



MIGM  
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

---

AUTOGRAFIA > FERNANDO CABRAL MARTINS > PAULO CUNHA E SILVA

D. NIEVES > CARLOS FIGUEIRAS > NUNO SENA

FLORIPES > J. J. DIAS MARQUES > JOÃO MONTEIRO

CURSO DE SILÊNCIO > MARIA JOÃO CANTINHO > RAQUEL RIBEIRO

JOSÉ E PILAR > ARTHUR DAPIEVE > BALTASAR GARZÓN > LUÍS SEPÚLVEDA > VALTER HUGO MÃE > JOSÉ PADILHA

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

## ÍNDICE

GONÇALO M. TAVARES

CÍNTIA GIL

*O CINEMA DE MIGUEL GONÇALVES MENDES* > RUI PEREIRA

*D. NIEVES* > CARLOS FIGUEIRAS > NUÑO SENA

*AUTOGRAFIA* > FERNANDO CABRAL MARTINS > PAULO CUNHA E SILVA

*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

*JOSÉ E PILAR* > ARTHUR DAPIEVE > BALTASAR GARZÓN > LUÍS SEPÚLVEDA > VALTER HUGO MÃE > JOSÉ PADILHA

*MIGUEL GONÇALVES MENDES* > JOÃO MAGUEIJO > JOÃO BONIFÁCIO > MARIA JOÃO SEIXAS

---

CÍNTIA GIL  
< CO-DIRETORA DO DOC LISBOA E PROGRAMADORA >

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 dissemo-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 Llan-sol 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.

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

## O CINEMA 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!”



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 recomeçar 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 estrangeiro

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 prometedo 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 marinha 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 raiais, 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 pos-

teriores, 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*.

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 reduz 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 indistinguidade 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.



"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

---

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 Surrealismo, 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.

PAULO CUNHA E SILVA  
< PROGRAMADOR >

## 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 incómoda, 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.

---





A BATALHA DOS  
TRÊS REIS <2005>

JOSÉ DE MATOS-CRUZ  
< PROFESSOR E HISTORIADOR >

## 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 nexo 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 fílmica, 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-nação de Portugal.

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.



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, mudez 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 conduzisse ao longo de uma

história, somos levados pelo fulgor das imagens, que se apoderam 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.

RAQUEL RIBEIRO  
< JORNALISTA >

## 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.<sup>1</sup>

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, como

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

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”<sup>2</sup>

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”<sup>3</sup> – 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”<sup>4</sup>

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”<sup>5</sup>. 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”<sup>6</sup>. 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.”

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

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

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

“– 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”<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup>.

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

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

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 figural”, escreve Llansol.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.*

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.



FLORIPES <2007>

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.<sup>1</sup>

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. Dado que, na vertente ficcional do filme, Julião morre ainda jovem, uma interpretação biografista

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).

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 saía, 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. Aí, 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,<sup>2</sup> 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 Marques<sup>3</sup>. 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.<sup>4</sup> 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 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

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).

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!”<sup>5</sup>

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

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

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.<sup>6</sup> 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.

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,

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

uma rua estreitinha,<sup>7</sup> 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 T<sup>8</sup>) 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.”<sup>9</sup>

Como se pode ver, a informante chama a esta lenda “a lenda [...] da vila de Olhão”, exprimindo o sentimento da população daquela localidade.<sup>10</sup> 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 de “tudo

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.

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 mouras encantadas estão atestadas na tradição oral de todo o território de Portugal Continental e dos Açores,<sup>11</sup> 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 beijo na

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

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!'"<sup>12</sup>

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,<sup>13</sup> 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.

Outro aspeto em que "Floripes" evidencia a adaptação da habitual lenda de mouras encanta-

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).

das ao meio específico de Olhão está no caráter 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.”<sup>14</sup>

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 os homens por decisão sua, mas que, pelo contrário, é tão vítima como as suas vítimas, um

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”.

joguete 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.”<sup>15</sup>

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.”<sup>16</sup>

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, *Milos 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.”<sup>17</sup>

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 um exemplo de que

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.”

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 conheço<sup>18</sup>, 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 todos

18> 7 publicadas e 24 inéditas.

os dias à meia-noite ao pé do moinho (o moinho que é um nome, mas eu não sei)<sup>19</sup>, 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.”<sup>20</sup>

Se é verdade que, na maior parte do texto, poderíamos estar perante uma versão “normal” da lenda de “Florípes”,<sup>21</sup> aprendida na oralidade, a antepenúltima frase e a penúltima (sobretudo esta, com o explícito “via-se”) parece só poderem derivar do visionamento do filme por

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.

parte da informante.<sup>22</sup>

Assim, Floripes, inspirado na tradição oral, acabou por influenciá-la. E a homenagem que Gonçalves Mendes quis prestar à sua terra<sup>23</sup> 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.”<sup>24</sup>

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 fílmica 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 gênero, 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.



JOSÉ E PILAR <2010>

"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

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

Fernando Meirelles

---

ARTHUR DAPIEVE  
< ESCRITOR >

Texto publicado no jornal brasileiro "O Globo"

## 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 recitado 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 mediou 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 >

## PELICULA JOSE Y PILAR

El día 18 de junio de 2010, José Saramago, premio Nobel de literatura, partió, ligero de equipaje, hacia lo desconocido.

Entonces, su mujer, amiga y compañera, Pilar del Río estaba con él.

Hoy, poco más de cinco meses después, ella nos acompaña en este marco incomparable de la ciudad de Ronda en el I Festival de Cine Político para asistir a la Premier de la película de Miguel Gonçalves Mendes que lleva el nombre de José y Pilar. Aquí estamos un puñado de amigos/as, admiradores/as para disfrutar de un José Saramago presente, entrañablemente próximo, lleno de ese humor fino, agudo e irónico que le caracterizaba, y de su mujer Pilar, no sólo presente, sino ejemplo de complementariedad indispensable en las últimas décadas de producción del autor. Una andaluza de las tierras granadinas que unió su fuerza a la de las tierras portuguesas de su marido.

José Saramago, ciudadano del mundo, viajero incansable, luchador convencido de causas justas, fue una persona que no renunció a llamar en cada momento a las cosas por su nombre, y, que fue fiel a sus principios y se enfrentó, desde su radicalidad, a los retos y empresas más difíciles y complejas, y que sobre todo no mostró ninguna debilidad frente al poder al que denunció con energía y decisión fuera del signo que fuera y con independencia de la posición que ocupara en el momento de la crítica.

Fue un hombre que hizo compatible lo que decía con lo que pensaba y eso le llevó a ser denostado por algunos hasta después de su muerte, pero admirado y venerado por millones

de personas que necesitan ese mensaje de responsabilidad y ética. La muerte le sorprendió tranquilo, como con tranquilidad habla de ella en la película. “La muerte - dice - es haber estado y no estar: me cabrea muchísimo.”

Como él decía, “lo que tiene que ser, será y si no, no será y se acabó”.

En esta película se percibe con claridad su concepción del mundo, un mundo que no está bien hecho porque, como el decía: “la aspiración legítima y única que justifica la vida, la felicidad del ser humano, está siendo defraudada todos los días” y porque “la explotación del hombre por el hombre sigue existiendo. Los seres humanos no debemos aceptar las cosas como son, porque esto nos lleva directamente al suicidio. Hay que creer en algo y sobre todo hay que tener el sentimiento de responsabilidad colectiva, según el cual cada uno de nosotros es responsable de los demás.” Esta alta concepción de lo colectivo marcó toda su vida y pensamiento político.

En esta película, hecha con trazos delicados, sensibles e intimistas, se descubren la comunidad, la camaradería y la amistad de dos personas, compañeras de viaje, incapaces de andar el uno sin el otro, apoyándose en el pensar y en el vivir, hombro con hombro, a golpe de risas y enfados con todos y con ellos mismos. Es determinante que una de las palabras que con más insistencia aparece en la película es la de PILAR. Pilar para José es el todo.

Resulta enternecedor cuando el escritor en uno de sus esplendidos momentos dice haber dado con un pensamiento importante y lo comparte con Pilar. “Yo tengo ideas para escribir la novela y tu para la vida, que piensas tú, cual es mejor.” El diálogo, aquí como en toda la película, llena de brochazos de humor y profunda reflexión, militancia y complicidad compartida, es total. Te capta desde el principio, que es el fin y desde el final que es el principio.

Por supuesto que surge el José Saramago pesimista impenitente, pero que, partiendo de ese carácter, quiere alcanzar la fuerza para cambiar el mundo, porque el mundo no lo cambian los optimistas, sino los que, desde su pesar, tratan de mejorarlo, convencidos de que el camino de aquellos no es el adecuado, por esto dice: “los pesimistas son los que siempre abordan las empresas más arriesgadas y exitosas.”

En este documental, también se perciben las características de un José Saramago combativo, totalmente comprometido por la causa de los derechos humanos, “la batalla por estos no es ni de derechas ni de izquierdas. Por el contrario es algo en lo que la gente honesta puede ponerse de acuerdo. ¿Que es lo que está allí? (con referencia a la Declaración Universal de los Derechos Humanos) son 30 derechos unánimemente reconocidos como efectivos del ser humano y que no se cumplen.” Denunciar esto y tratar de cambiarlo fue uno de los esfuerzos y peleas más importantes de su vida.

En esta obra documental, realmente notable, aparece el José Saramago íntimo, en la casa de Lanzarote, en la biblioteca, escribiendo, jugando con el ordenador, hablando con jóvenes, pero siempre atento a Pilar, siempre Pilar, a la que adora, toca, acaricia y con la que mantiene un juego inteligente y próximo, a veces de auténticos camaradas cómplices en mil historias compartidas y a veces hombre y mujer en el mutuo amor.

Se ve al premio Nobel, entusiasmado con las cosas más sencillas, con su tierra, y con sus gentes, pero también al militante con hondas convicciones políticas, enfrentado con los poderosos y siempre alejándose del poder, para acercarse a las víctimas y junto al pueblo, junto a los jóvenes, junto a la cultura, junto a Pilar, siempre Pilar. La película es sinceramente una verdadera historia de amor, de sensaciones, de introspección en los personajes, hasta mostrarnos sus aspectos más íntimos.

---

A estas alturas habrán comprobado que no soy imparcial cuando hablo de José y de Pilar. Tampoco quiero serlo. En un tiempo, cuando José era denostado por sus escritos, en su tierra portuguesa, por políticos alicortos y dogmáticos eclesiales, ejemplificando la intolerancia frente a los que piensan diferente, EL, fue faro para todos aquellos que hacemos de la discrepancia, la discusión y el pensamiento diverso, una necesidad para sobrevivir.

La figura frágil, desgarbada, pero firme, de José Saramago identifica el compromiso mas consistente de todos aquellos que pelean por la verdad, por la memoria y por la justicia. Estoy seguro que de estar aquí, lloraría con lo que está sucediendo con el pueblo saharai y despreciaría a los que vuelven la cara o callan, e incluso a los que hablan aunque no sienten lo que dicen. Su figura en la Puerta del Sol, leyendo el manifiesto en contra de la guerra de Irak en febrero de 2003, fue un ejemplo para el mundo entero y para los políticos oportunistas y cobardes. Recuerdo su desprecio por los verdugos que han masacrado a miles y millones de personas, y frente a aquellos que callaban o se mostraban indiferentes frente a los más débiles. Defensor de la justicia en su versión universal era un baluarte y punto de referencia en la lucha contra la Impunidad, hasta el final de sus días.

Los recuerdos siguen afluyendo y tengo muy presente aquellas firmes palabras de reproche y condena de las acciones de las corporaciones económicas y financieras que consideraba gobiernan el mundo ante la renuncia de los políticos: "Tenemos una fachada democrática, decía, pero no tenemos democracia, porque si yo no puedo hacer nada más que quitar un gobierno y poner otro, esto no es democracia. La democracia sería la participación total del ciudadano."

Por supuesto, no puedo olvidar el Saramago de los últimos años, precisamente a los que se extiende la película. En este tiempo ha sido en el que con mas proximidad he vivido mi

---

relación con Pilar y José, y a ambos les doy las gracias por ese privilegio, tanto uno como otro han estado y están conmigo en todas las luchas iniciadas y que estamos obligados a mantener. Las palabras de apoyo de Saramago a mi persona son imposibles de olvidar.

Estoy convencido de que su figura se hará cada vez mas importante como referente ético en lo político y en lo social, a nivel internacional. En los tiempos que corren, en los que la ausencia de líderes éticos es una plaga, él y su pensamiento constituyen una isla que, poco a poco, se hará continente para la humanidad.

Queridos amigas/os, debo deciros que al ver esta película he vuelto a reír y a llorar con José y con Pilar, al sentirlos próximos e irónicos, conscientes de que el final de la historia compartida estaba próximo. Cuando terminéis de ver la cinta, estoy seguro que tendréis la sensación de que se nos ha ido un amigo entrañable, pero que aún sigue entre nosotros, y sabréis de la complicidad de dos personas, escritor y periodista, cercanos al pueblo, contaminados de sociedad, coherentes y firmes en sus principios, amigos de sus amigos, y, sobre todo, utópicos, profundamente esperanzados en que es posible cambiar el sentido de las cosas en este mundo.

José y Pilar han sido y serán para mí, dos amigos. Ahora, con esta escenificación cinematográfica, los conoceremos un poco más.

Para terminar, que esta película se estrene en Ronda, en Andalucía, es algo que exigían el perfil de los protagonistas, una granáina de Castril y un portugués de vida errante que quedó vinculado definitivamente a nuestra tierra. Cuando José Saramago fue nombrado hijo predilecto de Andalucía, dijo "si no es mi tierra, sí es tierra mía". Este juramento de fidelidad quedo sellado en forma firme y definitiva, convirtiéndole en uno de los nuestros. Pilar del

---

Río, definió perfectamente la vinculación de Saramago con Andalucía. “Se coló en su vida desde hace muchos años, desde la niñez. Primero como una consciencia cercana, en aquella voz que le aterrizzaba desde la radio familiar, que le traía las arengas de Quijo de Llano en la Guerra Civil española. Y luego, afortunadamente, gracias a la inmortal poderosa e indeleble voz de sus poetas. Por Machado, por Cernuda, García Lorca, por Juan Ramón Jiménez, por Altoaguirre o por Aleixandre, José Saramago se sintió andaluz.”

Es a Pilar, la compañera fiel, desde el principio hasta el final, esta mujer menuda, pero enérgica, bella por dentro y por fuera, la que anudó su vida a la del hombre y escritor, a la que pertenece, por derecho propio la certeza de haber conseguido que José Saramago mantuviera sus ganas de vivir, arañando cada instante, peleando por cada segundo de unión existencial, hasta que sus fuerzas abandonaron el frágil cuerpo al que daban vida.

Me siento orgulloso y agradecido porque ambos me permitieran entrar en sus vidas y compartir momentos inolvidables, en los que el dolor, a paso lento, pero inexorable, se aproximaba a nuestras vidas, pero en los que las ganas de cambiar las cosas y de pelear estuvieron presentes hasta el final.

José Saramago estará allá donde lo necesitemos, su pensamiento, sus ideas, su vida, su amistad, siempre estarán con nosotros.

Y, Pilar, su traductora, su amiga, su amante y esposa, su musa, a quien dedicó todas sus obras desde que la conoció cuando se cruzaron sus caminos idealmente en una librería próxima a la C/ Sierpes de Sevilla, será su legítima representante y continuará su lucha: “Ambos se eligieron y al elegirse mutuamente nos eligieron a todos los demás.”

---

LUIS SEPÚLVEDA  
< ESCRITOR >

## PILAR Y JOSÉ

En febrero de 2011 hacía bastante frío en Póvoa de Varzim, un viento gélido llegaba desde el Atlántico y todo aconsejaba permanecer al calor de los amigos asistentes a Correntes d'Escritas, uno de los mejores festivales literarios que se hacen en Europa, pero de pronto Pilar se impuso al mandato sedentario del Atlántico y dijo que era hora de irnos al cine.

Una vez leí una frase de Engels "la naturaleza no conoce ni un instante de reposo", y siempre que veo a Pilar pienso en esa frase del amigo y benefactor de Marx.

Sinceramente, mientras caminábamos hasta el autobús que nos llevaría al cine, yo no sabía qué película veríamos, hasta que me atreví a preguntar y Nicole Witt me informó que se trataba de un documental que Miguel Gonçalves Mendes había hecho sobre Pilar y José Saramago.

Sinceramente, tuve ganas de devolverme, porque el recuerdo de José Saramago, la admiración que siento por el hombre y el escritor, por el rigor ético que otorgó a la tarea de narrar, son elementos que llevo entre la piel y la camisa, son una parte de mi que no se muestra, y que tampoco admite comparación con lo que otros sienten por el gran escritor Portugués y por Pilar, su compañera, traductora al español, y aire puro que respiró durante los viajes que ambos hicieron, no de país en país, sino de causa en causa, o en los pocos momentos de reposo que compartieron entre los campos de lava de Lanzarote.

Sinceramente, me senté de malas ganas en la primera fila de la sala, pero pasados los primeros minutos olvidé donde estaba porque la cámara discreta, discretísima de Miguel

Gonçalves Mendes me devolvió uno de mis recuerdos más queridos. Estaba en Póvoa de Varzim, pero también estaba en una casa de Bad Homburg, el Alemania, en la casa de la que fue nuestra agente literaria, Ray-Güde Mertin, bebiendo un estupendo vino blanco del Rhin mientras esperábamos a Pilar y José.

Yo tenía algo así como un discurso preparado para Saramago, ansiaba decirle cuánto lo admiraba y quería, cuánto me había enseñado con sus libros y que, pese a no haberlo visto nunca antes de esa noche, lo consideraba mi amigo.

Pilar y José llegaron. Entre los abrazos de las cincuenta personas que ahí estábamos, Pilar narró algunas incidencias del viaje y José, de manera casi imperceptible se acomodó en un sillón alejado, con esa tendencia a desaparecer, a evitar ser el centro de la atención que tan bien retrata Miguel Gonçalves Mendes.

Cuando se filma un documental uno sabe que lo más difícil será conseguir que nuestro punto de vista como realizadores sea el ojo de la cámara. Nada debe distraer ni perturbar ese punto de vista, y Miguel Gonçalves Mendes tenía uno muy nítido: ver el mundo a través de la humanidad, de la inmensa humanidad de Pilar y José.

El film de Miguel Gonçalves Mendes no es una loa ni un homenaje. La grandeza de Saramago no encuentra adjetivos que la reflejen fielmente, los que existen se quedan pequeños. Y mucho menos existen palabras para definir con justicia a esa sociedad que forman Pilar y José. Lo que logra Miguel es compartir una forma de vida indivisible, marcada por un amor que se siente en cada segundo, y una disciplina, un rigor de intelectuales fieles a la larga lista de deberes exigidos por la época en que viven.

Lo más notable en el film de Miguel Gonçalves Mendes es que la intimidad de Pilar y José

---

está resguardada, y al mismo tiempo nos invita a compartir una seductora, fatigosa, muy fatigosa, manera de vivir, entender el mundo, las gentes, las cosas, las contradicciones que les afectan, su manera de enfrentarlas, y una humanidad desbordante que es la mayor de las intimidades.

La cámara de Miguel Gonçalves Mendes es discreta pero no oculta ni omite nada de lo esencial, no para conocer, sino para estar junto y con Pilar y José. Este film está marcado por un respeto justo, no impuesto, por un respeto que es la única manera de acercarse a un gigante como Saramago, y a Pilar, que es el fundamento de su estatura.

Finalmente quiero mencionar un aspecto que podría llamarse estética de la dignidad, y que Miguel Gonçalves Mendes consigue con maestría: le bastó con fijar la cámara durante unos segundos sobre una ventana para narrar la cercanía del ocaso del gran escritor.

Gracias Miguel, en nombre de los que tanto queremos a Pilar y José.

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 perceção 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, despidendo 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.

JOSÉ PADILHA  
< REALIZADOR DE CINEMA >

## 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 preza 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 Río 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 a 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 Río, 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 à 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 às frases de Saramago e à 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 autógrafa 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 o 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 guardida. A morte tem os desgostos, a vida tem os felises. 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.”



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 remoía 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 desfilibradeiro, 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 abrir 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 obvio, 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 apercebi dos filmes que medei *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 irem 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 narrati-

va 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 dissecação 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.

< DIRETORA DA CINEMATECA PORTUGUESA >

## MARIA JOÃO SEIXAS ENTREVISTA MIGUEL GONÇALVES MENDES

[Transcrição da entrevista]

MJS: Quem é o Miguel?

MGM: Essa é uma pergunta para a qual eu não sei se tenho uma resposta, porque eu próprio não sei quem sou. Acho que... não sei ... essa é a pergunta mais complicada do mundo.(risos) Espero um dia poder responder-lhe.

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

MGM: Claro, porque é a pergunta mais difícil e assustadora de todas. Não... sei lá... eu acho que sou... Claro que nós podemos dar as respostas oficiais, "eu sou realizador", ou "vivo não sei onde", mas do ponto de vista humano, acho que ... Sou sobretudo uma pessoa que anda aí, ainda muito perdida, e que anda basicamente à procura de respostas. Há uma frase num filme, no "Curso de Silêncio", de que eu gosto muito, e que acho que traduz um bocadinho do meu trabalho e da minha busca, que é uma frase que aparentemente é muito ridícula e foleira, da Maria Gabriela Llansol, mas que é muito bonita e 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 de facto ainda tem uma grande ingenuidade, nessa procura de saber o porquê de estarmos aqui, qual é o sentido que isto faz, se faz ou não sentido efectivamente. Porque não tem necessariamente que fazer sentido. Aliás há 2 respostas muito bonitas para isso, tanto no "Autografia" como no "José e Pilar". No "Autografia" o Mário, à pergunta "então para que é que isto serve?", responde: "bem... serve para amar, serve para "foder", que é muito bom, muito agradável, e serve para morrer, serve só para isso." ... E depois ele dizia: "bom, se isso me consola? Não, também não consola muito, mas



pelo menos já é alguma coisa...". Mas no caso do José... ele era mais prático e mais concreto, efectivamente dizia: " Não, 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 nós tentarmos melhorar um bocadinho este mundo esquizofrénico que nós fomos criando". Isto, agora estou a fugir à pergunta mas...

MJS: Não está não, esta pergunta projecta-se 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, projecções 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 aparece - foi bonito ter associado as palavras "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 de facto uma âncora preciosa para si...

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

MJS: Não acho nada! Quais são os casos mais desastrosos?

MGM: Sei lá, é a "Batalha dos Três Reis" que é péssimo, é... sim, depois o resto, bom... eu gosto muito do "Florípes" 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 e que achava ter encontrado a

solução... em que eu ia fazer uma coisa milagrosa pela primeira vez no cinema português: "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 nem eu tinha as competências técnicas nem... muito menos devia eu ter escrito o argumento, porque efectivamente eu não tenho jeito para escrever. E como tal é uma pena que os diálogos do filme, que algum do desenvolvimento narrativo do filme seja mau, por ter sido escrito por mim. Que, infelizmente, eu também acho que é um bocado uma característica de algum cinema nacional, nós temos pessoas que sabem filmar maravilhosamente bem e que escrevem muito mal, e depois filmam aquilo que escreveram mal. Ou, temos pessoas também que escrevem muito bem e depois sabem filmar muito... mal. E eu prometi a mim mesmo, depois deste filme (a Batalha), 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... há 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; o realizador pediu ao escritor: "dá-me a tua pior estória, que eu farei o meu 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, se pode conjugar em várias direcções.

Agora em relação à "Batalha dos Três Reis" o 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: Sim não me consola. Não, mas sim... Bom se há algum mérito que eu me posso atri-

buir é efectivamente o facto de agir, e isso é uma coisa da qual que não me demito. Aliás a Pilar e o José, no filme, também dizem que é quase imoral nós ficarmos a lamentar-nos da vida, sobretudo nós, que somos efetivamente os privilegiados. Ou seja, essa deverá ser a postura, simplesmente temos de agir mesmo que façamos asneiras. No meu caso, todas as asneiras que eu fiz foram asneiras construtivas, que me levaram até onde eu estou hoje, que me foram servindo sempre e, cada filme foi servindo como escola até eu chegar a este filme final, sobretudo tendo em conta... 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...

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, muito humilde, digo eu, relativamente à sorte que lhe coube ou que consegui trabalhar para poder 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-nas 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 Rio 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 o vou fazer. Mas diga-me lá - voltamos à Maria Gabriela - sobre aquela coisa banal e foleira que eu não posso deixar de lhe perguntar e sobre a descoberta do cinema e da sua pertença ao cinema como gesto do seu trabalho.

MGM: Então, também quando há pouco me perguntava quem é o Miguel, também sou obviamente fruto do espaço, do tempo e de uma cultura, que é esta. Mas o cinema acontece de uma forma absolutamente acidental na minha vida. Eu, desde adolescente, queria ser arqueólogo e queria ser actor e achei, porque também sou uma pessoa relativamente insegura, que se eu alguma vez concorresse ao conservatório de teatro e não entrasse 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 seria concorrer para a escola de cinema. E então concorri e basicamente odiei a escola de cinema, odiei os meus colegas de turma, odiei os professores, achei tudo de um pretensiosismo, de uma construção de falsos egos, achei tudo aquilo horrível e então desisti.

MJS: E estávamos em que ano?

MGM: Estávamos em 97/98. E então desisti passados três meses...

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

MGM: Mas voltei mais tarde.

MJS: Ahh (Risos)

MGM: E então conclui o 1º ano de Arqueologia, tendo começado a trabalhar na especialização que eu queria, que era arqueologia subaquática. Num dos dias descobrimos um barco do sec. XVI ou XVIII, no dia seguinte destruíram-no. Então percebi que basicamente aquilo era só uma coisa para fingir: punham lá uns adolescentes do primeiro ano da faculdade e assim, para efeitos legais, estavam lá arqueólogos. Eu decidi "não, não me vejo seis meses no campo nem fora de Lisboa, portanto eu sei lá, basicamente eu vou escolher um curso que não seja nada, que tenha as áreas que eu goste, que é Sociologia, Filosofia, História, Ciência Política, mas que não me feche as portas, que não diga "agora tens de sair deste curso e vais ser isto"". Então escolhi Relações Internacionais e entrei para o curso e, aí reativei o grupo de teatro da faculdade: convidei várias pessoas para darem workshops: o João Cabral, a

Rosa Coutinho Cabral, a Paula Sá Nogueira, o Marcelo Urgegeh, e então aí comecei a trabalhar como actor. 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, por favor decide alguma coisa, ou acabas Relações Internacionais ou não..."

MJS: Sábias mães. (risos)

MGM: Exactamente. E então na altura decidi concorrer para o conservatório de Madrid para Teatro, onde entrei, mas já tinha feito o "Dona Nieves" que tinha corrido muito bem, produzido por mim, porque tinha feito uma viagem à Galiza...a Galiza exerce um enorme fascínio sobre mim, e aliás até devia exercer sobre nós todos, mas as pessoas não têm noção da importância da Galiza para a construção de Portugal, mas enfim... e então comecei a namorar e depois pensei: "mas espera aí, eu se calhar estou 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...". Então eu disse a mim mesmo "o Dona Nieves correu-me tão bem e eu tenho ainda imensas histórias para contar, tenho imensas coisas que eu gostaria de trabalhar, e portanto se calhar devia era voltar à Escola de Cinema, sabendo se espero e basicamente indo só à procura de uma aprendizagem técnica, ponto final". Porque o resto já sabia que não me poderia ser dado... e mesmo a técnica é altamente deficitária, mas enfim. E então voltei para a escola de cinema, onde aproveitei esses três anos para fazer o "Autografia"... 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 o "Autografia" e a "Batalha dos 3 Reis" feitos. Eu não sei se era esta a pergunta mas ...

MJS: Era como chegou ao cinema.

MGM: Ah exactamente, e foi assim que eu cheguei ao cinema. Eu tenho uma teoria, que obviamente é a minha e ninguém tem de concordar com ela... Eu acho que os realizadores são sempre alguma "coisa" frustrados, ou são actores frustrados ou são arquitectos frustrados ou são pintores frustrados... porque de facto o cinema permite que nós trabalhemos toda uma paleta de áreas... e essa é para mim a grande beleza do

cinema. Eu poder estar a trabalhar na direcção artística, ou nos cenários, ou com os actores, ou na escrita de argumento. Depois para mim também tem uma grande vantagem relativamente às minhas preocupações com morte e do que fica e do que não fica, em comparação com o teatro - efectivamente pelo menos existe a ilusão de que o cinema fica e o teatro não. O teatro é um momento, um momento mágico, que vive de magia, mas que desaparece. Há pouco quando falava da questão da importância da literatura, claro que isto é um raciocínio absolutamente primário meu, e eu sei que ele pode ser acusado de primário, mas para mim, uma das artes supremas é efectivamente a literatura. Porque acho que é aquela que permite... primeiro porque é onde a humanidade chegou mais longe, segundo, considero que é a que permite uma comunicação com o leitor... permite ao leitor chegar a pontos e criar imagens, que nenhuma outra arte permite. Acho que é de todas, possivelmente, a suprema, sendo que isto é muito pessoal...

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

MGM: Exactamente, era o Verbo. (risos)

MJS: Então e eu posso pedir-lhe para ler este poema do Mário Cesariny?

MGM: Ui, pode, pode.

MJS: Queria ouvi-lo.

MGM: Então vá ...

MJS: Não está a fazer nenhum teste para nenhuma escola...

MGM: "Sou um homem um poeta uma máquina de passar vidro colorido um copo uma pedra uma pedra configurada um avião que sobe levando-te nos seus braços que atravessam agora o último glaciar da terra.

O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte!

os dias e as noites deste século têm gritado tanto no meu peito que existe nele uma árvore miraculada tenho um pé que já deu a volta ao mundo e a família na rua um é loiro

---

outro moreno e nunca se encontrarão conheço a tua voz como os meus dedos (antes de conhecer-te já eu te ia beijar a tua casa) tenho um sol sobre a pleura e toda a água do mar à minha espera

quando amo imito o movimento das marés e os assassínios mais vulgares do ano sou, por fora de mim, a minha gabardina eu o pico do Evereste posso ser visto à noite na companhia de gente altamente suspeita e nunca de dia a teus pés florindo a tua boca porque tu és o dia porque tu és terra onde eu há milhares de anos vivo a parábola do rei morto, do vento e da primavera. Quanto ao de toda a gente - tenho visto qualquer coisa Viagens a Paris - já se arranjaram algumas. Enlaces e divórcios de ocasião - não foram poucos. Conversas com meteoros internacionais - também, já por cá passaram.

E sou, no sentido mais enérgico da palavra na carruagem de propulsão por hálito os amigos que tive as mulheres que assombrei as ruas por onde passei uma só vez tudo isso vive em mim para uma história de sentido ainda oculto magnífica irreal como uma povoação abandonada aos lobos lapidar e seca como uma linha férrea ultrajada pelo tempo é por isso que eu trago um certo peso extinto nas costas a servir de combustível é por isso que eu acho que as paisagens ainda hão-de vir a ser escrupulosamente electrocutadas vivas para não termos de atirá-los semi-mortas à linha.

E para dizer-te tudo dir-te-ei que aos meus vinte e cinco anos de existência solar estou em franca ascensão para ti. O Magnífico na cama no espaço duma pedra em Lisboa- Os-Sustos e que o homem-expedição de que não há notícias nos jornais nem lágrimas à porta das famílias sou eu bem sou eu partido de manhã encontrado perdido entre lagos de incêndio e o teu retrato grande!"

MJS: Está lindíssimo. Se eu lhe pedisse para ler outra vez, coisa que não vou fazer, pedir-lhe-ia apenas que ritmasse um bocadinho melhor para nós saborearmos o Mário Cesariny na 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, não o conhecia e fiz um trabalho no

grupo de teatro da faculdade, que era uma homenagem ao Mário e que era uma colagem de vários textos dele, entre os quais estava o poema "Autografia". E tinha sido eu a estabelecer o contacto com o Mário, todas as noites eu ouvia este poema, e todas as noites eu pensava, "tenho que saber porque é que ele escreveu isto, e para quem é que ele escreveu isto" e percebi que tinha de o conhecer, e é daí que nasce a vontade de fazer o "Autografia".

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

MGM: Bom... o porquê é misterioso, mas eu... o que é engraçado é que quando eu fiz o filme tinha exactamente a mesma idade que ele quando escreveu o poema, tinha 25 anos. E acho que... as dúvidas e as inseguranças, e as certezas ou as dores que colocava eram exactamente as mesmas, quer dizer, não estou a querer nunca na vida comparar-me ao Mário, mas... aliás, quando estava a fazer o filme do Mário, que foi um filme também bastante doloroso de fazer...

MJS: Mais uma vez muito cúmplice.

MGM: Sim, 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... eu não sei se isso é, sei lá uma característica minha ou um trunfo que eu tenho, ou seja o que for... primeiro, duas coisas: eu acho que trato sempre o outro de igual para igual, isto é, eu não mitifico ninguém, e nas relações que estabeleço mesmo com as pessoas que eu admiro e que admiro muito, estabeleço-as de igual para igual, nunca ocultando a minha ignorância em relação às matérias, ou em relação à vida, ou em relação à própria obra das pessoas que estou a entrevistar e 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 isso aconteceu... No caso do Mário um bocadinho diferente, porque aí eu era ainda mais jovem. Eu acho que essa ingenuidade, a minha in-

genuidade na época também era muito bonita aos olhos do Mário, e para mim a sabedoria do Mário era algo que era de ficar estarecido, e acho que de facto a magia desse filme, sendo absolutamente precário - porque em termos de qualidade filmica tem alguma precariedade - a sua grande beleza reside exactamente nesse encontro daquelas duas pessoas, daquele jovem que tinha aquelas mesmas questões todas para colocar, e daquela pessoa que efectivamente se estava a despedir e que quase de forma testamentária estava a deixar, sei lá, o seu testemunho. Evidentemente o caso do José é radicalmente distinto porque o Mário vivia uma grande solidão e era uma pessoa que já tinha desistido da vida, portanto nesse sentido o filme é muito... sei lá, acho que é um filme triste.

MJS: Um filme mais negro.

MGM: É um filme negro sim. Enquanto que eu acho que o José e Pilar...

MJS: É um filme solar.

MGM: É um filme solar, apesar de ser sobre a morte, é um filme absolutamente solar.

MJS: É incrível, porque é sobre a morte, é naquela 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 ter 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 esparsa, acho que temos, pelo menos do meu lado era isso que eu queria, uma amizade muito cerimoniosa. Eu acho que a 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 e eu espero que a vida não lhe

traga nuvens sobre o seu olhar.

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

MJS: Nunca ser imaculado por ela, que é uma mácula, a amargura. É uma mácula terrível.

MGM: Exactamente.

MJS: Mas acho que nós fingimos mais amargura do que aquela que sentimos.

MGM: Sim, eu também acho, só que eu acho que ...

MJS: Acho que é uma espécie de truque de sobrevivência.

MGM: É, mas o problema é que esse mesmo discurso depois também é altamente castrador, ou seja, como é que eu hei-de dizer isto... bloqueador, bloqueador do país, bloqueador da acção.

MJS: Sim é viscoso, limita.

MGM: Quer dizer estamos sempre constantemente em 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 lado nenhum, porque não há nenhum país que se mova pela saudade e pelo fado e pelo destino. E eu gosto muito de fado...

---

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) E esse lado meio do abismo, de cair no abismo.

MJS: É uma tentação, e depois damos uns passos que não temos pernas para dar, mas damos.

MGM: Sim, isso é uma coisa quase suicida mesmo e que aconteceu da forma mais suicidária de todas, aquando do 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 eu tenho a teoria que Portugal devia ser assim uma espécie de... 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 que o lado mais universalizante, que infelizmente é uma coisa que nós não reclamamos, o lado multicultural, que nós não desenvolvemos e não puxamos... 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... acho que efectivamente esse é o contributo mais bonito que nós demos à humanidade. E é pena que nós nos tenhamos esquecido disso.

MJS: É lindíssimo...

Olhe Miguel, agora, desculpe eu insistir na literatura, mas e o seu encontro com a Maria Gabriela?

MGM: É assim...

MJS: Esse ser maravilhoso, singularíssimo, genial, mas muitíssimo complexo.

MGM: De uma complexidade abismal... Não aí também foi mais uma vez acidental. Eu não

conhecia profundamente a obra de Maria Gabriela Llansol, mas na altura li, após a morte do marido dela, o Curso de Silêncio, "o amigo e amiga". Li esse livro, que achei absolutamente maravilhoso e que não é tão solar como os outros livros dela... mas ela também tem esse lado negro, que me interessava, que era... como é que alguém lida com a morte do ser que ama. E há de facto esta minha obsessão com a morte em todos os trabalhos, que eu espero que com este do "José e Pilar" tenha terminado... e acho que terminou, porque o filme está a apontar noutra sentida mais solar, como dizia. E eu nunca conheci a Maria Gabriela pessoalmente e tenho imensa pena disso.

MJS: Ai não ...

MGM: Não, não a conheci, conheci mesmo só 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, se seria possível gravar um pequeno depoimento, ela responder a umas pequenas perguntas para o filme, por isso é que no final tem aquela pequena intervenção dela, mas ela como já estava muito frágil não quis ser filmada. Mais uma vez é um ensaio sobre a morte, o filme "O curso do Silêncio". Para além de ter um dos nomes mais bonitos que eu já vi. Não sei, acho que o "Curso do Silêncio" é um nome absolutamente ...

MJS: É, é deslumbrante. E o seu próximo curso? O que é que já tem na manga?

MGM: Eu tenho três coisas, das quais não posso falar, quer dizer, uma delas não posso falar, mas que eu espero que à época possa falar...

MJS: À época quando fizer vai ter que falar.

MGM: Sim, à época quando esta entrevista sair.

MJS: Então olhe, mas acho isso muito desagradável.

MGM: Não, mas eu partilho já as três estórias em que vou estar a trabalhar. Uma que era uma coisa com que eu queria basicamente divertir-me e que seria assim um filme mais relaxante. É uma longa metragem, um filme de terror sobre o 25 de Abril, em que se estão a aproximar os 40 anos do 25 de Abril e há várias famílias que se estão a mudar para o condomínio de luxo, onde era a antiga PIDE. Então os espíritos começam a manifestar-se, sei lá, às 4h da manhã dispara a "Grândola Vila Morena", e basicamente há toda uma série de personagens tipo, que habitam esse condomínio de luxo onde era a antiga sede da PIDE, onde as pessoas foram torturadas. As personagens vão sendo mortas uma a uma, e é uma espécie de ensaio sobre aquilo 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 topo de gama e tem uma empregada que trata super mal, mas que diz que "o comunismo é que é o caminho". Portanto é assim uma série de ... uma coisa levezinha que eu gostava de fazer só para me divertir. E isto partiu de uma ideia... eu sempre que via as imagens Super 8 do 25 de Abril comovia-me imenso, tenho sempre vontade de chorar de cada vez que as vejo. Então eu pensava, "não pode voltar a acontecer, eu hei-de conseguir fazer que com estas imagens ganhem toda uma nova leitura e se tornem uma coisa diabólica e transformá-las totalmente." E então foi a partir dessa ideia que isto surgiu e que comecei a desenvolver o projecto.

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... eu não posso ter tempo, como gostaria, de ir para a esplanada escrever e ler. Isso não me é permitido. Não estou a chorar por isso. Se eu chorasse não tinha feito o que até agora fiz. Porque não tive grande apoio para as coisas que fiz, nem os meios para as coisas que gostava de fazer. E depois tenho outros dois filmes, que eu acho que são muito mais interessantes. Um que se chama "Mazagão", que eu não sei se conhece, que é a actual El Jadida em Marrocos e que num pós-terramoto de 1755 (que também afectou a

costa africana) a cidade é cercada, e o Marquês de Pombal acha basicamente que a cidade já não vale nada. Então ele decide pegar nas 5 mil famílias que estavam lá e colonizar o interior da Amazônia com essas 5 mil famílias, que não queriam sair daquela cidade. Eram portugueses que viviam há 400 anos em África e não queriam sair de lá. Estamos a falar de famílias de nobres. O que acontece é que ele manda uma armada de guerra para obrigar as pessoas a sair de lá e trá-las para Lisboa. Ficam em "stand by" durante seis meses em Lisboa até ir para o Brasil. As pessoas tentam fugir, porque não queriam ir para o Brasil, porque achavam que o Brasil era uma selva, não queriam ir. E ele ordena que toda a gente que fuja, seja morto ou seja decapitado, e colocadas as cabeças em praça pública para saberem que não podem fugir. Então as restantes famílias, seis meses depois, acabam por ir para o Brasil e chegam a Belém, porque infelizmente, à portuguesa, a cidade ainda não está pronta. A nova Mazagão que eles querem construir no interior da Amazônia ainda não está pronta. Ficam lá um ano ainda em standby, finalmente conseguem, depois de mais seis meses, chegar ao interior da Amazônia, e quando lá chegam, à cidade que os ia acolher, à nova cidade... os arquitectos não tinham calculado que entretanto as pessoas iriam casar, ter filhos e que a população tinha aumentado. Então há uma guerra interna dentro da própria cidade para as pessoas conseguirem ter casas. E finalmente instalados, após esta digamos, guerra civil, passados seis meses eles apanham uma peste tropical e morrem todos, a população inteira, sobram 30 pessoas.

MJS: Isso é um facto histórico?

MGM: Sim, isto é mesmo um facto histórico, e há 10 anos atrás essa cidade foi descoberta na Amazônia. As ruínas dessa cidade. Então eu queria fazer uma longa-metragem de ficção histórica sobre isto, porque de facto é incrível como a história está carregada de situações em que populações inteiras foram deslocadas, desenraizadas... colocadas em trânsito... E este é um exemplo impressionante do modo como o poder político sempre instrumentalizou as pessoas, como rebanhos de gado...

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 Meireles... E depois, tenho agora este próximo projecto que é aquele em que efectivamente 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, que é o "Evangelho Segundo Jesus Cristo"... Acho que é um livro absolutamente genial, aliás, não é o melhor livro do José, mas é um dos livros mais cinematográficos do José, tem uma estrutura que parece fruto de uma mesa de montagem... é um filme que eu gostava muito de fazer. É um projecto internacional, e que eu espere que avance.

MJS: Fico a torcer para que isso...

MGM: Mas por favor não diga nada a ninguém enquanto isto não for nada.

MJS: Tem é que tirar desta máquina... não, com certeza que não comento, isso é precioso... mas fico muito contente por si, por essa... porque é um mergulho numa obra... eu estou a imaginar, porque o texto é muito... embora eu tenha visto a peça no São Luis e era muito fraca, muito fraca. Aquém, mas alguém do que o livro pedia. As pessoas gostaram, mas eu achei aquilo uma... Mas mais uma vez aí o cinema é um meio que ganha ao teatro, para uma adaptação de uma obra como essa.

MGM: Porque no cinema conseguimos ter as entrelinhas, toda uma nova leitura que é feita, e há pouco quando falava naquela questão de quem tinha dito "dá-me o teu pior livro e eu farei o meu melhor filme", o Hitchcock também dizia que grande livros não... que ele era incapaz de adaptar grandes obras porque elas ficariam sempre necessariamente alguém e, as obras menores muitas vezes são as que resultam melhor em termos de criar o seu próprio texto. Neste caso, não estamos perante o pior, mas estamos perante um livro 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 de Jesus com Deus e com o Diabo. É absolutamente genial.

MJS: E gosta do trabalhar a matéria actor? O corpo?

MGM: Muito, e como também fui actor, então é uma coisa que ainda me dá mais gozo. Aliás no "Floripes" nós decidimos trabalhar só com não actores, porque havia o sotaque que não queríamos falsear e também porque tinha partido de um convite de Faro, Capital Nacional da Cultura, e eu achava que uma forma de contribuir para que o que seriam, supostamente, estas coisas da capital nacional da cultura era tentar integrar ao máximo os habitantes da região. No fundo, que de alguma forma fosse um contacto mais directo e participativo como cinema e os seus mecanismos. Por isso, trabalhei também só com não actores.

MJS: Mas tem aí projectos... os seus projectos sonhados implicam...

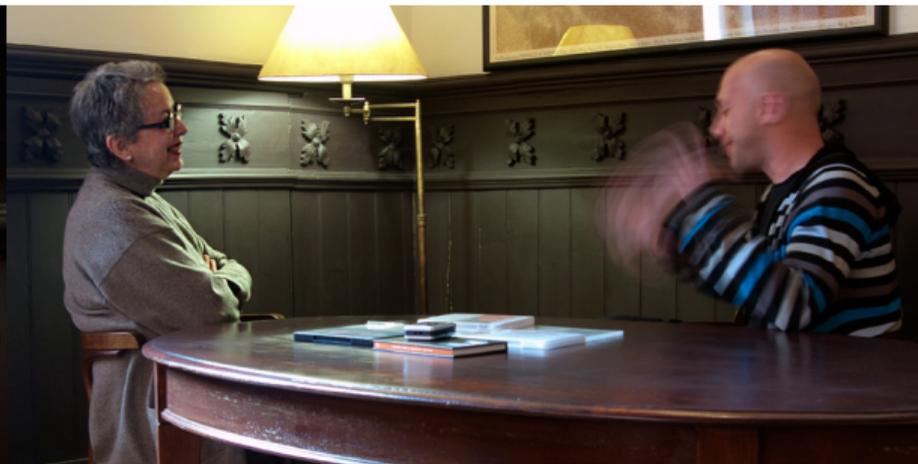
MGM: São megalómanos.

MJS: São megalómanos, o que é bom e está na senda 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 um estigma: as pessoas confundem ambição com destruição do outro. Eu acho que a ambição e a megalomania podem ser saudáveis enquanto movimento que nos impele a agir e a sonhar. Claro que depois a terra, a realidade, se encarregará de dizer "não, calma, não podes querer tanto, não podes..."

MJS: Há um poeminha de Fernando Pessoa, do "Pessoa 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.

MGM: Espero bem que sim.





## GONÇALO M. TAVARES

Escritor e professor universitário, já publicou mais de trinta escritos, dos quais se destacam vencedores de alguns dos mais prestigiados prémios de literatura em língua portuguesa – Investigações. Novalis (2002), (Prémio LER/Millennium BCP, Prémio PTelecom, Prémio Revelação de Poesia da APE); Jerusalém (2004), Prémio LER/Millennium BCP, Prémio Fundação José Saramago, Prémio Portugal Telecom; e Uma Viagem à Índia (2010), (Grande Prémio 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 Prémio do Melhor Livro Estrangeiro Publicado em França em 2010. A sua bibliografia conhece cerca traduções em cerca de cinco dezenas de países.

## 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.

## 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.

## 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.

## 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), *Hexólogo* (2000), *Os EntreTantos* (2003) e a trilogia *O Infante Portugal* (2007-2010-2012). Em banda desenhada, funda e dirige várias revistas, coordenando *Quadrinhos* (1983-2004) n'A Capital. 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), Artur Ramos (2003), António Lopes Ribeiro & Francisco Ribeiro/Ribeirinho (2008), 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 Por-

tugal em Filmes, fundo enciclopédico sobre a cinematografia nacional. Consultor das séries *História do Cinema Português* (após 1995) para Acetato/RTP, e *Sonhar Era Fácil* (2011) para Cinemate/RTP. Consultor em dicionários e enciclopédias. Assessor da RTP em programação (1989-1994) e produção (1998-1999). 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. Na Cinemateca Portuguesa em 1980-2008, é responsável pela *Filmografia Portuguesa*. Em 2010, é membro do Conselho da Fundação D. Luís I, em Cascais. Em 2005, lança *Joaquim de Almeida - 1838-1921 - Um Actor de Montijo*, génese do levantamento informático *Anuário Teatral - Portugal - Século XIX* que atualmente desenvolve. Em 2005, Delfim Ramos realiza em DVD, *José de Matos-Cruz - Memórias Afectivas e Outras Histórias* para Dolphin Produções.

## PAULO CÔRTE-REAL

Doutorado em Economia pela Harvard University, é professor universitário.

É, desde 2008, presidente da direção da ILGA Portugal – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual e Transgênero, tendo anteriormente coordenado o Grupo de Intervenção Política da mesma associação, que integra desde 2003. É membro da direção da ILGA-Europe desde 2011.

## 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.

## 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.

## 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.

## 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 Gaivota e do Gato Que a Ensinou a Voar* (1996).

## 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.

## 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.

## 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.

COORDENAÇÃO: Cíntia Gil

REVISÃO: Marta Elias

DESIGN GRÁFICO: Sugo Design

FOTOGRAFIAS: Batalha dos 3 Reis: Dino Estrelinha | Autografia: Susana Paiva

Floripes: Susana Paiva | Curso de Silencio: 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

---



