

Retrato de uma Fotografia

Bom Povo Português (1980), de Rui Simões
João Tabarra

Quando recebi o convite para escrever sobre “cinema e revolução”, fui imediatamente arrastado por um turbilhão de obras e autores possíveis — e, no entanto, não demorei mais do que alguns segundos a decidir-me: teria de escrever sobre um filme que me marcou profundamente e que considero ser um exemplo excepcional de qualidade, a ponto de não me sentir no direito de o rotular de forma alguma. O filme em questão é *Bom Povo Português* (1980), de Rui Simões.

O meu pensamento inicial — do qual procurei não me afastar muito durante a escrita deste texto — foi focar-me na fotografia do filme. Tarefa difícil, sem dúvida, dado tratar-se de uma obra profundamente sentida, emocionalmente complexa e ideologicamente ousada. Comecei a recolher pensamentos, momentos e movimentos que me ligam a este filme desde a sua estreia. *Bom Povo Português* aborda e tenta mostrar os intensos acontecimentos que marcaram Portugal entre a Revolução de 25 de Abril de 1974, conhecida como a Revolução dos Cravos, e a data de 25 de novembro de 1975. Um filme incisivo, a cortar rente ao osso, que mostra — como talvez nenhum outro tenha mostrado — a experiência de um realizador e de uma equipa imersos num processo revolucionário enquanto o filmam, com todos os sentimentos correspondentes e, arrisco dizer, com todo o seu espanto apaixonado.

A título de nota, convém mencionar que, embora não obrigatório, compreende-se melhor este filme se se vir o trabalho anterior de Rui Simões: *Deus Pátria Autoridade* (1976), que o próprio realizador classificou como um “filme de emergência”.

Bom Povo Português é, para mim, O filme da revolução. O filme que um jovem realizador no exílio, acabado de chegar ao seu país após a queda da ditadura, quer — ou precisa — de fazer, com uma necessidade absoluta não só de registar mas de participar nos acontecimentos em curso. O filme é igualmente animado pelo desejo de compreender, de fazer sentido do desenrolar imediato da História, e é também um filme onde o seu autor se esforça, com todas as forças, por encontrar-se, pela sua própria voz, pela sua posição ideológica e, mais difícil ainda, por uma resposta legítima à pergunta de quem é ele próprio.

Todo este emaranhado de questões e ligações está presente no filme de forma “poeticamente agressiva”: do primeiro ao último minuto, uma rede complexa de interrogações é exposta com uma clareza utópica. Sente-se que o realizador precisa de tentar mostrar tudo e todos: os soldados que fizeram a revolução, a chegada dos políticos, os primeiros comícios, a luta de classes, a (aparente) fuga dos antigos poderes — apenas para serem quase automaticamente substituídos por outros, não tão diferentes assim —, a organização das primeiras eleições democráticas — tudo. Mas tudo é mostrado com uma certa dúvida, a dúvida de um povo que sai de uma longa ditadura e de uma guerra colonial. Todos os elementos do “jogo” são mostrados: o jogo de um sonho demasiado curto mas maravilhoso, vorazmente atacado pelos partidos e pela sua hábil partilha de poder.

É sempre ousado mostrar todos os elementos que participam num sonho: no seu desenrolar, na luta pela sua conquista e apropriação, no seu fim — o fim da revolução, o fim dos seus ideais, o adiamento das possibilidades de um povo. O processo é retratado de forma tão clara que o realizador foi, na prática, “impedido” de filmar novamente durante os 22 anos seguintes, já em plena democracia — triste, mas nada invulgar: os poderes políticos raramente gostam ou aceitam clareza sobre os seus próprios assuntos; a verdade é sempre um risco para a sua manutenção do poder.

Depois de uma semana de anotações dispersas sobre o filme, fui tomado não pela dúvida, mas pela certeza de que seria impossível escrever sobre a fotografia do filme sem escrever também sobre a voz, o texto, a música, a montagem, o ritmo da montagem, o ritmo da poesia e da revolta e, porque não, das lágrimas de um filme feito “em nome” de um povo. É na junção de todos esses fatores, temperados pelas emoções da equipa de filmagem, que se encontra a “fotografia possível” desta obra, onde tudo converge para a ideia de mostrar e narrar.

Houve ainda uma dificuldade adicional no meu esforço para escrever sobre este filme: tenho uma ligação ideológica com ele e, como se isso não bastasse, sou amigo do realizador. O estúdio do Rui fica a meia dúzia de portas da minha casa, a menos de minuto e meio a pé. Assim, faria pouco sentido escrever sobre um filme, a sua história e o seu realizador sem aproveitar a oportunidade de ir “ali ao lado” falar com ele. Reuni como pude as minhas notas e papeis e bati-lhe à porta. O que era suposto ser uma conversa rápida de 30 minutos acompanhada por um café transformou-se numa maratona de 12 horas — e nem sequer foi exatamente uma entrevista, mas sim um encontro de amigos. No fim, tinha em mãos 6 horas de gravação de uma conversa que não respeitou qualquer cronologia, fundindo passado, presente e futuro, passando por uma vastidão de temas. Do filme à política internacional atual, passando por anedotas pessoais e até gostos gastronómicos, essas horas maravilhosas, na sua aparente aleatoriedade, ajudaram-me a confirmar os meus sentimentos para com *Bom Povo Português* e a cristalizar o tom de uma certa fotografia melodiosa, uma certa sinfonia dos sentidos, contada por quem tentou registá-los.

Então, que fotografia é esta? Começa como um rasto de migalhas na procura do autor, um autor à procura do seu “retrato”, da sua “fotografia”, do retrato da sua geração. Não foi fácil ser um jovem no exílio durante dez anos: Rui Simões foi um dos cem mil exilados que deixaram o país para escapar a uma guerra em que não acreditavam e que não queriam combater — curiosamente, cem mil era também aproximadamente o número de soldados no exército português da altura. Deixou para trás um país com uma elevada taxa de analfabetismo e ainda marcadamente rural, levando consigo o trauma de uma geração (a sua) cansada de ver os amigos regressarem da guerra colonial em caixões ou macas. Partiu para Paris, primeiro, e depois para Bruxelas, onde estudou na École Ouvrière Supérieure, na Université Libre de Bruxelles e no IAD – Institut des Arts de Diffusion. A experiência destes anos de exílio foi um choque: o encontro com o debate político, com a participação política, com a leitura livre e não censurada, com o debate aberto — em suma, o encontro com uma consciência que até então lhe tinha sido negada.

Se olharmos atentamente para a fotografia do filme, encontraremos nela uma espécie de traço daquilo a que me atreveria a chamar uma alma, a alma desta esperança libertada, desta necessidade de encontrar, neste povo subitamente livre, uma consciência do que

estava a acontecer. Nunca é uma fotografia condescendente, nunca paternalista — chega a ser dura, às vezes, na crueza com que espelha o público, com que me espelha a mim, como português.

A equipa de filmagem era constituída maioritariamente por colegas de Rui Simões, todos jovens, todos em primeiras experiências no cinema, todos marcados pelos acontecimentos de Maio de 1968 e politicamente comprometidos. De repente, encontraram-se no desenrolar de um processo revolucionário e começaram de imediato, com quase nenhum equipamento e sem financiamento, a registar e a participar nesse período de liberdade. Desde o início, foi também evidente que grande parte da população tinha um profundo desconhecimento dos acontecimentos; sentia o abismo do desconhecido e provava o sal do medo no impulso irresistível para a liberdade. Isso é particularmente visível nas imagens do golpe militar: a opção de as editar em câmara lenta parece-me hoje ter uma qualidade infantil — como quem tenta prolongar um momento de felicidade, um momento que se deseja que nunca acabe, como uma criança que quer que o seu primeiro chupa-chupa dure para sempre.

Nessas imagens iniciais e nos primeiros momentos do projeto, a participação de Acácio de Almeida foi de enorme importância: um diretor de fotografia experiente e muito talentoso, conseguiu filmar o golpe militar como que a partir de dois pontos de vista sobrepostos — um, feito de planos próximos dos intervenientes; o outro, sempre presente, feito de um oceano de rostos, sorrisos, lágrimas e gritos — uma explosão de humanidade na vivência pura da felicidade. Mais tarde, por razões profissionais, Acácio de Almeida teve de abandonar o projeto e, além de outras contribuições relevantes como a de José Reynes, foi a sensibilidade de Gerard Collet que tomou conta da direção de fotografia. Collet, em condições de luz muito adversas, conseguiu definir com a sua câmara os movimentos e enquadramentos que asseguram a coerência e unidade do projeto, em linha com as aspirações do realizador e da equipa.

Os acontecimentos sucediam-se a um ritmo frenético: manifestações, reuniões, comícios, ocupações de terras e edifícios, criação de cooperativas — tudo acontecia, hora após hora, sem aviso prévio. A revolução ficou conhecida como a dos cravos, mas na verdade o país inteiro estava em flor. A equipa, em condições duríssimas e recorrendo à ajuda de amigos, andava de um lado para o outro porque seria impossível encontrar um fio condutor no extraordinário alcance e velocidade dos acontecimentos. É por isso que a fotografia do filme consegue, de forma notável, abraçar a possibilidade de registar e mostrar, num primeiro momento, o próprio acontecimento da liberdade — e, num segundo, o esmorecimento e o fim desse sonho. Não por acaso, as últimas imagens do filme mostram-nos um funeral.

Num filme assim, é difícil destacar uma característica mais determinante do que as outras na sua construção narrativa e fotográfica. Deixo apenas uma: a proximidade, a câmara perto dos sujeitos, muitas vezes a apenas 1 ou 2 metros. Essa proximidade torna o filme imponente; cria tal intimidade entre nós e o que é filmado que acabamos por ser raptados para o papel de testemunhas: com tamanha proximidade, é impossível negar ou contestar o real. Todo o filme é uma afirmação sem escapatória: “foi assim que aconteceu”.

Na conversa com Rui Simões, arrisquei partilhar a impressão de que a fotografia do filme vai além da câmara e da montagem, sendo antes uma convergência sensível em que o texto, a voz e a música também participam — só dentro dessa convergência é possível falar

da fotografia desta obra. Para minha sorte, a reação do realizador foi um sonoro e claro: “Claro que sim!! Aquela voz é a minha voz, ou melhor, a voz que escolhi como minha.” De facto, o filme é narrado na voz do compositor português José Mário Branco, então conhecido pelas suas notáveis canções de protesto. Ao contrário do que eu pensava, a escolha dessa voz não foi determinada por critérios políticos. Como explicou Rui Simões, foi uma coincidência feliz: “Para acompanhar os acontecimentos, andávamos sempre com o equipamento às costas e dependíamos da ajuda dos amigos para tudo, até para comer e dormir. Foi precisamente na casa de um amigo que estava a trabalhar o som do filme que encontrei o José Mário Branco, que estava a gravar um disco. Sem hesitação, percebi que tinha encontrado ‘a minha voz’, que obviamente, como tu disseste, é parte integrante da fotografia do filme.”

Alguns dirão que a fotografia deste filme é como a de qualquer outro — mas não é por acaso que lhe chamo o retrato de uma fotografia. A fotografia de *Bom Povo Português* não pode ser abordada como um mero gesto técnico. Devemos olhar antes para como ela funciona na construção narrativa, política e emocional de um projeto tão vasto. A fotografia não larga, nem por um segundo, a explosão do que está a acontecer — assim como não larga as nossas próprias possibilidades. Para falar dela, é necessário falar também do cinema documental — mas sempre considerando a sinfonia perfeita entre texto, escolhas de montagem, voz, música, diálogos registados, cantos, e aquele estranho sentimento que o filme continua a exalar ainda hoje: utopia, sem nunca esconder que a liberdade é uma luta constante, uma conquista que tem de ser reconquistada vezes sem conta.

Tenho uma memória permanente de alguns momentos-chave fotográficos do filme: os soldados no golpe militar, os rostos, as grandes manifestações, os silêncios, a sensibilidade e o profissionalismo notável de Gerard Collet ao usar a câmara à mão sem tempo para ensaios (às vezes nem para escolher lentes), e as procissões religiosas, que só posso descrever — e o Rui concorda — como um “travelling de câmara fixa”: só alguém com sensibilidade especial notaria que, numa procissão, a única forma de captar a essência do ato seria manter a câmara imóvel e deixar as massas “viajarem” no seu movimento lento e ponderado.

A fotografia deste filme é a de uma equipa de filmagem num país que tenta entender-se a si próprio e ao seu lugar filosófico e ideológico. Para a registar, a equipa teve de fazer um esforço incondicional, resistir a longas maratonas a “correr atrás” dos acontecimentos, recorrer à amizade para suportar animosidades — houve locais onde foram recebidos à pedrada. É através do corte delicado da pedra bruta do real que terminamos com *Bom Povo Português*, e é esse mesmo processo que mantém o filme pertinente e atual, agora mais do que nunca. A sua fotografia é muito mais do que um “resultado” técnico; é uma combinação de surpresa e imersão total em objetivos comuns: mostrar, revelar e realizar a mais exigente das tarefas — tentar compreender. Posso testemunhar: essa compreensão continua — ainda hoje — a ser vítima constante de adulteração por parte da classe política e dos seus poderosos parceiros, tentativas de reescrever e empobrecer os acontecimentos, deixando apenas um espaço residual. Felizmente, temos ainda o filme, o seu testemunho, o retrato dessa gigantesca fotografia.

Resumindo, poder-se-ia tentar fazer uma lista do que é a fotografia de *Bom Povo Português*: interrogação, sentimento, procura, compromisso, clareza, tentativa, insistência, grito, lágrimas, riso, crença renovada, proximidade, canção, explosão, ação, medo, rigor, aventura, beleza, emoção, risco, participação, rumo e perda — alegria e tristeza ao mesmo tempo. É o retrato da fotografia de um filme, de um autor, de uma equipa, talvez da condição humana.

Enquanto Rui Simões me fazia sinal de que já tínhamos ultrapassado a hora de jantar, não resisti a repetir uma pergunta que lhe fiz várias vezes e que sei que detesta — mas é uma pergunta que não podia faltar neste texto:

“Quando teremos um *Bom Povo Português II*?”

Até hoje, a resposta do Rui tinha sido sempre: “Nem penses! Já dei o que tinha a dar, agora é com os outros. Não, nunca.”

Para minha surpresa, talvez pela hora tardia, a resposta que ouvi foi:

“Podes escrever que, para já, estou com o botão do Pausar carregado...”