

# **CINEMA COMPARATIVE CINEMA**



**VOLUM III · N°6 · 2015**

**Editor:** Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra).

**Editors adjunts (Associate Editors):** Ana Aitana Fernández (Universitat Pompeu Fabra), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

**Comitè científic (Advisory Board):** Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, França), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, França), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Països Baixos), Gino Frezza (Università de Salerno, Itàlia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Austràlia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Meaghan Morris (University of Sidney, Austràlia y Lignan University, Hong Kong), Àngel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Yuri Tsivian (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suïça y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

**Comitè de redacció (Editorial Team):** Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat de València), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

**Col·laboradors (Contributors):** Luis Miguel Cintra, Alfonso Crespo, Horacio Muñoz Fernández, Jaime Pena, Mariana Souto, Iván Villarrea Álvarez.

**Traductors (Translators):** Marga Carnicé, Albert Elduque, Chantal Poch, Anna Rosenberg, Carolina Sourdis.

**Disseny i maquetació (Original design and layout):** Pau Masaló (disseny), Sara Torrent (maquetació).

**Agraïments (Special Thanks):** Daniela Agostinho, Álvaro Arroba, Rita Azevedo Gomes, Luis Miguel Cintra, Pedro Costa, Fernando Ganzo, Maria da Graça Lobo, Anabela Moutinho, Raquel Schefer.

**Edició (Publisher):** Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF). Este número se ha financiado con el soporte del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra.

Aquest número s'ha finançat amb el suport del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra.

**Lloc d'edició (Place of publication):** Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicación – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

**Adreça electrònica (E-mail):** [comparativecinema@upf.edu](mailto:comparativecinema@upf.edu).

**Pàgina Web (Website):** [www.upf.edu/comparativecinema](http://www.upf.edu/comparativecinema)

**URL:** <http://www.ocec.eu/cinemacomparative/>

*Cinema Comparat/ive Cinema*, Volumen 3, N° 6, «La poesia de la terra. El cinema portuguès: Acte de primavera.», Barcelona, 2015.

**Dipòsit Legal:** B.29702-2012.

**ISSN:** 2014-8933.

*Comparative Cinema* no cobra taxes per l'enviament de treballs, ni tampoc quotes per la publicació dels seus articles. Aquesta revista proveeix accés lliure immediat al seu contingut sota el principi de fer disponible gratuïtament la investigació al públic, la qual cosa fomenta un major intercanvi de coneixement global.

Alguns drets reservats. Publicat per la Universitat Pompeu Fabra i l'Observatori del Cinema Europeu Contemporani sota llicència Creative Commons.



Fotografia de portada: *Visita, ou Memórias e Confissões* (Manoel de Oliveira, 1981). Presa per Rita Azevedo Gomes (Cinemateca portuguesa).

# Presentació

---

*Cinema Comparat/ive Cinema* és una publicació semestral fundada a Barcelona l'any 2012. Editada pel Col·lectiu d'Investigació Estètica dels Mitjans Audiovisuals (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), la revista està especialitzada en l'estudi del cinema comparat i la recepció i la interpretació cinematogràfica en els diferents contextos socials i polítics. Per tant, els articles de cada número investiguen les relacions conceptuals i formals entre pel·lícules, i entre els films, els processos materials i les pràctiques de producció i d'exhibició, o la història de les idees i de la crítica cinematogràfica.

*Cinema Comparat/ive Cinema* es proposa cobrir una àrea original de recerca, desenvolupant i establint una sèrie de metodologies d'estudi comparatiu del cinema. Amb aquest fi, també s'explora la relació entre el cinema i les tradicions de la literatura comparada, o amb altres arts contemporànies com la pintura, la fotografia, la música i la dansa i els mitjans de comunicació audiovisual.

*Cinema Comparat/ive Cinema* s'edita en tres versions: català, castellà i anglès. La revista és semestral i els números es publiquen a l'estiu i a l'hivern. Els articles publicats seran originals en un percentatge superior al 75%, i més del 75% dels textos editats procedirà d'autors externs a l'entitat editora. La publicació empra controls interns i avaluadors externs en el seu sistema d'arbitratge de parells cecs (peer review).

Finalment, i de forma complementària a cada número, al web de la revista també es publicaran materials documentals i textos que facilitin i enriqueixin l'estudi dels temes abordats a cada volum, establint vincles entre els projectes de recerca i els temes monogràfics al llarg del seu procés.

*Cinema Comparat/ive Cinema* is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

*Cinema Comparat/ive Cinema* addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

*Cinema Comparat/ive Cinema* is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The journal is biannual and the numbers are published in summer and winter. At least half of the articles included in the journal are original texts, of which at least 50% are written by authors external to the publishing organisation. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees.

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.



# Sumari

---

## EDITORIAL

<i>La poesia de la terra</i> per Gonzalo de Lucas.....	7
--------------------------------------------------------	---

## DOCUMENTS

<i>La ment no pot pensar sense una imatge</i> per João Bénard da Costa y Manoel de Oliveira.....	9
<i>Una certa tendència del cinema portuguès</i> per Alberto Seixas Santos .....	12
<i>A Manoel de Oliveira</i> per Luis Miguel Cintra	13
<i>L' experiència directa. Entre el cinema del Nord i Japó</i> per Paulo Rocha.....	15
<i>Conversación con Pedro Costa. El encuentro con António Reis</i> per Anabela Moutinho y Maria da Graça Lobo .....	17

## ARTICLES

<i>El teatre en el cinema de Manoel de Oliveira</i> per Luis Miguel Cintra .....	24
<i>Una eterna modernitat</i> per Alfonso Crespo .....	30
<i>Escenes de lluites de classe a Portugal</i> per Jaime Pena .....	35
<i>Tendències estètiques del cinema portuguès contemporani</i> per Horacio Muñoz Fernández y Iván Villarrea Álvarez.....	39
<i>Susana de Sousa Dias i els fantasmes de la dictadura portuguesa</i> per Mariana Souto .....	47

## RESSENYA

MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau, <i>Mateo Santos. Cine y anarquismo. República, guerra y exilio mexicano</i> per Alejandro Montiel .....	53
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----



# La poesia de la terra. El cinema portuguès: Acte de primavera

The poetry of the earth. Portuguese cinema: Rite of Spring.

Gonzalo de Lucas

El 17 de novembre de 1973 va tenir lloc al Grande Auditório Gulbenkian de Lisboa la «més memorable sessió de cinema mai esdevinguda a Portugal», segons acostumava a relatar João Bénard da Costa<sup>1</sup>. *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), prohibida llavors al país, va ser exhibida aquella única vegada, en una còpia sense subtítols, amb la presència de Roberto Rossellini i Henri Langlois. L'entusiasme del públic va ser tal que va generar el clam per una Lisboa oberta i el final del règim salazarista. Durant aquella reacció popular dels espectadors, Langlois va preveure l'eclosió de la Revolució de los Claveles, que succeiria quatre mesos més tard.

Aquella projecció va ser molt important per a impulsar el treball com a programador que João Bénard da Costa efectuaria més tard a la Cinemateca Portuguesa, convertint-la en una cantera de cineastes, un espai on la vida i el cinema es trobaven i l'estètica no oblidava la seva dimensió política. Ara que la majoria de filmoteques a Europa passen per una època de retallades i marginació, l'exemple de Bénard da Costa segueix sent extraordinari per a reivindicar la funció d'una filmoteca des de les vivències que pot generar.

La història del gran cinema portuguès és visible a través de la transmissió de formes i metodologies de producció, però sobretot d'una relació entre el cinema i el món en que la sensibilització davant la matèria de la realitat i els efectes del temps sobre ella, es treballa mitjançant imatges i sons que generen obertures entre ambdues bandes. Es tracta d'una història de filiacions i trobades com les que orbiten al voltant d'*Acto da Primavera* (1963), l'obra fundacional d'Oliveira al rodatge de la qual van treballar Paulo Rocha i António Reis. D'alguna manera, les figures d'Oliveira i Rossellini no només

són l'embrió del millor cinema que es farà des de llavors a Portugal, sinó d'algunes de les idees que travessaran la modernitat cinematogràfica als 70 i encara després.

D'algunes d'aquestes filiacions tracta aquest número, originat des del desig de veure i reveure algunes d'aquelles pel·lícules, i partint de la invenció formal d'*Acto da Primavera* i la seva influència. Avui en dia el cinema portuguès acostuma a estar present en la majoria de festivals, però la seva història profunda i llarga segueix desconeguda. Fins i tot grans films com *Mudar de Vida* (1966) o *A ilha dos amores* (1982) de Paulo Rocha, *Trás-os-Montes* (1976) o *Ana* (1983) d'António Reis i Margarida Cordeiro, o *O passado e o Presente* (1972) o la pròpia *Acto da Primavera* d'Oliveira són excepcionalment projectades fora de Portugal<sup>2</sup>, no diguem ja altres pel·lícules de cineastes de menys renom, des d'Alberto Seixas Santos a Rita Azevedo Gomes. No obstant això, cada trobada amb aquests films pot tenir quelcom d'eclosió, de germinació o floriment d'un cinema que treballa la "poesia de la terra"<sup>3</sup>.

1. Vegeu per exemple «A superficialidade dos homens», de João Bénard da Costa, publicada al dossier de la revista brasilera Foco: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-rossellini.htm>

2. És important assenyalar que des de fa anys, els treballs com a editor i programador de Roberto Turigliatto, de Jaime Pena al CGAI, els dossiers de la revista Lumière dedicats a Rocha i Oliveira, o cicles com el de Federico

Rossin sobre la revolució portuguesa, per citar alguns, estan creant espais per a aquestes trobades, la seva documentació i la seva discussió.

3. Per recuperar el títol del preciós llibre dedicat a Reis i Cordeiro: MOUTINHO, Anabela i DA GRAÇA, Lobo (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro.





# La ment no pot pensar sense una imatge

## The soul cannot think without a picture

João Bénard da Costa y Manoel de Oliveira

**Manoel de Oliveira:** El cinema de vegades pot tenir un gran moviment i unes altres estar molt fix, molt detingut. És una cosa que contraria a molta gent que encara manté aquesta mania que el cinema és moviment i ha de moure's tota l'estona. No estic d'acord amb aquesta idea. Vaig pensar en això en veure l'Anunciació de Leonardo da Vinci, que és un quadre completament fix, on hi ha un àngel amb un genoll al terra, les ales del qual expressen el moviment, el vol. Però no es mou i la Verge el contempla, i tots dos estan immòbils. Al fons hi ha alguns arbres, i les seves fulles no es mouen, no hi ha vent, no hi ha res, està tot quiet, tan calmat que aquesta quietud simula l'eternitat. El fet d'estar detingut fa que no hi hagi temps ni espai. De manera que aquesta espècie de fixesa dóna una força molt major que el moviment. El moviment distreu, la fixesa concentra. Què penses sobre aquest tema?

**João Bénard da Costa:** És exactament així. El que em fa tornar a la qüestió de la representació de la vida. Abans citaves l'exemple del tren dels Lumières. Avui aquest tipus de tren ha desaparegut. La tecnologia ha canviat. D'alguna manera, aquest petit film, més enllà de l'efecte que provocava en l'època, de la por que va provocar en els espectadors, conserva també –almenys mentre duri la pel·lícula–, com era un tren en 1895, l'estació, la gent i la seva manera de vestir, és a dir, un conjunt d'elements que el realitzador no va considerar perquè filmava el quotidià, i que avui romanen quan tot ha canviat en relació a l'arribada d'un tren a una estació.

Si ens concentrem massa en el detall històric, el moviment de representació de la vida en 1895, 1920 o 1930 pot distreure'ns de l'essencial, que són les passions, els sentiments dels personatges. I això no ha canviat tant en el curs de la Història, doncs bàsicament romanen els mateixos. Canvien els costums, moltes coses evolucionen, però un es troba sempre amb l'amor, l'odi, la gelosia, els mateixos sentiments que dominen a l'home, per bé i malament, en qualsevol època. Com expressar això a través de l'art, i d'aquesta immobilitat o d'aquesta fugida del temps?

**MO:** Aquesta evocació d'un altre temps en el present realment distreu, però l'art del cineasta -i en aquest cas no és el mateix que el del pintor- consisteix a fer que aquesta distracció no

se sobreposi al drama que representa. Perquè, com dius molt bé, canvien els vestits i les mentalitats, canvia tot, però els sentiments primaris subsisteixen des de l'inici de la humanitat: l'enveja, l'amor, la venjança... Hi ha un autor francès que diu que la venjança és el primer i més profund sentiment que subsisteix en l'home, i el que un identifica avui al nostre al voltant. El terrorisme és una espècie de venjança que es compleix. El cinema i la pintura s'apassionen per allò que mostren, però els quadres valen per allò que signifiquen, no pel que mostren. Del que s'extreu que allò que es mostra està per fora, mentre que el sentit d'allò que es mostra està per dins. No és així?

**JBC:** Completament.

**MO:** Un dia, un crític, que en realitat era un filòsof, em va dir que volia parlar amb mi, i després l'única pregunta que em va fer va ser: «Vostè té films, com per exemple *Je rentre à la maison* (2001), que tothom comprèn, fàcils de veure, però té uns altres que són difícils de comprendre, com per exemple *Inquietud* (*Inquietude*, 1998). Quina explicació dóna a això?». I jo li vaig dir: és per això que es diu *Inquietud*. Què una altra cosa podia dir? Com explicar alguna cosa que per a mi va des de dins cap a fora, a un altre que va des de fora cap a dins, perquè pugui entrar? És un problema, de manera que la gent va cap al més fàcil i immediat. I, clar, quanta més riquesa té un film, el públic disminueix. És així per a les pel·lícules, la filosofia, el pensament, la pintura, en tot... En realitat, no crec que hi hagi gent més intel·ligent que una altra, doncs la intel·ligència és alguna cosa difícil de discernir, perquè hi ha persones intel·ligents per a algunes coses, però no per a unes altres, i això varia en cada persona. El que desitjaria és que les persones tinguessin una intel·ligència cinematogràfica, però això no es pot fer.

**JCB:** Justament per això, quan parlaves del quadre de Leonardo da Vinci, i d'aquesta immobilitat que confereix força al quadre –cosa molt ben vista en relació a aquesta pintura– això pressuposa una educació de la mirada. Tu pots veure tot això gràcies al cinema i a la vostra cultura en general, però sobretot és el cinema el que et permet veure que aquest efecte és a causa de l'absència de mobilitat, perquè hi ha una fixesa. Aquesta educació de la mirada, aquesta preparació per veure, és el que

permet aquesta classe d'interpretació o anàlisi, o sentir alguna cosa que les persones no saben explicar i sobre el que tenen necessitat. Els grecs ja ho deien, això apareix en Plató: veure és l'acció més important de l'home. Més que qualsevol altra cosa: veure. Saber veure. Veure una altra persona, un objecte, una situació, la mirada que permet veure. Aquesta importància del veure en la vostra obra és alguna cosa que se us ha imposat?

**MO:** Amb certesa. A la María Isabel, la meva dona, li agraden molt els petits llibres de pensaments i un dia em va donar un, que estava en anglès. Ho vaig fullejar, perquè conec malament l'anglès, de manera que hi ha coses que no entenia bé, però tenia un pensament d'Aristòtil, que deia: «The thought cannot think without a picture». La ment no pot pensar sense una imatge. La imatge és visual i el pensament també és visual. La imatge és realment immediata, però no hi ha cap imatge que no tradueixi un pensament. I no hi haurà un pensament o un concepte –com una cadira, per exemple, que és un concepte–, que no es vegi.

**JBC:** D'acord, però prenguem alguna cosa una mica més abstracte. La intel·ligència, per exemple. Malgrat tot hi ha una imatge, que varia d'una persona a una altra, però roman com a imatge.

**MO:** Com bé assenyaless: però sempre és una imatge. Tot es tradueix per una imatge. És molt curiós.

**JBC:** Amb una cadira és evident, tothom n'ha vist una, però encara gairebé cada persona veu la seva pròpia.

**MO:** I hi ha una altra cosa, si prenem a Molière, que es remunta a fa més de tres-cents anys, ell deia que la paraula serveix per explicar el pensament, però la paraula és el retrat de les coses i també el retrat del pensament. Tot porta cap a la imatge: la paraula és imatge. Quan Deleuze va escriure el seu primer llibre sobre cinema, va dir: moviment/imatge. I en el segon: temps/imatge. En el temps està el moviment. No hi ha temps sense moviment, i en la imatge està la paraula. Ell no parla de la paraula, perquè no cal.

Hi ha doncs una duplicitat de la imatge, sense fer una superposició d'imatges, ja que quan això es produeix sol ser alguna cosa terrible i confusa. Així, la paraula superposa la imatge sobre una altra imatge, la qual cosa genera molta riquesa, doncs no es pertorben la una a l'altra, sinó al contrari, interactuen bé. És el realitzador el que ha de cuidar-se sempre sobre què és el millor en termes d'imatge per expressar aquestes paraules. Cal vigilar per evitar les pertorbacions o contradiccions. La posició de la càmera, el decorat, els vestits, les actituds. I tot això d'on ve? De la intuïció, de l'instant, de l'instint. És molt difícil i

ho sento quan escric, ja que faig quatre, cinc o sis vegades la mateixa descripció, que va canviant i enriquint-se, però acabo sempre per filmar una cosa diferent. Per què? Perquè estic en un escriptori, i allí estic tancat, i quan vaig a filmar estic enfront del decorat, els actors, els vestits, la llum, i tot això em proposa coses noves que no veia ni podia veure, així que m'adapto a aquestes circumstàncies. En reescriure moltes vegades el guió m'integro més fortament en el context del film que vull fer, de manera que els canvis no em separen del film. I es veu alguna cosa molt bonica, però està fora del context, no puc filmar-ho. Aquest és un punt de referència molt forta per a l'adreça i el rodatge.

**JBC:** Per a tu, ¿què aporta la duració al cinema?

**MO:** Penso que el temps és una noció important quan es tradueix en moviment, com en el ball o sobretot la música, i al cinema. Un film dura hora i mitja o dues hores; una peça musical, vint minuts, mitja hora o dues hores. És el temps el que està determinat. Una pintura dura el temps en què és mostrada o que jo li dono, no té un altre temps. Sempre està aquí, però en un altre lloc. No pot romandre davant els nostres ulls, no ho podem fixar, seria excessiu. Ser presoner per a l'eternitat per una mirada, com Narcís. Seria la mort del temps.

**JBC:** I la mort de Narcís també, que acaba per matar-se.

**MO:** El temps dona lloc a la reflexió. Vaig tenir la meva primera experiència amb el temps perllongat a *El pintor y la ciudad* (*O Pintor i a Cidade*, 1956), on arrossegava el temps de les imatges. Va ser molt criticat i mal vist, com una insuficiència del realitzador. Bazin va ser una de les persones que ho va veure així, encara que li resultés interessant el film. Un operador italià quan ho va veure em va dir: «Hauries d'haver-m'ho dit, t'hauria ajudat». No veia, per què la característica del cinema era que fos molt més ràpid. Quan vaig mostrar a Bazin *Douro faina fluvial* (1931), va quedar sorprès perquè era exactament el contrari de l'altre. Va veure que fer els plànols més llargs no era a causa d'una insuficiència del realitzador, sinó a la seva determinació. Alguna cosa que apareix després en alguns films de Dreyer, Visconti o Bresson. Una vegada Bresson va presentar un film a Cannes que va ser xiulat. Després, a la conferència de premsa, quan li van preguntar sobre aquest tema va respondre: «Quin públic?». L'important és saber per qui. Els films de Bresson són profunds, contenen una dimensió filosòfica que no és visible, i a la qual el públic en general no està habituat. Caldria que a la gent se li ensenyés a veure, igual que els cineastes han après dels seus grans mestres per realitzar els seus films. Van aprendre, els seus films no són innats. Avui hi ha realitzadors que no volen saber gens del que es va fer abans, ni tenen gens que aprendre i consideren que el cinema solament es fa tal com

ho tenen en el seu cap. Entenc que la veritable originalitat d'un film radica en la personalitat, però aquesta ha d'inserir-se en un context cinematogràfic, i no fora. Això és fonamental perquè tenim instints, i no podem donar-los excessiva llibertat, perquè l'home per viure en societat ha d'establir regles i lleis, una certa ètica, que contradiu als instints.

**JBC:** Quan vaig estar a Japó, a Kyoto, vaig anar a un temple de l'etern res, no sé si ho has vist, és un temple amb una història molt complexa. Quan vaig arribar, a primera vista vaig quedar una mica decebut, em va semblar bonic, però no tant com es deia. Però hi havia uns llibres per a turistes que explicaven les roques i les pedres, i en llegir-los entraves una mica a l'interior i començaves a percebre que cadascuna de les pedres era una forma, que tot explicava una història, com tot l'art, fins i tot el més abstracte. I vaig començar a entendre, i tot això anava cap al jardí de l'etern res, amb dos petits munts de sorra, una sorra impecable, el no-res, les aigües de l'infinit... I a poc a poc vaig anar comprenent amb el major entusiasme. Hi havia un monjo budista que estava allí mirant, i va veure el meu entusiasme, i em va preguntar en anglès si m'agradava. «Sí, al principi no

massa, però ara que començo a comprendre m'agrada molt». I ell em va preguntar: «Comences a entendre?». «Sí, ho començo a percebre». I va respondre: «És curiós perquè jo fa trenta anys que vinc aquí tots els dies, i cada dia comprenc menys». Em vaig sentir humiliat perquè tenia tota la raó. Era evident que jo no entenia gens, estava lligat a la història d'un llibre, però per comprendre calia anar molt més allà.

**MO:** Jo també vaig ser a Kyoto, i em van portar a un jardí zen. I em van dir: «Aquí hi ha quinze pedres, però només en veiem catorze. La quinzena només es veu amb el cor». Vaig verificar que hi havia realment quinze pedres, però quan canviaves de posició sempre hi havia una que quedava oculta. Ens vam quedar una estona quietes, estava tot en silenci, hi havia unes poques persones al nostre costat, i vaig preguntar a la persona que m'acompanyava: «I ara què es fa?» I ella em va dir: «Ara penses». I vaig preguntar: «Penses en què?» I ella va respondre: «En res». Tot estava allí. Pensar en res és pensar en tot.

---

*Aquesta conversa va ser filmada per Rita Azevedo Gomes a la seva pel·lícula A 15ª Pedra (2007). Agraïm a l'autora el permís per transcriure, editar i traduir el diàleg.*

#### **Nota dels editors**

A l'entrevista filmada de la qual s'ha transcrit i traduït el present diàleg, Manoel de Oliveira, per un probable error en el record, cita en anglès la frase d'Aristòtil utilitzant la paraula «thought» en lloc de «soul», què és la que apareix a la majoria de traduccions.

# Una certa tendència del cinema portuguès

## A certain tendency in Portuguese cinema

Alberto Seixas Santos

Hi ha una tendència del cinema portuguès que es caracteritza, malgrat la diversitat dels seus camins, per la modernitat de la seva reflexió i les seves propostes. Aquest cinema insisteix primer en la crítica de la representació, que es deu, d'una banda, a l'esgotament del model que li servia de suport i, en segon lloc, a la proliferació i banalització de les imatges que la televisió ha portat amb si.

En els films d'aquest grup d'autors, la tendència "naturalista" -marcada pel mimetisme, la versemblança i la transparència-, que alimenta des de fa molts anys la figuració al cinema, és negada, allunyada o col·locada entre parèntesi.

La claredat dona lloc a una opacitat relativa que es manifesta d'una manera diferent: en la negativa a concloure i tancar la pel·lícula, en l'eclipsi brusc i violent que la recorre, en el caràcter incomplet i fragmentari, o en la polvorització del seu fil narratiu.

Aquesta actitud porta amb si una altra. El cinema, que es basa en l'acció i el drama provinent de la literatura i el teatre, es veu aquí confrontat amb una voluntat clara de desdramatització, com si els autors estiguessin més interessats en allò que constitueix la seva essència purament formal. La lectura d'una aventura se substitueix per l'aventura de la lectura. L'art se separa de l'espectacle, de l'entreteniment. L'ombra del pare del cinema modern, Roberto Rossellini, sura a l'aire.

Com ja ha assenyalat Adriano Aprà, el nucli dur de pensament rossellinià s'organitza entorn d'un conjunt de temes: el rebuig de la ideologia de l'espectacle, del *star system*, de la ficció novel·lesca, de la relació «teatral» amb el públic. I, per tant, amb la fi de l'aura de l'estudi.

En aquest sentit, i tenint en compte la diversitat de camins que marca aquesta tendència del cinema portuguès, no és menys significatiu que per a tots els cineastes Rossellini sigui una pedra angular, un punt de referència fonamental. Clar que un cineasta pot reprendre la qüestió de la teatralitat i confrontar-la amb el real, però aquest passatge pel teatre és una forma de situar-se a distància, una exposició de l'aparell narratiu com a tal. I aquesta tasca és eminentment moderna. També és un cinema sense lògica ni motivació psicològica, raó per la qual els personatges no posseeixen interioritat alguna. Són criatures que es mantenen externes als textos que pronuncien, deixant que la paraula surti de la seva boca amb la materialitat de les pedres, a la cerca d'una música possible, però rude; o són éssers més o menys apàtics que estan exposats a la nostra mirada indefensos i sense remissió. En altres casos s'assisteix a la voluntat obstinada d'un cos a cos físic amb l'actor amb l'esperança d'arrabassar un segon de l'autenticitat o aconseguir una improvisació controlada, però productiva.

Aquest cinema no està de part de l'espectador. El convida a treballar més que al gaudi, o per ser més precís, al gaudi del treball.

Aquesta tendència del cinema portuguès, en la qual conviuen inventors de formes amb diferents preocupacions, no fa més que inscriure's en el camp de les revolucions simbòliques que han marcat gairebé totes les arts modernes. Que la seva legitimació vingui més dels festivals i crítics que de l'èxit de públic, igual que la pintura moderna, en la seva primera fase, ha obtingut benefici de la galeria i del museu, i no del mercat, és el preu a pagar per aquells pocs que s'aventuren en un terreny desconegut.

---

Editat a: Turigliatto, Roberto (ed.). *Amori di perdizione: storie di cinema portoghese: 1970-1999*. Torino. Lindau

# A Manoel de Oliveira

## To Manoel de Oliveira

Luis Miguel Cintra

Senyores i Senyors meus,

Abans de dirigir-me directament a l'amo de la festa, de qui avui celebrem l'aniversari, m'agradaria saludar-vos a tots per estar aquí. I us explico per què.

Ja han passat més de 25 anys des del dia en què per primera vegada vaig ser filmat per Manoel Oliveira, envoltat de molta gent, entre figuració i equip tècnic, i lligat al masteler d'un monumental navili construït enmig dels estudis de la Tóbis, bressolat per ones falses que eren en realitat la força de braços d'homes, en un llarg pla de *Le Soulier de Satin de Claudel*, que vaig percebre per experiència pròpia el que creia haver sentir com a espectador del *Acto da Primavera*: aquest cinema no és privat. Aquest cinema es dirigeix al món, a tots els homes i a cadascun, a qui vulgui. No conec un cinema que més que aquest pensi en els altres per a qui és fet, en els espectadors a qui serà o hauria de ser mostrat i que Manoel de Oliveira voldria que fossin, com diu el pròleg de l'*Acto da Primavera*, «qualsevol pecador», o sigui tothom, ja que pecadors ho serem tots, i cadascun tan digne de respecte com l'altre. Més que en un escenari, era per exposar-me al món sencer que jo tenia aquell dia la càmera de Manoel de Oliveira davant meu. Vaig adonar-me que el seu cinema em responsabilitzava com cap altre en la meua condició d'ésser humà i d'actor, i que en aquella situació qui em filmava assumia molt més coratge i major responsabilitat que jo.

Després, de pel·lícula en pel·lícula, vaig anar percebent cada vegada millor com de cert era això i més es confirmava quan, en aquella i en moltes altres pel·lícules, Manoel de Oliveira em demanava que mirés cap a dins de l'objectiu i em deia: «Sap, quan miri cap aquí pensi que està mirant la sala on la pel·lícula estarà sent projectada». La màquina de filmar no era, como en d'altres casos, la mirada amagada d'un realitzador, era l'instrument de què ell obertament se servia per elaborar un art que només tenia sentit mostrat a tothom.

En el mateix ordre d'idees sempre he notat la importància i l'igual respecte que en Manoel ha donat a tots els actes públics en què ha estat cridat a participar, ja fossin els Festivals, els

homenatges, el contacte amb els mitjans de comunicació social, qualsevol dia de projecció d'una pel·lícula seva, ja fossin les més senzilles trobades amb d'altres persones, una entrevista, un sopar a casa seva, un passeig, estar amb els altres. No crec que ho faci per més vanitat que aquella que demana l'amor-propri que cada home hauria de tenir. El que crec és que ho fa perquè només com a membre actiu d'una societat humana entendre el seu ofici d'artista o la seva senzilla condició d'ésser també humà. Parlant en to menys greu, serà per la mateixa raó que feliçment mai ha deixat de fer broma, per relacionar-se amb els altres. I per això mateix ja he dit que aquest cinema és eminentment polític en el més noble sentit de la paraula.

No sempre, com sabem, la resposta dels altres al seu cinema ha sabut tenir la mateixa dignitat que la d'allò que se'ls presentava. Mai em cansaré d'admirar com la seva energia al llarg de tants anys anà lluitant contra la manca de curiositat de tanta gent que, com infeliçment sol passar, s'acovardia i no es donava espai per, amb ulls de veure, respondre al desafiament. I el rebutjava o senzillament l'ignorava. Però fou ell qui amb una voluntat i una convicció inamovibles resistí fins a vèncer la indiferència, l'enveja portuguesa de què Vieira parla i sobretot tots els prejudicis i models d'un gust sempre normalitzat. Avui feliçment el món sencer reconeix l'interès de la seva obra i fins i tot potser alguns de nosaltres, com a éssers humans, es reconeguin en ella i en la seva manera de donar a veure la vida.

Per més que l'estimi personalment i que per gran amic el tingui, té per a mi especial significat que aquesta celebració, en bona hora confiada a les diligències més que competents de Serralves, sigui una cerimònia política, una cerimònia oficial en què el govern del país on va néixer li agraeix el que ha fet i li rendeix especial homenatge en el moment en què fa cent anys. A això hi té tot el dret. I aquest dia hauria de fer Història. La forma com encara la seva activitat de creador és exemplar. El seu treball serà tan inútil com qualsevol obra d'art, però és per això mateix, i com tot l'art hauria de ser, la més completa forma d'estar viu. En el seu cas s'ha tornat evident en un bé reconegut d'importància molt més que nacional. La vostra presència aquí significarà que així mateix ho enteneu i per això us saludo. Moltes gràcies.

Però si em permeten, diré que aquesta festa també és una festa d'amics. De molta amistat. Felicitment el nostre rei de la festa sap bé com tot a la vida es mescla i res de viu s'ordena en compartiments estancs M'agradaria, i si fos capaç en un to menys solemne, passar ara a dirigir-me a vós, Manoel, fent-me representant de tots els actors que en Manoel ha cridat als seus films. Enhorabona, Manoel, pels seus 100 anys i pel meravellós amor a la vida de què ells donen testimoni, és clar, però sobretot pel que ha fet, per la manera com ha sabut ser, i pel que ens ha donat a viure.

Quan vaig veure *Cristóvão Colombo o enigma*, el seu darrer llargmetratge ja acabat, a l'estrena que fou, com passa amb totes les estrenes de les seves pel·lícules, una festa, m'impresionà la profunda malenconia que travessava la pel·lícula i en vaig parlar en una entrevista. Sé que li va agradar l'observació. No em vaig equivocar, doncs. Però em vaig habituar a veure'l més bromista i més provocador, i si és veritat que en la seva gosadia formal roman en aquest film el gust de subvertir i reinventar el llenguatge del cinema amb què sempre l'he vist fer broma, vaig sentir en ell novetat com sempre, però ella consistia en una nova distància i molta malenconia que vaig sentir present en tota aquella recerca que la pel·lícula ens mostra d'una memòria, que gairebé sempre el món no té, de la vida de qui tant li va donar. El cas de Colom és el d'algú que donà al món tant com la descoberta d'un nou continent i no obstant no se sap gaire bé ni qui fou. És com si la pel·lícula s'interrogués sobre el que roman en la memòria dels altres de les coses que cadascú va viure i va donar al món, tement que de fet la memòria del món sigui poca. I el film coratjosament encara com nés d'efímer el que ens fa viure. El seu cinema, ja se sap, fa pensar. Em vaig trobar pensant en coses petites a la llum de l'eternitat o del pas del temps: en la vida d'aquells actors que ha escollit per representar els papers del film, el Ricardo, la Leonor Baldaque i la Leonor Silveira, el propi Manoel i la Sra. Dona Isabel, allà tan meravellosament mostrats tal com jo els conec, i fins i tot en mi, filmat allà al vostre costat, tan igual a mi mateix que ningú creu que jo sigui el director de museu que vostè va decidir que simulés que era.

En aquelles imatges, com al final en totes les pel·lícules, Manoel, més enllà de qualsevol ficció que, com a exercici de la fantasia, la seva sal de la vida, vostè sempre posa a jugar amb la realitat en la seva forma tan única de pensar, quedem tots nosaltres filmats en aquells moments de joc més o menys seriós que vostè ens feu viure, i en aquest cas, a vós també. És de molts moments com aquest que s'ha anat fent el seu cinema, de la vida dels seus actors. El que per a mi avui compta més i és indissociable de l'alegria d'haver pogut participar en tants casos en la seva obra és justament la memòria d'aquells moments de felicitat o de tensió, en qualsevol cas de profunda exaltació, que cada film

va significar tant per als que foren filmats com per a qui els filmà o ajudà a filmar. I són ja tants, tanta gent i des de fa tant de temps el nom dels quals vostè ha inscrit en els crèdits dels seus films! El que avui més m'agradaria dir-li en nom d'aquesta gent, i sobretot d'aquells a qui s'anomena actors, és quant per a nosaltres significa que ens hagi donat aquells moments de vida i els hagi transformat en comunicació amb el món, i quant li agraiem haver participat en la seva obra perquè ella ens fa viure més. No hi ha malenconia que pugui amagar aquesta alegria. La seva obra dóna molt més sentit a la vida de molta gent.

Mai en el rodatge de les seves pel·lícules he sentit cap noció de jerarquia. Hi ha actors que són vedets, hi ha principiants, hi ha qui no és actor, i hi ha evidentment personatges, però hi ha sobretot persones que considero que vostè sap que només valen pel que són. I és per això que ningú mai va malament, encara que no sàpiga representar. Crec que aquest "anar bé o malament" no és concepte que entri en el seu cinema. És estrany això i és cosa de qui sap el valor del que és estar viu. En Manoel aconsegueix que filmar amb ell sigui un moment important de la nostra vida i sempre ho he sentit com una invitació a mostrar al món qui sóc i de què sóc capaç. Sí, hem estat gent viva davant de la seva càmera, amb tota la varietat que el gènere humà implica. Uns bons d'altres dolents, això sí. I tots els que per això hem anat passant ens sentim ara com una enorme família de la qual vostè és l'obvi fundador perquè fou en Manoel qui ens ha volgut ajuntar al seu voltant, ens ha posat davant del món i amb les nostres persones, ha sabut crear més vida. Tot per, amb l'ajut del seu art, intentar comprendre millor, el que acaba finalment per ser viure més. Això ja dóna més sentit a la nostra vida i encara que no ho haguem entès tots amb la mateixa consciència i que, com ha de ser, cadascú en tingui guardada una memòria diferent, i que, en la responsabilitat que ens donà la possibilitat d'assumir en tota llibertat, cadascú s'hagi portat de manera diferent, *el seu cinema* va remoure en la vida de tots. Això no té preu.

És en nom meu, i considero que en nom de tots els seus actors, i a causa de la molta vida que rebem de vós, que, en el dia en què fa cent anys, jo li ho agraeixo. I, ni que sigui per un moment, sense cap malenconia, amb el major afecte i la major alegria de viure. Continui, si us plau, fent pel·lícules. •

# L' experiència directa. Entre el cinema del Nord i Japó.

## The direct experience. Between Northern cinema and Japan.

Paulo Rocha

### Qüestionari

1. Quin motiu o motius el portaren a escollir el cinema com a forma d'expressió artística i quin recorregut va fer abans d'arribar a la realització?
2. Com fou finançada i en quines condicions es va realitzar la producció de la seva primera pel·lícula?
3. En relació a dècades anteriors, i en particular a la dels 50, considera que va haver-hi una alteració significativa en el cinema portuguès dels anys 60?
4. Davant el quadre del cinema dels anys 60, com situa les seves pel·lícules d'aquell període?
5. Considera que les seves pel·lícules (tant a nivell de producció, com a nivell estètic) tingueren filiacions o reberen influències de moviments internacionals?
6. Estableix algun paral·lel entre les pel·lícules que fa avui i les premisses (estètiques i de producció) del cinema portuguès dels anys 60?
7. Quines són, en la seva opinió, les deu millors pel·lícules portugueses de la història?

1. A Porto, entre els set i els dotze anys escrivia ficcions, que es feien eco de les meves caòtiques lectures juvenils. El meu pare, «brasiler» de tornada, i poeta a les hores lliures, m'orientava per ser escriptor. Vaig descobrir el cinema al Trindade, escapant-me de les classes del col·legi Almeida Garrett. Recordo haver vist en aquella època la primera pel·lícula en color de Kinugasa, que acabava de guanyar la palma d'or a Cannes. Començava la temptació japonesa...

Vaig venir a estudiar Dret a Lisboa, on vaig ser col·lega del Nuno de Bragança, del Pedro Tamen, del Bénard da Costa, de l'Alberto Vaz da Silva, gent molt lligada a un cineclub poc convencional, el C.C.C., que funcionava al Jardim Cinema. De dia i de nit, vaig començar a imaginar arguments per a pel·lícules. Entre els dinou i els vint-i-set anys en fabricaria un centenar. Passava la vida passejant, mirant les cases i les persones. Em feia pena que aquella gent morís, volia parar el riu del temps. El remei era fer pel·lícules. Eren idees molt visuals, lligades a les cases, i als espais concrets. Els personatges se m'apareixien com si fossin «ànimes en pena» d'aquells llocs, i jo estigués allà fent

de mèdiu. Tenia una gran fragilitat física, i tot s'imprimia en mi com en cera calenta. D'aquella època em van quedar escenes i imatges obsessives que van entrant de mica en mica a les pel·lícules que ara faig.

A través de l'enginyer Neves Real vaig conèixer a Porto en Manoel de Oliveira, a l'època d'*O Pão* (1959), al rodatge de la qual vaig iniciar-me amb unes pràctiques. M'agradava molt el que en Manoel feia, tot i que no ho podria entendre fins més endavant. Considero que Porto és una ciutat més cinematogràfica que Lisboa: fixa't en l'António Reis, que també és d'allà, com jo, i no és casualitat. Porto és una ciutat «dramàtica» del nord d'Europa, en què la imatge neix al mateix temps d'un acte carnal i d'una síntesi de la intel·ligència. Lisboa és ja àrab, no vol ni drama ni teatre, vol poesia, música de corda, pintura de paisatge, fusió lírica, sensualitat depurada. Falta aquí baix la noció del conflicte dramàtic, de l'enfrontament cos a cos, del pes de la carn...

No vaig aconseguir acabar dret. Vaig anar a l'IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques], a París (tot i que l'SNI havia rebutjat la carta de presentació reglamentària). Era l'època daurada de la nova ona, i la Cinemateca estava plena de gent nova vinguda del món sencer. A l'IDHEC hi havia el Sadoul, Mitry, la Varda, Pierre L'Homme, però l'ensenyament era poc inspirat. Vaig quedar en deute amb Renoir, vist i revist, i vaig començar a estudiar les pel·lícules de Mizoguchi. Vaig conèixer en aquella època molta gent del cinema japonès, que passava per París. Actors, tècnics, argumentistes. Em vaig tornar de mica en mica gairebé íntim del gran Kinugasa, i vaig començar a llegir-ho tot sobre l'extrem orient, i a aprendre la llengua. A l'IDHEC estaven el Cunha Telles i el Costa e Silva. El Telles ja tenia mil idees per al futur del cinema portuguès, i en parlàvem amb la Margareta Mangs, una sueca intel·ligent i de gran cor que va venir a Portugal (casada amb l'António), on muntà *Os Verdes Anos* (1963) i *Mudar de Vida* (1966). Acabat l'IDHEC vaig fer pràctiques a Viena, a *El cabo atrapado* (*Le caporal épinglé*, 1962), del meu mestre Renoir, i em va agradar encara més l'home que l'artista. Just després vaig ajudar una mica a fer *A Caça*, i ben aviat vaig adonar-me que el gairebé desconegut Manoel era tan gran com el gran Renoir. Per això no em vaig sorprendre quan, tants anys més tard, les capitals del món començaren a descobrir el seu geni.

2. *Os Verdes Anos* fou la primera obra de les produccions C. Telles. L'António tenia un poder de convicció impressionant, i escollia molt bé els col·laboradors. Sense comptar el càmera francès (Luc Mirot) i el Paulo Renato, era un equip tècnic i artístic de debutants. L'entusiasme era enorme, però d'experiència gens ni mica. La pel·lícula va costar 600 contos (entre deu i dotze mil d'ara?). Jo no vaig rebre res, i els salaris eren modestos. La gasolina era barata... i l'enginyer Gil, de la Ulyssea Filme, va quedar fascinat pel dinamisme del Telles i va donar algun crèdit. Un cosí del Rui Gomes va entrar-hi amb 100 contos i escaig, i el Telles es va hipotecar una casa de la mare, si no recordo malament. Més tard la Vitória Filme avançà 200 contos sobre les despeses futures. La pel·lícula acabà venent-se a algunes televisions estrangeres, cosa que gairebé devia cobrir les despeses més grans. Avui, el mercat portuguès, encara que amb més de 100 mil espectadors, un cop pagada tota la publicitat, no dona res al productor.

3. Als anys 50 les pel·lícules portugueses tradicionals havien perdut el seu públic popular, i la gent de les Avenidas Novas (Roma, Estados Unidos) estava a l'espera d'una altra cosa. Els anys 60 donaren una primera resposta: d'una banda les Produções Cunha Telles, ja molt «Nova Ona», amb actors desconeguts, equips tècnics lleugers, i decorats naturals, de l'altra les heroïcitats profètiques del Manoel de Oliveira, filmant sol al camp, i que, via *Acto da Primavera* (1963), anunciava ja tota l'avantguarda europea dels anys 70 i 80: predomini de l'escena teatral, redescoberta del text, nous rituals. Quan el cinema novo va decidir recolzar el Manoel (un cèlebre dinar a la Casa do Alentejo), estava creada la dinàmica que ha seguit el cinema portuguès dels darrers 20 anys. Només faltava el retorn a l'estudi, que seria la novetat de la dècada següent.

4-5. Les meves pel·lícules dels anys 60 tenen més a veure amb l'ambient general de la ciutat (la fi del Salazarisme, la cultura de les Avenidas Novas), que amb l'altre cinema que es feia. Jo admirava el Fernando Lopes, però les referències artístiques eren unes altres. *Os Verdes Anos* té molts homenatges subliminals al cinema japonès, però hi ha una desesperació suïcida gairebé expressionista que li dona un pes i una negror que vénen de la meva experiència directa de les persones i dels llocs, sense mediacions artístiques externes. *Os Verdes Anos* era una amable pel·lícula juvenil i lisboeta només en aparença. *Mudar de Vida* és la meva primera temptativa de cinema «del Nord». Està rodada al Furadouro, terra de la meva mare i dels meus avis. La imatge és pesada i monumental, torna a estar a prop dels japonesos i d'algun cineasta rus. És també una qüestió d'experiència directa: des de petit vaig viure subjugat per la força d'aquells pescadors i d'aquells vaixells. És el contrari de la cultura plàstica i literària de Lisboa. Però està a prop de la pintura de Júlio Resende. La col·laboració de l'António Reis,

en els diàlegs, fou decisiva per aconseguir aquell ambient de violència hieràtica. *A Caça*, que jo admiro molt, fou filmada prop d'allà.

6. Acabada *Mudar de Vida*, vaig descobrir al mateix temps el teatre clàssic japonès i l'art d'avantguarda. Convidat per la Fundação, de sobte vaig haver de filmar el nou Museu d'Óbidos. Gairebé sense pensar, ja que no hi havia temps, vaig avançar per un camí nou, que em va portar a *A Pousada das Chagas* (1972).

*A Ilha dos Amores* (1982) és filla d'*A Pousada* (i, inconscientment, d'*Acto da Primavera*). *A Ilha* i *A Pousada* són pel·lícules-òpera, neokabuki, en què cada element (colors, sons, formes, paraules, cossos) és exacerbat, en una estètica de l'excés que té a veure amb certs camins de l'art modern en què el dispendi d'energia intenta refondre els fragments d'un món fracturat. *Le Soulier*, *A Ilha* i *A Pousada* són «actes modernistes», tan propers al teatre vicentí com les obres de Glauber Rocha.

*O Desejado* (1987) tindrà a veure amb les pel·lícules que no vaig fer però que vaig escriure al voltant d'*Os Verdes Anos*, *El río de oro* (*O Rio de Ouro*, 1998), *A Viagem de Inverno*, etc. Tornen les mateixes imatges obsessives de les aigües que corren, i el mateix tipus de relacions humanes. Considero que en el futur alternaré entre l'estil *Ilha* i l'estil *Verdes Anos*, entre el fresc monumental i la urgència descomposta de les passions.

7. He viscut 10 anys al Japó. He vist poques pel·lícules recents, i de les antigues me n'he oblidat molt.

*Francisca* (Manoel de Oliveira, 1981); *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1979); *A Caça* (Manoel de Oliveira, 1964); *Ana* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1982); *Trás-os-Montes* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1976); *Ninguém Duas Vezes* (Jorge Silva Melo, 1984); *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933); *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1970); *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964); *Quem Espera por Sapatos de Defunto* (João César Monteiro, 1970). •



# Conversa amb Pedro Costa. La trobada amb António Reis

Conversation with Pedro Costa. The encounter with António Reis.

Anabela Moutinho y Maria da Graça Lobo

**Enllaçant amb l'entrevista que ens va concedir per al catàleg *Os Bons da Fita*, i en la qual va parlar força del paper d'António Reis en la seva vida personal i de cineasta, ens agradaria que desenvolupés amb més detall aquest tema, particularment el fet d'haver estat alumne d'António Reis.**

Vaig entrar a l'Escola de Cinema el 79 o el 80 (ja no ho sé ben bé, encara que estic segur que en vaig sortir el 1983, ja que estava previst que el títol tingués una durada de 3 anys). L'Escola, encara en la "ressaca" del 25 d'Abril, no presentava ni organigrames, ni programes, ni un cos docent estabilitzat; a l'inrevés, tenia una sèrie de professors contractats, que normalment eren substituïts després d'alguns mesos, per la qual cosa hi havia grans canvis a aquell nivell... A més, fins i tot hi hagué professors que gairebé mai van aparèixer, com l'António Pedro Vasconcelos, que se suposava que donava l'António Pedro Vasconcelos Muntatge», o altres que desaparegueren completament, com el Jorge Alves da Silva, que avui ningú sap qui és, i no obstant era professor d'«Anàlisi de Pel·lícules»; després existien tres o quatre disciplines, de caràcter tècnic –Fotografia, So i aspectes relacionats amb Acústica, amb l'Alexandre Gonçalves que encara avui és professor–, que més o menys es mantenien, potser per ser impartides per tècnics, persones que tocaven més de peus a terra, per dir-ho d'alguna manera; i els dos o tres professors que més em van agradar i amb qui més vaig aprendre: el João Bénard [da Costa], que donava "Història del Cinema" (és clar), que no era gaire regular però com a mínim ens posava a veure pel·lícules (hi havia un acord amb el que a l'època era l'IPC, que cedia, per a finalitats didàctiques, la sala d'exhibició a l'Escola), i a discutir-les i a fer treballs sobre elles; o el João Miguel Fernandes Jorge, que a l'època feia una mena de Seminaris, llargs, sobre alguna cosa vagament poètica i aplicada al cinema (era, d'altra banda, molt bonic, el João Miguel era, i és, un excel·lent professor); i l'António Reis.

L'António Reis era algú que jo no coneixia. En realitat, jo no coneixia res de cinema portuguès; i aquell que jo veia –sol, en aquells cinemes de barri que hi havia a l'època, com en

el meu (Arroios)–, em va permetre accedir principalment a "pel·lícules antigues" de John Ford, Raoul Walsh, etc. Per tant, vaig arribar a l'Escola sense prejudicis [en relació amb el cinema portuguès] però també súper arrogant i insolent. Per mi, el cinema portuguès era aquell conjunt de comèdies dels anys 40 (que personalment odio, no els reconec cap qualitat i les considero completament feixistes, sense interès de cap mena) i, pel que feia al Cinema Novo de Paulo Rocha i Fernando Lopes, era només la vaga idea amb què em vaig quedar d'*Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963). La vaig veure a la televisió o per influència dels meus pares –sobretot el meu pare–, i d'ella recordava evidentment la Isabel Ruth, que considero una mena d'Anna Karina portuguesa, la noia més bonica del cinema portuguès. I això era tot.

Així doncs, vaig arribar a l'Escola, acompanyat per un amic d'infància; els dos vam veure un anunci al diari i decidírem abandonar les nostres Carreres (jo d'Història, ell de Lletres). Els nostres interessos eren sobretot la música i la filosofia *punk* de l'època (violència, etc.), per la qual cosa ben aviat triàrem assegurar-nos al final de les aules, odiar a tothom, fer el possible per ser detestats i provocar al màxim. Fou molt bo, perquè l'ambient a l'Escola era molt propici perquè "guanyéssim".

## Però per què?

Perquè era absolutament idiota. O sigui, es vivia el "terror" de l'estructuralisme. I si és un fet que no hi ha un major historiador del cinema que Gilles Deleuze, no hi havia, amb tot, simplicitat. El que fos considerat el millor alumne de l'Escola (que ens assenyalaven dient –Aquell d'allà és un geni!...) era un tipus de 22 anys, amb Bataille sota el braç... –Compte!... –Ha fet un curtmetratge de 40 segons que és absolutament destacat!... Era per a nosaltres fastigós, fins i tot perquè poc després estava escrit a la paret que ell era homosexual, o per l'estil... Coses que encara hi són escrites!

**Ja ara...**

Per exemple, hi havia un realitzador italià, sobre el que jo havia llegit molt, que havia fet pèplums, Cottafavi. Detestava les seves pel·lícules, però n'havia vist una pila al Roma i a l'Alvalade... Ara, l'Escola "era" Straub, Ozu, Godard... Així que vaig decidir escriure, amb lletres enormes, escrites en vermell (i encara hi és) «Al millor Ozu oposo el pitjor Cottafavi». Fou per aquí que el Reis va començar a "picar-nos l'ullet"... A les classes érem molt silenciosos, mai participàvem... més ben dit, en algunes classes, perquè a les del Reis vaig començar realment a tenir por...

**De?...**

De no seguir-lo. Vaig notar que allà hi havia un "gegant". El João Miguel [Fernandes Jorge] era molt més proper, per l'edat i per l'interès per la música *rock*, que ajuntava gent de la generació dels 20 i dels 30, ja que en aquesta música es trobaven autors, anglesos i nord-americans, que passaren al cinema, la pintura o el teatre; nosaltres mateixos també tocàvem, jo feia uns cartells, un altre, grafista, escrivia novel·les, molts pintaven... Tot tenia a veure amb dos o tres eslògans o paraules: "violència", "poesia", "brutalitat", "passió"... Ara, si el João Miguel estava més proper a nosaltres, l'António Reis era més distant, en primer lloc perquè era un tipus del camp, que tenia la marca de la terra, des de la manera com es vestia als cigarrets que fumava... Sense filtres, és clar, de vegades "Definitivos"... Me'n recordo del canvi cap al "SG Filtro"...

**Però per què? Què va tenir d'especial?**

Res, són aquells detalls que ens vénen a la memòria quan les persones moren, i d'elles recordem gestos o fragments... Per exemple, l'època en què ens vam trobar aquí –llavors ja ens coneixíem molt bé– i ell havia portat la filla perquè jo els fes una fotografia. La fotografia va sortir malament, va quedar tota negra i... ell em va donar una clatellada –«Has de canviar de professió!»–. Després li vaig fer una d'amagat, que per casualitat va quedar bé, i per això la hi vaig oferir, per reconciliar-nos... Però ell era així, un tipus brutal. Brutal en el sentit de "directe".

**Franc?**

Directe. Feia un cinema directe i era ell mateix molt directe també. Vaig assistir a dues o tres classes, al principi, en què ell "va despatxar" tres o quatre alumnes sense pietat, a propòsit d'un treball o d'una composició sobre una pel·lícula – «Em fa l'efecte que això no és per a tu». I era així. Cap altre professor ho faria d'aquesta manera, aplicaria el 3 o el 4, o el 0 [valors]. El Reis no tenia aquesta "elegància", en tenia una altra. Era

un aristòcrata, un pagès, amb aquella elegància que ni el João Miguel tenia. El João Miguel és poeta, amb aquell gust de buscar la paraula més justa i al mateix temps més secreta; per al Reis era com si no hi hagués cap secret. Era, torno a dir-ho, directe, com mai n'he conegut un altre. Arribava molt ràpidament, pel discurs, a l'essència d'una pel·lícula, d'una imatge, d'un so, d'una persona. Me'n recordo que havia analitzat la manera com jo anava vestit (de negre, com era d'esperar). Tenia molta, molta afeció per aquell fulgor juvenil que porta les persones a vestir-se de la manera com creuen que ho han de fer, o a dir coses molt breus però molt fortes. No és necessari elaborar centenars de pàgines per dir el vertaderament important. Tots els llibres que m'aconsellava llegir eren obres minúscules, com el *Pedro Páramo* [de Juan Rulfo], o "textets" de Blanchot, de Cioran... El que vaig aprendre amb ell fou l'esforç d'estar callat i només dir "sí" o "no", és a dir, d'estar molt convençut de les coses que s'estimen.

En fi, més que el João Miguel [Fernandes Jorge] o el João Bénard [da Costa] (que era molt més mestre, en el sentit acadèmic del terme, encara que fos de vegades bastant col·lega), el Reis era realment el gegant. El "gegant" era l'expressió que ell feia servir, quan ens relatava quan, autodidacta com era, havia conegut dues o tres persones que qualificava d'aquella manera: Rivette, que considerava el major crític i teòric del cinema, o Straub, o Jean Rouch (persones que ell coneixia bé), o Tati, o João dos Santos... Segons ell, és necessari "muntar damunt les espatlles" de gegants durant un cert temps. I jo vaig tenir la sensació que ho havia d'aprofitar. Enlloc de continuar fent-me l'espavilat o l'insolent, d'estar sempre a la defensiva o a l'atac, amb el Reis havia d'escoltar. Crec que vaig reconèixer en ell alguna cosa i, em sembla, ell deuria haver reconegut alguna en mi, creant així una complicitat entre els dos. Amb molts d'altres també, al llarg dels anys; érem *els escollits*. Efectivament (i crec que qualsevol persona amb qui parlin de l'Escola ho confirmarà) hi havia alguna cosa d'"elecció", de proximitat, que es traduïa en passar algunes fronteres, com anar a casa seva. Jo crec que en vaig passar algunes.

Així, mai em vaig perdre cap classe seva, perquè a més era un professor constant. A ell li encantava l'Escola de Cinema, perquè li encantava ensenyar i parlar-nos. Parlar no només de cinema sinó que d'un pla partia cap a altres viatges, l'art rupestre, la Índia... Escrivia molt poc, i ho feia, crec jo, en el sentit que només cal "escriure el mínim".

Potser per això es va produir la nostra "trobada", en el sentit que jo vaig entrar a l'Escola amb idees molt marcades i exclusivistes, segons les quals el cinema havia de tenir límits. Per a mi eren: no fer servir efectes especials, evitar el cinema *gay*, interessar-se pe coses molt violentes. Sense aquests límits, si no penso

així, em perdo. A partir d'ells, començo a treballar. I l'António Reis em donava la raó, és a dir, deia «És així mateix que ho has de fer: segueix, que jo estic aquí per ajudar-te». Va obrir-me algunes portes, algunes d'elles inconscients, d'altres que jo ni sabia que existien perquè no les havia trobades, ni a la Facultat, ni als llibres que llegia, ni a les pel·lícules que veia. Fou una trobada una mica difosa, però va haver-hi, de fet, una trobada de violències. El Reis tenia una violència tendra i una fragilitat forta, quelcom sempre equilibrat entre el molt fort i el molt dolç. Crec que jo mateix també tenia, en certa mesura, aquesta “violència”, ja que el fet d'estar contra tot, però fent bé el que s'ha de fer, acaba en una cosa sincera, genuïna.

### Quina “assignatura” és la que el Reis impartia?

Això ara sí que és dramàtic... (riures). Crec que era “Espai Filmic”...

### Però com era? Hi havia un programa determinat? Un cos de pel·lícules per veure? Quin tipus de treball era desenvolupat?

Encara que va ser fa força temps, me'n recordo d'un petit full A4 amb quatre punts que materialitzaven el programa que ell organitzava en un esquema, i després el seguïem. Fèiem treballs escrits, a més d'un treball continu a les classes que era, per exemple, veure una pel·lícula “en marxa” en una taula de muntatge i parlar sobre ella, no en la línia de “proves orals” clàssiques sinó mitjançant la participació oral, informalment. Informalment perquè enmig podia haver-hi alumnes que sortissin o entressin, encara que sense cap “entrenou”. Amb cap altre professor, a més, vam aprendre l'autodisciplina. En els sentiments, en les passions, en els coneixements. D'altra banda, hi havia, sí, un cos de pel·lícules. No sé si ho saben, però ell i la Margarida [Cordeiro] tenien una llista de 10 ó 20 pel·lícules fonamentals, i era al voltant d'elles que les classes “marxaven”.

### Se'n recorda d'alguna?

Me'n recordo de gairebé totes! No sé si vam veure les d'aquella llista en la seva totalitat, però me'n recordo de 2 ó 3 de Rossellini –*Tè querré sempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), *Stromboli* (1950)–... Sobretot aquesta última perquè hi havia una còpia a l'Escola... Me'n recordo que una vegada era jo l'encarregat de posar la bobina a la taula i la vaig deixar caure, a l'estil serpentina... I que vaig tenir com a càstig enrotllar-la tota... Bé, però hi havia també *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, 1929) d'Eisenstein, que vèiem molt perquè hi havia còpia a l'Escola. A l'IPC vam anar a veure'n unes quantes, incloent el *Fausto* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*, 1926) de Murnau, que va motivar un dels millors “discursos” que vaig sentir al Reis, inspiradíssim aquell matí... D'altra banda, tinc un record del Reis que passa sempre

pel matí, encara que les classes fossin a la tarda. Alguna cosa “de principi”, de frescor, de molta lleugeresa com l'aire.

Però tornant a les pel·lícules, hi havia *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), de Welles –una pel·lícula que li agradava molt–, *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) de Hitchcock –realitzador que també li agradava molt–, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), de Godard (tot i que ell preferís *Pierrot el Loco* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), però no hi havia còpia a l'Escola; en tot cas, d'aquesta me'n recordo bé perquè, encara que jo odii escriure i molt més sobre pel·lícules, el treball escrit que vaig fer li va agradar); i hi havia Bresson, és clar; sobretot Bresson. Sempre que “es passava” a la Cinemateca ell ens manava que l'anéssim a veure. A més que tots vam haver de comprar (i com que no n'hi havia a Portugal, fou un dels col·legues, amb contactes a l'estranger, el que ho va encarregar per a tots nosaltres) les *Notes sobre el Cinematògraf* del tal Bresson. Una mena de “manaments” –«Pensa així», «Faci's així», «Veu allò», semblants, de certa manera, a les orientacions que el Reis sempre ens donava a partir de la seva immensa cultura– «Cal anar a veure Velázquez al Prado, només després compreu el llibre», «Cal anar a les Coves de Lascaux», «Si teniu diners heu d'anar a Pèrsia o a Iran a veure els motius de les catifes». «Guardeu diners per viatjar, i aneu sols».

### Però creu que aquest cos de pel·lícules de què ha parlat era una llista escollida objectivament per servir a determinats propòsits didàctics o complia la subjectivitat de ser de fet pel·lícules de la vida de Reis?

Clar que sí, aquesta segona hipòtesi.

### I de l'obra d'ells [Reis i Cordeiro], encara que en un altre context, en parlaven?

No pròpiament de les pel·lícules. Sé que jo i col·legues meus, així que el vam conèixer, ens adonàrem que havíem de veure ràpidament *Trás-os-Montes* (1976), i després *Ana* (1982). *Jaime* (1974) era de més difícil accés. Però era evident que després de conèixer l'home s'havia de conèixer l'obra. Això és el que fou important. Perquè, per mi, a partir del moment en què vaig veure *Trás-os-Montes*, fou finalment l'oportunitat de començar a tenir un passat en el cinema portuguès. Fou trobar la raó poètica que havia perseguit en el *punk*, del gènere «no hi ha res abans i el futur no existeix, per tant, ho hem de fer ja», que vaig acabar reconeixent en algú que anava dient exactament les mateixes coses però en pel·lícules que ja existien, i que eren magnífiques. D'una banda era, per tant, reconfortant; per altra banda, era poder constituir, com ja he dit, una mena de passat, de família, d'identitat, que em donava seguretat. No només amb el Reis sinó també amb el Paulo Rocha, com a mínim amb

les seves pel·lícules que més m'agraden, *Os Verdes Anos i Mudar de Vida* (1966). Així doncs, ja no estava partint de zero, i encara més en una dècada horrible com fou la dels 80, en què el cinema havia estat subjecte de tota mena d'"epitafis" amb Godard o la mort de la narrativa i de la ficció.

El Reis reconfortava molt, passava missatges fonamentals –«Heu d'anar amb compte, saber escoltar i saber veure, però no tingueu por de filmar el que us envolta. Si són cotxes són cotxes, si són pedres són pedres». Era fonamental perquè érem molt impacients. Discutíem de política tots els dies, rebutjàvem la "ganga intel·lectual" de les avantguardes de principis de segle com el surrealisme, però mai baixàvem al real, cap al que s'ha de veure i escoltar, cap a la paciència de veure i escoltar. Ara, quan vam veure *Trás-os-Montes* –i ja ho havíem pressentit a les classes–, vam percebre el costat documental. A mi em va donar una altra seguretat, perquè provocà –i continua provocant cada vegada més– que, en començar a pensar en una pel·lícula, sigui sempre començar a pensar a partir d'algú, real, un rostre, una manera de caminar, un lloc, més que una història. I era això mateix el que ell proclamava: «Mira la pedra que la història ve després, i si no hi ha història no és important».

**Però dirà que és una "atenció al real" o una "obediència al real"?**

"Obediència" és una paraula que no m'agrada gaire, tal com al Reis no li agradava. Autodisciplina, com ja he dit, sí, perquè és quelcom amb un costat vagament oriental (que era molt profund en ell), del detall, del gust pel control obsessiu dels matisos de tot, des de la primera paraula a l'últim segon de la pel·lícula. Una disciplina rigorosíssima. Em ve al cap la paraula "rigor" en aquest lligam amb el real, un rigor que amb el Reis era humà, contràriament a la major part d'aquells que, com *zombies* amb llibres ben visibles sota el braç, caminaven per l'Escola. De tots ells era l'únic cineasta que vivia i feia. Per exemple, sabia el nom de totes les plantes, de totes les pedres; sabia de què està fet el Príncep Real per sota; passava hores parlant d'aquell cedre [apunta cap a l'immens cedre existent al jardí]; llegia una pila de llibres de Ciències Naturals o d'Història; però *tot tenia sempre una aplicació*.

Era algú a qui no li importava donar les seves classes, fer el dinar a la família, fer la seva migdiada, anar a passejar i estar parlant amb dos o tres amics, bevent els seus "expressos" (els múltiples cafès que ell pagava sempre, centenars d'expressos haurà pagat aquí o a la "Júlia", que era un cafè davant de l'Escola, cada alumne prenent-ne quatre o cinc...).

Resumint, el Reis és el subjecte que va dir per paraules i per pel·lícules allò que jo pensava i a l'època no sabia dir. Sabia què

era el que m'agradava, però no sabia per què m'agradava. I el Reis m'ho va explicar. "T'agrada això perquè abans estava en un quadre, i aquell quadre té a veure amb una certa organització social d'aquell temps, i les coses són coses perquè són al mateix temps la vida dels homes transformada en art en aquell mateix temps". El temps, l'espai, els temes de la seva disciplina.

**M'agradaria que, no obstant, m'expliquéssiu millor com era l'anàlisi que el Reis feia, durant les classes, de les pel·lícules que veien. Ja he deduït que la història no li interessava. Però com analitzava els plans? Cadascun per si mateix? En un pla detectant-se influències i relacions?**

Exactament com he dit, la història *està* en el pla. I després d'un pla hi ha un altre pla, i el que passa entre aquests dos plans és el que és important. I fou sobretot amb Reis que ho vaig aprendre, encara que després hi hagi aprofundit amb llibres com els de [Serge] Daney, de [Jean-Louis] Schefer, del [Jacques] Rivette, del [Jean-Marie] Straub... només això em serveix avui dia, el que està *entre* plans: què és el que dius, què és el que deixes, què és el que vas filmar i què és el que no vas filmar, el que està o no entre aquests dos plans: el *raccord*. El cinema, per a ell i la Margarida, i per a mi, és el *raccord*. Ni tan sols és el pla. És a dir, el pla és la unitat, dóna la història, petita o gran, dóna la mirada, la teva distància sobre les coses, dóna el que tu tries, el teu camp, però, més que això, quan decidim que el pla acaba pot ser exactament quan ell comença. És aquesta la dificultat: la decisió de prolongar-lo o acabar-lo, és a dir, *el tall*. El tall entre imatges és el que compta. És allà que es juga el teu ésser. El Reis era molt *autor* (el Reis i la Margarida, és clar; parlo del Reis com a professor, però sempre que parlo d'ell com a cineasta, m'estic referint també a la Margarida), i un autor és una persona forta; però malgrat tot ell deia o com a mínim deixava sobreentès que aquell moment, el del *raccord*, és l'únic en què et pots diluir, com a ésser, amb la matèria.

**"Diluir" en sentit de "fondre"?**

Exactament. En el lligam entre plans pots fondre't amb els personatges (si en tens) o les coses (els objectes, les cases, les pedres, els núvols), pots amagar-te, o sigui, integrar-te millor. (...) Personalment visc la "realització" d'una pel·lícula en el sentit que tota la pel·lícula és una *cosa feta* amb un mínim d'intervenció per part meua. (...) Cada vegada més les meves pel·lícules s'acosten al documental gairebé pur o al seu absolut contrari, en què efectuo una reordenació d'un real al qual m'he acostat en una perspectiva de gran abstracció. Prefereixo descobrir les històries a mesura que vaig filmant.

## I això és Reis?

No ho sé, perquè mai els vaig acompanyar a filmar; sé no obstant que anaven ultra-preparats, sabien exactament a quines hores el Sol es ponien en aquell lloc, el color de la roba, la paraula que calia que la Mãe Ana digués en aquella escena... Calculo que sabien exactament el temps dels plans gairebé al segon. Però quina era la part d'“imprevist” que permetien que entrés al rodatge no la sé ni mai l'he sabuda. Sé d'històries de producció, de coses que no es pogueren fer d'una determinada manera i que es feren d'una altra que havien acabat trobant millor. Però estic segur que comptaven molt amb la preparació i l'estudi. Passava bastant temps entre les seves pel·lícules, encara que sàpiga d'un o dos projectes que els hauria agradat haver pogut realitzar més de pressa, sobretot un, sobre el qual parlarem moltes vegades i que gairebé vam començar a escriure junts, ambientat a Lisboa, en blanc i negre, sobre els *punks*. Les seves pel·lícules “funcionaven” molt bé a Berlín, i ell venia sempre molt emocionat, amb llàgrimes als ulls, perquè, a la capital del *punk* de l'època, les sales s'omplien amb nanos de 15 ó 16 anys de cabells verds – aquells «prínceps de cabells verds i camisa de cuir que ploraven en veure *Trás-os-Montes* i després anaven a tocar la guitarra elèctrica», como ell ho descrivia. A ell li encantaven aquests fenòmens, la barreja entre dolçor i violència, perquè ell mateix era així: afectivitat i brutalitat, sense cap mesura. Molt afectuós, agafava i tocava les persones amigablement, però sense mesurar bé la força, de manera que certs “clatellots” eren realment forts... (riures).

**És possible que es tractés gairebé d'una força instintiva, potser la mateixa que el feia pressentir, en la situació de classe, qui eren els alumnes prometedors?...**

En el Reis (com en moltes altres persones) hi havia aquella mena de reconeixement, o aquell reconeixement es podia produir, sense ser en el camp sentimental de l'amor. Aquell reconeixement és molt fort, molt intens, perquè hi ha alguna cosa de dependència. Tots aquells a qui el Reis agradava eren molt dependents d'ell, i ell, al seu torn, molt dependent d'alguns aspectes nostres: la joventut, el coneixement que teníem de la música... Per exemple, les lletres de les cançons, com les dels *Clash*, tenien bastant a veure amb la seva poesia, és a dir, la poesia del quotidià. Era bonic. Persones molt dependents, molt fortes i molt dèbils, que no necessiten a ningú i ho necessiten tot, que estan sempre soles. El Reis sempre va estar sol. Immensament solitari.

**Excepte en la família, suposo...**

És clar, però crec que no estranyarà a la Margarida que ho digui, perquè el Reis sempre va estar sol, com ella també sempre

va estar sola, en el sentit que hi ha un món propi en el tipus solitari. I ell ho era. Probablement per això reconeixia algunes altres soledats en els alumnes que va tenir.

**Serà també aquesta una de les raons perquè la filmografia d'ells sigui tan única, tan pròpia?**

Sí, però no vull dir que sigui major o menor, o més singular, que la del Paulo [Rocha] o la del [Manoel de] Oliveira. El que em toca més en ella és una cosa que no sé explicar ni tinc paraules per definir, i que no trobo a les altres. Per exemple, fa molt poc vaig reveure *Francisca* [de Manoel de Oliveira], que em sembla que és absolutament genial. L'havia vista a l'època de la seva estrena (1981) i, a més, per indicació de l'António. Diguem-ho, Manoel de Oliveira, no era un cineasta d'elecció per al Reis, malgrat que el respectava, que havia estat el seu assistent, que li agradaven moltíssim algunes de les seves pel·lícules –ningú parlava d'*Amor de Perdição* (1979) com ell-. Però fou una mica a causa del Reis que la vaig anar a veure, i potser per això la vaig rebre d'una manera totalment diferent al que m'ha passat ara. Clar que el temps ha passat, la forma com accedim a les pel·lícules té a veure amb la història de cadascú, he passat per altres vivències... Però hi ha alguna cosa en el Reis que no trobo en el Rocha o en l'Oliveira (i parlo d'aquests dos perquè, amb ell, són els tres grans cineastes portuguesos), que té a veure amb... una mena de fotogènia. No em demani que explici perquè no sé dir-li més que... hi ha alguna cosa a les cares, a les persones, no tant en els cossos sinó a les pells, a la rugositat... una fotogènia “sense” estètica, que és captada directament i bé, és a dir, instintivament presa, com si fos mossegada... una cosa molt, molt sensual. Resumint, hi ha en el Reis una sensualitat gairebé animista que no “tinc” en el Paulo o en el Manoel; hi ha un sensualisme, no de salvatgeria (tot i que d'èssers salvatges en parlés molt), delicat i indicible que només es pot capturar realment amb el cinema. Per què? Per què hi ha un costat sensual, dels sentits, que pot, de fet, ser animat pel cinema, és a dir, pot filmar-se una cosa i animar-la amb una vida d'una altra mena, d'una vida que no és vida.

Aquest gust, aquesta dimensió que jo no m'atreveixo a anomenar “sexual”, és per mi masculina, greu (en el sentit de “seriosa”). Hi ha alguna cosa seriosament masculina, en el Reis, que el Paulo no té, perquè és un cineasta molt femení, i el Manoel tampoc, perquè és excessivament mascle. El Reis, al contrari, ho és tot...

**En termes humans, tenia ja la impressió (que aquesta conversa no fa altra cosa que confirmar) que el Reis era realment una persona molt íntegra, no és així?**

Sí, sí. Està realment molt implícit en tot allò que ell deia. Encara no tinc l'edat que ell tenia, però crec que he de començar a dir que

el cinema avui, a Portugal, és molt mesquí. I tenia condicions per ser d'una altra manera. I la falta del Reis és immensa, fins i tot perquè el que ell deia, ho deia directament. «Aquesta pel·lícula és molt dolenta», «Aquesta persona no ha de filmar de moment», «No donin diners a aquesta persona», «Donin diners a les primeres obres», afirmacions que no es produeixen en els temps que corren. Es viu una paràlisi, aquesta mena de “pornografia del quotidià”, que ja comença a no tenir cap bellesa ni sentit ni dignitat. I el Reis tenia moltíssima dignitat. Deia frontal i molt ràpidament el que calia dir. Ara es fan rodes de premsa per anunciar les pel·lícules que es faran –només es pensa en allò que donarà més diners...– Les persones estan envellint malament, molt, molt malament. I l'António Reis era jove, mai fou vell... no tenia edat.

Per això guardava les seves certeses primeres, d'aquelles que agraden de veritat sense saber per què. Intenta parlar, escriure o dibuixar, però el que és cert és que és teu, és el teu millor, una part de tu. Si mires alguna cosa i ella et correspon és perquè hi ha allà una part de tu. I era això el que el Reis ens deia – que s'havia de triar molt d'hora un camp d'acció, de lluita, de treball-. I el Reis trià. Trià el camp dels humils (no ho prenguin com pretensió, perquè no té res a veure amb aquesta actitud), és a dir, d'una certa humilitat de les persones, dels sentiments, de les petites històries i dels petits gestos, que pertanyen realment a una única classe. I si tu estudies bé i estàs al seu costat, aquella classe et donarà classe; no diria “estil”, sinó “elegància”. El Reis era súper elegant. En el dia a dia et donava diners si en necessitaves, et donava la sopa, t'ensenyava, et demanava –aquesta elegància de l'intercanvi que, per no haver-hi comerç, es torna aristòcrata-. D'aquí la brutalitat. D'aquí l'elegància. D'aquí la gran humilitat.

El Reis va escollir molt d'hora el camí autodidacta, d'una vida sense fastos, de petites habitacions a Porto, de les petites feines, d'aquella poesia molt “seca” sobre la nit o sobre el treball que et porta a aixecar-te de matinada, és a dir, un camí molt ancorat en una vida molt humil, gairebé estalviadora. Aquesta tria pel

### *Traducció d'Albert Elduque*

Aquesta entrevista, realitzada el 28 de juliol, a Lisboa, per Anabela Moutinho i Maria da Graça Lobo, va ser publicada al llibre: MOUTINHO, Anabela y DA GRAÇA, Lobo (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro. Agraïm a en Pedro Costa, la Anabela Moutinho i la Maria da Graça l'autorització per reproduir i traduir aquest article.

camp dels humils fou per a mi fonamental, ja que hi ha, en el pobre, una bellesa, una riquesa, una veritat, que s'està perdent perquè no és ben vista, no és ben sentida, i només es pot aconseguir si es passa molt de temps amb aquestes persones. El Reis va passar tota la vida amb ells. Aquesta idea d'humilitat que, repeteixo, no té res de pretensions, és una bona tria perquè traça límits. A ell i a la Margarida els agradava això. I a mi també hi ha punts que no es poden passar, concessions que no es poden fer, fronteres que no s'han d'ultrapassar, perquè el cinema comença d'una manera i acabarà –si s'acaba– d'aquesta mateixa manera.

### **És a dir?...**

Com les persones pobres. El cinema va començar a mirar les persones que no tenien imatge, no començà fent històries: és Història. I això, per mi, és el que és magnífic. Per exemple, aquesta pel·lícula que he acabat ara –*Ossos* (1997)–, és única perquè mai hi ha hagut res així i mai hi haurà res més així. Hi ha un registre d'alguna cosa, però res a inventar. Aquesta resistència a la invenció la sentia en l'António, i penso que ella li havia estat transmesa per Rossellini. Per què inventar? Només els idiotes són els que inventen en la base d'un cinema que ja està vist, del general, de l'universal, del que és completament majoritari. Ara, les bones pel·lícules no han d'inventar res, només han de mirar i reproduir. Però reproduir en un altre ordre. En aquest sentit, totes les pel·lícules del Reis i de la Margarida són “sobrenaturals”, perquè van ordenant en un ordre mai vist i que no és el primer. I tu, quan hi vagis, faràs també la teva pròpia ordre. •



# El teatre en el cinema de Manoel de Oliveira

## The theatre in Manoel de Oliveira's cinema

---

Luis Miguel Cintra

### RESUM

En aquest assaig, l'autor, partint de la seva doble experiència com a actor als films del Manoel de Oliveira, i d'espectador, reflexiona sobre la relació del cineasta amb el teatre, i la seva forma de treballar l'espai, el text, els actors i el temps. Des de *Acto da Primavera*, entesa com una vertadera art poètica, l'article recorre l'obra de l'Oliveira per a mostrar la forma en què les seves pel·lícules parteixen del documental per a arribar a l'actor, i amb ell a la construcció de l'artifici i la representació com a millor manera de captar la veritat d'una realitat misteriosa: la vida humana.

### PARAULES CLAU

Manoel de Oliveira, teatre, actors, càmera, ficció, documental, distanciament, espai, text, temps.

### ABSTRACT

Based on his experience as both an actor and spectator in Manuel de Oliveira's films, the author reflects about the relation of the filmmaker with theatre, and his way of working the space, the texts, the actors and time. From *Acto da Primavera*, conceived as a truly poetic art, this essay visits Oliveira's filmography to show the way in which his films are based in documentary to reach the actor, and how artifice and representation is constructed from there as the best way of capturing the truth of a mysterious reality: the human life.

### KEYWORDS

Manoel de Oliveira, theatre, actors, camera, fiction, documentary, distancing effect, space, text, time.



Moltes vegades he estat confrontat a l'afirmació que les pel·lícules de Manoel de Oliveira són molt teatrals i m'he interrogat sobre la raó de ser de la presència indesmentible del teatre als seus films. Són qüestions que em són incòmodes. No li vull negar el dret de ficar-se en el meu ofici però jo, que al teatre visc des de fa tants anys, no reconec el teatre a les seves pel·lícules. El que veig en les seves pel·lícules no és teatre. I mai hi veig ni tan sols allò que s'anomenaria teatre filmat. Jo el que hi veig és només cinema.

Però d'una cosa almenys no hi ha dubte: des de 1963 Manoel de Oliveira s'ha servit de textos de teatre per a vuit dels seus films: *Acto da Primavera* (1963), *El pasado y el presente (O Passado e o Presente)*, 1972), *Benilde o la Virgen Madre (Benilde ou a Virgem Mãe)*, 1975), *El Zapato de raso (Le Soulier de Satin)*, 1985), *Mi caso (Mon Cas)*, 1986), *La caja (A Caixa)*, 1994), *Inquietud (Inquietude)*, 1998), *El quinto imperio: hoy como ayer (O Quinto Império, ontem como hoje)*, 2004). I en moltes altres pel·lícules ha introduït el teatre: *Francisca* (1981), on els personatges van al teatre; *Lisboa Cultural* (1983), on al monestir dels Jerònims s'esdevé una representació teatral; *La Divina Comedia (A Divina Comédia)*, 1991), en què diversos dels personatges boigs representen escenes, *Vuelvo a casa (Je rentre à la maison)*, 2001), en què el personatge principal és actor i es veuen escenes de *Le Roi se Meurt de Ionesco* i *Oporto de mi infancia (Porto da Minha Infância)*, 2001), en què el mateix realitzador encarna l'actor Estêvão Amarante en una escena de teatre. El teatre és realment un tema de les seves pel·lícules i fou presència dominant de certa fase de la seva obra, els anys 70 i 80.

Per a mi tot comença amb l'*Acto da Primavera*, aquella pel·lícula que considero una vertadera art poètica i que marca la seva entrada clara en la producció de ficcions. És la primera pel·lícula d'ell que vaig veure, enlluernat (encara me'n recordo de l'emoció que vaig sentir: no volia creure en el miracle). No coneixia ningú que en el cinema tan bé hagués mirat cap al teatre. Cap al teatre com jo l'entenia: la representació de la vida. Fou allà que vaig tornar-me fidel per sempre al seu cinema, i és la pel·lícula que des de sempre entenc com a acte fundador de la seva obra, malgrat arribar ja en la seqüència de moltes altres grans obres.

Comença l'*Acto* amb les primeres paraules de l'Evangeli de S. Joan dites en *off* per un pagès: «Al principi era el Verb. I el Verb estava amb Déu. I el Verb era Déu. Al principi ell estava com Déu. Totes les coses foren fetes per Ell i res del que fou fet fou fet sense Ell. En Ell estava la vida i la vida era la llum dels homes i la llum resplendia en les tenebres però les tenebres no ho van entendre». D'aquí surt el tema de la pel·lícula i al final el de tota l'obra del realitzador: la vida com a misteri. I de com els homes no entenen el miracle. I tan bon punt sentim això veiem imatges

que semblarien d'un documental i que per la seva juxtaposició són una representació de la humanitat després del pecat, després d'Adam: la pau de la naturalesa original en el pastor amb les ovelles, el treball a l'aixada del cavador, la guerra i la violència en les lluites de braus, en el joc de pal, en l'ajuntament estrany de la multitud desordenada i els cascs militars (reprimint-la?), el pas del temps amb la vella de llargs cabells blancs pentinant-se al pas de la noia i, evidentment, la relació home/dona amb l'escena entre la dona jove que veurem fer de samaritana i el seu amant ardent de desig. Sí, la dona, la seva vanitat i la seva mentida. I fins al casament: ella no estava amb el marit. I de mica en mica s'entra a la vida social, gent que es creua als carrers del poble, la plaça on es llegeixen les notícies, el progrés (amb la notícia de l'arribada de l'home a la lluna), fins que assistim a l'anunci del teatre. «Vinguin a veure! Vinguin a veure!». Amb l'anunci de l'acte vénen les diverses preparacions de la funció, la construcció del decorat, la distribució del vestuari, els actors dirigint-se a lloc, l'arribada del poble que ve a presenciar-lo, el públic burgès com a turista presumptuós i estaquirot, fins a l'aparició a la pantalla de la mateixa màquina del cinema (o fins a la seva representació): davant de l'actor que obrirà la funció està la càmera amb el mateix Manoel de Oliveira operant-la i donant ordres a l'operador de so per gravar les veus i els sorolls. Finalment, coronant la piràmide, la pantalla coincideix amb el que la càmera d'Oliveira veu, arriba el pla de l'actor mateix, en un contrapicat que l'ennobleix, dirigint-se al públic, conscient de la responsabilitat del moment, en un to tan solemne i artificial que gairebé canta. I l'actor comença, gairebé com un celebrant, definint per sempre la raó de ser d'aquesta estructura de producció de sentit: «Contempli això qualsevol pecador!»

En aquesta seqüència per a mi està tota la definició del cinema d'Oliveira, partint del documental fins arribar a l'actor i amb ell a la construcció de l'artifici com la millor forma per captar la veritat d'una realitat misteriosa: la vida humana. A l'inici de la pel·lícula, amb el text bíblic superposat a la més que construïda seqüència d'imatges no escenificades, està la definició de la matèria cinematogràfica. L'Home com a creació de Déu i com a pecador. A mesura que les imatges es van centrant en la vida del poble, és la imatge de l'Home en societat, de la seva relació amb els altres, que comença a representar-se, i és en aquella imatge que s'insereix l'Art, quan aquell home passa a representar-se a si mateix com a l'Home en el seu lligam amb la visió religiosa que li dóna sentit davant dels altres homes, davant de «qualsevol pecador». Arriba el teatre. I és davant del teatre que, efectivament, Oliveira es col·loca, o millor, davant d'aquesta idea de teatre, filmant-la, és a dir, filmant l'Home representant-se a través de la passió de Crist davant d'altres a qui deixem d'anomenar "públic" perquè passen a ser persones.

És a la llum d'aquesta seqüència simbòlica, d'aquesta increïblement bella i senzilla declaració de principis, definida per primera vegada a l'obertura d'aquest film (i no em sorprèn que la forma d'estar en el món d'Oliveira l'hagués portat a exposar-ho de forma tan clara en el moment en què comença a allunyar-se del documental per començar a escenificar el que anava a filmar), que aconseguixo veure la naturalesa de la presència del "teatre" a les pel·lícules d'Oliveira. I crec que d'ara en endavant el seu cinema, fins i tot quan filma novel·les o la Història, mai deixarà completament de filmar la vida a través de la construcció d'un evident però estrany "teatre" que se serveix de vegades de textos de teatre pròpiament dit, de l'escenari dels teatres i d'una actuació dels actors que es podria anomenar "declamada", però que per sobre de tot és l'evident construcció d'una "màscara" o d'un procés de "desnaturalització" de la matèria filmada cap a un efecte de distanciament de l'espectador i, a través d'això, sobretot cap a la seva responsabilització, per posar-lo a pensar, a veure i a sentir la vida d'una altra manera, transformada o "representada" per si mateixa, a veure més lluny d'allò que normalment veiem, per sentir la necessitat (impossible?) de donar-li un sentit.

Està clar en aquesta obertura de l'*Acto da Primavera* estructurada en la relació del cinema amb el públic, és a dir, amb l'existència d'altres, com aquesta li és fonamental. Per a Oliveira fer un film és presentar-se al món i als altres, és intervenir en la vida. De certa manera celebrar-la. Com fan els pagesos en la representació de la Curalha. I és fer-ho sense trampes, amb les regles del joc al descobert. Una sala de teatre, com a "idea", és la mateixa exposició d'aquesta condició: una platea (persones vives) davant d'un espai convencional de construcció d'artificis (l'escenari o l'escenografia) on d'altres persones vives (els actors) s'exposen disfressades (els papers) per representar la vida que, no obstant, no deixa d'estar present en els seus mateixos cossos i en les seves ànimes, que la representen. S'entén que al teatre i els seus atributs recorri Manoel de Oliveira com a procés del seu cinema, o del seu pensament artístic. Diverses vegades Oliveira torna a fer-lo servir de forma tan clara com a l'*Acto*. A l'obertura de *Le Soulier de Satin* més que mai, amb l'entrada del públic al Teatro de San Carlos, les trompades de Molière, la pantalla dins del mateix escenari. En el pas de la primera part d'*Inquietude* a la segona "història", amb la *mise-en-abîme* d'*Os Imortais* a través del tancar del teló sobre la representació i els actors, que al final estaven en un escenari (però que no estaven de fet a la filmació, com es fa evident amb l'escena del pícnic, filmada a l'aire lliure), agraint els aplaudiments dels personatges de la "història" següent. En els separadors de les diferents parts de *Mon Cas* amb la cortina de teatre, màscares de la comèdia i de la tragèdia i "claquette". Però el que li interessa no és el teatre. El teatre és un utensili per a una forma seva de "representar". Que, tot i "representació", essent cinema, mai deixa de ser la fixació en la imatge de la vida que ha filmat.

Es tracta en el fons d'un artifici que és treball d'un autor-artista i que com a tal es vol mostrar, que coratjosament es deixa veure, no deixant que el cinema es torni aquella màquina d'il·lusions i de fuga de la nostra responsabilitat intel·lectual d'espectadors, en l'oblit de nosaltres mateixos en què tan meravellosament el cinema es pot convertir. És més un instrument, com la llum, la fotografia, els moviments de càmera, el muntatge, cap a un treball sobre la vida que el cinema pot ser i que, com en el fons totes les arts, al seu torn és instrument que ens és proposat cap a una major intel·ligència de la veritat menys evident de la vida mateixa.

I en què consisteix fonamentalment aquest artifici? Per què reconeixem en aquesta estranyesa del cinema d'Oliveira alguna cosa a la qual s'anomena "teatre"?

Crec que en tres punts: l'espai, el text, els actors, i potser el temps. Tots notem com la posició de la càmera es fa sentir en aquest cinema. Gairebé tota l'acció filmada s'organitza sense coartades internes a la ficció, en funció de la càmera. Tal com en el teatre. Com si l'enquadrament, més tard la pantalla, fos el prosceni. El summum d'això és la filmació de *Mon Cas*, on, d'altra banda, també el procés de l'*Acto* es repeteix: en el moment de felicitat final, quan Déu cura Job de la lepra i li dóna molta família a la ciutat ideal, la situació s'inverteix i de l'escenari es veu la platea on està la càmera i tot l'equip tècnic. La càmera es mira al mirall i mostra el procés. La càmera, com que vol que la notin. I l'espai, més que la ciutat ideal de Job, és la distància que va de la càmera a l'actor. I a la sala de projecció és el públic qui estarà en el lloc on ara veiem la màquina de filmar. Mai oblidaré el dia en què Oliveira per primera vegada em digué, en la meua funció d'actor seu, el contrari del que diria qualsevol altre realitzador: «Mira cap a la càmera!» I un altre dia diferent (que ell mai dóna lliçons acabades) afegí: «Recordi que quan vostè mira cap a la càmera està mirant cap a la sala de projecció». Podem dir-nos: «Res és més teatral». Sí, perquè al teatre hi ha un joc en viu amb la presència del públic i perquè al teatre ningú a l'escenari s'oblida que els espectadors estan allà davant, a la platea, mirant-nos, i a la platea no hi ha quarta paret que aconseguixi que algú s'oblidi que els actors estan a dalt o dins d'un escenari, en un lloc convencional de "representació". Però serà això el que es fa al teatre, representar cap endavant? Molt poques vegades. Al teatre l'artifici és l'oposat: ens mirem sobretot els uns als altres perquè sembli que el públic no hi és. Però també els personatges "s'encaixen" a escena en funció dels ulls dels espectadors, com aquí. És en funció del que la càmera veu que les figures es distribueixen en l'espai, i gairebé mai per raons internes a la ficció, cosa d'altra banda que confon molts actors que aprengueren com a regla que en el cinema la càmera no existeix, és el forat del pany. No és així en aquest cinema. L'actor està, com és obvi, i encara bo, representant davant d'una càmera, com en el teatre davant del públic. ¿Quantes vegades Oliveira falseja les mirades dels actors en una situació

cara a cara, en plans de perfil, en funció del que la càmera veu (perquè els ulls dels actors no quedin blancs, sense pupil·la) fins al punt de desenquadrar-los de tal manera de la seva relació natural que la ficció del diàleg que traven passa a ser totalment artificial? I és d'això, d'aquesta visió de la càmera, que ens ve la sensació de teatre. Perquè si gairebé sempre la invenció de l'espai és semblant amb la que en el teatre es construeix en la relació amb la sala, no és aquesta relació la que es reproduceix, és la seva reinvençió amb els mitjans del cinema. La distància de l'espectador a l'actor varia amb la mida del pla, la càmera es mou durant cada pla o de pla en pla, entra per l'espai de la ficció cap endins. Són innumerables les relacions escenari/platea, tantes com cada pla, les que el film va fent. I això no es fa al teatre. I quan, al final de *Benilde*, la càmera reula per mostrar que la casa de Régio en què, en principi, la pel·lícula passa, era finalment un decorat dins d'un estudi, diem que és teatre, però en cap escenari es podria construir aquell decorat tancat ni les figures es podrien moure així.

Però no només a l'espai de la ficció que la càmera construeix o deconstrueix, en funció de la visió de l'espectador, se sent la "teatralització" de l'espai. Moltes vegades és la mateixa naturalesa del decorat que el torna teatral, fals (i de nou s'exposa la naturalesa d'artefacte del film). És òbviament això el que passa en els diferents decorats de les diverses escenes de *Le Soulier de Satin*. Curiosament, com menys obra de teatre era l'argument més necessitat en podia sentir el realitzador: el decorat de *Benilde* no sembla fabricat, però els d'*Amor de perdição* (*Amor de Perdição*, 1979) sí. A *Caixa* s'esdevé en un "décor" real. A *Mon Cas* la filmació de l'obra de Régio, si no fos per la seva forma expositiva de mig oval, gairebé podria semblar un "décor" real; però la darrera part, el *Livro de Job*, és representada en un evident decorat pintat, per cert totalment anacrònic. L'escena en què Ema Paiva a *El valle de Abraham* (*Vale Abraão*, 1993) escombra la porta de l'església, és un "décor" vertader o estem en un escenari? A *Una película hablada* (*Um filme Falado*, 2003) les piràmides d'Egipte, filmades a la localització real, (i gràcies a això conec El Caire), davant de les quals em trobo interpretant-me a mi mateix amb Leonor Silveira interpretant un personatge de ficció, en el joc més divertit entre realitat i ficció que mai m'ha ofert en els seus nombrosos films, no semblen tan falses com un fulletó d'agència de viatges? I no existeix des de sempre, des dels primers films, una capacitat i un gust de "formalitzar" els paisatges mateixos o de desnaturalitzar els decorats naturals a través del "quadre"? I quantes vegades és el mateix color que els teatralitza? La sala del sopar de Piccoli i Bulle Ogier a *Belle toujours* (2006) pot existir en aquell color? I qui parla del decorat podria parlar del vestuari, tantes vegades d'evident falsedat, como passa en el teatre.

També el text que els actors diuen, els seus parlaments, es diu que semblen artificials com el teatre. Per què, si al teatre ningú se'n queixa? Tot, gairebé sempre, fa Oliveira perquè el text no ens surti, a nosaltres actors, "natural". Ja amb una altra ordre que moltes vegades li he sentit: «Parli alt!». I és una altra vegada el contrari del que faria qualsevol realitzador, que fa tot el que pot per dissimular que les frases que el personatge diu no són de l'actor ni del personatge, són de l'argumentista. Oliveira sospira per veure en els actors una manera de representar "artificial" perquè no vol cap il·lusió a través del cinema i també perquè les paraules literàries són millors, producte del treball d'altres artistes. I quin teatre posa Oliveira en el cinema? Quines obres de teatre porta ell a la pantalla? Textos que no formen part del repertori normal, més "artificials" del que fins i tot el teatre sol comportar. Tot textos particularment elaborats, moltes vegades laboriosos i allunyats del llenguatge parlat, que és l'oposat d'allò que se sol considerar adequat per al cinema, obres que fins i tot en el teatre, on estem habituats que els personatges parlin en llenguatge literari, fàcilment serien considerades irrepresentables. A l'*Acto* un text del segle XVI a partir de la Bíblia i transformat per la tradició fins al segle XX, dues obres de Vicente Sanches, tres obres de Régio, dues obres de Prista Monteiro, una obra monumental de Paul Claudel (set hores de versos). A través d'un tipus de dicció no natural que se sol dir "teatral" i dels mateixos textos per al teatre que ha escollit, Oliveira construeix un cinema que s'exposa com a artificial però no porta el teatre al cinema, torna el teatre pur artifici distanciat. Inventava un procés. A *Caixa* de Prista Monteiro és tota ella escrita en un llenguatge que Prista declara que és la reproducció d'una variant del parlar popular lisboeta però que en realitat és un artificialíssim pastitx dialectal. A *Los caníbales* (*Os Canibais*, 1988) volgué que l'artifici arribés tan lluny que filmà una òpera en decorats naturals i posà els actors a fer "play-back", els privà de la seva veu, la major de les diverses "tortures" a què m'ha sotmès, probablement creient que, com major fos l'artifici en la forma de representar, menys artifici jo seria capaç de fabricar per a la meua presència a la pantalla i amb més veritat m'exposaria. I de fet, rere la imatge del Job leprós de *Mon Cas*, que moltes hores abans de la filmació la maquilladora construïa sobre la meua pell fins al punt de deixar-me visibles només els ulls i la boca, i de la dicció en francès del text bíblic, o del pseudobrasiler de Vieira, allà estan alguns dels moments en què menys m'he defensat davant de la seva màquina de filmar. Però aquest gust d'artificialitzar la paraula en el cinema no s'estén també a d'altres processos de tractar el text que no tenen res a veure amb el teatre i a pel·lícules que són, per exemple, adaptacions de novel·les? En el sentit en què s'acusa de "teatral" el seu cinema, no són tant o més teatrals els diàlegs del mateix Oliveira, per exemple, a *Non*, o els diàlegs d'Agustina, per exemple, a *El principio de la incertidumbre* (*O Princípio da Incerteza*, 2002), que molts textos dramàtics? I serà només pel teatre que Oliveira crea aquest efecte en l'espectador? La

narració de *Vale Abraão*, les cartes d'*Amor de Perdição*, efectes propis de la novel·la que transporta al cinema, no distanciaran l'espectador o l'encantaran per processos més responsables que els purs efectes prestats pel teatre?

És dels actors també que es parla quan es parla de la presència del teatre en el cinema d'Oliveira. Només potser a partir del moment en què Oliveira va filmar amb grans actors estrangers, o com a mínim quan passà a filmar també en francès, es deixaren de sentir les queixes sobre com de malament interpretaven els seus actors, que eren actors de teatre sense tècnica de cinema, que eren falsos, etc. No crec que existeixi cap problema de falta de qualitat en l'actuació de cap actor de les pel·lícules d'Oliveira. I és un disbarat anomenar "teatral" a la forma d'interpretar dels seus actors, fins i tot a *Le Soulier de Satin*. En el cinema d'Oliveira hi ha, i encara bo, i de quina manera, la presència del concepte de bé i mal. Però mai a la manera d'interpretar dels actors aquest seria aplicable. No hi ha regles per a la matèria que es filma. Cap actor pot "anar malament" perquè "interpretar" a les pel·lícules d'Oliveira mai és un mitjà tècnic per fer néixer la ficció, és a dir, perquè l'espectador s'oblidi que està veient actors i cregui que veu personatges. Mai es veuen personatges a les seves pel·lícules. Es formen potser al cap dels espectadors a partir de la forma com els actors interpreten els seus gestos i diuen els seus parlaments. En uns casos més en d'altres menys. Però el que la càmera registra són persones en l'acte de representar, com és evident, d'altra banda, també a l'*Acto*. Qui veu en aquella inoblidable Verge Maria plorant als peus de Crist o en la sublim Verònica les mateixes Verge i la Verònica més que no pas dues pageses de Trás-os-Montes en l'acte de la més commovedora fe? El subtítol amb què la pel·lícula fou anunciada no és: «El poble de la Curalha a l'Acte de la Passió?» Es diria que això passa sempre, per definició, en el cinema, fins i tot quan la representació no sembla "teatral". Sí, però la diferència és que, al contrari del que passa en el cinema "normal" o "normalitzat", Oliveira ho converteix en mitjà d'expressió artística i ho dona a veure a l'espectador. I es diria que també això passa al teatre. No, perquè al teatre la representació dels actors és el mateix llenguatge artístic amb què es dialoga amb l'espectador, i perquè això passi és indispensable una coherència d'actuació en els actors a la llum de la qual es pot dir que un va malament i un altre bé. En el cinema d'Oliveira la coherència del llenguatge artístic és la de la mirada amb què el realitzador filma els actors. I mai ningú pot anar malament. D'altra banda ningú "va", tots "són" només el que són (tant com un ésser humà). I com sempre fa Oliveira, també d'això en fa una clara afirmació a l'interior del seu cinema, a *O Dia do Desespero* (1992), quan posa Teresa Madruga davant de la càmera dient qui és (Teresa Madruga) i quin és el personatge que va a interpretar: Ana Plácido. Alguns actors seran més interessants que d'altres en la seva manera de representar, això sí, però veure com cadascun representa, i el

que d'aquí transpira de la seva profunda veritat d'éssers vius, és un dels plaers més grans que ens pot donar aquest cinema. Per això li és possible a Oliveira obtenir de persones que no són actors, i que al teatre tindrien dificultat per interpretar, moments sublims, i d'actors professionals moments menys interessants quan s'ajuden de mitjans tècnics normalitzats o estereotipats per actuar. I li és possible fer cohabitar en igualtat i a la mateixa pel·lícula grans professionals amb principiants i amateurs. Qui a *Francisca* no trobarà tan sublim la no actriu Teresa Menezes com la gran actriu que és Manuela de Freitas? No, no té res a veure amb teatre la manera "artificial" de representar a les pel·lícules d'Oliveira, fins i tot quan de textos de teatre es tracta. Algú pensaria que està veient teatre si veiés sobre un escenari *Le Soulier de Satin* representat com a la pel·lícula d'Oliveira?

També el temps de les seves pel·lícules, sempre considerat lent, s'acostuma a anomenar "teatral". Per què? Perquè en el teatre no existeix muntatge d'imatges i el temps de les accions no és manipulat per cap intermediari entre l'acció dramàtica i l'espectador? I perquè el cinema, si vol, pot crear dinàmiques en què les dinàmiques generades entre actors, espai i temps d'acció són manipulades pel temps de successió d'imatges discontinües creat pel muntatge? Potser, però crec que la qüestió es planteja només perquè l'espectador se sorprèn amb un cinema que no li presenta, com de costum, tot ja llest perquè ell el pugui consumir passivament. Aquest cinema es vol diferent i s'exigeix a si mateix una permanent sorpresa. Oliveira no té, i crec que no vol tenir, ni tan sols una manera seva, un estil. Serà més fàcil descobrir-li una actitud. Però hi ha de fet en moltes pel·lícules d'Oliveira un gust de, dins del tècnicament possible, fer durar el pla el temps que l'acció filmada demani i de fer durar l'acció filmada el temps que ella mateixa exigeix. Perquè tot al cinema representa sense mai deixar de ser el que és. I això és contrari a la idea del cinema com a fàbrica d'il·lusions, és contrari a la construcció pel ritme de les imatges fins i tot d'una "història", d'una seqüència narrativa. Oliveira molt poques vegades, de fet, es col·locarà en el lloc del narrador. Potser perquè no vulgui que la seva funció com a cineasta sigui la d'un manipulador de la realitat col·locant-se fora d'ella i creant un filtre entre la realitat i l'espectador. Ell serà com a molt testimoni o interventor en la mateixa realitat filmada. Manipular la percepció vertadera del temps real de les accions a través d'il·lusions construïdes pel muntatge, això potser no concordi amb el que considero que és l'objectiu del seu cinema. Oliveira vol veure les coses com són i com potser mai acostumen a ser vistes. Ha tingut sempre, al meu entendre, ànima de documentalista. Crec que mai podria ser seu el gest d'intentar manipular la mirada de l'espectador, a qui sempre està cridant a la responsabilitat. El seu procés més freqüent és la creació per diversos camins d'un efecte d'estranyesa en l'espectador perquè la realitat fixada a la imatge millor sigui aprehesa o més ens doni compte de la seva pròpia

veritat. No crec que Oliveira faci cap esforç per provocar que les accions que filma durin més del que cal. El que passa és que les filma en el temps en què de fet s'esdevenen, no construeix temps fictici, i, de tan rar que això és en el cinema, l'efecte és el d'un temps massa lent com per sentir-nos sense estranyesa. Es diria que el temps del film es fa de l'encolada dels temps interns a cada pla vist com a unitat, al contrari del que en el cinema sol passar. Però serà per això que es transforma en teatre? Al teatre el temps és així? No ho crec. El joc d'Oliveira amb el temps real no té les regles del teatre, subverteix les del cinema.

Crear distanciament en el cinema no és només propi d'Oliveira. Molts d'altres ho fan i han fet. Però crec que ell creu massa en l'Home com perquè pugui agradar-li més la ficció construïda sobre el real, com és habitual en el cinema, que la mateixa realitat humana. Els processos que fa servir inclouen el teatre com una de les formes dels homes de representar-se a si mateixos, recorden moltes vegades els del teatre, però no fan que el seu cinema es torni teatre sinó en més cinema. Un cinema de fet diferent, tot aplicat a dirigir-se, no exactament com en el teatre al públic que està a la sala aquella nit, però de forma idèntica a la d'aquell petit univers, dirigint-se a la humanitat a la llum de la Història, a l'Home, com qui parla del fill de Déu a tots el que Déu creà i amb el grau de responsabilitat que això implica. Discurs d'un pecador als altres pecadors. «Contempli això qualsevol pecador!» Com si ho digués al món sencer, present i futur.

Però en una cosa Oliveira està de fet més a prop del teatre que la majoria dels altres realitzadors de cinema. És com un director de teatre, dins de la mateixa imatge i abans de ser imatge que ell treballa la seva imaginació per inventar una representació. El seu treball és, com el dels actors en el teatre, fet mentre és viu i dins de la vida, durant el rodatge, amb la invenció de múltiples jocs vius de figuració amb els actors, els decorats, el lloc on posa la llum o la màquina de filmar, el quadre o els moviments de la càmera que inventa quan es troba davant, o té amb ell, els altres éssers humans amb qui està treballant. Sol en l'escriptura del guió, és clar, inventant un projecte (i fins i tot aquí treballa més en el futur que en el passat), però per sobre de tot dins del present, mentre tot l'equip treballa al mateix temps, al "plateau" i molt poc a la sala de muntatge, sobretot després d'haver "descobert" (a l'Acto?) que el cinema, tant com dona a veure, també pot representar. I que es pot ser mentre es representa. Que mai deixem de ser qui som, fins i tot quan estem representant. Al contrari, vivim encara més. El temps de les nostres vides mai para fins a la mort. El treball de cineasta de Manoel Oliveira no és com quan en el cinema la vida ja fou i d'ella només roman la memòria fixada per processos mecànics i químics, és fet al mateix temps que el de la matèria que filma. És, com el del teatre, tot i que fabricat amb processos més complexos que els del teatre, perquè introdueix a la vida una forma d'enquadrar-la que el teatre no té, un marc. I pot ajuntar seccions de temps. Ell està de fet a prop del que fem al teatre, vivint i coneixent la vida a través del treball de representar-la davant dels altres homes, els nostres germans pecadors, per ajudar-los a entendre o exigir que entenguin la seva pròpia condició humana. Manoel de Oliveira fa finalment el seu cinema com qui fa teatre. També en això és doctor *honoris causa*.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

TURIGLIATTO, Roberto, FINA, Simona (coord.), (2000). *Manoel de Oliveira*. Torino. Torino Film Festival, Associazione cinema giovani.

OLIVEIRA, de Manoel, DA COSTA, João Bénard, (2008). *Manoel de Oliveira : cem anos*. Lisboa. Cinemateca portuguesa-Museu do cinema.

## LUIS MIGUEL CINTRA

Actor portuguès. En 1973 va fundar el Teatro da Cornucópia, amb el Jorge Silva Melo, amb el que ha posat en escena més de cent obres teatrals. Ha participat en moltes pel·lícules del cinema portuguès, especialment a les del Manoel de Oliveira:

*Le Soulier de Satin* (1985), *Os Canibais* (1988), *O Dia do Desespero* (1992), *Vale Abraão* (1993), *A Caixa* (1994), *O Convento* (1995), *Inquietude* (1998) o *Palavra e Utopia* (2000).

# Una eterna modernitat

## An Eternal Modernity

Alfonso Crespo

### RESUM

L'ascendent d' *Acto da Primavera* (1962-63) de Manoel de Oliveira en diverses generacions de cineastes, col·loca el film en un lloc preeminent dins de la història del cinema portuguès. Aquesta influència, que transcendeix èpoques i poètiques individuals, es pretén clarificar aquí, incloent-la en la noció de pedagogia –aplicada als casos de Godard i de Straub pel crític Serge Daney i ampliada teòricament més tard pel filòsof Gilles Deleuze– que va seguir als traumes bèl·lics de mitjans del segle XX i al correlatiu deteriorament de la idea del clàssic cinematogràfic. Així, determinats preceptes que assumeix Oliveira en aquesta pel·lícula, com el respecte etnogràfic i la voluntat arqueològica encavalcats en una intenció de transcendència lírica mitjançant els jocs de la imaginació i de la memòria, podrien perseguir-se, convenientment variats, en les obres d'alguns cineastes capitals del cinema modern i contemporani portuguès com Paulo Rocha, António Reis i Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa o Manuela Serra. Tanmateix, *Acto da Primavera*, que té com a base el registre, en la localitat de Curalha, de la representació anual de la passió de Crist segons un acte del segle XVI que escenificaven els propis habitants, comporta altres ensenyaments, com el de que el cinema es troba més íntimament vinculat a les arts precedents –repositori de formes, idees, gestos i afectes– que amb qualsevol temptativa d'assimilació a un llenguatge o a una gramàtica. Seguint, per exemple, el concepte fecund de *collage*, en tant que obra que barreja elements de procedència diversa i superació del miratge de l'originalitat a partir de la feina que fa lluir la diferència d'allò que en aparença es repeteix, podria relacionar-se productivament (i en el mateix terreny dels estils) el procedir d'Oliveira amb el d'altres cineastes com Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) o João César Monteiro (*Veredas*).

### PARAULES CLAU

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogia, Gilles Deleuze, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, arqueologia, etnografia, transcendència.

### ABSTRACT

The ascendancy of *Acto da Primavera* (1962-63) by Manoel de Oliveira, in different generations of filmmakers, places the film in a privileged place in the history of Portuguese cinema. This influence, which transcends time and individual poetics, is here clarified with the notion of pedagogy –applied by the critic Serge Daney to the cases of Godard and Straub, and theoretically broadened later by the philosopher Gilles Deleuze– that followed the war trauma in the mid-20th century and the consecutive deterioration of the idea of the cinematic classic. Therefore, certain precepts assumed by Oliveira in this film, such as the ethnographic respect and the archaeological will towards a lyrical transcendence through imagination and memory games, can be followed in the work of some of the main modern and contemporary Portuguese filmmakers such as Paulo Rocha, António Reis y Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa or Manuela Serra. However, *Acto da Primavera*, whose baseline is the registration of the annual representation of the Passion of Christ according to an auto from the 16th century, staged by the inhabitants of Curalha themselves, also teaches that cinema is rather related to the arts that precede it –a repository of forms, ideas, gestures and affects– than to any attempt of assimilation of a language or grammar. Following, for example, the fertile concept of collage as a work that assembles different elements and overcomes the illusion of originality by highlighting the difference in what seems a repetition, Oliveira's proceeds could be related to that of other filmmakers such as Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) or João César Monteiro (*Veredas*).

### KEYWORDS

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogy, Serge Daney, Gilles Deleuze, Alois Riegl, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, archaeology, ethnography, transcendence.

## Una eterna modernitat<sup>1</sup>

Qualsevol fil pel qual es comenci a recollir el cabdell del millor cinema contemporani portuguès sembla conduir a *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962-63), «o filme onde tudo começa» en paraules de João Mário Grilo (GRILO, 1999: 129), allà on un cineasta va recuperar la dignitat i altres dos, António Reis i Paulo Rocha, van rebre una mena de primera comunió. Què inaugura, però, *Acto da Primavera*? No sembla fàcil de definir. Potser a Oliveira, possiblement el cineasta que més el va citar, li agradaria escoltar-lo o llegir-lo en els termes de Deleuze, que en una ocasió va parlar de les edats del cinema tot posant en relació a Serge Daney amb Alois Riegl, al XX amb el XIX, al cinema amb la pintura, a partir de la idea del cinema modern com aquell on es trenca amb la «bella totalitat» del clàssic –la posada en escena del qual se n'apoderaren els Estats totalitaris-, cosa que ofereix una tabula rasa que obliga a un retorn a l'origen (DELEUZE, 1986: 381-389). «Comencin por veure!», deia Deleuze, seguint a Daney, comencin per percebre una imatge, un so, per llegir-los... ja que és precís recuperar-se d'una ceguesa, d'una sordesa, les que van impedir adonar-se que el secret darrere la porta eren els camps d'extermini. Aquesta pedagogia, que el crític de cinema va aplicar de manera notòria als casos de Godard i Straub, corresponia en les perioditzacions de l'art plàstic de Riegl, a la funció d' «espiritualitzar la natura», fent referència amb això a un ull que assumeix la condició plana de la imatge i esdevé ull de vident, ull espiritual. Quan João Bénard da Costa s'interrogava –a *Cinema Português?*, Manuel Mozos, 1997– per aquell aire de família que fa del millor cinema portuguès una mena de fràgil i anònima pel·lícula ininterrompuda composta per imatges sense profunditat, històries sense psicologia i motius temàtics recurrents, possiblement pensava en aquesta obertura primitiva i moderna del seu amic Oliveira.

Així, podria dir-se que *Acto da Primavera* inaugura abans de res una pedagogia, una disciplina, que ha marcat i segueix marcant el cinema portuguès. Xifrem, en aquest punt i per començar, un «abans de l'estil», que tradueix allò que el poeta Reis va trobar de romànic a la pel·lícula (1964): «la seva temàtica mística, o bé al·legòrica, o bé simbòlica, fins i tot laica i realista», «la tonalitat del color, simbòlica, casta, “tallada” sense cap relleu o manierisme davant els colors naturals», «la monodia de la paraula i la seva plasticitat», «la valoració de l'arcaic, de l'anacronisme, d'una certa alquímia medieval i, fins i tot, de la màgia», «la exaltació cànvida i lírica de la fantasia», «la simplicitat de la pel·lícula, [...] el seu estat immadur»,

«una atmosfera pictòrica, que torna substancialment a l'esfera del primitiu, on hi ha quelcom d'angulós, una mica bàrbar i agredolç»... Podríem alhora completar, amb Deleuze, Daney i Riegl, que el que ve a anunciar *Acto da Primavera* és que, perduda la capacitat d'embellir la natura, el cinema ha d'admirar amb humilitat de nou la bellesa de les coses, aquella que es diposita misteriosament en el món, en les paraules, en els homes.

En aquest procés, les màquines del cinema es manifesten, guanyant-se la confiança dels habitants de Curalha per a un projecte que explícitament transcendeix el component etnogràfic, que troba la seva raó d'ésser en la penetració de capes arqueològiques: la vida de Crist, la seva representació segons un acte del segle XVI, la ressaca anacrònica que inaugura el mitjà cinematogràfic, que tot ho acull i tot ho barreja. Parlar de documental i ficció suposa rebaixar el debat, domesticar un combat. Quan António Reis concreti el seu projecte per al Museu de Imagem e som, embrió de Trás-os-Montes, assenyalà la dificultat de prefigurar el resultat d'uns treballs de cinema basats en xocs similars (REIS, 1974: 24-25): «implicarão uma luta corpo-a-corpo com formas ancestrais e modernas, entre lobos e Peugeot 504, entre arados neolíticos e botijas de gás». Reis i Cordeiro, ideològicament lluny d'Oliveira, aniran simplement més enllà en el gest perforador, cosa que suposarà, en les seves paraules, deixar de veure cristians i començar a veure druides (REIS, 1977). Tot aventurant que *Acto da Primavera* hagués pogut despertar aquesta latència a mode d'exercici maièutic, la parella de cineastes no va fer altra cosa que enriquir el magisteri, que en ells es concentra de nou i es torna a encarnar, tot reforçant la idea de retrobament i resurrecció d'allò real previ a la seva transfiguració. Una mirada que pensa, de nou, abans que un estil [«António Reis não foi explicar nada, não foi fazer análises. Foi olhar, e é um olhar de uma grande intensidade», diu al respecte António Bélem Lima (NEVES, coord., 2014: 177)] que Reis i Cordeiro varen subratllar en el seu cinema amb el moviment dels nens que descobreixen la vida –la sorpresa davant el món– en seqüències lúdiques i emocionants que desembocaren en la pregnant visita-invasió de l'Observatorio astronómico da Ajuda a Rosa de Areia (1989). Precisament a les estrelles, que ens segueixen il·luminant un cop extingides, a aquella llum que ens enlluerna sense arribar a la seva destinació, ja s'hi havia referit la matriarca Ana a la pel·lícula homònima de 1982, però aquella nit ja no serà la de Reis i Cordeiro, serà la de Pedro Costa, que, així com els seus precedents en d'altres latituds, hi trobarà la seva manera singular de ser contemporani (AGAMBEN, 2009: 18-29): tot

1. Aquest text no hagués estat possible sense la generositat de Francisco Algarín Navarro i els amics de Lumière.

orientant-se en la foscor del present i interpolant el seu temps amb d'altres –passats que mai acaben de passar- per a llegir de manera diferent, a contracorrent, la Història.

Salvar allò condemnat a desaparèixer, així ho permet el cinema, per a realçar-ne la còpia marcida, fantasmal, d'allò real, mitjançant el muntatge que treu del temps irreversible un altre de molt diferent fet de supervivències i d'anacronismes, tan humà que desarma, intensificador líric dels jocs de la imaginació i de la memòria, allò que evoca en l'espectador la primera perplexitat del cineasta davant el ritual ancestral ferit de mort. La descripció valdria per a pel·lícules tan diferents com *Acto da Primavera* (1962-63), *Mudar de Vida* (1966), *Vilarinho das Furnas* (1970), *Trás-os-Montes* (1976), *Veredas* (1978), *O Movimento das Coisas* (1985), és a dir, per a nomenar quelcom que relaciona a Oliveria, Rocha, Campos, Reis/Cordeiro, Monteiro, Serra... Totes elles, i altres, queden emparentades per alguns gestos primigenis de càmera, per les panoràmiques que principien un món més que una història, pels rituals, pel patrimoni poètic inconscient que transmet un parlar verge, com recent segregat del soroll natural. D'aquest cinema, atent al temps i contra la destrucció, se sap que va dibuixar mapes físics i metafísics, i que els seus protagonistes van actuar com una societat secreta estranya i reincent que semblava, en més d'una ocasió, enviar-se missatges xifrats a través d'Acácio de Almeida. La pròpia existència d'una pel·lícula com *Encontros* (Piere-Marie Goulet, 2006), on es concentra tota aquesta gramàtica inaugural, tímides finestres que s'obren sobre un paisatge assaltat pels testimonis i les veus dels cineastes passeurs i voyageurs (EISENSCHITZ, 2011), explica millor que qualsevol discurs l'aliança entre pedagogia i poètica que caracteritza aquest traç estructural del cinema portuguès, que va oferir ulls i oïdes a aquells que no tenien qui els mirés ni els escoltés (si bé aquesta relació entre cineastes i vilatans va estar plena de llums i d'ombres).

Així, no estem lluny d'una idea de transmissió, principalment d'una actitud; potser, e en el fons, miracle que és necessari de veure amb els propis ulls, com li va passar a Reis i Rocha en el rodatge d'Oliveira, com li va passar a Joaquim Pinto a les platges de Furadouro, i després a Giacometti enfront de les imatges i les cançons de *Mudar de Vida*; tots ells, doncs, una mena de testimonis: com també va ser-ho Monteiro dels ensenyaments seminals de Jaime (António Reis, 1974), la manera de preservar un destí singular i d'encavalcar-lo a la història col·lectiva de les formes i, més tard, a la frontissa de la seva carrera, de la naturalitat encomanadissa d'Uma Pedra no Bolso (Joaquim Pinto, 1988). ¿Atzars més que no influències? Probablement, però és precís de merèixer-ne els primers els primers, com explica João Bénard da Costa a *O Som da Terra a Tremer* (Rita Azevedo Gomes, 1990). Desitjos que es compleixen? També,

com el que va tenir Paulo Rocha de rodar les mules de càrrega arrossegant les barques de pescadors a la platja, tal i com ho havia vist en la seva infantesa, i que només va poder dur a terme més tard, *last minute rescue*, Antonio Campos a *Gente da Praia de Vieira* (1976). La clau podria romandre en el simple fet de que tal voluntat de regeneració de les potències primordials del cinema convoca sempre les nocions de comunitat, ja que els esforços d'un sol individu no poden abastar-la, i comunió, un plaer conjunt com el que gaudeixen les parts autònomes d'un mateix cos.

No obstant això, quedaria per transcriure una altra conseqüència fèrtil d' *Acto da Primavera* que sí que té a veure amb els estils, al mateix punt on Oliveira assajava la restitució d'allò sagrat i d'allò misteriós a la imatge (paraula inclosa, com és sabut); un suplement ambigu: d'èpifania i d'elevació però també de seducció i d'engany. Parlem d'un altre fil d'aquesta mateixa pedagogia, que alerta que el cinema, abans de la seva invenció, va existir sota altres formes, en l'experiència de qui contempla i pensa el món en les seves constants de mutació i de fixesa –de matèria i de memòria-, és a dir, que allò precedent és un vast repositori d'idees i de gestos que el cinema neix per a transfigurar, per a exaltar. Per això resulta tan necessari, per a recomençar, de nodrir-se del llegat de les altres arts abans que d'un concepte periclitat de representació cinematogràfica. Que tots els actes i afectes ja hagessin quedat fixats durant segles de teatre, literatura o pintura no treia que el cinema pogués insuflar-los un darrer alè, plantejament compartit, per exemple, per pel·lícules com *O Pintor e a Cidade* (1956) del propi Oliveira i *O Construtor de Anjos* (1978), de Luís Noronha da Costa.

El moviment més profund del cinema, leit motiv d' *Acto da Primavera*, que Oliveira transmet destapant la llunyana proximitat entre el passat i el present, allò corrent i allò fantàstic, la vida i la mort, tan sols succeeix entre plans. És significatiu, en aquest sentit, que quan Paulo Rocha i António Campos parlen d'aquest Oliveira autàrquic i marginal, el descriu com un artista plàstic perseguint el traç exacte. Curiosament, no s'adonaven de que al mateix temps s'estaven explicant a ells mateixos, encarant el futur, descrivint el seu propi exili així com un desig, semblant en intensitat, d'acolorir amb ficcions allò real.

«Ser ao mesmo tempo tão concreto e tão formal» (ROCHA, 1995: 125-6), així va certificar Rocha el plus que admirava en l'Oliveira d'O Pão, *Acto da Primavera* i *A Caça*, voltant un més enllà de la transparència que indicava que un cineasta no ha de conformar-se amb ser tan sols un il·lusionista, ja que el seu destí l'emparenta més amb el del demiürg obert a l'atzar i al vertigen davant dels materials al seu abast, «uma quantidade de possibilidades bizarras» (Ídem).



I és que, si la despullem de vicis semàntics i de restriccions històriques, allò que aquí ressona és el sentit prolífic del collage, en tant que obra que barreja elements de procedència diversa, en tant que superació del miratge de l'originalitat a partir del treball que esclareix la diferència d'allò que en aparença es repeteix. Una impuresa que a *Acto da Primavera* es projecta cap al futur, temps en el qual està conjugat el seu final, brot de vida, resurrecció godardiana de la imatge a partir de les restes de l'arxiu intractable (avenir amenaçat com el del nounat de Veredas o la nova parella de *Mudar de Vida*). Segons aquest credo, més estètic que espiritual, pot pensar-se amb més profit, per exemple, en el gir aparent (més aviat una exacerbació de la curiositat per allò real i la seva ombra) que Rocha inicia a *A Pousada das Chagas* (1972) –l'«auto modernista» (ROCHA, 1995: 135) que revitalitza el Museu de Óbidos a partir de textos, espais i cossos sofrerts que destil·len els seus humors, desitjos i energies-, i tanca a *Si fosse ladrão... roubaba* (2013), celebració ben lliure de la virtualitat del propi llegat filmic, del qual, rebentades les seves costures, convertides l'obra i la vida en una amalgama indistingible, se'n segueix aprenent: també en la reprovació de la cultura popular com a resistència en el primer Monteiro; o servir-nos-en per aturar-nos en la il·luminació de José Manuel Costa quan observa que els films de Campos «são feitos de tudo», «um cinema que se afirma e que se nega como cinema» (COSTA, 2000: 67, 48). Va ser precisament Campos, qui va exposar en la no menys pionera *A Invenção do Amor* (1965), la resta de màquines que acompanyen la càmera amb un sentit crític i modern semblant al d'Oliveira. Aquelles gravadores amb les quals espion als amants gosarats, font sonora des d'on s'orquestran els contrapunts d'algunes de les seves pel·lícules més amples i fèrtils, com *Gente da Praia de Vieira*, on el cinema compareix com el Janus bifront que és, una cara fixada en el present, els testimonis, les denúncies, les opinions, les escenificacions; l'altra girada al passat, exhumant la memòria dels habitants de la zona a partir del muntatge del propi cinema de Campos, quasi tan perdut, remot i fràgil com els primeríssims records.

Què comença, doncs, a *Acto da Primavera*? Res que no hagués començat d'antuvi. S'hi celebra públicament el cinema, la seva disciplina, el seu treball, la generositat del seu funcionament íntim quan existeix una moral que el sobrevola, la seva acollidora vocació de gresol dels materials més diversos. Heus aquí que commogui tantes inclinacions, i que els seus espectadors es sentin afortunats, ben bé escollits. •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AA.VV. (2000). *Antonio Cámos*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- AA.VV. (1981). *Manoel de Oliveira*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *¿Qué es lo contemporáneo? Desnudez* (17-30). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre (1977). *Trás-os-Montes. Entretien avec António Reis*. *Cahiers du Cinéma*, 276, 37-41.
- DELEUZE, Gilles (2014). *Soberanía, disciplina y control en los regímenes de imágenes. El poder. Curso sobre Foucault* (381-389). Buenos Aires: Cactus.
- EISENSCHITZ, Bernard (2011). *Encontros, de Pierre-Marie Goulet*. *Trafic*, P.O.L., París, 48-52.
- FOLGAR, José María, GONZÁLEZ, Xurxo, PENA, Jaime (coord.) (2004). *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- GRILO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa. Livros Horizonte.
- NEVES, José (coord.) (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Oporto. Dafne Editorial.
- NICOLAU, Joao (coord.) (2005). *João César Monteiro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- PARSI, Jacques, BAECQUE, Antoine de (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris. Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile.
- PARSI, Jacques (dir.) (2001). *Manoel de Oliveira*. París. Centre Pompidou, Edizioni Gabriele Mazzotta, Torino Film Festival.
- REIS, António (1964). Flashback sobre 'Acto da Primavera'. *Lumière*. Recuperado de: [http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01\\_web/15\\_reis\\_oliveira.php](http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01_web/15_reis_oliveira.php)
- REIS, António (1974). «Arquitectura do Nordeste». *Cinéfilo*, abril, 24-25. En CUNHA, Paulo (2009). *O Museu da Imagem e do Som. Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português*. VN Cerveira/Tomiño, 80-85.
- SILVA, Jorge (coord.) (1996). *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- TURIGLIATTO, Roberto (coord.) (1995). *Paulo Rocha*. Turín. Lindau.
- Madrid, 2006). Escriu sobre cinema, literatura i teatre a *Diario de Sevilla*, on hi col·labora des de l'any 200 i n'edita el blog «News from Home». Col·laborador en diverses revistes (*Letras de Cine*, *Cámara Lenta*, *Lumière*, *So-Film España*) i llibres especialitzats (*Claire Denis. Fusión fría*).

ALFONSO CRESPO

Crític de cinema. Llicenciat en Comunicació Audiovisual per la Universitat de Sevilla i Màster d'Història i Estètica de la Cinematografia a la de Valladolid. Autor del llibre *Un cine febril. Herzog y El enigma de Kaspar Hauser* (Metropolisiana, Sevilla, 2008), i coordinador d' *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español* (Ediciones GPS,

# Escenes de lluites de classe a Portugal

## Scenes From The Class Struggle in Portugal

---

Jaime Pena

### RESUM

Entre abril de 1974, quan esclata la Revolució dels Clavels, i 1982, quan es van produir 116 pel·lícules a Portugal. El cicle *Despois de abril. Cine portugués 1974-1982* agrupa i relaciona 11 d'aquelles pel·lícules, per a veure com van ser aquells convulsos anys postrevolucionaris. L'autor mostra que aquest cicle no solament possibilita traçar una panoràmica sobre el cinema d'aquells anys, sinó també projectar-la sobre el present, sobre el cinema portugués de les dècades següents, i sobre certes qüestions de representació que caracteritzen a aquest cinema. Una de les pretensions del cicle és reflectir l'extrema vitalitat del cinema portugués de l'època, la varietat de cineastes que, procedents de molt diverses generacions (la dels seixanta, la dels setanta, a més d'Oliveira), conflueixen en un moment històric concret compartint interessos i unes mateixes preocupacions entorn de la concepció de la posada en escena. De la mateixa manera, s'observa que si la radicalització política d'aquests primers moments revolucionaris minvarà amb els anys, la radicalització cinematogràfica, per contra, s'accentuarà.

### PARAULES CLAU

Programación de cine, Cine portugués, Revolución de los claveles, Radicalidad política y cinematográfica, Estilo nacional, José Ignacio F. Bourgón, Seixas Santos, Manoel de Oliveira

### ABSTRACT

Between April 1974, when the Carnation Revolution started, and 1982, 116 films were produced in Portugal. The Film Series *Despois de abril. Cine portugués 1974-1982*, gathers together and relate 11 of these films to study those post-revolutionary years of upheaval. The author shows how the series not only enables a panoramic view of the cinema of those years, but projects it on the present, on Portuguese cinema of the following decades and on certain questions of representation of that cinema. One of the purposes of the film series was to show the extreme vitality of Portuguese Cinema of the time, the variety of filmmakers who coming from very different generations (that of the sixties, that of the seventies, besides from Oliveira) converge in a concrete historical moment sharing both interests and concerns around the notion of *mise-en-scène*, and configuring a possible national style. In the same way, the paper observes that the radicalization of these first revolutionary moments will decrease with the years, while the cinematographic radicalization, by contrast, will be accentuated.

### KEYWORDS

Film Curatorship, Portuguese cinema, The Carnation Revolution, Political and Filmic Radicalism, National Style, José Ignacio F. Bourgón, Seixas Santos, Manoel de Oliveira

Fins i tot si és cada cert temps, és molt recomanable tornar a les pàgines de *El otro cine: recuerdo de José Ignacio F. Bourgón* o, millor encara, als articles originals publicats entre 1981 i 1983 a la secció homònima de la revista *Casablanca* pel crític, dissenyador i programador madrileny José Ignacio F. Bourgón (Madrid, 1951-1988). El volum publicat per Filmoteca Española el 1989 constituïa un homenatge a un dels seus col·laboradors més propers en forma de recopilació d'articles i un cicle que incloïa pel·lícules de, per ordre alfabètic, João Botelho, John Byrum, Sara Driver, Robert Frank, Amos Gitai, Jim Jarmusch, Johann van der Keuken, Robert Kramer, Manoel de Oliveira, Nicholas Ray, Carlos Rodríguez Sanz i Manuel Coronado, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo, Jean-Marie Straub i Danièle Huillet, Gerhard Theuring i Ingemo Engstrom, Wim Wenders i Iván Zulueta. Les pel·lícules havien estat realitzades entre 1959 (*Pull My Daisy*, de Robert Frank) i 1982, tot i que la majoria cobrien els anys finals dels setanta i principis dels vuitanta i havien estat tractades per Bourgón als seus articles per a *Casablanca*.<sup>1</sup>

Aquest conjunt de texts i pel·lícules ens remet a una època singular i ben llunyana, una època on per veure determinades pel·lícules, per contactar amb els seus actors, era necessari viatjar. No seria mala idea repetir aquest mateix cicle per a contrastar el significat del terme "altre cine" als vuitanta i avui dia. Vàries d'aquelles pel·lícules són avui accessibles en edicions en DVD o han conegut una certa difusió; moltes altres ens exigeixen igualment desplaçar-nos: són pel·lícules que encara avui s'han de buscar, que no vénen a nosaltres<sup>2</sup>. Entre elles caldria citar varies de les portugueses, en particular les de Seixas Santos i Silva Melo. Com explica el text biogràfic de *El otro cine*, Bourgón havia viscut «molt de prop els esdeveniments de la revolució portuguesa, fet aquest que, junt a l'amistat amb directors com Robert Kramer i els Straub», l'havia portat a «una radicalització de les seves postures tant polítiques com cinematogràfiques»<sup>3</sup> (1989: 7). Que quedi clar que Bourgón no al·ludeix en cap cas a la revolució del 25 d'abril de 1974, la Revolució dels Clavells, ni al cinema que d'ella podria haver derivat; més aviat és el seu esperit polític el que inspira la radicalització d'unes formes de producció i representació, formes de producció i representació, formes que Bourgón trasllada als seus texts, a les seves eleccions de pel·lícules i autors, però també a la programació en festivals, a Filmoteca Española o als cinemes Alphaville.

1. Només es troba a faltar alguna pel·lícula de George Kuchar.

2. Per no incitar a confusions, la pel·lícula de Jim Jarmusch que Bourgón comentava en un article de 1981 era *Permanent Vacation* (1980), mentre que en altres texts de 1982 parlaria sobre Oliveira, amb *Francisca* (1981), els Straub, amb *Trop tôt, trop tard* (1981), Nicholas Ray, sobre *We Can't Go Home Again* (1979) o Wim Wenders per *Reverse Angle: New York City, March 1982* (1982), per citar els noms més coneguts, els que avui (2015) podem considerar com a

Tornar amb certa assiduitat a les pàgines de *El otro cine* m'ha portat a mitificar aquesta època i, conseqüentment, a preguntar-me pel que va passar a Portugal en aquells anys, els que van entre la Revolució de 1974 i 1982. Amb aquest objectiu, doncs moltes vegades un escriu i programa simplement per trobar respostes a qüestions que l'intriguen, el 2013 vaig començar a preparar un ampli cicle per el Bafici (Buenos Aires): *Despois de abril. Cine portugués 1974-1982*. Un cicle que es programaria coincidint amb els quaranta anys de la *Revolução dos Cravos*, l'abril de 2014, i que comprendria unes vint pel·lícules produïdes en aquest període, els convulsos anys postrevolucionaris. Finalment, el tancament per obres de la sala de la Cinemateca Argentina, va posposar *sine die* aquest projecte que anava a nodrir-se de les còpies cedides per la Cinemateca Portuguesa. El 2015 vaig reprendre el cicle en una versió més sintètica per al CGAI-Filmoteca de Galícia (A Coruña). Problemes amb la disponibilitat de còpies per abril i maig van obligar a aplaçar-lo fins octubre, data en la que, per fi, mantenint el mateix títol del cicle, es pot programar un conjunt d'onze pel·lícules en deu sessions. Respecte al projecte inicial del Bafici es va prescindir d'alguns dels títols que podrien considerar-se més comercials, convencionals o, amb la perspectiva dels anys, fallits (posin-se cometes, si de cas, en tots aquests adjectius), pel·lícules firmades per Antonio Pedro Vasconcelos, Lauro Antonio o Luis Filipe Rocha, però també d'altres més o menys representatius de l'època: Fernando Matos Silva, Solveig Nordlund, Luis Gelvã Teles, etc. Redimensionar el cicle guardava relació amb les pròpies magnituds del Bafici i el CGAI, de Buenos Aires i A Coruña. La pel·lícula que més lamento no haver pogut incloure és *Passagem ou a meio caminho* (Jorge Silva Melo, 1980), que no estava disponible a l'arxiu de la Cinemateca Portuguesa i que era una sobre las que Bourgón havia escrit a *Casablanca* i que també formaven part del cicle homenatge de Filmoteca Española. Com pot veure's, certes pel·lícules encara segueixen conservant aquesta aura d'inaccessibilitat.

José de Matos-Cruz comptabilitza a *O cais do olhar* un total de 116 llargmetratges en aquest període 1974-1982 (1999). Una xifra important per a un país amb un nivell de producció sempre bastant reduït. Matos-Cruz és generós quan atribueix la condició de llargmetratge a pel·lícules d'una mica menys d'una hora, tot i que s'ha de reconèixer que algun dels títols més significatius d'aquests anys no apareixen recopilats al seu

més "normalitzats", dit això entre cometes i amb totes les reserves. El primer article de «El otro cine» (octubre de 1981) estava centrat en *Arrebató* (Iván Zulueta, 1979) i *Inserts* (John Byrum, 1975).

3. En un paràgraf anterior se'n diu que Bourgón va entrar personalment en contacte amb els Straub al Festival de Figueira de Foz en 1974: la connexió portuguesa!

llibre per tractar-se sens dubte de curts o migmetratges, cas de *O construtor de anjos*, de Luis Noronha de Costa (1978). La pel·lícula de Noronha da Costa, convertida en un títol mític, és una de les onze que conformen *Depois de abril. Cine português 1974-1982*<sup>4</sup>. Els altres deu llargmetratges tot just suposen un 8,6% de la producció d'aquests anys, si bé la seva importància i significació crec que resulta innegable, sobretot si, com pretenia, possibilita no només traçar una panoràmica sobre el cinema d'aquells anys, sinó també projectar-la sobre el present, sobre el cinema portuguès de les dècades següents i, per què no, sobre certes qüestions de representació que el cinema del país veí sempre ha tingut molt presents i que, en molt diferent grau, podrien fer-se extensibles a cineastes com Rita Azevedo Gomes, Pedro Costa, Miguel Gomes o João Pedro Rodrigues, conformant així una mena d'estil nacional, un vertader cinema nacional. Evidentment, l'estil en sí, molt deutor del teatre i la novel·la, o que, almenys, planteja una manera d'apropar-se a les formes de representació literàries molt diferents a les tradicionals, podria rastrejar-se ja en l'obra de Manoel de Oliveira, almenys des d'*Acto de primavera (Acto da Primavera, 1962)*; al mateix temps, sempre m'he preguntat per la influència que, com en el cas de José Ignacio F. Bourgón, pot exercir la retrospectiva de Straub-Huillet a *Figueira da Foz 1974* en tot aquest cinema portuguès.

Sigui com sigui, el cicle no té una vocació historicista ni el seu discurs està ordenat cronològicament. Preval en tot cas la vocació divulgadora. De prioritzar aquell discurs hauria estat més recomanable apostar per títols com *Benilde ou a Virgem Mãe* (1973) enlloc d'*Amor de perdição* (1979), com a exemple de l'obra de Manoel de Oliveira o per *Que farei eu com esta espada?* (1975) abans que *Silvestre* (1981), en el cas de João César Monteiro. Però sí, el cicle pretén ser una mena de grans èxits en el que molts dels cineastes representats mai van tenir un sol èxit i constitueixen en països com Espanya uns autèntics desconeguts. En el fons, una de les pretensions del cicle no era altra que la de reflectir l'extrema vitalitat del cinema portuguès de l'època, la varietat de cineastes que, procedents de molt diverses generacions (la dels seixanta, la dels setanta, a més d'Oliveira), conflueixen en un moment històric concret compartint interessos i unes mateixes preocupacions entorn a la concepció de la posada en escena.

4. Cicle programat al CGAI-Filmoteca de Galicia (A Coruña) entre el 7 i el 23 d'octubre de 2015.

5. *Visita ou Memórias e confissões* hauria constituït dins el cicle una bona rèplica, la de la pròpia burgesia ni més ni menys, doncs la família d'Oliveira

D'aquí que la decisió inicial d'optar per només una pel·lícula per director, si bé, finalment, hi hagi dos pel·lícules d'Alberto Seixas Santos, per raons que més tard explicaré, o que, en el curs de la pròpia gestió del cicle, al produir-se la mort de Manoel de Oliveira, sorgís la possibilitat de tancar-lo amb la seva pel·lícula pòstuma, *Visita ou Memórias e confissões* (1982), un vertader punt d'inflexió en la carrera del propi Oliveira i m'atreviria a afirmar que del mateix cinema portuguès al definir el final de tota una època. Lamentablement, la limitació de còpies existents, i l'allau de sol·licituds d'arreu del món, van impossibilitar la seva inclusió. Lluny d'apostar exclusivament per les rareses, el cicle busca una combinació entre el més conegut (Oliveira; Monteiro; potser també João Botelho; *Deus, Pátria, Autoridade*, un títol molt popular al circuit cineclubista espanyol dels setanta i vuitanta) i el menys conegut o directament desconegut, incloent-se en aquest últim apartat aquelles pel·lícules com *Trás-os-Montes* (António Reis i Margarida Martins Cordeiro, 1976) de la que s'ha sentit molt a parlar i encara més se n'ha llegit, però que en Espanya ha circulat molt limitadament. Com sempre, l'esperança és que els títols més coneguts despertin la curiositat cap als menys reconeixibles i que els primers cridin almenys l'atenció del cinèfil ocasional.

En línees generals, el cicle arranca amb dues pel·lícules emmarcades en el mateix moment de la Revolução i s'estructura al voltant de tres eixos. El primer és del mateix canvi de règim, el de la mort de Salazar, que s'anuncia a *Brandos costumes* (1974), i la revisió de l'Estado Novo, tant a la pel·lícula d'Alberto Seixas Santos (les imatges documentals del salazarisme, la història familiar com a microcosmos d'un país), com a *Deus, Pátria, Autoridade* (Rui Simões, 1975), documental militant de vocació marxista que propugna el control per part de la classe treballadora dels mitjans de producció<sup>5</sup>. Si la radicalització política d'aquests primers moments revolucionaris disminuirà amb els anys, la radicalització cinematogràfica, pel contrari, s'accentuarà. Es pot comprovar en el segon eix del cicle, el dels documentals que, partint de l'observació antropològica, acaben derivant en un qüestionament de la pròpia representació i en allò metanarratiu: *Gente da Praia da Vieira* (António Campos, 1975); aquesta gran obra mestra del cinema dels setanta que constitueix *Trás-os-Montes*; i *Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1978), una pel·lícula que el propi Miguel Gomes reconeix com la seva principal influència per a *Aquele querido mês de agosto* (2008).

va perdre el control de la seva fàbrica després que la prenguessin els seus treballadors. Oliveira mai es recuperaria econòmicament i la venda de la seva casa, el tema, la raó de ser de la pròpia pel·lícula, no va ser sinó conseqüència d'aquesta necessitat imperant de saldar molts dels deutes contrets.

Resulta particularment notable comprovar la perfecta continuïtat entre aquests “documentals” i pel·lícules de forta càrrega literària com *Amor de perdição, Silvestre, Conversa acabada* (João Botelho, 1981) i *A Ilha dos Amores* (Paulo Rocha, 1982), que conformen el tercer eix del cicle. Si *Tras-os-Montes* y *Nós por cá todos bem* no s'entenen sense el referent d'Acto de primavera, una pel·lícula com *O construtor de anjos*, amb la seva aproximació al fantàstic que deu tant a Jean Cocteau, sembla anticipar l'univers de la molt posterior *Os Canibais* (Manoel de Oliveira, 1988). Finalment, com si d'un epíleg es tractés, *Gestos e fragmentos – Ensaio sobre os militares e o poder* (1982) és la segona i indispensable pel·lícula d'Alberto Seixas Santos del cicle. Havent rodat la primera pel·lícula revolucionària, filmarà també el seu epitafi, un documental on Otelo Saraiva de Carvalho, Eduardo Lourenço i Robert Kramer<sup>6</sup> reflexionen sobre el “fracàs” de la Revolução. Les desil·lusions polítiques no han d'anar de la mà de les estètiques. Passats més de quaranta anys d'aquell abril de 1974 sabem que la revolució va donar els seus fruits i, el que és més important, que aquests fruits van tenir continuïtat i encara són ben visibles al cinema portuguès d'avui dia.

6. L'autor, precisament, de *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977) i, anys després, d'una altra pel·lícula “portuguesa” com *Doc's Kingdom* (1988).

Pel·lícules del cicle «Después de abril. Cine portugués 1974-1982» (CGAI, 14 de setembre – 22 d'octubre de 2015).

*Brandos costumes* (Alberto Seixas Santos, 1974)  
*Deus, Pátria, Autoridade* (Rui Simões, 1975)  
*Gente da Praia da Vieira* (António Campos, 1975)  
*Trás-os-Montes* (António Reis y Margarida Martins Cordeiro, 1976)  
*O construtor de anjos* (Luis Noronha de Costa, 1978)  
*Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1978)  
*Amor de perdição* (Manoel de Oliveira, 1979)  
*Silvestre* (João César Monteiro, 1981)  
*Conversa acabada* (João Botelho, 1981)  
*Gestos e fragmentos – Ensaio sobre os militares e o poder* (Alberto Seixas Santos, 1982)  
*A Ilha dos Amores* (Paulo Rocha, 1982)

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BOURGÓN, José Ignacio F. (1989). *El otro cine: recuerdo de José Ignacio F. Bourgón*. Madrid. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

MATOS-CRUZ, José de (1999). *O cais do olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

## JAIME PENA

(Miño, A Coruña, 1965) Licenciado en Historia del Arte. Programador desde 1992 del Centro Galego de Artes da Imaxe, la filмотeca de Galicia. Miembro del Consejo de Redacción de la publicación mensual *Caimán Cuadernos del Cine* (anteriormente *Cahiers du Cinéma España*) y colaborador regular de la revista argentina *El Amante*. Autor de *El espíritu*

*de la colmena* (2004), y *Cine español. Otro trayecto histórico* (2005, junto a José Luis Castro de Paz); coordinador entre otros de *Edward Yang* (2008), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008* (2009) y *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia* (2007, junto a Carlos Losilla).

# Tendències estètiques del cinema portuguès contemporani

## Aesthetic Tendencies in Contemporary Portuguese Cinema

---

Horacio Muñoz Fernández, Iván Villarrea Álvarez

### RESUM

El cinema portuguès contemporani s'ha convertit en un punt de trobada privilegiada per a diverses tendències estètiques hereves de la modernitat cinematogràfica. Cineastes com Pedro Costa, João Canijo, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Miguel Gomes, João Nicolau, Susana de Sousa Dias o Gonçalo Tocha, entre altres, han desenvolupat noves maneres de narrar allunyades de les convencions i els dictats comercials, plantejant a més a través de les seves imatges la possibilitat d'unir identitat nacional i filiació transnacional. Aquest article pretén, per tant, estudiar algunes de les característiques estètiques i les ressonàncies visuals que uneixen a aquests cineastes, com són el joc i l'experimentació amb els gèneres, la mescla del documental i la ficció, la revisió crítica de materials d'arxiu i l'estètica de la llunyania. Aquests vincles han reforçat la posició del cinema portuguès dins de la xarxa interconnectada d'influències mútues que ha substituït en les últimes dècades al vell paradigma dels cinemes nacionals, de manera que podríem dir que el cinema portuguès contemporani aborda les seves pròpies qüestions nacionals des del diàleg permanent amb altres cinematografies.

### PARAULES CLAU

Cinema Portuguès, Gèneres Cinematogràfics, Ficció Documental, Cinema-Assaig, Metratge d'Arxiu, Estètica de la Llunyania, Cinemes Nacionals, Cinema Transnacional.

### ABSTRACT

Contemporary Portuguese cinema has become a privileged meeting point for several aesthetic tendencies inherited from film modernity. Filmmakers such as Pedro Costa, João Canijo, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Miguel Gomes, João Nicolau, Susana de Sousa Dias and Gonçalo Tocha, among others, have developed new forms of storytelling away from mainstream conventions, in which they suggest the possibility of joining national identity and transnational links. This paper, therefore, aims to discuss some of the main aesthetic features shared by these filmmakers, such as the experimentation with genres, the mixture of documentary and fiction, the critical revision of archival footage and the aesthetics of distance. These links have strengthened the position of Portuguese cinema in the interconnected network of reciprocal influences that has recently replaced the old paradigm of national cinemas. Arguably, then, contemporary Portuguese cinema addresses national issues as part of an ongoing dialogue with other film industries.

### KEYWORDS

Portuguese Cinema, Film Genres, Documentary Fiction, Film Essay, Archival Footage, Aesthetics of Distance, National Cinemas, Transnational Film

Portugal ha deixat de ser aquell pol magnètic que atreia a cineastes estrangers fascinats per la seva història recent –com Robert Krames o Thomas Harlan– o bé per la seva cultura –com Alain Tanner o Wim Wenders– per a convertir-se a partir de l'any 2000 en un dels focus estètics més importants del panorama cinematogràfic internacional. El cinema portuguès contemporani ha multiplicat els seus franc-tiradors, confirmant així el panorama que ja va descriure el crític francès Serge Daney el 1981 (2001). La diferència respecte al passat és que aquest nou cinema lusità s'ha convertit en un punt de trobada privilegiat on conflueixen i del que emanen diferents tendències estètiques del cinema contemporani, establint relacions imbricades i atzaroses en forma d'ones amb altres cineastes, sense per això deixar de mirar cap al present i el passat del seu propi país d'origen. Els seus principals cineastes estan desenvolupant noves maneres de narrar allunyades de les convencions i els dictats comercials, mentre que “les seves imatges”, com ha escrit Glòria Salvadó Corretger, “plantegen algunes de les qüestions més importants de la modernitat cinematogràfica” (2012: 8). No hem d'oblidar, no obstant, que en el present del cinema portuguès convergeixen tres generacions de cineastes heterogenis, que no formen pròpiament cap escola: primer estaria la generació dels 90, a la que pertanyen Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde o Manuel Mozos; a continuació la del 2000, on podem incloure a João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, Susana da Sousa Dias, Miguel Gomes o João Nicolau; i per últim una generació més jove, que comença a filmar després de 2005, on s'enquadren Gonçalo Tocha, Salomé Lamas o Gabriel Abrantes, entre d'altres. En la nostra opinió, si volem captar la importància i el valor de les seves imatges, hem d'allunyar-nos dels models sincrònics i normalitzadors de la Història, ja que la relació que mantenen entre ells i sobretot amb la tradició cinematogràfica portuguesa –representada per noms com els de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro i molt especialment António Reis– està lluny de ser jeràrquica i unívoca.

### Jugar amb els gèneres

Els cineastes portuguesos contemporanis manifesten en les seves pel·lícules un clar desig d'experimentar amb els gèneres cinematogràfics. Els seus jocs del cinema i amb el cinema reflecteixen una concepció autònoma i independent d'aquest mitjà. Miguel Gomes i João Nicolau, per exemple, juguen amb el cinema i fan cinema jugant, fins al punt en què per a Nicolau el joc obre espais de llibertat per als seus personatges. En un text sobre aquest últim, Fran Benavente i Glòria Salvadó Corretger parlen fins i tot d'imatges-joc que neixen tant de la necessitat d'allunyament i ruptura amb una realitat insatisfactòria com de l'aparició de moments musicals inesperats i ruptures formals que porten el relat cap a universos de fantasia (2014: 150). De fet, en tota la seva filmografia, Nicolau utilitza la música de

forma lúdica, ja sigui com a element de ruptura o com «alguna cosa que pot fer avançar la pel·lícula» (ALGARÍN NAVARRO i CAMACHO, 2012: 39). Així, a *Canção d'Amor e Saúde* (João Nicolau, 2009), el centre comercial Brasília es tenyeix de vermell sota la música de Shirley Collins, i els personatges es mouen entre les seves tendes i passadissos com a fantasmes. Aquesta escena s'assembla molt a una altra seqüència hipnòtica de *Morrer como um Homem* (João Pedro Rodrigues, 2009), on els protagonistes surten a caçar gambutzins al bosc i queden paralizats per l'influx de la lluna escoltant un tema de Baby Dee mentre la imatge també es tenyeix de vermell. En aquests dos exemples, la música funciona com a parèntesi temporal que connecta la realitat amb l'oníric i el fantasmal, però sens dubte és a *Morrer como um Homem* on el desig d'experimentar amb els gèneres queda millor reflectit. El propi començament d'aquesta pel·lícula condensa el que va a ser, en paraules del propi cineasta, «un film transgènere en diversos sentits de la paraula» (ÁLVAREZ, et al., 2010). L'estètica 'trans' funciona aquí tant a nivell diegètic com a formal, com també passa en diverses pel·lícules de Pedro Almodóvar, ja que Rodrigues barreja cinema bèl·lic, melodrama i musical en una obra que tracta sobre identitat sexual i identitat de gènere. De fet, la indefinició genèrica de la pel·lícula és un reflex de la indefinició que sofreix el seu protagonista, Tonia, un transexual que no s'atreveix a fer el pas definitiu per convertir-se en dona.

El realisme, mentrestant, també permet l'emergència del fantàstic i el fantasmal en el seu interior, de manera que aquesta estètica adquireix de sobte una atmosfera irreal, nocturna i abstracta. Un clar exemple serien els últims llargmetratges de Pedro Costa, *Juventude em Marcha* (2006) i *Cavalo Dinheiro* (2014), on la silueta de Ventura i alguns exteriors foscos ens remetent a l'obra de F. W. Murnau o Jacques Tourneur. El zombi és així una figura clau que ressona, amb una clara intenció política, en gairebé tota la filmografia de Costa, ja des dels temps de *Casa de Lava* (1994). Els protagonistes de les seves pel·lícules viuen així la condició límbica del zombi: són com vius-morts en mans del sistema. Podem trobar fins i tot una al·lusió gairebé explícita a aquesta figura en la segona part del curt *Tarrafal* (Pedro Costa, 2007), durant la conversa entre Ventura i el seu amic Alfredo. Aquest últim sembla estar relatant al primer la seva terrible experiència en el camp de presoners polítics de Tarrafal, a Cabo Verde, però Ventura es dirigeix a Alfredo com si aquest estigués ja mort, com passa en moltes altres seqüències de *Juventude em Marcha* i *Cavalo Dinheiro*. Més endavant, els dos personatges estan asseguts en l'exterior d'una barraca, sobre un tronc, contemplant un paisatge on es distingeix al fons la silueta dels suburbis de Lisboa. Aquest espai, igual que Fontainhas, és un lloc desconnectat de la ciutat i suspès en el temps, un lloc «on els seus habitants es troben en un interludi entre la vida i la mort» (SALVADÓ CORRETGER, 2012:



242). Per reforçar aquesta idea, el propi Costa ha assenyalat que, durant el rodatge, quan els protagonistes passejaven per allí, pensaven en l'infern (\*NEYRAT, 2008: 166). Per a aquest cineasta, per tant, la situació d'un deportat o d'un pres polític és la mateixa: per a tots dos l'estat d'excepció és la regla. En aquestes circumstàncies, l'espai del camp de concentració, com han assenyalat els filòsofs Giorgio Agamben o Reyes Mate, s'ha convertit en el símbol de la política moderna.

En moltes altres obres, aquests experiments amb els gèneres permeten un diàleg amb la memòria del cinema i amb la memòria històrica portuguesa. Les dues pel·lícules que millor representen aquesta tendència són *Tabú* (Miguel Gomes, 2012) i *A última vez que vi Macau* (João Rui Guerra da Mata i João Pedro Rodrigues, 2012). La primera estableix vincles evidents amb el cinema mut i el cinema clàssic nord-americà –en concret, amb *Tabú* (*Tabú: A Story of the South Seas*, F. W. Murnau i Robert J. Flaherty, 1931)– mentre explora el passat colonial portuguès. El seu pròleg, narrat pel propi Gomes, empra els codis del cinema mut i de les actualitats de principis del segle XX per explicar-nos la història d'un explorador intrèpid i taciturn que, turmentat pel fantasma de la seva esposa morta, acabarà deixant-se devorar per un cocodril que sofrirà el seu mateix turment: convertir-se en un ser trist i malenconiós. Seguint aquesta línia, la segona part de la pel·lícula establirà clares relacions de filiació amb diversos títols èpics nord-americans ambientats a Àfrica, com *Mogambo* (John Ford, 1953), *Hatari!* (Howard Hawks, 1962) o fins i tot *Memòries d'Àfrica* (*Out of Africa*, Sydney Pollack, 1985). *A última vez que vi Macau*, mentrestant, adopta una dinàmica similar des de la seva primera escena, en la qual veiem una sèrie de leit-motivs que ens situen immediatament en el terreny del cinema negre: uns peus sobre unes brillants sabates negres de taló que caminen lents i fermes cap a l'escenari, la silueta d'una figura femenina d'esquena ressaltada en la foscor, diversos tigres que es passegen darrere d'ella, i la veu de Jane Russel cantant el tema principal d'*Una aventurera a Macau* (*Macau*, Joseph Von Sternberg i Nicholas Ray, 1952) [imatge 3]. A partir d'aquest pròleg, *A última vez que vi Macau* està plena de detalls que remetien a la iconografia cinèfila, començant per la sabata solitària que ja apareixia a l'inici de *Alvorada Vermelha* (João Rui Guerra da Mata i João Pedro Rodrigues, 2011), i que aquí reapareix com una cita a la pel·lícula de Sternberg i Ray – els personatges interpretats per Jane Russell i Robert Mitchum en *Una aventurera a Macau* es coneixien precisament quan la primera llançava una sabata per la finestra que aconseguia precisament al segon.

Els dos principals elements que utilitzen Guerra da Mata i Rodrigues per donar aquest toc noir a la seva pel·lícula són els espais laberíntics, misteriosos i estranys de Macau i l'ús d'una

veu en off que evoca els relats en primera persona de la ficció detectivesca. De fet, tota la narració de la pel·lícula descansa sobre aquests dos elements, atès que els seus personatges gairebé mai apareixen en pantalla: tan sols podem sentir les seves veus i veure els espais pels quals transiten. Guerra da Mata assumeix el paper de detectiu, i la seva dicció aconsegueix transmetre aquest aire granític tan propi de l'època daurada del cinema negre, «on els monòlegs dels protagonistes es construïen també sobre aquesta mescla d'anotacions poètiques i iròniques, i on el comentari social i polític no estava absent però no era una fi en si mateix, sinó part d'una estructura més elaborada i complexa» (ÁLVAREZ, 2012: web). A més, la presència el·líptica d'un dels cineastes a l'interior del relat, a manera d'acte-ficció, situa *A última vez que vi Macau* dins d'un altre gènere més, el cinema-assaig, atès que «tota narració en primera persona tendeix a ser assatgística», segons Philip Lopate, «perquè des del moment en el qual un jo comença a definir la seva posició i visió del món es posa en acció el potencial per al discurs assatgístic» (2007: 68). Finalment, el tram final de la pel·lícula introdueix elements propis del cinema de ciència-ficció i, més en concret, del cinema de catàstrofes, multiplicant d'aquesta manera la mescla genèrica d'*A última vez que vi Macau* i, sobretot, la seva polisèmia discursiva.

### Entre el documental i la ficció

Més enllà de la mescla genèrica, *A última vez que vi Macau* també proposa una superposició de registres, entre el documental i la ficció, que seria un altre dels trets estètics de moltes pel·lícules portugueses actuals. *Aquell estimat mes d'agost* (*Aquele querido mês de Agosto*, Miguel Gomes, 2008) seria una altra de les pel·lícules que millor treballen aquest tipus d'hibridació, en combinar aquesta vegada ni més ni menys que dos registres –documental i ficció– i tres gèneres –documental etnogràfic, melodrama familiar i cinema dins del cinema– que conviden a la confusió entre relat i realitat. La pel·lícula comença com un documental rodat a Arganil que ens mostra la vida quotidiana estiuenca a la Beira Alta, però dins d'aquest documental apareix de seguida una altra realitat, un altre nivell, que registra la història d'un realitzador –el propi Gomes– obligat a constatar la impossibilitat del seu projecte. Més endavant, a meitat de la pel·lícula, sorgeix un tercer nivell, i llavors *Aquell estimat mes d'agost* es converteix en la ficció que pretenia ser: un melodrama amorós en el qual dos primers adolescents s'enfronten a les objeccions del pare d'ella respecte a la seva relació (CUNHA, 2014: 122).

El registre documental també s'introdueix en la ficció dins de l'obra de João Canijo: a *Sang de la meva sang* (*Sangue do Meu Sangue*, 2011), els espais reals, els actors no professionals i els plans seqüència reforcen el realisme del relat, una indagació sobre la identitat social i econòmica d'una família de classe

baixa. Canijo es beneficia de la lleugeresa i el baix cost de la tecnologia digital per reforçar el costat documental de la ficció, que permet una nova relació amb l'espai i el temps de rodatge. La possibilitat d'esperar facilita així la inscripció del real en un univers fictici, o bé la inscripció de la ficció en un univers real. De forma similar, en el cas de Pedro Costa, Cyril Neyrat ha declarat que el que resulta més pertorbador de *No Quarto da Vanda* (2000) és que una realitat tan dura com la mostrada estigui vinculada a la ficció per la forma de parlar de la gent, la posada en escena o la llum: «Les paraules 'ficció' i 'documental' cauen perquè potser tenim el més fort dels documentals, però amb una construcció i un tipus de creença que prové enterament de la ficció, d'una tradició de ficció» (NEYRAT, 2008: 82). En *Juventude en marcha*, no obstant això, Costa se situa del costat de la ficció de la ficció-documental, adoptant un estil més radicalitzat. Aquí, la reescriptura del real li porta a articular una sèrie de situacions que estilitzen el real fins a convertir-ho en una imatge que frega l'abstracció (QUINTANA, 2011: 159). Per a Àngel Quintana, aquest canvi resulta simptomàtic dins del cinema contemporani: «en un moment en què tot pot convertir-se en imatge, la qüestió essencial consisteix a veure com aquestes imatges de ficció, que no han perdut gens del seu caràcter documental primigeni, poden ser considerades com la recreació d'un món que fan més visible» (ibid.: 161)

Les obres d'aquests cineastes demostren que la diferència entre el documental i la ficció no està en què un estigui del costat del real i una altra del costat de la imaginació, sinó que, com apunta Jacques Rancière, el documental ja no tracta el real com un efecte a produir, sinó com un fet que és necessari comprendre: «el real és sempre objecte d'una ficció, d'una construcció de l'espai en el qual es despullen el visible, el que es pot dir i el factible» (2010: 78). La ficció, mentrestant, no dona origen a un món imaginari oposat al real, sinó al «treball que opera dissentiments, que canvia les maneres de presentació sensible, i les formes d'enunciació, en canviar els marcs, les escales o els ritmes, en construir relacions noves entre l'aparença i la realitat, entre el singular i el comú» (ibid.: 68). Aquesta indefinició voluntària de la frontera entre el documental i la ficció comporta, en última instància, una mutació en els postulats de la història del cinema que han privilegiat la ficció (i la narració) com un element essencial, proposant així una nova genealogia per al cinema contemporani ja sigui a nivell portuguès o bé a nivell mundial.

### Revisar l'arxiu

El real no només es filtra en les imatges a través del seu registre directe, sinó també mitjançant la revisió de diferents classes d'arxius. *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010), per exemple, remunta noticiers de propaganda filmats entre 1939 i 1945, centrant-se sobretot en aquelles imatges en les quals apareixen

les forces armades i els grans esdeveniments organitzats per l'Estado Novo. El resultat és una representació edulcorada d'aquella època que Canijo qüestiona a través d'un comentari compost per textos de refugiats polítics en trànsit a través de Portugal que posen de manifest la falsa il·lusió d'aquesta imatge idíl·lica.

L'obra de Susana de Sousa Dias, per la seva banda, també es construeix a partir de l'exploració de l'arxiu salazarista. *Natureza Morta* (2005) consisteix en un muntatge d'imatges de noticiaris del règim i arxius policials, però al contrari que a *Fantasia Lusitana*, aquest muntatge no conté cap comentari. En el seu lloc, Susana de Sousa Dias empra procediments formals amb els quals busca provocar un cert estranyament en la significació dels arxius, per la qual cosa el seu treball, en aquest sentit, és més material que el de Canijo. L'objectiu de la cineasta és mostrar la cara oculta de la dictadura a través de les imatges fabricades i creades pel règim, i per a això força una relectura dels materials mitjançant reenquadraments, ralentitzacions, jocs de muntatge i de so. La seva següent obra, *48* (Susana de Sousa Dias, 2009), està composta per poc més que fotografies policials, però en aquesta ocasió superposa el relat de les víctimes a les imatges, que rememoren el seu empresonament i, sobretot, les tortures a les quals van ser sotmeses per la PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*). D'aquesta manera, Susana de Sousa Dias utilitza els rostres de les víctimes com a catalitzador per revelar una memòria relegada a l'oblit (AMBRUÑEIRAS, 2013: 179).

Les imatges de *48* ens remetent a l'estètica de la fotografia judicial, que converteix el rostre en document d'identificació, control social i disciplina. Com explica Iván García Ambrunheiras, la directora força aquesta estètica objectiva mitjançant l'exploració intensiva dels rostres: «cada petita fotografia és magnificada per les dimensions de la pantalla i per la durada en la imatge» (ibid.: 178). D'una banda, la ralentització de les imatges obliga a la relectura d'aquests documents; d'altra banda, el reenquadrament d'aquestes fotografies mitjançant petits moviments de càmera impugna l'enquadrament institucional positivista, així com l'anonimat dels rostres. Segons Georges Didi-Huberman, el joc amb l'enquadrament és la manera més senzilla del que disposa l'aparell fotogràfic per sembrar la crisi en l'aparell institucional: «Només cal desplaçar-se una mica – voluntàriament o no –, allunyar-se o apropar-se una mica en excés, per veure sorgir l'excés del sistema. O per produir, en l'enquadrament simbòlic, un desenquadrament que deixa lloc a la imaginació» (2014: 72). Susana de Sousa Dias va aconseguir que aquests moviments fossin gairebé imperceptibles ralentint al 1% les imatges a la sala de muntatge. De no ser per ells, la pel·lícula duraria 7 minuts en lloc de 93. Com assenyala la cineasta, «aquests set minuts van ser per tant estirats en funció de la durada de les entrevistes» (DIAS, 2012: web).

Una altra forma en la que Susana de Sousa Dias altera l'estatus policial de les imatges és mitjançant els testimoniatges i els records de les víctimes que reaccionen davant el retrobament amb els seus rostres: cadascun implica una història personal i uns records determinats que havien estat reprimits per la història oficial. En muntar aquests relats creant una macroestructura cronològica, la cineasta encaixa perfectament en la categoria de l'artista com a historiador benjaminiana analitzada per Miguel Á. Hernández-Navarro: per a aquest tipus d'artistes, fer història és un acte de memòria, «una actuació en el passat i una presa de postura en el present, però també un acte d'Història, una escriptura del temps, una materialització del passat en el present» (2012: 42). Des d'aquesta perspectiva, el treball amb l'arxiu i la memòria oral que realitza Susana de Sousa Dias revela que el veritable rostre de la història sempre ha estat l'oblit i les víctimes.

Altres cineastes més joves, com Miguel Gomes o Gonçalo Tocha, també treballen amb l'arxiu: Gomes amb intencions iròniques i redemptores, i Tocha davant la necessitat de crear una memòria futura per a la illa d'O Corvo. Al curtmetratge *Redemption* (Miguel Gomes, 2013), el primer utilitza materials aliens de diferent procedència sobre els quals sentim quatre cartes llegides per quatre veus en quatre idiomes diferents: portuguès, italià, francès i alemany. El passat colonial portuguès reapareix en la primera mitjançant un muntatge d'imatges registrades a Portugal a principis dels setanta, sobre les quals la veu en off d'un nen llegeix una carta dirigida als seus pares, que són colons a Àfrica, explicant-los com es viu en l'antiga metròpoli després d'haver tornat de les colònies. Més endavant, en la segona carta, llegida en italià, un home recorda un vell amor d'adolescència; en la tercera, en francès, un pare demana perdó a la seva filla per les seves contínues absències; i finalment, en l'última, en alemany, una dona recorda el dia de les seves noces en 1976 i la primera vegada que va anar a veure l'òpera de Parsifal de Richard Wagner (1882). Desconeixem la identitat dels emissors d'aquestes cartes fins al final de la pel·lícula, i el seu descobriment ens obligarà a repensar les imatges i la intimitat dels discursos pronunciats, ja que els emissors són Pedro Passos Coelho, Nicolas Sarkozy, Silvio Berlusconi i Angela Merkel. Els sentiments expressats per aquestes quatre figures polítiques tenen l'aire lúdic i el posat irònic habitual en la filmografia de Gomes. La irrupció del fictici al final del metratge, així com la mescla de materials de diferent procedència, desestabilitza el contingut original de les imatges, que Gomes utilitza de forma performativa: crea un nou objecte a partir del metratge original que, en ser travessat per altres discursos, afavoreix una lectura política que es mou entre l'humor i l'amargor (WEINRICHTER, 2009: 105).

Pel que fa a Gonçalo Tocha, el material que roda per al seu documental *É na Terra não é na Lua* (2011) a la illa d'O Corvo –la més petita i llunyana de l'arxipèlag de les Açores– es transforma de forma automàtica en l'únic arxiu existent a la illa, ja que aquesta mancava fins al moment de qualsevol altre tipus de registre audiovisual, com ell mateix ha explicat:

Per això pressentia que tot el que gravava era especial i important. Sempre filmava els canvis als edificis o les arribades i sortides de gent, perquè tenia la sensació de que tot això quedaria per a una memòria futura. I com ho tenia tot classificat per dates i esdeveniments, vaig arribar a pensar que no faria un film, sinó un arxiu gegant sobre O Corvo. Vaig tenir fins i tot la idea de quedar-me deu anys allí per filmar-ho (PAZ MORADEIRA, 2014: 194).

Els arxius, normalment, es conceben com un mitjà de conservar el passat en el present, però al mateix temps també són, com explica Boris Groys, les màquines de transportar el present al futur (2014: 147). Per això, davant la impossibilitat de preservar el passat d'O Corvo, Tocha idea el dispositiu del seu documental com una manera de dialogar amb el futur.

### L'estètica de la llunyania

*É na Terra não é na Lua* s'inicia amb l'arribada amb vaixell del cineasta a la illa, que apareix per primera vegada en pantalla, de manera simptomàtica, vista des del mar. Glòria Salvadó Corretger, en el seu estudi *Espèctres Del Cinema Portuguès Contemporani*, explica que la presència del mar al cinema portuguès ha estat sempre una constant: «un mar que es revela com un contenidor de temps creuats, d'Història, de mort vinculat a un substrat literari i a un imaginari mitològic legendari» (2013: 84). En aquest sentit, la imatge del mar associada al viatge i al desig de llunyania reapareixen en molts títols recents portuguesos: a Balaou (Gonçalo Tocha, 2007), el cineasta s'embarca en un viatge des de les Açores fins a Lisboa a bord d'un petit veler capitaneat per un matrimoni que, al llarg dels anys, ha fet del «zigzagueig» marítim la seva forma de vida. Tocha s'havia desplaçat a la illa de São Miguel a la recerca de les seves arrels després de la defunció de la seva mare, però la seva tornada al continent, a Lisboa, no té dia d'arribada. Segons Beru, el capità del vaixell, en un veler cal tenir temps, perquè mai es pot anar més ràpid que el vent. Durant la travessia oceànica, Tocha es pregunta diverses vegades «per què anar a les Açores?, per què estic en aquest vaixell?», encara que la resposta, el seu desig de llunyania, precedeix al viatge: «només vull partir», diu als quinze minuts de pel·lícula, «anar-me directament, i quedar-me atrapat en el mar». Com hem vist, Tocha tornarà a les Açores a *É na Terra não é na Lua*, però aquesta ja no és una pel·lícula marítima, encara que sí inclogui una tornada al que

el cineasta denomina un «desconegut imaginat»: la pel·lícula, si bé expressa la necessitat de crear arxiu i memòria a la illa d'O Corvo, també al·ludeix als antics viatges d'antropologia imaginària. El seu propi títol ens remet a les narracions dels viatges lunars com a exemple per excel·lència de llunyania: la lluna apareix aquí com a lloc apartat, llunyà, fantàstic i mitològic, però també com un lloc familiar (PRETE, 2010: 186).

Aquest mateix desig de llunyania està associat en el cinema de João Nicolau al desig d'aventura i a la necessitat de fugir de la vida quotidiana. Com expliquen Fran Benavente i Glòria Salvadó Corretger, els viatges dels navegants portuguesos que es van llançar a descobrir el més enllà, els mateixos als quals Manoel d'Oliveira va dedicar una coneguda trilogia [*Paraula i utopia (Palavra e Utopia, 2000)*, *O Quinto Imperio (2004)*, i *Cristóvão Colombo – O Enigma (2007)*], ressonen també a *A Espada e a Rosa* (João Nicolau, 2010). El cinema de Nicolau, no obstant això, està més prop del de João César Monteiro, amb qui va treballar com a ajudant, sobretot pel que fa a la representació del mar: per Benavente i Salvadó Corretger, *A Espada e a Rosa* podria considerar-se com el contraplà de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986), «ja que el film sembla construït sobre el projecte de mostrar allò que en la pel·lícula de Monteiro constitueix un inquietant i misteriós fora de camp: la vida a bord d'un vaixell fantasma» (2014: 155). Manuel, el protagonista d'Espasa i a Rosa, s'embarca en una caravel·la del segle XV fugint d'un present rutinari, avorrit i gairebé hostil. La seva insatisfacció vital és el que impulsa la seva necessitat d'aventura i la seva decisió d'unir-se a una espècie de comunitat pirata, acomiadant-se així del seu treball i del record d'una relació fracassada. A Balaou, el dibuix d'un pirata es sobreimpressionava a la imatge, i la veu del capità del vaixell li deia al cineasta que els pirates encara existeixen. Els nous pirates, a *A Espada e a Rosa*, viatgen en caravel·la i «poden tenir totes les provisions materials i tots els béns necessaris» gràcies a l'ús d'una substància fantàstica: el Plutex (ALGARÍN NAVARRO i CAMACHO, 2012: 41). Cap al final del metratge, l'ex pirata Rosa els oferirà el paradís que havien buscat, on trobaran «somni, amor, art i ciència, literatura, música, tecnologia, cafè i rom»:

El final és gairebé edènic. No falta res, semblen tenir de tot en aquesta gran propietat magnífica. Per algun motiu a Manuel això no li arriba. Llavors marxa amb el mapa, assumim que ha de buscar altres coses. És una mica el que li va fer deixar la seva vida anterior. Per això quan presento el film parlo una mica dels temes relacionats amb les utopies, però també de la pèrdua. (ALGARÍN NAVARRO i CAMACHO, 2012: 41).

Aquesta il·lusió de canvi i d'alteritat utòpica sembla esgotar-se amb la finalitat de l'estiu i del viatge, donant lloc a un sentiment de malenconia que només pot aplacar-se mitjançant la tornada, entès en sentit geogràfic i cronològic. Per això, en *A Última Vez Que Vi Macau*, el viatge transporta als seus directors no només cap a Extrem Orient, sinó sobretot cap al passat personal i colonial portuguès. La infància de João Rui Guerra da Mata va transcórrer realment a Macau, i per això la càmera visita els seus llocs de memòria mentre el seu personatge busca a la seva amiga per la ciutat: la seva antiga casa, el seu col·legi, el restaurant en el qual solia menjar amb els seus pares... Tornar a Macau, per a ell, és tornar al període més feliç de la seva vida, una forma de recuperar els seus records perduts. Els seus comentaris transmeten així un fort sentiment de nostàlgia en el qual les imatges familiars s'entremesclen amb l'estranyesa de visitar un món deslligat del nostre, el sistema de signes del qual ens resulta completament aliè.

### Conclusió: Relacions internacionals

Tots aquests vincles estètics i ressonàncies visuals entre diferents cineastes portuguesos formen, juntament amb altres vincles de caràcter professional que neixen de la necessitat, el pragmatisme i l'amistat, una xarxa interconnectada que ha substituït en les últimes dècades al que abans s'entenia com a cinema nacional. El cinema portuguès contemporani és així un cinema ancorat al seu país d'origen que dialoga obertament amb altres cinematografies: per exemple, el retorn a la infància que proposen Miguel Gomes en algunes de les seves obres, com *A Cara que Mereces* (2004), o João Nicolau en el seu recent curt *Gambozinos* (2013), ens fa pensar en Wes Anderson; la presència de conspiracions i conjures en les pel·lícules de Nicolau ens remet a l'obra de Jacques Rivette; la tendència de Gomes a concebre els seus treballs com la suma de diverses peces o parts el situaria prop d'Apichatpong Weerasethakul; el seu treball performatiu amb materials aliens a *Redemption* manté clares filiacions amb *Human Remains* (Jay Ronsenblatt, 1998); la revisió de la imatge cinematogràfica de la dictadura que emprenen tant João Canijo a *Fantasia Lusitana* com Susana de Sousa Dias en tota la seva obra coincideix en el temps amb el treball anàleg d'Andrei Ujică a Romania; la (con)fusió entre documental i ficció que trobem al cinema de Pedro Costa està també present en les pel·lícules de Jia Zhang-ke, Naomi Kawase, Sharon Lockhart o Lisandro Alonso, entre uns altres; i finalment, els llocs a punt de desaparèixer que filma Costa en *No Quarto da Vanda* connecten amb altres títols i cineastes contemporanis que han sentit la necessitat –o l'obligació– de filmar processos de canvi urbà, com José Luis Guerín, Wang Bing o Jia Zhang-ke, cineastes que han convertit la ruïna en una metàfora de la violència espacial tardocapitalista.

Aquestes relacions amb l'exterior, fins i tot quan no són completament conscients, situen al cinema portuguès dins de l'entramat transnacional que caracteritza a l'audiovisual contemporani. Els compartiments estancs del passat es converteixen ara en xarxes superposades que s'amplien del local al global, de manera que estudiar el cinema portuguès avui no significa parlar d'un grup de cineastes únicament obsessionats i abstrets amb la seva pròpia identitat, sinó comprendre com és la seva posició dins d'aquestes xarxes. Per tant, podríem tancar aquest article afirmant que el cinema portuguès contemporani aglutina algunes de les tendències clau del cinema actual, com són el comentat joc amb els gèneres, la mescla del documental

i la ficció, la revisió crítica de materials d'arxiu i la fugida voluntària cap a mons fantàstics. Aquestes tendències, no obstant això, no són exclusives del cinema portuguès, sinó que són compartides amb altres cinemes nacionals que també presenten una clara vocació transnacional. A partir d'aquest exemple, podem concloure que el futur dels petits cinemes nacionals depèn del seu major o menor grau de connexió amb les grans xarxes estètiques globals. D'aquesta manera, com més gran sigui aquesta connexió, major serà la difusió de les pel·lícules i, en definitiva, més possibilitats tindrà un país i una cultura d'ocupar un lloc rellevant dins de la geopolítica del cinema.

---

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ALGARÍN NAVARRO, Francisco y CAMACHO, Alfonso (2012). «Entrevista con João Nicolau: Aquí tenemos de todo: sueño, amor, arte, ciencia, literatura, música, tecnología, café y ron». *Lumière* N° 5, pp. 29-48. [http://www.elumiere.net/numero5/num05\\_issuu.php](http://www.elumiere.net/numero5/num05_issuu.php)

ÁLVAREZ, Cristina; LAHERA, Covadonga G., CORTÉS, Jesús (2010). «Entrevista a João Pedro Rodrigues», *Cine Transit*, consultado 14 de abril de 2015 <http://cinentransit.com/entrevista-a-joao-pedro-rodrigues/>

ÁLVAREZ, Cristina (2012). «A Última Vez Que Vi Macau. The Macao Gesture.» *Cine Transit*, consultado 27 de noviembre de 2014 <http://cinentransit.com/a-ultima-vez-que-vi-macau/>

AMBRUÑERIAS, Iván G. (2014). «Explorando la memoria traumática: Susana de Sousa Dias y el archivo salazarista». MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.162-186). Cantabria: Shangrila.

BENAVENTE, Fran y SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2014). «Showtime! Jugar con João Nicolau». MUÑOZ

FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.136-162). Cantabria: Shangrila.

CUNHA, Paulo (2014). «Miguel Gomes, el cinéfilo.» MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.108-136). Cantabria: Shangrila.

DANEY, Serge (2001). *La maison cinéma et le monde. 1. Le Tempes des Cahiers*. Paris: P.O.L.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

GROYS, Boris (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á. (2012). *El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

LOPATE, Philip (2007). «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo». WEINRICHTER, Antonio (ed.) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp.66-89). Navarra: Gobierno de Navarra, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

MORADEIRA PAZ, Víctor (2014). «Gonçalo Tocha, un cineasta insular». MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio y VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (ed.). *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (pp.186-198). Cantabria: Shangrila.

NEYRAT, Cyril (ed.) (2008). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Intermedio

PRETE, Antonio (2010). *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-textos.

QUINTANA, Àngel (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.

SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2012). *Espectres del cinema portugués contemporani: Història i fantasma en les imatges*. Mallorca: Leonard Muntaner.

SOUSA DIAS, Susana de (2010). «Cinèma du Réel: Susana de Sousa Dias (II) 48, de Susana de Sousa Dias por Susana de Sousa Dias.» *Lumière*, consultado 27 de noviembre de 2014, [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/reel12/sousa\\_02.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_02.php)

### **HORACIO MUÑOZ**

Doctor en filosofia i llicenciat en comunicació audiovisual per la Universitat de Salamanca. Escriu a la revista digital *A Cuarta Pared* i és autor del bloc [laprimeramirada.blogspot.com.es](http://laprimeramirada.blogspot.com.es). Ha publicat articles a les revistes científiques *Archivos de la Filmoteca*, *Cine Documental* o *Caracteres*; ha

### **IVÁN VILLARMEA**

Professor visitant de Llenguatge i Producció Cinematogràfica a la Universidad Estatal de Milagro (Equador). Doctor en Història de l'Art per la Universitat de Saragossa, i llicenciat en Periodisme i en Història Contemporània per la Universidad de Santiago de Compostela, acaba de publicar el llibre *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-*

*WEINRICHTER, Antonio (2009). Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Gobierno de Navarra, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.*

participat en varis volums col·lectius -com per exemple *Las distancias del cine* (Shangrila, 2014) o *Pier Paolo Pasolini. Una desesperada vitalitat* (2015)- i ha co-editat el llibre *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014) [horaciomunozfernandez@gmail.com](mailto:horaciomunozfernandez@gmail.com)

*Fiction Film* (Wallflower Press, 2015). A més, des de 2013, co-dirigeix la revista digital *A Cuarta Pared*, per a la que ha co-editat el volum *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014). [ivillarimea@gmail.com](mailto:ivillarimea@gmail.com)

# Susana de Sousa Dias i els fantasmes de la dictadura portuguesa

## Susana de Sousa Dias and the ghosts of the Portuguese dictatorship

---

Mariana Souto

### RESUM

Aquest article investiga el treball de Susana de Sousa Dias com un dels exponents del cinema portuguès fet sobre la dictadura de Salazar. *48* (2009) i *Natureza Morta* (2005) utilitzen retrats de presoners polítics i *found footage* de la policia per a criticar i reflexionar sobre el règim i les seves conseqüències a la vida de la gent. Així, la cineasta construeix un discurs que resisteix des de l'interior, convertint el material del govern en la seva pròpia arma. L'article argumenta a partir de la descripció del treball de Sousa Dias sobre el muntatge i el disseny de so (per exemple el canvi de velocitat de les imatges, la llum, les lentes foses, la banda sonora composta per sorolls dissonants) que aquestes pel·lícules estableixen una atmosfera fantasmagòrica i semblen formar part del que anomenem "documentals de terror".

### PARAULES CLAU

Documental, cinema portuguès, dictadura de Salazar, found footage, fotografia, 48.

### ABSTRACT

This article seeks to investigate Susana de Sousa Dias' work as one of the exponents of the Portuguese cinema made about the Salazar dictatorship. *48* (2009) and *Natureza Morta* (2005) utilize portraits of political prisoners and found footage from the police in order to criticize and reflect upon the regime and its consequences on people's lives. Thus, the director produces a discourse that resists from the inside, turning government material into her own weapons. Describing Sousa Dias' work in editing and sound design (for instance the change of speed of the images, the lighting, the slow fades, the soundtrack composed of dissonant noises), the paper argues that these films set a phantasmagoric atmosphere and seem to be part of what we call "horror documentary".

### KEYWORDS

Documentary, Portuguese cinema, Salazar dictatorship, found footage, photography, 48.

La dictadura d'Antonio Salazar, que va acabar fa més de quaranta dècades amb la Revolució dels Clavells, encara avui deixa petjades tant en l'art com en la societat portuguesa. Sovint el cinema contemporani portuguès s'ha acostat a aquest període històric des de diferents perspectives estètiques. Pel·lícules de ficció com *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) o *Tabu* (Miguel Gomes, 2012) i documentals com *Linha Vermelha* (José Felipe Costa, 2012) tracten aquesta qüestió de maneres diferents, subtil i directament, i focalitzar temes tan diversos com les guerres colonials, la immigració africana, el procés revolucionari i la colonització. Actualment, entre els directors que tracten l'*Estado Novo*, Susana de Sousa Dias n'és un dels exponents –la dictadura és l'epicentre de les seves pel·lícules *48* (2009) i *Natureza Morta* (2005)–.

La mirada en aquestes pel·lícules es caracteritza per una distància històrica, radicalment diferent a la del cinema fet després de la caiguda del règim. *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975), *As armas e o povo* (Union of cinema workers, 1975), *Cenas da luta de classes em Portugal* (Robert Kramer i Philip Spinelli, 1977), i *O bom povo português* (Rui Simões, 1981), per exemple, es van fer en la calor del moment i estan dotades d'una arèola d'excitació i urgència. Manifestacions, discursos públics, el moviment de la massa, celebracions als carrers, i entrevistes amb grans multituds són presents en la majoria d'aquells films. Alguns d'ells utilitzen imatges tremoloses o *found footage* de cineastes amateurs. Amb un poderós sentit de l'espontaneïtat, aquestes pel·lícules testimonien un moment únic i especial en la història portuguesa. Intenten pensar sobre l'*Estado Novo*, deixant enrere la dictadura, i reescriure els fets d'aquells anys.

Susana de Sousa Dias parteix de l'estètic i crea un mode específic de submergir-se en aquest mateix període. Les seves pel·lícules posseeixen una certa sobrietat, una sensació de dol, fins i tot una introversió –cosa que pot relacionar-se amb la seva pertinença a un altre període històric, anys abans de l'era Salazar i la seva caiguda, així com amb un context social d'individualització i perspectives microhistòriques–. Mentre les pel·lícules dels 70 són forjades en tendències macrohistòriques i sociològiques, dedicades a la representació dels grups (el poble portuguès, els soldats, els marins) amb pinzellades d'individualitat, i la interpretació del procés revolucionari com a un problema de lluita de classes (el feixisme com a imposició de la classe dominant i la revolució com a subversió de la classe obrera), Sousa Dias es centra, principalment a *48*, en la subjectivitat a través de les històries i els records dels presoners de manera individual.

El seu primer llargmetratge, *Natureza Morta*, combina l'ús de fotografies (de l'arxiu del PIDE-DGS –“Policia Internacional e de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança”, la policia

política del règim–) amb imatges en moviment (de Salazar, actes oficials, manifestacions populars, totes d'una varietat de fonts com reportatges, pel·lícules de propaganda, registres televisius, etc.). La cineasta modifica la velocitat de les imatges, les alenteix fins a semblar més fotografies que tornen a la vida que una pel·lícula en *slow motion*. I si pensem en elles com a “fotografies en moviment” sembla com si estiguessin estranyament proveïdes de volum i profunditat. A més, la directora fa servir llargues foses –la cinematografia sembla il·luminada per una espelma, i les persones emergeixen de la foscor, atorgant-lis un aspecte similar a una aparició, o fantasma–.

El so de *Natureza Morta* també està alentit. La banda sonora està formada principalment de sons dissonants i poc familiars; alguns d'ells semblen sons de cops de porta, o de frontisses velles i grinyolants així com de cadenes. Per això, la banda sonora està d'alguna manera desconnectada de les imatges; treballant dins l'imaginari de les cases encantades i les pel·lícules de terror, el seu objectiu sembla ser crear una atmosfera de perill, tortura i por. Fins i tot essent la pel·lícula categoritzada com a documental, té un gran tracte d'abstracció i experimentalisme així com elements de les pel·lícules de por del camp de la ficció. Així, des d'aquesta perspectiva, potser podríem dir que *Natureza Morta* és un film de terror. En aquest sentit, és possible rastrejar una filiació amb *O bom povo português*, que també utilitza imatges molt alentides, sorolls estranys i transmet una idea d'estranyament i de fantasmagòric. Aquests efectes en la pel·lícula de Rui Simões, realitzada el 1981, també semblen posar en perspectiva les imatges de la Revolució dels Clavells, però en aquest cas tendeix a la ironia. Muntada pocs anys després dels altres films prèviament mencionats i passat el moment d'eufòria, *O bom povo português* contempla la Revolució amb una dosis de frustració pel seu desenvolupament. Al final, el poder no va anar a la gent, contràriament a algunes expectatives socialistes.

Com Simões, Susana de Sousa Dias, utilitza material produït pel propi *Estado Novo*, però subverteix les seves intencions principals. Amb la manipulació de les imatges i sons del Poder, ella produeix un discurs que reflexiona sobre això i resisteix des de l'interior, convertint el *found footage* del govern en les seves pròpies armes –amb similituds i diferències amb els gests de Harun Farocki i Andrei Ujica en algunes de les seves pel·lícules realitzades amb *found footage*–. La idea de treballar amb els retrats dels presoners polítics, present en parts de *Natureza Morta*, es converteix en central en la seva següent pel·lícula, *48* (2009). El seu tercer i més conegut film va tenir una positiva recepció en festivals al voltant del món i va guanyar el Gran Premi del Cinéma du Réel el 2010. Aquest documental està completament fet amb els retrats d'identificació del PIDE i els testimonis d'aquesta mateixa gent, entrevistats anys més tard per la realitzadora. Mentre veiem les imatges de fotografies



estàtiques en blanc i negre, escoltem les veus del present. Ells són supervivents de la dictadura, vivint en llibertat algunes dècades després de la Revolució dels Clavells. El títol *48* fa referència a la duració de l'*Estado Novo* –de 1926 a 1974, la dictadura més llarga de l'Oest d'Europa al segle XX–.

*48* es construeix al voltant d'aquest dispositiu extremadament senzill i minimalista. Tot i així, el film és molt rigorós, ja que està limitat a les seves pròpies normes durant gairebé tot el metratge, amb petites variacions. Darrere l'aparent simplicitat del dispositiu, hi ha un exhaustiu treball d'investigació, així com una meticulosa concepció del muntatge i del disseny de so. El muntatge dedica un llarg temps a cada fotografia i també als silencis entre el discurs dels personatges. Cada retrat apareix i desapareix a un ritme suficientment lent, així que els espectadors poden observar i investigar aquelles cares i expressions amb molta atenció, comparant o fent associacions amb les paraules que escolten. A vegades el temps dura el suficient per a que els rostres es converteixin en formes abstractes, o línies, contrastant punts de llum i ombra.

Al cap i a la fi, el temps i la duració són importants en la pel·lícula –un dels aspectes més violents de la dictadura portuguesa és precisament la seva duració, 48 llargs anys–. Algunes de les persones entrevistades per Sousa Dias van créixer a la presó. En altres casos podem veure entre les fotos de diferents èpoques un envelliment prematur i forçat, degut a les condicions adverses dels presoners. En altres paraules, la pel·lícula captura no només l'envelliment que succeeix de manera natural a la presó, sinó també aquell que passa com a conseqüència de la manca de llibertat. La lenta fusió entre les fotografies del rostre jove i del vell de la mateixa persona mostra la resistència dels anys a la presó. El temps deforma a les persones.

A més dels silencis ja mencionats, la banda sonora de *48* està composta de petits sorolls que surten del context de l'entrevista del present (un rellotge, algun cotxe en la distància, una persona tocant un objecte, moviments de la roba, etc.). Els testimonis no s'han registrat en un estudi, amb un àudio net, sinó en un ambient que evoca certa intimitat, potser una casa. Els sorolls, així, contribueixen a la construcció de l'espai cinemàtic –l'espectador pot sentir la situació de copresència entre l'entrevistador i l'entrevistat que té lloc a algun lloc del món.

Si, durant el règim, el silenci era a la vegada una imposició i una estratègia («el silenci és per excel·lència el plor de la mort i la paraula del presoner polític: condemnat al silenci, que és també la seva forma de resistir a la tortura<sup>1</sup>») (LEANDRO, 2012:35), ara, la paraula recupera la seva força. El discurs no s'utilitza com a interrogatori, contra la voluntat del militant, sinó com a testimoni, a favor seu.

Alguns dels entrevistats en *48* mencionen que la possibilitat de resistència a la presó era el silenci o la seva pròpia expressió facial. «No podem escapar a que ens fotografiïn, però podem escollir quina cara posem», diu un d'ells. El rostre és el lloc de l'enigma, la pantalla de les marques del temps, a vegades el lloc d'una contradicció (com el cas d'una jove que somriu per a la foto d'un policia i es sent culpable pel fet). Al seu assaig sobre l'expressió facial, Deleuze i Guattari (1996) diuen que el cap, fins i tot l'humà, no és necessàriament un rostre. El rostre està produït per la humanitat, succeeix quan hi ha una producció social. Podem pensar que Susana de Sousa Dias duu a terme quelcom similar: realitza una operació que transforma un nombre de caps en cares, dotant-les de veu, subjectivitat, identitat, passat, present i història.

Per descomptat, altres realitzadors de la història del cinema han experimentat amb el poder dels rostres observats molt de prop (Dreyer, Cassavetes, Bergman, per anomenar-ne alguns), però no tants van prendre aquella idea i la van ampliar fent-ne una pel·lícula. Tant *48* com *Screen tests* (Andy Warhol, 1964-66) són exemples de pel·lícules que estan fetes exclusivament de cares humanes en tot el seu metratge, tot i que reaccionen a diferents motivacions.

En el treball de Sousa Dias veiem cares en fotografies –a vegades dos o tres retrats de la mateixa persona en diferents períodes de temps–. Aquí i allà, els rostres lluiten per una idea d'identitat i el tema de la identificació creua la pel·lícula en molts punts. Amb les fotografies en la seva presència, s'estimula a aquells antics presoners a parlar sobre aquesta materialitat: la manera de mirar en aquell moment, les petjades visibles capturades per la càmera. Un d'ells s'adona de les arrugues i recorda el color verdós de la seva pell com a conseqüència de la privació del son. Un altre parla sobre el seu augment de pes perquè a la presó no podia moure's. Altres sobre l'horrible expressió que posaven davant la policia. El fill d'un dels personatges, que només comptava amb una vella foto com a referència, no va reconèixer al seu pare en haver-los separat massa aviat a la

1. A l'original: «O silêncio é o grito dos mortos e a palavra por excelência do prisioneiro político: condenado ao silêncio, é também pelo silêncio que ele resiste à tortura».

seva vida. En alguns casos, els personatges no es reconeixen a sí mateixos a les imatges. Així, la identificació és un tema important a *48*, junt a la manera en que la dictadura hi actua: modifica, envelleix, mutila i deforma a la gent. La tortura, la por i el llarg temps empresonats va produir uns efectes molt concrets i visibles en els rostres d'aquestes persones, en els seus cossos i en les seves identitats.

*48* demostra el profund impacte que l'*Estado Novo* va tenir en les famílies, i no només en els individus. «Vaig perdre l'amor per la meua muller, vaig perdre l'amor per la meua filla, només volia morir», diu un personatge. Ja que el documental es munta des del blanc i negre d'aquestes velles fotografies de cares, conforma un cert aire d'àlbum, potser un àlbum de família. En l'estructura del film, hi ha alguns personatges que tornen quan algú altre els menciona. Així, l'espectador ajunta les peces, reconeix els nexes, identifica els noms i les petjades d'una mena d'arbre familiar.

A més dels rostres, *48* ens condueix a pensar sobre la complexitat de la història de les mirades que creuen aquelles imatges (LINS et al., 2011). Una varietat de mirades i temporalitats resideixen en les fotografies: les persones dels retrats ens miren directament als ulls. Primer, els ulls dels presoners es troben amb els ulls dels policies i llavors, anys després, es troben amb els ulls de l'espectador. La mirada escapa del dispositiu policial del passat i penetra el present. Van sobreviure per a contactar amb nosaltres més de 30 anys després. El muntatge recuperat evoca el moment de la seva producció, l'únic instant de presència compartida dels cossos amb la càmera. Alguns aspectes de la relació dels policies amb els presoners s'imprimeixen a les fotografies i es fan visibles per a nosaltres. Com diu Jean-Louis Comolli, el document cinematogràfic és, abans que res, el document de la seva pròpia realització.

Per a comprendre les coordenades d'un pla o una fotografia és important considerar no només el seu espai temps i les seves condicions històricopolítiques, sinó també el que succeeix entre aquells que filmen i aquells que són filmats. Diria que si alguna cosa es documenta és aquesta relació. (COMOLLI, 2010: 339)

Les fotografies, de fet, no només es situen en el muntatge, no són fotogrames congelats, sinó filmats, procés que les proveeix d'un respirar, quasi d'un moviment imperceptible. Dit d'altra manera, no són estàtiques, sinó cinematogràfiques. Igual que a *Natureza Morta*, estan alentides, a vegades un ú per cent de la velocitat original. En ambdós documentals l'espectador sent la lentitud del pas del temps, cosa que, una vegada més, està connectada a la llarga duració de la dictadura de Salazar. A més d'això, els encadenats, les foses i les veus separades de les imatges atorga als films de Sousa Dias una atmosfera de terror. Tot i que la pel·lícula està feta amb els supervivents del règim,

hi ha encara quelcom fantasmagòric sobre el tema. Potser la separació del cos i la ment (la superposició d'un cos mut de les fotografies des d'una època i la veu "descorporitzada" d'un altre període) produeix fantasmes, separa les ànimes com a éssers aïllats vagant sense cos.

Si abans de la pel·lícula les fotos del PIDE eren part d'un catàleg, quasi una taxonomia, ara poden ser vistes com elements d'un àlbum audiovisual, un àlbum compost d'afecte, però també d'horror. En altres paraules, les pel·lícules de Susana de Sousa Dias treballen per a implementar un canvi de significat i propòsit d'aquests documents: de ser instruments de registre, identificació i control dels presoners polítics, es transformen en importants peces de la creació d'una subjectivitat i conservació de la memòria. El muntatge de *48* i *Natureza Morta* treballa contra les intencions d'aquells que primer van produir aquells arxius. I aquest desplaçament és probablement el major gest polític del film: convertir l'obra d'un aparell de control no només en testimonis vivents de la violència, sinó també en una expressió estètica de l'horror. •

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris. Les Edition de Minuit.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. In: SOUZA, Gustavo; CÁNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício; CARREIRO, Rodrigo. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. Vol. I. São Paulo: Socine, 2012. p. 27-37.

**MARIANA SOUTO**

Mariana Souto és doctoranda al Departament de Comunicació de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, on està acabant una tesis sobre les relacions de classes socials al

LINDEPERG, Sylvie; COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do forumdoc*. bh. 2010. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andrea (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, 21, 54-67.

cinema brasiler contemporani. Va ser investigadora visitant a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2014-2015). Treballa en direcció d'art i disseny de vestuari.



# Martínez Muñoz, Pau. ‘Mateo Santos. Cine y anarquismo. República, guerra y exilio mexicano’

Edició de l'autora, La Imprenta, Comunicación Gráfica, Valencia, 2015, 200 pp.

Alejandro Montiel Mues

Del cineasta que va posar en peu matinerament la pel·lícula inaugural del cinema espanyol en guerra —*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, juliol de 1936— i el més elaborat i estimulants dels documentals de primera hora d'entre els produïts per la CNT (Confederació Nacional del Treball) durant la contesa civil —*Barcelona trabaja para el frente*, 1936— amb prou feines se'n sabia res fins avui i la figura de l'anarquista Mateo Santos, que va acumular un gran prestigi als anys vint i trenta com a director de la revista cinematogràfica *Popular Film*, entre altres variades activitats literàries i periodístiques, ha romàs emboçat entre les boires, junt a la de tants derrotats, fins a la publicació d'aquest valuós monogràfic.

L'autora, Pau Martínez Muñoz, ja havia fet avançar significativament la investigació sobre els avatars biogràfics del cineasta en la seva tesi doctoral —*La cinematografía anarquista en Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)*<sup>1</sup>, hospitalàriament tutelada pel professor Xavier Pérez Torío i llorejada a la Universitat Pompeu Fabra el 2008—, però la seva pista s'havia perdut després del seu exili a França i posteriorment a Mèxic, sense conèixer-se fins al present, a ciència certa, ni tan sols el seu lloc i data de defunció.

Mateo Santos Cantero nasqué el 1890 a Villanueva de Infantes (Ciudad Real) i morí a Mèxic el 1964. Es casà el 1918 amb Felicidad Santacana Perelló, natural d'Igualada (Barcelona), amb qui tingué dues filles, Amelia (Barcelona 1920) i Araceli Felicidad (Barcelona, 1929), a més d'un fill, David, mort prematurament el 1928. Fou autor de poemes primerencs a *El Eco artístico* (1909-1923) i col·laborador assidu de *Vida Manchega, revista semanal ilustrada* (1912-1920). El trobem el 1913 a Madrid, però s'instal·la a l'any següent a la Ciutat Comtal, on roman fins l'entrada dels feixistes a Barcelona. El seu compromís polític és manifest als articles que publica

a *Los Miserables* (1913-1915), setmanari anticlerical que s'autoproclama «insurgent i romàntic», i on anà acerant el seu verb furibund.

En l'època del pistolisme barceloní, fou víctima de la repressió ocasionada pel criminal governador militar de Barcelona, Severiano Martínez Anido —el nom del qual es glorificaria atorgant-li fins després de la mort de Franco el nom d'un carrer principal a la capital catalana, avui Passeig Picasso— i acabà consolidant una carrera especialitzada en el periodisme cinematogràfic, fruit de la qual és obligat destacar la fundació i direcció de la longeva revista *Popular Film* (1926-1937).

El llibre de la doctora Martínez Muñoz ofereix una nodrida i sucosa antologia d'aquells articles d'agitació, junt amb altres pàgines memorables de l'escriptor manxec, on, per posar només un dels múltiples exemples possibles, es posiciona davant la irrupció del cinema sonor:

«És possible que qualli, i fins i tot que sigui del gust de la majoria dels aficionats al cinema, la pel·lícula parlada. Però no vol dir que signifiqui un avanç positiu i convenient per a l'avenir del setè art. Podria bé marcar un retrocés assimilant-se al teatre parlat»<sup>2</sup> (SANTOS, 1929).

L'obra de creació cinematogràfica de Mateo Santos fou escassa en la mesura en que no quallaren projectes com el d'aclimatar al nostre entorn l'experiència obrera francesa del *Cinema del Peuple*, que havia animat un altre anarquista espanyol, Armand Guerra, amb una excepcional pel·lícula titulada *La Commune* (Armand Guerra, 1914), on apareixien vetusts protagonistes reals d'aquella remota gesta revolucionària. No obstant, sí completà el seu primer llargmetratge documental, *Córdoba* (Mateo Santos, 1934), que havia d'iniciar una sèrie d'«Estampes

1. Publicada a la xarxa <http://www.tdx.cat/handle/10803/7526>. ISBN: 978-84-692-0963-9

2. SANTOS, Mateo (1929). Planos, *Popular Film*, 129.

d'Espanya» i les seves dues primerenques produccions ja citades amb la guerra civil en marxa —*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona i Barcelona trabaja para el frente*— foren concloses amb anterioritat a la creació de SIE Films, productora del sindicat llibertari. Entre els seus assajos cinematogràfics destaca per aquell temps l'opuscle *El cine bajo la svástica. La influencia fascista en el cinema internacional*, publicat a Barcelona per *Tierra y libertad*, 1937. La doctora Martínez Muñoz en recull aquest paràgraf en la seva antologia:

«I així, de Krupp a Goebbels, la cinematografia germànica, a partir dels dos anys de la firma de l'armistici, ha anat semblant en la consciència del poble alemany el jull de la discòrdia, fomentant el seu odi històric contra França, i llançant-lo finalment a una nova guerra que, començada a Espanya, no cap preveure ara quins altres escenaris europeus necessitarà per a desenvolupar tota la magnitud de la seva tragèdia, encara que es perfila ja clarament l'amenaça que suposa per a la República Francesa, per a la U.R.S.S. i més concretament per al proletariat de tot el món».

Víctima de nou d'una altra repressió, la del brutal *Movimiento en el seu Primer Año Triunfal*, Mateo Santos passa a França per Le Perthus el 6 de febrer de 1939 i és confinat al camp de presoners d'Angelès-sur-Mer. Durant el seu exili a França (1939-1949) seguí escrivint, i del període cal destacar un llibre publicat per la Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas de España, a Editions de La Calanque, 1947, amb il·lustracions litogràfiques de Badia Vilató.

Del seu definitiu exili a Mèxic (1949-1964) ens queden els seus al·legats contra el domini de Hollywood i el suport al cinema mexicà en la seva col·laboració setmanal de *Revista de revistas*, la secció de cinema de la qual va fer-se càrrec entre 1951 i 1958.

En suma: gràcies a les investigacions de la doctora Martínez Muñoz, i a aquest esmerat i laboriós llibre, es repara en alguna cosa l'injust oblit sobre la molta literatura cinematogràfica i els pocs films d'un avançat del cinema anarquista espanyol. El llibre conclou (abans d'una antologia essencial de texts: 1928-1945) amb un emotiu epíleg del nét de Mateo Santos, Ángel Morales Santos. •