

DÉCADA DOS ZEROS

O ciclo “Década dos Zeros” visa dar a (re)descobrir ao público os filmes esquecidos da primeira década do século XXI. Partimos do princípio que esse esquecimento assenta em três motivos: o facto de terem sido “apagados” por outro filme do realizador; o facto da maioria dos críticos os ter ignorado e/ou o facto de não terem tido lugar ou espaço suficiente no circuito normal de distribuição. Com isto em mente, 15 estudantes e jovens cineastas fizeram as suas escolhas, assim tentando responder a um desafio que apenas continha uma exigência: não seguir a maioria ou o “bom gosto” instituído.

Todas as informações em:
www.decadadoszeros.blogspot.com

Branca de Neve (2000)

Um filme de João César Monteiro

Realização: João César Monteiro a partir de Schneewitchen de Robert Walser; Argumento: João César Monteiro; Montagem: Fátima Ribeiro; Elenco: Ana Brandão (Rainha), Diogo Dória (Rei), Maria do Carmo (Branca de Neve), Luís Miguel Cintra (Caçador), Reginaldo da Cruz (Príncipe estrangeiro); Fotografia: Mário Barroso; Música: Gioacchino Rossini, Salvatore Sciarrino e Heinz Höllinger; Produção: Paulo Branco. Duração: 75 minutos.

Tudo quanto tiverdes dito nas trevas há-de ouvir-se em plena luz, e o que tiverdes dito ao ouvido, em lugares retirados, será proclamado sobre os terraços.

(Lucas 12,3)

Dois cartões brancos com a escrita a azul preanunciam a obscuridade, delineando o espectro cromático dentro do qual *Branca de Neve* dará vida às suas peregrinações verbais. De resto, afirma Goethe, é notória a proximidade do preto com o azul, essa cor singular e quase imperceptível ao olho, capaz de conciliar a excitação com uma sensação de paz, a energia com a frieza própria da sombra como “o amor [que] ama de preferência o frio, agreste ódio”.

O silêncio inicial é preenchido pelas notas da peça para piano *La Passeggiata (O passeio)* de Rossini enquanto que o genérico desfila sobre uma tapeçaria romântica do século XIX, cuja

atmosfera quente se dissipa no gelo das fotografias de Robert Walser, autor do poema dramático *Schneewittchen (Branca de Neve)* posto em cena por Monteiro. As imagens depressa se tornam insustentáveis como se a retina não aguentasse o branco deslumbrante que envolve o corpo sem vida de Walser. O olho em tensão perde progressivamente sensibilidade, a candura da paisagem deixa de ser tolerável. A luz reflectida pela camada espessa de neve é agora absorvida pela cara inerte de Walser e pela obscuridade da sala. Finalmente, o olho abandona-se a si próprio, relaxa-se, torna-se mais receptivo, retirando-se para a sua interioridade, longe de qualquer estímulo ou contacto com o mundo exterior.

Imersos nas trevas, escutamos o primeiro diálogo entre a Rainha e Branca de Neve que nos exorta a não confiar naquilo que os olhos vêem: órgão mentiroso, fonte de ódio e de inveja, incessantemente enganado pelas aparências (“Porque perguntais, se a morte desejais àquela que, por ser a mais bela, sempre vos feriu os olhos? [...]. A bondade, que vossos olhos tão carinhosa transmitem, é tão-só fingida”). A sombra devora o espaço entre os espectadores e o écran escuro e só a luz do projector nos consola na solidão inicial: essa luz negra, paradoxal, capaz de conter todas as imagens que os nossos olhos não podem captar mas que a nossa imaginação pode realizar.

A anulação do olhar restitui-nos a noite escura de onde provêm as personagens “confusas e tristes [...] cujo soluço é a melodia da tagarelice walseriana”: esse murmúrio aquático, cujo fluxo irreprimível é cadenciado pelo *vai e vem* das repetições através das quais Walser corrói o sentido das palavras para potenciar a beleza sonora, a harmonia rítmica, o seu poder hipnótico, anulando a função representativa e meramente narrativa do acto de linguagem. Da mesma forma, Monteiro subtrai ao cinema a visão para incrementar o seu poder imagético: “o verbo faz-se carne e habita entre nós”, tornando-se omnipresente e físico como a imagem. O discurso verbal das personagens de *Branca de Neve* põe em acção as nossas capacidades auditivas - “Em vez de olhar prefiro escutar” responde Branca de Neve ao Príncipe - e a banda sonora torna-se icónica, dando forma às imagens da nossa interioridade, cuja única representação visual é dada pela linguagem, como afirma Branca de Neve quando diz ao Príncipe: “Através dos teus lábios deduzirei o bonito desenho desse quadro. Se o pintasses, por certo atenuavas habilmente a intensidade da visão”. Monteiro torna visível a impossibilidade de filmar a poesia e a literatura *tout court*. A recusa da ilustração do texto walseriano e a constatação da falta de qualquer correspondência possível entre a palavra e a imagem não é mais do que a demonstração da incapacidade do cinema de filmar a poesia e da inutilidade de persegui-la, cujos prenúncios se manifestam desde o filme de *Sophia* passando por *O Último Mergulho* quando o texto de Hölderlin é declamado na escuridão do écran.

Monteiro filma o movimento da palavra, a peregrinação verbal das personagens que deambulam entre *Eros* e *Thanatos*, entre as graças formais e o nada material. Aqui a palavra tem valor em si, é autónoma, não sustenta a imagem, nunca se sobrepõe a ela nem mesmo quando

aparece, por breves instantes, o azul do céu como se fosse uma respiração profunda antes de voltarmos a imergir na escuridão. A matéria do filme é a palavra (re)citada, auto-referencial, irrepresentável através da qual Monteiro subverte o dispositivo cinematográfico transformando o espectador em espectáculo na medida em que o filme é projectado, por assim dizer, na sua interioridade. Pois, “le vrai film est ailleurs”, pertence à música que, como sustenta Schopenhauer, é por si um outro mundo, estranho ao nosso, onde os longos discursos de palavras se encontram com as notas de Sciarrino numa disposição tão geometricamente regular que evoca a estrutura do cristal, a sua limpidez e solidez.

Mas a particularidade de *Branca de Neve*, filme próximo a um *Kammermusik*, não reside na adaptação fiel de uma obra, nem na escolha de Monteiro de utilizar o texto walseriano sobre um fundo negro. Em primeiro lugar, porque a releitura de um texto nunca é idêntica a si própria, como demonstrou Borges a propósito do *D. Quixote* de Pierre Menard, desencorajando qualquer pretensão de fidelidade textual, e, em segundo, porque a ausência material da imagem é a consequência directa da idiossincrasia de Monteiro perante a verosimilhança e a representação naturalista de um certo tipo de cinema, dito dominante.

Na verdade, a peculiaridade de *Branca de Neve* consiste na sua qualidade inclusiva, isto é, na capacidade de abranger e, por assim dizer, resumir a totalidade da obra monteiriana enquanto sua “*tetrarkty*s pitagórica, soma e síntese dos números e figuras que a compõem”. Embora *Branca de Neve* possa ser considerado um desvio enganador, uma interrupção imprevista no itinerário artístico de Monteiro, este filme negro coloca-se num espaço privilegiado do universo monteiriano configurando-se, segundo creio, como um buraco negro cujo campo gravitacional é tão intenso que atrai no seu interior tudo o que o rodeia, incluindo a totalidade da gama cromática de que é composta a luz.

Com este filme Monteiro atinge o ponto culminante da sua reflexão acerca do cinema. A eliminação dos efeitos fotográficos e sonoros, dos artificios da montagem, da utilização da música como suporte dramático permite-lhe alcançar a pureza da sua prática cinematográfica e a essência íntima do seu cinema. O verbocentrismo de *Branca de Neve* manifesta claramente qualquer recusa em esconder o cinema de si próprio, dá corpo à constante reformulação e renovação do dispositivo cinematográfico, realizando a antiga profecia monteiriana, segundo a qual “o cinema é o verbo [...] e o verbo feito cinema verá atestar, *à la limite*, na superfície negra de um écran, a morte do cinema e o seu renascimento”.

Esta busca pela nudez passa também pela reflexão sobre a interpretação dos actores. É notória a aversão de Monteiro em relação a um certa tipologia de actores, sobretudo no que diz respeito à suposta falsidade da representação naturalista dado que o actor, assim como o definiu Monteiro, é uma pessoa que está sempre a representar uma pessoa que não é. Tomada consciência

desta duplicidade fundamental, Monteiro sempre concebeu a representação dos actores de forma a que o trabalho cinematográfico contradissesse a ideologia do reconhecimento. Neste sentido, a escuridão de *Branca de Neve* leva à extrema consequência a recusa de oferecer ao espectador qualquer identificação possível com o objecto do filme. De resto, não estamos perante actores que dão corpo às personagens, mas sim perante vozes que aniquilam qualquer acto performativo, revelando a primazia do texto sobre a dramatização na medida em que não o representam, mas o (re)citam sem um particular envolvimento emocional.

Este extremo rigor, longe de se exaurir na cegueira do écran negro e na ausência do corpo dos actores, compreende toda a matéria com que a *praxis* monteiriana se envolveu ao longo do seu percurso cinematográfico. *Branca de Neve* não só demonstra a natureza dialógica da obra monteiriana enquanto unidade textual plural, composta por vozes e imagens multiformes em que se ouve o eco dos outros aglomerados textuais ou discursivos, mas vem mostrar, uma vez mais, o carácter proteiforme de Monteiro enquanto intermediário das relações transtextuais e interdiscursivas. Se a apropriação dos segmentos textuais e dos enunciados alheios se manifesta exteriormente nas capacidades imitativas e/ou transformadoras através das quais João de Deus/Vuvu se apropriam das aparências e das palavras alheias, é com *Branca de Neve* que o proteiformismo se torna princípio fundador da *mise-en-scène*. De resto, a característica distintiva de Proteu é a ausência, o desaparecimento através da posse da identidade alheia, a conquista da invisibilidade por meio das perpétuas metamorfoses. A releitura do drama walseriano, portanto, permite a Monteiro pôr-se a si próprio em cena *in absentia*, potenciando, uma vez mais, a sua identidade enquanto responsável pela nova circulação do texto no espaço cultural e, sobretudo, como co-autor na medida em que a reapropriação de *Branca de Neve* implica, inevitavelmente, um acréscimo das suas possíveis interpretações. E se tudo isto não se vê no filme, não importa, porque o pior cego não é quem não quer ver, mas sim quem não quer ouvir.

Uma escolha e texto de Francesco Giarrusso

Doutorando em Cinema

FCSH-UNL