

MJS: Quem é o Miguel?

MGM: É uma pergunta para a qual eu não tenho resposta. Porque eu próprio não sei quem sou. Acho que não sei. E essa deve ser a pergunta mais complicada do mundo. (risos)
Para a qual espero um dia ter uma resposta.

MJS: Eu, só para lhe facilitar a vida, devo dizer que, temo, quando me pedem entrevistas, que me façam essa pergunta.

MGM: Claro, porque é a pergunta mais difícil e assustadora de todas. Não, não sei, sei lá, eu acho que sou..., claro que nós podemos dar todas as respostas oficiais, que sou realizador, vivo não sei onde, mas, do ponto de vista mais humano, acho que sou sobretudo uma pessoa que ainda está muito perdida, e que anda à procura de respostas. Há uma frase no *Curso do Silêncio*, de que eu gosto muito, e que acho que traduz um bocadinho do meu trabalho, ou a minha busca no meu trabalho, que é uma frase aparentemente meio ridícula e foleira, mas que é uma frase de Maria Gabriela Llansol, muito bonita, que é: "Eu quero saber mais do mundo para onde irei." Então basicamente eu acho que há um lado meu que ainda é muito adolescente, digamos, ou que ainda tem uma grande ingenuidade de facto, nessa procura do porquê de estarmos aqui, qual é que é o sentido que isto faz, se faz ou não sentido. Porque não tem necessariamente de fazer sentido. Havia uma coisa também muito bonita no... aliás, há duas respostas muito bonitas para isso, tanto na *Autografia* como no *José e Pilar*. No *Autografia* o Mário também responde a esta pergunta, então para que é que isto serve? Ele responde: "Bem, serve para Amar, serve para 'foder' que é



muito bom, muito agradável, e serve para morrer, serve só para isso. E pronto e já está"... E ele dizia: "Bom, se isso me consola? Não, também não me consola, mas pelo menos já é alguma coisa... e... no caso do José, que era mais prático e mais concreto, era efetivamente dizer: "Isto serve para nós lutarmos por aquilo em que acreditamos, sabendo que obviamente tudo é finito, e provavelmente de tudo o que faremos de nós muito pouco restará, mas serve pelo menos para tentarmos melhorar um bocadinho este mundo esquizofrénico que nós fomos criando", bom, agora estou a fugir à pergunta mas...

MJS: Não está, não, esta pergunta projeta sempre numa espécie de cartografia que o entrevistado vai desenhando ao tentar a resposta que não existe. Não há uma resposta à pergunta "Quem somos?", "Quem sou eu?", há coisas fácticas, há coisas sentimentais, projeções mentais, depende do pensamento, mas a grande questão, vamos mantê-la até mesmo à hora final. Mas no seu caso interessava-me saber, como é que, isto também parece, foi bonito ter associado a palavra banal e foleira ao que quer que viesse da boca da Maria Gabriela Llansol, que é sempre maior do que o mundo, esse tal mundo que ela dizia que gostava de saber para onde iria, mas o Miguel é nitidamente alguém que, fazendo cinema, parece muito ancorado ou pelo menos à procura de âncoras de eleição na literatura, na escrita dos outros. A escrita dos outros parece-me, no olhar de espectadora dos seus filmes, dos seus trabalhos, são muito motivadoras para a sua criação cinematográfica, isto é, não sei se é verdade, se é de facto uma âncora preciosa para si?

MGM: A literatura é obviamente uma âncora preciosa no meu trabalho, à exceção dos casos em que não me baseei na literatura e esses casos são desastrosos. (risos)

MJS: Não acho nada! quais são os casos desastrosos?

MGM: Sei lá, a "Batalha dos três Reis" é um filme péssimo, e depois o resto, bom... eu gosto muito do "Floripes" pelo híbrido que é e pelo lado mais divertido e informal que o filme tem...

MJS: Porque é que diz que a "Batalha dos três Reis" é desastrosa?

MGM: Porque foi um filme que eu fiz quando tinha 20 anos em que achava que ia fazer uma coisa milagrosa pela primeira vez no cinema português. Que era: Ok, vou contar uma história de cinema clássico e ponto final, e vou para Marrocos com quinhentos contos e faço uma longa metragem de ficção e vou revolucionar o cinema português... E é óbvio que isso não aconteceria assim, é óbvio que não tinha as competências técnicas e muito menos deveria ter sido eu a escrever o argumento, porque efetivamente não tenho jeito para escrever, e, como tal, os diálogos do filme são uma lástima. Infelizmente, este processo acho que é também um bocado característico de algum cinema nacional, que é, nós temos pessoas que sabem filmar maravilhosamente bem e que escrevem muito mal, e depois filmam aquilo que escreveram mal, ou temos pessoas que escrevem muito bem e depois sabem filmar muito... mal. E eu prometi a mim mesmo, depois deste filme, que todos os meus trabalhos futuros até podiam partir de ideias minhas, mas que seriam sempre escritos ou re-trabalhados por alguém com as competências para tal.

MJS: Mas essa ligação entre a escrita, o guião escrito, o guião e a imagem, à o célebre diálogo que eu agora não me lembro de quem foi, nem me lembro do nome do realizador, nem do nome do escritor. Dois grandes americanos, e o realizador pediu ao escritor: "dá-me a tua pior estória, que eu farei o melhor filme."

MGM: É mesmo.

MJS: Não sei se era o Faulkner. Não sei, bom, mas eu fiquei sempre... é engraçado como a plasticidade de cada um dos meios de criação, pode-se conjugar em várias direções. Agora

em relação à “Batalha dos três Reis” mais importante é que foi mesmo para Marrocos com quinhentos contos no bolso e fez alguma coisa.

MGM: Sim.

MJS: Mas não se consola.

MGM: Mas isso não me consola. Se há algum mérito que eu me posso atribuir é efetivamente o simples ato de agir, e isso é uma coisa da qual não me demito. Aliás a Pilar e o José, no filme, também diziam que de facto é quase imoral nós ficarmos deprimidos e chorar pela nossa vida. Que, no fundo, todos nós somos privilegiados e que essa deverá ser sempre a nossa postura. Nós simplesmente temos a obrigação de agir mesmo que façamos asneiras, quer dizer, no meu caso todas as asneiras que eu fiz, ou não, foram asneiras construtivas que me levaram até onde eu estou hoje e que me foram servindo sempre, isto é, cada filme foi servindo sempre como escola até eu chegar a este filme final – isto é uma opinião minha, meramente pessoal...

MJS: Final, hoje.

MGM: Final, hoje, claro.

MJS: O último, faça favor de não falar em final. (riso)

MGM: (rindo) Quer dizer, não sabemos, eu posso sair daqui porta fora e ser atropelado. Mas sim... ok.

MJS: Neste momento está a falar com alguém que já está à espera do seu próximo filme, portanto, não vai defraudar as minhas expectativas e o seu último trabalho foi o *José e Pilar*. Belíssimo trabalho. Comovente e muito cúmplice, e

muito humilde, digo eu, relativamente à sorte que lhe coube ou que conseguiu trabalhar para entrar num universo de dois grandes amantes em primeiro lugar, dois seres que se amavam, que se amam, e que obviamente não me parece que tivessem as portas escancaradas para quem quer que fosse e tiveram-no para si e acolheram-no, e isso sente-se muito em pequenos detalhes do documentário do filme. Eu gostei, fiquei muito comovida como sabe. Fiquei sinceramente comovida por todos, pelos três, pelas três pessoas que habitam o filme que é obviamente o José Saramago, a Pilar Del Río e o Miguel. Há uma espécie de tríade benfazeja neste caso que se sente no filme. Mas eu estou a falar muito mais que o Miguel, prometo que não vou dizer. Mas diga-me lá aquela, voltamos à Maria Gabriela, aquela coisa banal e foleira que eu não posso deixar de lhe perguntar e a descoberta do cinema e da sua pertença ao cinema como gesto do seu trabalho.

MGM: Então, quando há pouco me perguntava quem é que é o Miguel, sou obviamente também fruto do espaço, do tempo, e de uma cultura, que é esta. A desta terra (Portugal) ou da região em que cresci (Algarve). Mas o cinema acontece de uma forma absolutamente accidental na minha vida. Eu basicamente, desde quando era adolescente queria ser arqueólogo e queria ser ator e achei, porque também sou uma pessoa relativamente insegura, achei que se eu alguma vez concorresse ao Conservatório de Teatro e não entrasse achei que aquilo me ia traumatizar de tal forma que eu nunca mais iria fazer teatro na minha vida. Mas não me via, de todo, longe do mundo da cultura ou do mundo das artes, então achei que se calhar uma forma de colmatar essa minha falta, ao não seguir a carreira de ator, seria concorrer para a Escola de Cinema. E então concorri, entrei, e basicamente odiei a Escola de Cinema, odiei os meus colegas de turma, odiei os professores, achei tudo de um pretensiosismo atroz, de uma construção de falsos egos... no fundo achei tudo aquilo um terror e então aí desisto da Escola de Cinema.

MJS: E estávamos em que ano?

MGM: Estávamos em 97/98. Desisti passados três meses da Escola e...

MJS: Também é de aprendizagem rápida. Aprendizagem para a rejeição.

MGM: Mas voltei mais tarde. (risos)

MJS: Ahhhhhh (Risos)

MGM: E então, basicamente acabo de concluir o 1º ano de Arqueologia, em que comecei a trabalhar na especialização que eu queria, que era arqueologia subaquática, nas obras da marina de Portimão, e no dia em que descobrimos um barco possivelmente do séc XV, avisámos os responsáveis em Lisboa, estes deram ordem para as máquinas avançarem e destruíram o barco. No fundo aquilo não passava de um *pro forma*, era só uma coisa para fingir "legalmente" que tinham arqueólogos a acompanhar a obra. Eu decidi, olha não, não me vejo seis meses no campo nem fora de Lisboa, portanto eu sei lá, basicamente vou escolher um curso que não seja rigorosamente nada, quer dizer, que tenha as áreas de que eu gosto, que são Sociologia, Filosofia, História, Ciência Política, mas que não me feche portas, que não diga "agora tens de sair deste curso e vais ser apenas isto" e então escolhi o curso mais estúpido de todos: Relações Internacionais. E aí abriu o grupo de teatro da faculdade e foi quando comecei a trabalhar como ator profissional, porque convidei várias pessoas, à época, para darem workshops lá, o João Cabral, a Rosa Coutinho Cabral, a Paula Sá Nogueira, o Marcelo Urgegeh, até que a minha mãe disse "Bem Miguel, isto é tudo muito bonito, mas por favor toma uma decisão, porque nós não podemos continuar aqui a brincar aos cursos superiores, por favor decide alguma coisa, eu apoio-te mas ou acabas Relações Internacionais ou não..."

MJS: Sábias mães.(risos)

MGM: Exatamente. E então na altura decidi concorrer para o Conservatório

de Teatro de Madrid, onde entrei, mas como já tinha realizado anos antes o *Dona Nieves* e tinha corrido muito bem, porque tinha feito uma viagem à Galiza, e a Galiza exerce um enorme fascínio sobre mim – aliás devia exercer sobre todos nós, portugueses, mas as pessoas não têm a mínima noção da importância da Galiza para a construção de Portugal –, mas entretanto comecei a namorar e pensei: mas, espera aí, se calhar estou apenas mais uma vez em processo de fuga para a frente e a achar que ao começar do zero é que estou a construir alguma coisa. E então disse a mim mesmo: mas espera, o *Dona Nieves* correu-me tão bem e eu tenho ainda tantas histórias para contar, temas que eu gostaria de explorar, e portanto se calhar o melhor seria voltar à Escola de Cinema, sabendo o que espero de lá, que é muito pouco, e basicamente indo só à procura de uma aprendizagem técnica e formal, ponto final. Porque o resto já sabia que não me poderia ser dado... e mesmo a aprendizagem técnica naquela escola é altamente deficitária, mas enfim. E então voltei para a escola de cinema, onde aproveitei esses três anos, para fazer o *Autografia*, e faço o *Autografia* durante, aliás a Batalha foi no 1º ano da escola e o *Autografia* comecei no 2º ano da escola, portanto quando acabei a escola já tinha feito o *Autografia* e a *Batalha dos 3 Reis*. Nem sei se era esta a pergunta mas...

MJS: Era como chegou ao cinema.

MGM: Ah exatamente, e foi assim que eu cheguei ao cinema.

Eu tenho a minha teoria que, obviamente, ninguém tem de concordar com ela, que é eu achar que os realizadores são sempre "alguma coisa" frustrados, ou seja: ou são atores frustrados ou são arquitetos frustrados ou são pintores frustrados... porque de facto o cinema permite que trabalhe toda uma paleta de áreas que dificilmente outra arte permitirá, é essa para mim a grande beleza do cinema. Eu poder trabalhar com a direcção artística, ou com os cenários, ou com os atores, ou a escrita de argumento, etc. Além disso, para mim também tem a enorme vantagem de ter resolvido, de forma ingénua talvez, muitas das minhas preocupações com a morte e com o que fica e não fica, em relação ao teatro, sobretudo, que é efetivamente pelo menos existir a ilusão de que o cinema fica, e o teatro não. O teatro é uma coisa mágica, mas é um momento que vive de magia e depois

desaparece. Há pouco, quando falava da questão da importância da literatura – e claro que provavelmente isto é um raciocínio absolutamente primário –, mas para mim, uma das artes supremas é efetivamente a literatura, porque acho que é aquela onde a humanidade chegou mais longe, porque é a única que permite de forma totalmente democrática e respeitando o livre arbítrio, uma comunicação franca com o leitor. Isto é, ela permite ao leitor a possibilidade infinita de diferentes estágios emocionais ou de criação de imagens mas sempre com o leitor em controlo. O cinema pelo contrário é pura manipulação. Mas essa também é a graça dele.

MJS: Portanto para si ao princípio não era a luz era mesmo o Verbo.

MGM: Exatamente, era o Verbo. (risos)

MJS: Quanto ao Mário Cesariny e a pujança da sua escrita.

Como é que se interessou pelo “pena capital” de Mário Cesariny? Como é que se interessou por este grande poeta e artista?

MGM: Basicamente, na minha ignorância tremenda, pois eu não o conhecia antes e fiz um trabalho no grupo de teatro da faculdade, que era uma homenagem ao Mário e que era uma colagem de vários textos, entre os quais estava o poema *Autografia*. Tinha sido eu a estabelecer o contacto com o Mário, e todas as noites eu ouvia este poema, e todas as noites pensava: “tenho de saber porque é que ele escreveu isto, e para quem é que ele escreveu isto” e disse... tenho de conhecê-lo, e daí nasce a minha vontade de fazer o *Autografia*.

MJS: E encontrou a resposta, para quem e porquê? A quem talvez seja mais fácil ou porquê...

MGM: Bom... o porquê é misterioso, mas eu ... o que é engraçado é que quando eu fiz o filme tinha exatamente a mesma idade que ele, tinha 25 anos. E acho que... as dúvidas e as inseguranças, e as certezas ou as dores que colocava eram exatamente as mesmas, com a diferença de que eu não sou brilhante, quer dizer, não estou a querer nunca na vida comparar-me ao Mário, mas eu sempre que fazia ... quando editava o filme do Mário, foi um processo bastante doloroso.

MJS: Mais uma vez muito cúmplice.

MGM: Sim.

MJS: E com uma generosíssima abertura dele e percebíamos e percebemos, vendo a sua autografia, sua dele, que o Mário gostou muito do seu convite, da sua proposta. Foi sentindo isso também à medida que o...

MGM: Sim, mas eu acho... uma característica minha ou um trunfo que eu possa ter, é que eu trato sempre o outro de igual para igual, isto é eu não mitifico ninguém, e nas relações que estabeleço mesmo com as pessoas que mais admiro e que admiro muito, estabeleço-as de igual para igual, nunca esquecendo o facto, ou nunca ocultando a minha ignorância em relação às matérias sobre as quais trabalho, ou em relação à vida, ou em relação, sei lá à própria obra das pessoas que estou a entrevistar. Portanto eu acho que isso cria logo automaticamente uma grande relação de honestidade e de confiança e é óbvio que tanto no caso do Mário como no caso do José – no caso do Mário um bocadinho diferente porque aí eu era ainda muito jovem. Eu acho que havia uma grande ingenuidade, e essa ingenuidade, na época, também era muito bonita aos olhos do Mário, e para mim a sabedoria do Mário era algo de se ficar estarrecido. E a magia desse filme, sendo absolutamente precário porque em termos de qualidade fílmica é de uma enorme fragilidade, mas a grande beleza reside exatamente nesse encontro: naquelas duas pessoas que estavam ali. Aquele jovem que tinha aquelas mesmas questões a colocar, e aquela pessoa que efetivamente se estava a despedir, de uma forma quase testamentária. O caso do José é radicalmente distinto

porque tinha a Pilar. Mas o Mário vivia uma grande solidão auto-imposta e era basicamente uma pessoa que já tinha desistido da vida. Nesse sentido acho que é um filme muito triste.

MJS: Um filme mais negro.

MGM: É um filme negro sim. Enquanto que eu acho que o José é mais pesado.

MJS: É um filme solar.

MGM: Sim, é um filme solar. Apesar de ser sobre a morte, é um filme absolutamente solar.

MJS: É incrível, porque é sobre a morte, é num sitio que aquela ilha basicamente tudo o que é filmado, e é muito, é em Lanzarote, que enfim, é uma terra escura, apesar de ser uma ilha e obviamente que tem o mar e o sol. Mas o documentário é todo muito solar, e para mim a solaridade vem da limpidez do seu olhar sobre o fogo, a chama, a sede daquele amor. Porque eu nunca conheci o José Saramago na intimidade, nem sequer muito perto e muito menos a Pilar de quem, por causa do seu filme desejei ficar mais perto e temos agora uma correspondência espaça, acho que estamos, pelo menos do meu lado, era isso que eu queria, uma amizade muito cerimoniosa. Eu acho que estou a conquistar, sou eu que estou a tentar conquistá-la para o universo dos meus amigos, mas devo-o ao seu filme. Absolutamente.

MGM: Fico muito contente.

MJS: E isso porque eu acho que o Miguel tem um olhar límpido sobre quem filma, e sobre o que filma. E isso é muito forte sabe. Isso é uma qualidade que eu

espero que a vida não lhe traga nuvens sobre o seu olhar.

MGM: Eu também espero... Sei lá, a coisa que eu tenho mais medo na vida é de ficar amargo, é a coisa que eu tenho mais medo na vida mesmo, que eu espero bem que não fique, até porque de facto apesar de, este é o meu país, é o país que eu amo e pelo qual luto, mas todos os exemplos que tenho à minha volta são de pessoas em que há uma certa amargura que eu acho absolutamente destruidora e eu espero bem que a vida nunca me a traga.

MJS: Nunca ser imaculado por ela, que é uma mácula a amargura. É uma mácula terrível.

MGM: Exatamente. E esse é...

MJS: Mas acho que nós fingimos mais amargura do que aquela que sentimos.

MGM: Sim, eu também acho, só que...

MJS: Acho que é uma espécie de truque de sobrevivência.

MGM: É, mas o problema é que esse mesmo discurso é altamente limitador... tolhedor, ou seja, como é que eu hei de dizer isto: bloqueador, é isso. É bloqueador do país, é bloqueador da acção.

MJS: Sim é viscoso, limita

MGM: Quer dizer estamos sempre em permanente processo de auto-flagelação e ...

MJS: mas é uma auto-flagelação fingida. Eu estou convencida que é fingida.

MGM: Mas claro que é. Tal como o discurso da saudade e do fado e não sei quê, e do povo triste. Quer dizer, nós não somos um povo triste, nós somos um povo que tem um enorme sentido de humor. Agora enquanto este continuar a ser o discurso oficial, este discurso miserabilista, é óbvio que nós não vamos chegar a lugar nenhum, porque não há nenhum país que se mova pela saudade e pelo fado ou pelo destino.

MJS: Mas toda a nossa história é feita de não chegarmos a lado nenhum e sempre chegámos.

MGM: Sim, isso é verdade, isso é a beleza também da coisa. (risos) Não, é, e esse lado meio do abismo, de cair no abismo.

MJS: É uma tentação, e depois damos uns passos que não temos pernas para os dar, mas damos.

MGM: Sim, é uma coisa quase suicida mesmo e que aconteceu da forma mais concreta e suicidária de todas, qcom o Rei D. Sebastião...

MJS: É suicida e é redentora, e é, não sei, talvez por eu ter nascido em África tenho esta componente contraditória, de achar graça aos defeitos e de desconfiar um bocadinho das qualidades e divertir-me muito com este balanço entre uma coisa e outra.

MGM: Mas tenho a teoria de que Portugal devia ser assim uma espécie de plataforma, nós vimos cá nascer e depois vamos para a diáspora para o mundo, porque de facto é essa a nossa função e a nossa missão. Não sei, eu acho que há coisas muito bonitas que acidentalmente, como disse, aconteceram a Portugal e mesmo o lado mais universalizante e multicultural infelizmente é uma coisa que nós não reclamamos como nossa, que não desenvolvemos nem potenciamos, e é estranho como é que, ainda por cima no pós 25 de Abril, não nos agarramos mais a isto, porque há aquela anedota de que deus criou o homem e o português criou o mulato, e acho que efetivamente essa é a coisa mais bonita e o contributo ou legado mais bonito que demos à humanidade. A mistura. E é pena que nós nos tenhamos esquecido disso – passando por cima de

todos os horrores que também fizemos, claro está.

MJS: é Lindíssimo...

Olhe Miguel, agora, desculpe eu insistir na literatura, mas e o seu encontro com a Maria Gabriella? Esse ser maravilhoso, singularíssimo, genial, mas muitíssimo complexo.

MGM: de uma complexidade abismal... A coisa também foi mais uma vez acidental. Eu não conhecia a obra de Maria Gabriela Llansol, mas na altura li, na altura em que saiu e quando, após a morte do marido dela, quando saiu o Curso do Silêncio "o amigo e amiga", eu li esse livro, achei absolutamente maravilhoso. Não é tão solar como os outros livros dela, mas era isso que me interessava, ela também tem esse lado negro, que era: como é que alguém lida com a morte do ser que ama, e ao qual entregou toda a sua vida. E há de facto esta minha obsessão com a morte em todos os trabalhos, que eu espero que termine com "José e Pilar". E acho que terminou, porque o novo filme está a apontar noutro sentido.

Mas nunca conheci a Maria Gabriela pessoalmente e tenho imensa pena disso não ter acontecido.

MJS: Ai não...

MGM: Não, não a conheci, só mesmo através dos livros.

MJS: Ah, eu pensei que tinha chegado a conhecê-la.

MGM: Não, a única coisa que eu pedi foi a um amigo dela, quando ainda estava viva, se ela poderia gravar um pequeno depoimento, com umas pequenas perguntas, para o filme, por isso é que no final tem aquela pequena intervenção dela. Mas como já estava muito frágil, ela não quis ser filmada e eu respeitei. Mais uma vez é um ensaio sobre a morte, o "O curso do Silêncio", digo, fora que eu acho que tem um dos nomes mais bonitos que já me foi dado conhecer. Acho o título "Curso do Silêncio" um nome absolutamente...

MJS: É, é deslumbrante. E o seu próximo curso? O que é que já tem na manga?

MGM: Eu tenho três projetos, dos quais não posso falar, quer dizer, um deles não posso falar, mas eu espero que à época possa falar...

MJS: À época, quando fizer, vai ter de falar.

MGM: Não, sim, à época quando "isto" sair.

MJS: Então olhe, mas acho isso muito desagradável.

MGM: Mas eu partilho as três histórias em que vou estar a trabalhar. (risos) Um, é um filme com o qual, basicamente, gostaria de me divertir e seria, digamos assim, um filme mais relaxante. É uma longa metragem de terror sobre o 25 de Abril, já que se estão a aproximar os 30 anos do 25 de Abril e há várias famílias que se estão a mudar para o condomínio de luxo, onde era a antiga sede da PIDE. Então os espíritos começam a manifestar-se, tipo, às 4h da manhã, quando todos dormem, dispara na rádio a "Grândola Vila Morena", e basicamente há toda uma série de personagens tipo, que habitam esse condomínio de luxo onde as pessoas foram torturadas e vão sendo mortas uma a uma. É uma espécie de ensaio sobre aquilo em que nós nos tornámos e o que é que nos aconteceu, e sei lá, aquilo está cheio de personagens-tipo, imagine, temos um comunista inveterado que tem um carro topo de gama e uma empregada a tempo inteiro a quem trata super mal, mas que diz que o comunismo é que é o caminho... A ideia nasceu porque, sempre que eu via as imagens Super 8 do 25 de Abril, comovia-me imenso, e tenho invariavelmente vontade de chorar de cada vez que as vejo. Então eu pensava: pá, não pode voltar a acontecer, eu hei-de conseguir fazer que com estas imagens ganhem toda uma nova leitura e se tornem numa coisa diabólica, que transfigure totalmente a simbologia das imagens. E foi a partir dessa ideia parva que comecei a desenvolver o projeto.

MJS: Mas já o apresentou?

MGM: Não ainda não só agora é que vou começar a escrever e a apresentar tudo. Porque o problema é que eu tenho uma estrutura extremamente reduzida e temos de fazer tudo.

MJS: Pois... isso são as limitações que no caso do cinema são muito pesadas. Muito restritivas.

MGM: Sim não permitem... sabe, eu não consigo ter tempo, como gostaria, de ir para a esplanada escrever e ler, coisas que podem parecer fúteis mas que são absolutamente necessárias para o processo criativo. Isso não me é permitido. Não estou a chorar por isso, se eu chorasse não tinha feito o que fiz até hoje. Porque na verdade não tive grande apoio para as coisas que fiz. Nem os meios para as coisas que gostaria de fazer.

E depois tenho o projecto de outros dois filmes, que eu acho muito mais interessantes e que podem ter um bom resultado final. Uma longa metragem de ficção que se chama "Mazagão", que eu não sei se conhece a história. Mazagão é o nome da atual cidade de El Jadida, em Marrocos, e que no pós-terramoto de 1755 (que também afetou a costa africana) é cercada pelos árabes, e o Marquês de Pombal entende que a cidade, naquelas condições, já não serve de nada e opta por obrigar os 5 mil habitantes a abandonar a cidade e a colonizar o interior da Amazónia. 5 mil pessoas que não queriam sair daquela cidade. Portugueses que viviam há 400 anos em África, que não queriam sair de lá. Estamos a falar de famílias de nobres, então, basicamente, o que acontece é que ele envia uma armada de guerra para retirar os habitantes e eles não tem outra hipótese senão ir recambiados para Lisboa. Ficam durante seis meses em Lisboa até ir para o Brasil. Alguns tentam fugir, porque não queriam ir para o Brasil, porque achavam que o Brasil era uma selva, que era não sei o quê. E basicamente o Marquês ordena que toda a gente que tente fugir, seja morta e decapitada e as cabeças colocadas em praça pública para que todos saibam que não podem fugir. Seis meses depois lá seguem para o Brasil mas, em Belém, ficam mais um ano pendurados, porque infelizmente, à portuguesa, a cidade ainda não está pronta. A nova Mazagão que eles querem construir no interior da Amazónia ainda não está pronta. Mas passado esse ano e quando, finalmente, chegam ao interior da Amazónia à cidade que os ia acolher,

os arquitetos não tinham calculado que entretanto as pessoas iriam casar, ter filhos e que a cidade tinha aumentado, a população tinha aumentado. Então há uma guerra interna dentro da própria cidade para as pessoas conseguirem ter casas na nova cidade. E finalmente instalados e após esta guerra civil dentro da própria cidade, passados seis meses eles apanham uma peste tropical e morrem todos, a população inteira, sobram 30 pessoas.

MJS: Isso é um facto histórico?

MGM: É mesmo um facto histórico, e há 10 anos atrás essa cidade foi redescoberta no meio da selva, na Amazônia, as ruínas dessa cidade e então eu queria fazer uma longa-metragem de ficção histórica sobre isto, porque...

MJS: Mas essa... isso é um sonho que já implica meios, eventualmente terá o apoio para fazer em co-produção com o próprio Brasil não é?

MGM: Sim, evidentemente e continuar também a trabalhar com a O2 e com o Fernando Meirelles e... e depois, tenho agora este próximo projeto que é o aquele em que efetivamente estou neste momento a trabalhar, mas que ainda é "off the record" porque ainda estou a ver se posso fazer e a falar com a Pilar sobre isso, é o "Evangelho Segundo Jesus Cristo". Que eu quero fazer... Que acho que é um livro absolutamente genial. Não é o melhor livro do José, mas é um dos livros mais cinematográficos que o José escreveu, e é um filme que eu gostava muito de conseguir concretizar. É um projeto internacional, e que eu espero que avance.

MJS: Fico a torcer para que isso...

MGM: Mas por favor não diga nada a ninguém enquanto isto não for oficial. (risos)

MJS: Não, com certeza, isso é precioso, mas fico muito contente por si, porque é um mergulho numa obra... eu estou a imaginar, porque o texto é muito... embora eu tenha visto a peça no São Luís e era muito fraca, muito fraca. Aquém, muito alguém do que o livro pedia. Mas as pessoas gostaram, eu não. Mas mais uma vez aí o cinema é um meio que ganha ao teatro, para uma adaptação de uma obra como essa.

MGM: No cinema conseguimos ter as entrelinhas, toda uma nova leitura que é feita, e há pouco, quando falava naquela questão de quem tinha falado, dá-me o teu pior livro e eu farei o meu melhor filme, o Hitchcock também dizia que grandes livros... que ele era incapaz de adaptar grandes obras, porque elas ficariam sempre necessariamente más e que as obras menores muitas vezes são as que resultam melhor. Neste caso não estamos perante o pior, mas estamos perante um filme que tem uma grande riqueza imagética e que eu acho que pode ser incrível e tem um dos melhores discursos que eu vi na literatura que é o encontro entre Jesus, Deus e o Diabo. É absolutamente genial.

MJS: E gosta do trabalhar a matéria ator? O corpo?

MGM: Muito, e como também fui ator, então é uma coisa que ainda me dá mais gozo, aliás no "Floripes" nós decidimos trabalhar só com não atores, porque havia uma coisa de sotaque que não queríamos fazer e também porque aquilo tinha sido um convite de Faro, Capital Nacional da Cultura, e eu achava que uma forma de contribuir para que o que será supostamente estas coisas da capital nacional da cultura era tentar ao máximo usar pessoas da região e que de alguma forma aquilo servisse também para as pessoas terem uma noção do que era o cinema, então aí trabalhei também só com não atores e deu-me um gozo imenso chegar ao patamar de verosimilhança e dá-me um grande gozo dirigir atores.

MJS: Mas tem aí projetos, os seus projetos sonhados implicam ...

MGM: São megalómanos.

MJS: São megalómanos, o que é bom e está na cena daquilo que eu dizia da história de Portugal. Aparentemente não será possível, e eu tenho a certeza que vai fazê-lo.

MGM: Esperemos mesmo que sim. Eu acho que... não sei... eu acho que de repente em Portugal criou-se uma coisa, um estigma, que as pessoas confundem ambição com destruição do outro. Eu acho que a ambição e megalomania é

uma coisa que pode ser saudável enquanto movimento que nos impele a agir e sonhador, claro que depois a terra a realidade nos encarregará de dizer, não calma, não podes querer tanto, não podes ...

MJS: Há um poeminha de Fernando Pessoa, que diz qualquer coisa como isto “tudo o que sinto ou passo... tudo o que vejo ou finda é como que um terraço sobre outra coisa ainda” não é bem assim, mas é parecido. “Essa coisa é que é linda.” Desejo-lhe que atinja essa coisa que é linda Miguel.



ANDRÉA DEL FUEGO

Andréa del Fuego nasceu em São Paulo, em 1975. Autora de oito livros de ficção, entre eles o romance "Os Malaquias", obra vencedora do Prêmio José Saramago cujos direitos foram vendidos para Israel, França, Argentina, Itália, Croácia, Suécia, Romênia, Alemanha e Portugal. Ganhou o prêmio Literatura Para Todos do Ministério da Educação com a novela Sofia, o cobrador e o motorista. Seu último romance, "As Miniaturas" foi publicado na Argentina, França e Portugal. Integra as antologias: 90-00 Cuentos Brasileños Contemporáneos (Peru), Popcorn Unterm Zuckerhut (Berlim), Minigeschichten aus Brasilien (Munique), Other Carnivals: New Stories (Inglaterra), Brésil 25 (França), entre outras. É formada em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP).

ANDRÉ CARRILHO

André Carrilho é um ilustrador, cartunista, animador e caricaturista, baseado em Lisboa, Portugal.

Ao longo de 25 anos de carreira já foi galardoado com mais de 30 prêmios nacionais e internacionais, e já participou em exposições colectivas e individuais em Portugal, Espanha, Brasil, França, República Checa, China e EUA. O seu trabalho já foi publicado numa extensa lista de publicações que inclui The New York Times, The New Yorker, Vanity Fair, New York Magazine, Independent on Sunday, NZZ am Sonntag, Harper's Magazine, Diário de Notícias e New Statesman.

Em 2002 recebeu o Gold Award para portfolio de ilustração pela Society for News Design (EUA), um dos mais prestigiados prêmios internacionais de ilustração. Em 2015 um dos seus cartoons sobre a epidemia do Ébola tornou-se mundialmente viral, sendo galardoado com o Grande Prêmio no World Press Cartoon. No mesmo ano foi convidado a conceber um mural de caricaturas para decorar a famosa festa dos Oscars da revista Vanity Fair.

ARTHUR DAPIEVE

Arthur Dapieve nasceu em 3 de dezembro de 1963, no Rio de Janeiro. É professor universitário, jornalista, escritor e editor. Leciona Jornalismo no Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Passou pelas redações do Jornal do Brasil, da Veja Rio, de O Globo e do site NO.. Assina uma coluna semanal no "Segundo Caderno" do jornal O Globo desde 1993. Tem dez livros publicados, entre eles BRock – O rock brasileiro dos anos 80 (1995), Renato Russo – O trovador solitário (2000) e os romances De cada Amor Tu Herdarás só o Cinismo (2004) e Black Music (2008).

BALTASAR GARZÓN

Juiz da Audiência Nacional, tribunal espanhol de última instância, dedicado ao julgamento dos crimes mais graves do país, como terrorismo, crime organizado e fraude financeira. Em 93/94 chegou a fazer parte do Governo de Felipe González, que abandonou rapidamente para liderar uma investigação fulcral na condenação de José Barrionuevo Peña, ministro dos Assuntos Internos, como principal engenheiro do Grupo de Antiterroristas de Liberación (GAL), um esquadrão terrorista estatal criado para combater a ETA. Em 1998, emitiu um mandato de captura internacional contra Augusto Pinochet pela tortura e morte de cidadãos espanhóis, e investigou militares argentinos a propósito do desaparecimento de cidadãos espanhóis durante a ditadura da Argentina. Em 2001, tentou processar o então primeiro-ministro italiano Silvio Berlusconi e trabalhou em processos de lavagem de dinheiro contra o BBVA. Uma voz altamente crítica da prisão de Guantánamo e da Guerra do Iraque. Em 2010, foi consultor do Tribunal Criminal Internacional de Haia.

CARLOS FIGUEIRAS

Nascido em 1981, na Galiza, licenciou-se em Estudos Portugueses pela Universidade de Santiago de Compostela. É ativista de grupos como a Plataforma Nunca Mais-Lisboa (relativa ao desastre do petroleiro Prestige) e defensor da língua através de associações como o Movimento Defesa da Língua e a Associação Galega da Língua (AGAL). Enquanto jornalista, colabora com o jornal Novas da Galiza – Portal Galego e é membro do Conselho de Redação da revista Agália. É o tradutor para castelhano da obra do poeta Venceslau de Moraes.

CINTIA GIL

Cintia Gil é directora do Doclisboa – Festival Internacional de Cinema, juntamente com Augusto Seabra. Desde fevereiro de 2013 é membro da Direcção da Apordoc – Associação Portuguesa pelo Documentário.

Também foi membro de júris em diversos festivais de Cinema: IBAFF Murcia, Festival de Turim (Internazionale.doc), Miradas Doc, Tenerife (Competição Internacional), Festival de Cine Mediterráneo de Tetuan (Competição Internacional de Documentário e Primeira Obra documental), Traces de Vie, Clermont-Ferrand (Competição Internacional e Primeira Obra).

Colabora regularmente com o Cineclub de Viseu no Curso Vanguardas e Estéticas no Cinema.

CLARA FERREIRA ALVES

Jornalista, escritora e crítica literária portuguesa, licenciada em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.

Integrou a redacção de vários jornais de referência, entre os quais o Correio da Manhã, o Jornal de Letras e o Expresso (com o qual ainda colabora).

Entre 2000 e 2004 foi directora da Casa Fernando Pessoa, onde refundou a revista Tabacaria.

Já foi participante regular e co-autora em programas de televisão e é actualmente comentadora no programa de opinião política O Eixo do Mal, na SIC Notícias, e no programa O Que Fica do que Passa, no Canal Q.

Tem vários livros publicados e é membro do júri do Prémio Pessoa e do German Marshall Fund em Portugal. Foi membro do Conselho Directivo do Centro Cultural de Belém. É membro do Conselho Geral da Universidade de Coimbra.

ELIANE BRUM

Eliane Brum é uma jornalista, escritora e documentarista brasileira.

Formou-se pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS) em 1988 e ganhou mais de 40 prêmios nacionais e internacionais de reportagem.

Trabalhou 11 anos como repórter do jornal Zero Hora, de Porto Alegre, e 10 como repórter especial da Revista Época, em São Paulo. Desde 2010, atua como freelancer. De 2009 a 2013 manteve uma coluna no site da Revista Época, e desde outubro de 2013 no jornal El País.

FERNANDO CABRAL MARTINS

É professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Publicou antologias e livros de ensaio sobre literatura e pintura. Organizou edições das obras de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Alexandre O'Neill e Luiza Neto Jorge. Coordenou o Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português. Publicou livros de ficção: *Sub Estâncias*, 1986; *Ao Cair da Noite*, 1989; *A Cidade Vermelha*, 1991; *Western*, 1995; *O Deceptista*, 2003; *Viagem ao Interior*, 2004; *A Flor Fatal*, 2009.

FERNANDO MEIRELLES

Fernando Ferreira Meirelles é um cineasta, produtor e roteirista brasileiro. Seu filme de maior sucesso é *Cidade de Deus* lançado em 2003 e que o levou a ser nomeado ao Oscar de melhor diretor. Em 2015, tornou-se supervisor artístico da Globo Filmes, atuando e supervisionado séries e telefilmes produzidas para co-produção pela Rede Globo.

Ele também foi nomeado ao Globo de Ouro de melhor diretor em 2005 por "O Jardineiro Fiel", que ganhou o Oscar de melhor atriz coadjuvante pela atuação de Rachel Weisz. Também dirigiu a adaptação do romance de José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* lançado em 2008, além de encabeçar a equipe artística que produziu a Cerimônia de Abertura das Olimpíadas de 2016.

FLAVIO CAFIEIRO

Aos 35 anos trocou a carreira de executivo pela de escritor, iniciando um período sabático de preparação e estudos. Durante esse período, além de frequentar cursos de roteiro e oficinas de criação literária, formou-se ator pelo Teatro-Escola Macunaima. Em 2013 venceu o Prêmio Off-Flip de Literatura na categoria conto e, junto com seus colegas de curso de escrita criativa, publicou seu primeiro texto na coletânea 336 horas, organizada por Noemi Jaffe. Também em 2013 publicou seu primeiro romance, *O frio aqui fora*, pela Cosac Naify, livro finalista nos prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura. Em 2014 estreou como dramaturgo com a peça *Antes de mais nada* e lançou mais dois livros: a antologia de contos *Dez centímetros acima do chão*, novamente pela Cosac Naify, obra contemplada com o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, e a novela *O capricórnio se aproxima* pela E-Galáxia, exclusivamente em formato digital. Hoje, além de se dedicar à literatura, segue escrevendo para teatro e cinema."

GONÇALO M. TAVARES

Escritor e professor universitário, já publicou mais de trinta escritos, dos quais se destacam vencedores de alguns dos mais prestigiados prêmios de literatura em língua portuguesa – Investigações. Novalis (2002), (Prêmio LER/Millennium BCP, Prêmio PTelecom, Prêmio Revelação de Poesia da APE); Jerusalém (2004), Prêmio LER/Millennium BCP, Prêmio Fundação José Saramago, Prêmio Portugal Telecom; e *Uma Viagem à Índia* (2010), (Grande Prêmio APE). Lá fora, Jerusalém foi integrado na edição europeia 1001 livros para ler antes de morrer (2008), e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007) venceu o Prêmio do Melhor Livro Estrangeiro Publicado em França em 2010. A sua bibliografia conhece cerca traduções em cerca de cinco dezenas de países.

GREGÓRIO DUVIVIER

Gregório Byington Duvivier é ator, humorista, roteirista, escritor e poeta brasileiro. Ficou conhecido pelo seu trabalho no cinema e no teatro e, a partir de 2012, destacou-se como um dos criadores dos esquetes da série Porta dos Fundos, veiculada pelo YouTube.

É autor dos livros "A partir de amanhã eu juro que a vida vai ser agora", "Ligue os pontos - Poemas de amor e Big Bang" e "Put Some Farofa". Também assina uma coluna semanal na Folha de S.Paulo.

J. J. DIAS MARQUES

É doutorado em Literatura Oral pela Universidade do Algarve, onde é professor auxiliar. Desde 1980, tem-se dedicado à recolha e estudo da literatura oral portuguesa, nomeadamente do romanceiro e das lendas, sobre os quais publicou numerosos artigos. É coautor (com I. Cardigos e P. Correia) do Catalogue of Portuguese Folktales (F.F.C., nº. 291, 2006). Dirige a revista Estudos de Literatura Oral. É membro associado da Folklore Fellows Network.

JEAN WYLLYS

Jean Wyllys é um jornalista, professor universitário e político brasileiro, eleito pela primeira vez em 2010 para um mandato de deputado federal pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) do Rio de Janeiro.

Em 2015, a revista britânica The Economist classificou Wyllys como uma das 50 personalidades que mais lutam pela diversidade no mundo. Em 2012 e 2015 Jean foi eleito pelos internautas o melhor deputado federal do Brasil.

JOÃO MAGUEIJO

Natural de Évora, licenciou-se em Física na Universidade de Lisboa mas foi em Cambridge que fez o mestrado, e doutoramento, e onde ficou a investigar posteriormente. O seu maior trabalho foi a postulação da Teoria da Velocidade Variável da Luz, que põe em causa uma das bases fundamentais da Física moderna: a Teoria da Relatividade, uma das principais propostas de Einstein, que, segundo o cientista português, não está certa, segundo o cientista português. Atualmente, é professor de Física Teórica no Imperial College, em Londres.

JOÃO MONTEIRO

Nascido em Maio de 1977. Licenciado em História de Arte e freelancer na área do cinema. Membro fundador do CTLX - Cineclub de Terror de Lisboa cuja actividade principiou em 2005 e do MOTELx - Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa nascido em 2007, do qual é co-organizador e programador. Colaborador na área de cinema da publicação online «Blimunda» da Fundação José Saramago.

JOÃO MOREIRA SALLES

1962, Rio de Janeiro, Brasil

João Moreira Salles é um documentarista premiado, roteirista e produtor do cinema brasileiro.

Fundou com o seu irmão Walter Salles a *Video filmes* onde desenvolveu o seu trabalho como documentarista. Durante a campanha presidencial, em 2002, João filmou os bastidores da campanha política do então candidato Luiz Inácio Lula da Silva, criando o documentário "Entreatos", lançado em 2004. Em 2007 lançou "Santiago", um documentário sobre um antigo mordomo de sua própria família.

É também o fundador e editor da revista Piauí uma das mais prestigiadas do Brasil.

JOSÉ DE MATOS-CRUZ

Nasceu em Mortágua, em 1947. Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra (1973). Escreve em jornais e revistas desde os anos 1960. Em ficção e poesia, publica, entre outros livros, *Tempo Possível* (1967), *Cafre* (1970), *Alma de Cadáver* (1985), *A Erosão dos Lábios* (1992), *Hexálogo* (2000), *Os EntreTantos* (2003) e a trilogia *O Infante Portugal* (2007-2010-2012). Em banda desenhada, funda e dirige várias revistas. Em 2004, inicia o *Imaginário* - periódico com versão newsletter e no formato webzine. Em cinema, destacam-se as suas monografias sobre Charles Chaplin (1981), Manoel de Oliveira (1996), António de Macedo (2000) entre outros, ou as obras-mestras *O Cais do Olhar* (1980 e 1999), *Prontuário do Cinema Português 1896-1989* (1989), *O Cinema Português - 1896-1998* (1998) e *30 Anos Com o Cinema Português* (2002). A partir de 1986, colabora no *Diário de Notícias*. Em 1990, inicia a informatização de Portugal em Filmes, fundo enciclopédico sobre a cinematografia nacional. Professor convidado da Escola Superior de Teatro e Cinema, desde 2000. Autor da base *Cinema Português* (2002-2009) do Centro Virtual/ Instituto Camões. Docente da Licenciatura em Cinema da Universidade Moderna, a partir de 2003. Em 2005, Delfim Ramos realiza em DVD, José de Matos-Cruz - *Memórias Afectivas e Outras Histórias* para Dolphin Produções.

JOSÉ PADILHA

É um cineasta, roteirista, documentarista e produtor cinematográfico brasileiro. Graduado em Administração de Empresas pela Pontifícia Universidade Católica, estudou Economia Política, Literatura Inglesa e Política Internacional em Oxford, Inglaterra.

Fundou em 1997, com o fotógrafo e diretor Marcos Prado, a Zazen Produções. Seu primeiro roteiro produzido foi o documentário para a televisão *Os carvoeiros*, em 1999. Sua estreia como diretor de cinema foi no premiado documentário *Ônibus 174*, de 2002. Seu primeiro longa de ficção foi o sucesso *Tropa de Elite*, em 2007.

Em 2008, Padilha foi incluído na lista 10 *Directors to Watch* da revista *Variety*.

Ao lado de Fernando Meirelles, foi o primeiro diretor anunciado no projeto *Rio, Eu Te Amo*, da franquia *Cities of Love*.

LOLITA WU

É uma escritora taiwanesa, colunista e crítica de cultura.

É autora de nove livros, entre eles, *O Viajante*, *Ela*, *O Sentimentalista* e *City Blues*. O seu mais recente livro *A Terceira Pessoa* foi o vencedor do prémio "The Golden Award Tripod" de Taiwan para a melhor publicação literária. Nos seus romances faz uma observação minuciosa da cultura global, reflete sobre a vida urbana contemporânea, e explora o que pode ser o real significado da nossa existência nos dias de hoje.

Lolita Hu reside atualmente em Nova Iorque.

LUIS SEPÚLVEDA

Escritor, realizador e argumentista de cinema, jornalista e ativista político, o chileno nascido a 4 de outubro de 1949 estudou Produção Teatral na Universidade Nacional do Chile e durante a juventude encabeçou movimentos estudantis – tendo chegado a fazer parte do Departamento de Cultura do presidente Salvador Allende. Preso aquando da subida ao poder de Augusto Pinochet, ficou em prisão domiciliária por ação da Amnistia Internacional. Depois de escapar, viveu debaixo da terra durante cerca de um ano, período em que fundou uma companhia teatral apoiante que se debruçava sobre a resistência e que lhe valeu capturado e condenação a prisão perpétua, por traição. Por ação da Aliança Francesa e da Amnistia Internacional, viu a sentença reduzida, primeiro para 28 anos e, depois, para oito anos em exílio. Deveria ter voado até à Suécia mas em Buenos Aires fugiu para o Uruguai e apenas parou no Equador, depois de passar pelo Brasil e Paraguai. Em 1979 partiu para Hamburgo para ser jornalista e entre 1982 e 1987 colaborou com a Greenpeace. Entre as suas obras mais aclamadas encontram-se *O Velho Que Lia Romances de Amor* (1989), *Patagonia Express* (1995) e *História de Uma Gaiota e do Gato Que a Ensinou a Voar* (1996).

MARIA JOÃO CANTINHO

Nasceu em 1963, em Lisboa e viveu a sua infância em Angola. Regressou em fevereiro de 1975 e estudou na Universidade Nova de Lisboa, onde se licenciou em Filosofia, realizou dissertação de mestrado e se doutorou, em Filosofia Contemporânea. Actualmente é professora no Ensino Secundário e Professora Auxiliar no IADE (Creative University of Lisbon), membro integrado do Centro de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa e Membro Associado do Collège d'Études Juives et de Philosophie Contemporaine, Membro da Direcção do Pen Clube Português, da APE (Associação Portuguesa de Escritores) e da APCL (Associação Portuguesa de Críticos Literários). Publicou várias obras de Ficção, Poesia e Ensaio.

MARIA JOÃO SEIXAS

Licenciada em Filosofia pela Universidade de Lisboa. Exerceu funções no Ministério da Educação e Investigação Científica do Governo Provisório de Maria de Lurdes Pintasilgo, dirigiu o Departamento de Produção de Filmes da Secretaria de Estado da Emigração e, entre 1995 e 1997, foi assessora do primeiro-ministro António Guterres para os Assuntos Culturais. Entre 1989 e 1997, foi vice-presidente do European Film Distribution Office. É diretora da Cinemateca Portuguesa, desde janeiro de 2010.

NUNO ARTUR SILVA

Nuno Artur Silva nasceu em Lisboa, em 5 de Outubro de 1962. Fundador e Director Geral da Produções Fictícias, agência e rede criativa. Fundador e Director Geral do Canal Q.

Director Criativo e co-autor de projectos e programas como: "Herman Enciclopédia", "Contra-Informação", "O Programa da Maria", "Paraíso Filmes", "Manobras de Diversão", "Urgências", "Voz", "Isto Não É Um Recital de Poesia", "É A Cultura Estúpido", "A História Devida" ou "Os Contemporâneos", entre muitos outros.

Fundador e publisher de "O Inimigo Público", suplemento do jornal Público, desde 2003

Autor e anfitrião do programa "Nas Nuvens", desde 2013, no Canal Q.

Apresentador e coordenador, desde 1994, do programa "O Eixo do Mal", na SIC Notícias.

NUNO SENA

Dirigiu o Departamento de Exposição Permanente da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema entre Agosto de 1998 e Junho de 2003. No âmbito das suas funções, coordenou todas as iniciativas decorrentes das actividades de programação, edição e exposição da Cinemateca durante esse período.

Actualmente, exerce funções directivas na Zero em Comportamento, sendo um dos fundadores, directores e programadores do Indielisboa – Festival Internacional de Cinema Independente. Complementarmente, é formador da Restart | escola de criatividade e novas tecnologias nos cursos de Realização e Produção e Marketing Audiovisual (leccionando a disciplina de História dos Audiovisuais) e consultor do Instituto Camões para a área de cinema.

PAULO CARUSO

Paulo Caruso é um chargista e cartunista brasileiro. Trabalhou por muitos anos na revista ISTOÉ, onde assinava a charge da semana com o título Avenida Brasil, que tratava principalmente de aspectos da política brasileira. Actualmente publica suas charges na revista Época e desenha no programa Roda Viva, na TV Cultura. Tem também um trabalho importante com Histórias em Quadrinhos e como músico, através da banda Conjunto Nacional.

PAULO CÔRTE-REAL

Doutorado em Economia pela Harvard University, é professor universitário.

É, desde 2008, presidente da direcção da ILGA Portugal – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual e Transgénero, tendo anteriormente coordenado o Grupo de Intervenção Política da mesma associação, que integra desde 2003. É membro da direcção da ILGA-Europe desde 2011.

PAULO CUNHA E SILVA

Paulo Cunha e Silva é licenciado em Medicina, sendo Mestre e Doutor pela Universidade do Porto, onde foi Professor de Anatomia. Atualmente, é Professor Associado de Pensamento Contemporâneo na Faculdade de Desporto da Universidade do Porto.

Foi um dos principais responsáveis pela programação do Porto 2001, tendo sido considerado a "figura mais relevante" da Capital Europeia da Cultura (Jornal Público) e nomeado para "Personalidade do Ano" (também pelo Público). Foi considerado um dos "200 portugueses mais influentes" pela revista Visão.

Cunha e Silva foi presidente do Instituto da Artes do Ministério da Cultura, Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal em Roma e Comissário de um extenso programa de Guimarães 2012.

Colabora há largos anos com a Fundação de Serralves, com a Fundação Gulbenkian e é presidente da Comissão de Cultura do Comité Olímpico Português.

PAULO MOURA

Paulo Moura é escritor e jornalista freelancer. Foi repórter no jornal Público desde a sua fundação, correspondente em Nova Iorque e editor da revista Pública, mas, durante mais de 20 anos, tem feito reportagens por todo o mundo. Fez a cobertura jornalística de conflitos no Kosovo, Afeganistão, Iraque, Tchetchénia, Argélia, Angola, Caxemira, Sudão, Líbia, Ucrânia e muitas outras, ganhou vários prémios (Gazeta, AMI, ACIDI, Clube Português de Imprensa, FLAD, Lettre Ulisses, Lorenzo Natali, etc.) É professor de jornalismo na Escola Superior de Comunicação Social, em Lisboa e autor de seis livros publicados.

PILAR DEL RÍO

Pilar del Río, espanhola de origem e portuguesa por vontade própria, nasceu em Sevilha em 1950. Estudou para ser jornalista porque gostava de contar histórias. Trabalhou na imprensa, rádio e televisão. Actualmente traduz o que outros contam.

Irmã mais velha de 15 irmãos e mãe de um filho, esteve casada duas vezes, da segunda vez com José Saramago, acontecimento que alterou todos os seus planos de vida.

É militante de esquerda, feminista e, por isso, muito interessada no papel que as religiões atribuem às mulheres. Não consegue emocionar-se com bandeiras, assume ter muitas pátrias e muitos amigos. Não gosta de viajar mas sim de estar nos lugares. Cumpre as leis mas tenta contornar as normas sociais.

Preside à Fundação José Saramago, vive em Lisboa, lê e deixa ler. Às vezes, sonha.

RAQUEL RIBEIRO

Jornalista, romancista e investigadora, doutorada pela Universidade de Liverpool, no Reino Unido, com uma tese sobre a obra de Maria Gabriela Llansol. Honorary Research Fellow do Departamento de Estudos Espanhóis, Portugueses e Latino-americanos Spanish, Portuguese and Latin American Studies da Universidade de Nottingham, no Reino Unido, onde desenvolveu o projeto War Wounds: Cultural Representations of the Cuban intervention in the Angolan Civil War. Colaboradora permanente do diário Público, em particular do suplemento Ípsilon, na área de literatura. Como romancista, publicou Europa (ASA, 2002), sob o pseudónimo Maria David. Publica regularmente a #Série#, trabalho a quatro mãos com o fotógrafo Paulo Pimenta.

REGINA PESSOA

Nasce em Coimbra (Portugal) em 1969

Licenciada em Pintura, na Escola de Belas Artes da Universidade do Porto, 1998.

Em 1992 começa a trabalhar no Filmógrafo - Estúdio de Cinema de Animação do Porto, como animadora em vários filmes de Abi Feijó.

À partir de 1996 começa a realizar e animar os seus próprios filmes, entre os quais uma trilogia dedicada ao tema da infância: "A Noite", "História Trágica Com Final Feliz" e "Kali, o pequeno Vampiro".

Os seus filmes foram distinguidos com mais de 80 prémios e distinções através do mundo, entre os quais: Grand-Prix Ancecy 2006; Grand Prix du Jury South by Southwest, 2007; nomination Cartoon d'Or 2006; Oscars Short-list 2007; Hiroshima Prize 2012; 1st Prize Animated Short Film, CHICAGO INTERNATIONAL CHILDREN'S FILM FESTIVAL - USA; The Golden Gate Award for Best Animation Short - 56th SAN FRANCISCO INT. FILM FESTIVAL - USA; nomeação para os Annie Awards 2013; nomeação para o Cartoon D'OR 2013; selecção nas Golden Nights no Grande Teatro da UNESCO Paris, 2014; etc.

RENAN QUINALHA

Renan Quinalha é advogado e militante de direitos humanos. Tem formação em Direito e Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP), onde cursou o mestrado em Sociologia Jurídica e, atualmente, é doutorando em Relações Internacionais. Foi assessor da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, é autor do livro "Justiça de transição: contornos do conceito" (Expressão Popular/Dobra, 2013) e organizador, com James N. Green, da coletânea "Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade" (EdUFSCar, 2014)".

RUI CARDOSO MARTINS

Rui Cardoso Martins é um escritor, jornalista e argumentista português. Foi repórter e cronista no Público, e foi um dos fundadores das Produções Fictícias, sendo um dos escritores do programa "Contra Informação", da RTP 1. Para o cinema, escreveu o guião de "Zona J" e (em parceria) o da longa-metragem "Duas Mulheres".

O seu primeiro livro, "E Se Eu Gostasse Muito de Morrer", de 2006, está na quarta edição em Portugal, tendo sido publicado na Espanha e Hungria. O seu segundo livro, "Deixem passar o homem invisível", foi premiado com o Grande Prémio de Romance e Novela, da Associação Portuguesa de Escritores/ Direcção-Geral do Livro e das Bibliotecas.

RUI CATALÃO

Dramaturgo, encenador e performer, Rui Catalão vem desenvolvendo desde há 17 anos documentários cénicos, onde cruza crónicas do quotidiano com memorabilia. Destacam-se os solos autobiográficos "Dentro das palavras" e "Canções i comentários". Escreveu os guiões cinematográficos "Capacete Dourado" e "Morrer como um homem", e os livros "Ingredientes do Mundo Perfeito" (sobre o teatro de Tiago Rodrigues) e "Anne Teresa De Keersmaeker em Lisboa". Crítico de cinema desde a adolescência, foi colaborador do Público, onde escreveu sobre literatura, cinema e música.

RUI PEREIRA

Nasceu em 1974.

Licenciou-se em Gestão pela Universidade Lusíada, especializando-se em Gestão Cultural. Em 2012 cumpriu o Programa de Empreendedorismo Cultural e Indústrias Criativas no ISCTE.

Desde 1998, tem sido gestor cultural e foi programador de cinema para várias instituições, incluindo a Fundação Calouste Gulbenkian e os cinemas Ávila, Nimas e King, em Lisboa.

Foi responsável pelas compras internacionais de filmes para a Atalanta Filmes, em 2004 e 2005.

Foi membro do júri em diversos festivais, nomeadamente em Karlovy Vary, Vila do Conde e Santa Maria da Feira

Em 2007, integrou o Comité de seleção do Prémio Lux, atribuído pelo Parlamento Europeu, a um filme europeu.

Desde 2000, é membro fundador e presidente da Zero em Comportamento – Associação Cultural, entidade que através da organização de ciclos, mostras e retrospectivas e do Indielisboa, é responsável pela apresentação em Portugal de mais de várias centenas de filmes inéditos no nosso país.

Desde 2003, é um dos diretores e programadores do Indielisboa – Festival Internacional de Cinema Independente de Lisboa.

SERGIO CABRERA

Fernando Ferreira Meirelles é um cineasta, produtor e roteirista brasileiro. Seu filme de maior sucesso é Cidade de Deus lançado em 2003 e que o levou a ser nomeado ao Oscar de melhor diretor. Em 2015, tornou-se supervisor artístico da Globo Filmes, atuando e supervisionado séries e telefilmes produzidas para co-produção pela Rede Globo.

Ele também foi nomeado ao Globo de Ouro de melhor diretor em 2005 por "O Jardineiro Fiel", que ganhou o Oscar de melhor atriz coadjuvante pela atuação de Rachel Weisz. Também dirigiu a adaptação do romance de José Saramago, Ensaio sobre a Cegueira lançado em 2008, além de encabeçar a equipe artística que produziu a Cerimônia de Abertura das Olimpíadas de 2016.

TATIANA SALEM LEVY

Tatiana Salem Levy é escritora, tradutora e doutora em Estudos de Literatura. Publicou o livro *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (Relume Dumará) e contos na revista *Ficções 11* (7Letras) e nas antologias *Paralelos* (Agir) e *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record). *A chave de casa*, seu romance de estreia, foi publicado primeiramente em Portugal, pela editora Cotovia.

VALTER HUGO MÃE

Licenciado em Direito, é um dos maiores nomes de uma geração de escritores em língua portuguesa, a mesma de Gonçalo M. Tavares, escreve o seu nome propositadamente em minúsculas. Cofundador da Quasi Edições e da Objecto Cardíaco, venceu o prestigiado Prémio Fundação José Saramago com *O Remorso de Baltazar Serapião* (2007). Atualmente, dedica-se também à música e ao desenho, com concertos dados e trabalhos expostos.

VHILS (ALEXANDRE FARTO)

Vhils (1987), tem desenvolvido uma linguagem visual única com base numa estética do vandalismo derivada do seu background no graffiti ilegal. Trabalha a remoção das camadas superficiais de paredes e outros suportes com ferramentas e técnicas não convencionais, estabelecendo reflexões simbólicas sobre a vivência no contexto urbano, a passagem do tempo e a relação de interdependência entre pessoas e meio. Desde 2005 tem apresentado o seu trabalho à volta do mundo em exposições individuais e colectivas, eventos artísticos, instituições e intervenções site-specific. Está representado em diversas colecções públicas e privadas em vários países.

XOÁN CARLOS LAGARES

É professor associado de língua espanhola na Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro) e membro do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem dessa mesma universidade, onde desenvolve pesquisa no âmbito da linguística histórica, da sociolinguística e da linguística aplicada. Tem doutorado em linguística, com foco no âmbito galego-português, pela Universidade da Coruña (2000) e foi professor em várias universidades espanholas e brasileiras: Universidade da Coruña (UDC), Universidad de Salamanca (USAL), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Universidade Pontifícia Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Universidade de São Paulo (USP). Além de capítulos de livros e artigos académicos, publicou os livros *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses* (Laovento, 2000) e *O xénero gramatical en galego* (Ed. Universidade da Coruña, 2007), e organizou as coletâneas *Políticas da norma e conflitos linguísticos* (Parábola Editorial, 2011), em colaboração com Marcos Bagno, e *Galego e português brasileiro: história, variação e mudança* (EDUFF, 2012), em colaboração com Henrique Monteagudo.

"SHINING"

HOMENAGEM A STANLEY KUBRICK

Reinterpretação de Miguel Gonçalves Mendes de um banco tradicional português para exposição coletiva.

Lisboa, 2004



DESIGN GRÁFICO: Sugo Design

FOTOGRAFIAS: *Batalha dos 3 Reis*: Dino Estrelinha | *Autografia*: Susana Paiva

Floripes: Susana Paiva | *Curso de Silêncio*: Margarida Ribeiro | *José e Pilar*: Susana Paiva

Entrevista Cinemateca e Retrato de MGM: Cláudia Rita Oliveira

AGRADECIMENTOS: Ana Paula Gonçalves, Daniela Siragusa, Diogo Figueira, Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Henrique Ralheta, Joana Carmo, Pedro Sousa e todos os membros das equipas dos filmes analisados

MIGIM