

As propriedades revolucionárias das imagens em movimento: a propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975)¹

Revolutionary properties of moving images: analysis of some movies of Portuguese director Rui Simões (1974–1980)

Mickaël Robert-Gonçalves

Doctorant en Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3; PhD Student in Film Studies – Paris, França. E-mail: mickael.robertgoncalves@gmail.com

Resumo

Este artigo teve dois objetivos: apresentar o trabalho singular e fundamental do realizador português Rui Simões (1944–) e confrontar a sua obra documental com a análise histórica e estética do campo do cinema. As especificidades dos filmes de Rui Simões (sucesso com o público, reconhecimento da crítica) permitem uma primeira aproximação teórica a um *corpus* ainda pouco estudado de documentários políticos, poéticos e/ou militantes realizados durante a Revolução Portuguesa (1974–1975).

Palavras-chave: cinema português; revolução; experimentação cinematográfica.

Abstract

This article had two purposes: introducing a unique and quite important work from the Portuguese director Rui Simões (1944–) and confronting his documentary movies with an historical and aesthetical analysis in the cinematographic field. The particularity of Simões' movies (public success, critical recognition) allows a first theoretical approach of a yet unknown corpus of political, poetical and/or militant documentaries made during the Carnation Revolution in Portugal (1974–1975).

Keywords: portuguese cinema; revolution; experimentation in cinema.

Artigo recebido em 29/01/2013
Artigo aprovado em 27/05/2013

¹ Este artigo baseia-se na minha tese de mestrado intitulada “Le ‘cinéma d’avril’: approche historique et esthétique du cinéma d’intervention politique au Portugal (1974–1980)”, sob a direção de Nicole Brenez, na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

As propriedades revolucionárias das imagens em movimento: a propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975)

À violência ideológica da classe dominante, que se exprime essencialmente escondendo os factos, o cinema permite responder com a contra-violência da *mise en situation*, da informação e da análise (NOGUEZ, 1987, p. 56).

Na pesquisa histórica sobre o cinema português, há um período extraordinário, por muitos considerado pouco interessante; paradoxalmente, no campo do cinema, esse período esquecido (1974–1980) é um dos mais importantes do Portugal moderno: o período em questão refere-se à revolução começada em 1974. De fato, o cinema de ficção não se deteve durante a revolução; mais, se houve uma revolução política, houve também uma mudança estética.

Os últimos anos da década de 1970 integram e concluem o movimento denominado *Novo cinema* português, que nasceu nos anos 1960 com os filmes *Dom Roberto* de José Ernesto de Sousa (1962) e *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963). Assim, o filme *Amor de Perdição* (1978) simboliza tanto a consagração do realizador Manoel de Oliveira como também a beleza e a força de um cinema único, sutil, singular. Mas, detrás do grande Oliveira, há toda uma geração de cineastas que queria começar a criar e que tinha por ambição repensar o cinema. Essa geração — a de João e Fernando Matos Silva, Alberto Seixas Santos, Solveig Nordlund, José Nascimento, António-Pedro Vasconcelos, tal como de Rui Simões, entre outros — não teve (ou não soube aproveitar) a oportunidade que a História lhe parecia oferecer. O comprometimento político e partidário desses realizadores nos anos 1970 tornou os seus percursos caóticos, situação que, em alguns casos, dura até hoje. Todos eles fizeram parte do Centro Português de Cinema, a primeira cooperativa geral que reunia a maioria dos profissionais de cinema antes do 25 de abril de 1974. Unidos contra o autoritarismo, separar-se-iam durante os primeiros anos de democracia.

O grupo de realizadores formou várias cooperativas por afinidade — Cinequipa, Cinequanon, Grupo Zero, Virver, etc. — e começou as primeiras experiências cinematográficas. As fronteiras entre o cinema e a televisão eram então reduzidas; a linguagem audiovisual confrontava-se com a realidade. Os filmes aqui estudados são documentais, mas as fronteiras entre a ficção e o documentário já estavam a diluir-se; a urgência de filmar e a euforia revolucionária provocavam uma vontade incensurável de dar a ver, de colocar em discussão e de criar.

No quadro deste *corpus* ainda difícil de delimitar, já que há muitos filmes invisíveis — em circulação nos arquivos portugueses —, os filmes de Rui Simões, muito singulares, oferecem-nos um panorama das possibilidades cinematográficas no contexto particular da revolução. O realizador,

ainda ativo em Portugal, tem a particularidade de se ter exilado nos anos 1960 para escapar à Guerra Colonial em África e de só ter regressado a Portugal em 1974, com a conquista da liberdade. Trouxe consigo alguns amigos do Institut des Arts de Diffusion, uma escola de cinema na Bélgica, onde estudou. O realizador explica que havia então a urgência de filmar e de realizar um filme que permitisse ao povo entender a história do país e assim compreender o processo revolucionário. Em seguida, levou a cabo um projeto com os habitantes da localidade de São Pedro da Cova. Anos depois, concluiu a sua obra-prima: *Bom Povo Português*, filme poético, complexo, de análise profunda e melancólica da revolução. Os projetos cinematográficos mencionados permitir-lhe-iam examinar de maneira incessante o papel do cinema, propondo-lhe várias respostas à questão, que vão do didatismo informativo até à prática de contrainformação e de reflexão sobre as imagens.

Uma aproximação ao trabalho de Rui Simões deve partir da premissa de que as diferentes maneiras de acompanhar um processo revolucionário aspiram todas elas, com sucesso ou não, a uma modificação do pensamento sobre o cinema. O cineasta português João Botelho afirmava: “a revolução, também está na forma” (LEMIERE, 2007, p. 228). Queria assim sublinhar a capacidade de emancipação do cinema, em um contexto de libertação geral, seja por meio dos conteúdos tratados — dos acontecimentos políticos aos temas sociais — seja por meio das formas utilizadas.

Se prosseguirmos a reflexão sobre as palavras de Botelho, ser-nos-á possível compreender que durante um tal período histórico a própria função do cinema poderia ter sido transformada radicalmente. O cineasta confirma, por outro lado, a importância da voz na decisiva tomada de posição do cinema da revolução face ao povo português:

Chegamos do fascismo ordinário português que nos impedia falar; três pessoas que falavam juntas, isso era proibido: Portugal era um país de silêncio! Com a queda do antigo regime, podíamos falar: é para isso que os nossos filmes apoiavam a prioridade do texto, das obras literárias.

Podíamos afirmar o som contra a imagem. Afirmar o texto, o som, a poesia. E afirmar também o tempo e a dureza. Era permitida essa liberdade tão grande de fazer as coisas [...]

Diria, no fundo, que essa relação entre o nosso cinema e a revolução consiste na capacidade que tivemos em afirmar sem restrição (LEMIERE, 2007, p. 237).

As propriedades revolucionárias das imagens em movimento: a propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975)

Mesmo que João Botelho esteja falando, sobretudo, do cinema de ficção, nomeadamente quando refere à “prioridade das obras literárias”, suas considerações realçam a afirmação de uma liberdade da voz. As propriedades revolucionárias do cinema decorrem da ausência de restrições de que fala Botelho, como os filmes de Rui Simões podem mostrar.

1. Pela desconstrução do fascismo: Deus Pátria Autoridade

O processo de contestação visual ensaiado no filme *Deus Pátria Autoridade*, realizado por Rui Simões depois do seu regresso do exílio em 1975, assenta numa decomposição exemplar e deslumbrante dos pilares do regime salazarista. O filme descreve os 48 anos de ditadura, insistindo na ideologia introduzida por Salazar — o Estado Novo, fundado sobre a Igreja Católica, a Pátria e o império colonial, a autoridade e a família patriarcal. O próprio título do filme refere-se a um discurso de Salazar de 1936, em que este dizia: “Nós não discutimos Deus e sua virtude, não discutimos a Pátria e sua história, não discutimos a autoridade e seu prestígio.” A estrutura do filme apoia-se na desconstrução desses três valores do fascismo. Rui Simões afirma que o filme constituiu uma resposta à urgência da situação:

De Deus, só a Igreja que apoiava o regime imobilista de Salazar; da Pátria, só fica um mito que permitiu justificar o colonialismo português em África; da autoridade, temos que condenar o paternalismo que esconde a repressão e o apoio da ordem burguesa².

Com essas palavras, Rui Simões mostra as consequências duráveis do modelo salazarista. No filme, o inferno da Guerra Colonial e os crimes da PIDE em Portugal encontram-se em um repositório de imagens fortes que atraíam a atenção dos portugueses, focalizando a narrativa naquilo que estes deveriam saber durante o processo excepcional da revolução e que, dada a celeridade do momento, lhes poderia ter escapado.

Deus Pátria Autoridade revela durante todo o seu desenvolvimento uma técnica de oposição. Desde o princípio, uma sirene que evoca um estado de guerra ou anuncia uma catástrofe contrapõe-se ao discurso do ditador. O mecanismo, quase básico e redundante, permite jogar com as sensações do espectador: medo, repulsa, ódio e terror. O ecrã fica negro no princípio do filme; só o som prepara o terreno para as formas que irão surgir.

Uma dialética de oposição aparece nos vários níveis do corpo fílmico:

- na montagem das imagens;
- entre as palavras dos discursos políticos, o comentário e as imagens;
- entre o som, a música e as imagens;
- entre as imagens e todos os outros modos de expressão visual (desenhos, intertítulos).

Desde esse momento, essa construção desvela visão argumentativa do filme. O ponto de partida é, evidentemente, a asserção do realizador Rui Simões de que

há uma luta de classes clara e óbvia no momento do 25 de abril e queria partir dessa constatação. O filme é bastante marxista nesse sentido³.

Todo o princípio do filme sustenta essa análise marxista da situação histórica de Portugal. O genérico, na abertura do filme, mergulha-nos em uma representação simbólica do proletariado, do operário metalúrgico ao pescador, admitindo, de certa maneira, a propensão do filme em estender a luta a todos os oprimidos. Essa visão abrangente, ilustrada por uma série de planos de fábricas, portos e bairros da lata, bem como por testemunhos do povo explorado, é suficiente para mostrar a imagem de um só povo unido com quem o “povo” espectador é susceptível de se identificar. O genérico, acompanhado de uma música dinâmica, ainda que triste, ritmado pelos gestos de operários trabalhando vidro, coincide com as primeiras palavras da voz-off: “o homem chegou mais longe que qualquer outro animal graças ao trabalho”. A escolha dos operários do vidro, ourives do quotidiano, mostra uma ambição que consiste em valorizar os trabalhadores.

O princípio de contestação visual opera por meio da montagem: de um lado, um pescador que conta a sua dura vida; do outro, uma mãe cansada das suas condições de vida num bairro da lata (“é a minha vida, come você pode ver”), o que impõe um olhar novo sobre essas imagens dolorosas, imagens que a sociedade capitalista não quer ver. Com esse crescendo de representação da dureza da vida dos operários, o filme propõe em poucos minutos o seu argumento

² Extrato da ficha do filme (nº 112) na publicação anual do Instituto Português de Cinema, Lisboa, 1975.

³ Salvo indicação em contrário, todas as citações de Rui Simões provêm de entrevistas realizadas durante a pesquisa realizada no âmbito das minhas teses de mestrado e de doutoramento, entre 2010–12, em Lisboa, em francês e em português.

As propriedades revolucionárias das imagens em movimento: a propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975)

principal: a situação é intolerável. A revolta é a matéria de uma montagem que denuncia as desigualdades, mostrando a pobreza em um momento em que a Revolução de Abril poderia trazer uma nova esperança. O mecanismo é sistematizado na sequência seguinte do filme, em que as casas luxuosas dos patrões são montadas em paralelo, de um modo binário e talvez excessivo, embora cruamente eficaz, com as barracas dos proletários.

A montagem dinâmica chega à virtuosidade em *Bom Povo Português*, realizado pelo mesmo Rui Simões em 1980; em *Deus Pátria Autoridade* desenrolara já outras figuras de oposição. O intervalo entre as palavras (*voz-off* e discursos) e as imagens é uma outra forma de provocar a erupção do significado. No capítulo “Deus”, que aborda o papel da Igreja no regime autoritário e no colonialismo, as imagens da visita do Papa a Portugal e do seu discurso enfático sobre a nação cristã são perturbadas por imagens de soldados feridos, rostos concretos e impressionantes da Guerra Colonial — e evangelizadora —, guerra vã e sangrenta. O mesmo processo é utilizado com um humor vingativo e quase vulgar quando imagens de um discurso de Marcelo Caetano, o sucessor de Salazar, são interrompidas por planos de porcos, estabelecendo-se assim uma analogia entre os amigos de Caetano e os suínos. Ao jogar de uma forma quase impetuosa com a oposição entre as palavras e as imagens, o filme dá a entender que os amigos de Caetano são apenas porcos, bestas vulgares, gordos consumidores.

O mesmo trabalho de oposição aparece de maneira mais sutil ou menos simples entre a música e as imagens. Quando vemos operários trabalhando, ouvimos uma música triste, recurso que nos toca e emociona diante dureza do trabalho. Mais tarde, ouvimos música clássica (*Carmina Burana* de Carl Orff) ou canções populares, acompanhando as imagens, criando-se uma deslocação entre o som e aquilo que vemos. Escutamos também estranhos ruídos colocados sobre as imagens para realçar um efeito cômico: durante a visita papal, quando os membros do governo salazarista beijam a mão do papa, ouvimos um ruído áspero, representando o servilismo do regime em face da Igreja. O sarcasmo dirige-se contra a Igreja, poderoso organismo de controlo social em Portugal, mas também contra os políticos, partícipes de um regime em que existia uma polícia política repressiva e orgulhosos adoradores da Igreja que os protegia. O mesmo mecanismo irônico aparece no início do filme quando uma fotografia apresenta um dos símbolos da grande capitalismo monopolista em Portugal, António Champalimaud, vestido com um chapéu de coco, assimilando-se assim o capitalista ao colonizador e, no mesmo movimento, a ideologia capitalista ao colonialismo, o que

é confirmado pela *voz-off*: “Mas Portugal, além de ser um país capitalista, é historicamente um país colonialista.”

Servindo-se de um “didatismo” de oposição, por vezes vulgar, por vezes comovedor, Rui Simões pretende esclarecer o povo sobre a situação de Portugal. O didatismo, que pode ser visto como algo negativo no trabalho documental, aparece aqui como uma resposta direta à opressão ideológica que durou 48 anos, tentando inverter o equilíbrio de poder entre os governantes e os governados.

2. A experiência de formação cultural: São Pedro da Cova

Este filme é a própria vida do povo; os actores são os personagens vivos desta tragédia dos mineiros; não menos que a interpretação artística do drama dum povo que se desenrola no ecrã⁴.

O caso de *São Pedro da Cova*, primeira produção da cooperativa Virver, fundada por Rui Simões, é atípico. Entra no quadro de um programa de ação do governo português encarregado da alfabetização da população adulta. Sob o impulso de Alberto Melo, diretor-geral da Educação Permanente, o programa desenvolve-se em 1976, propondo ultrapassar o quadro restrito da alfabetização para descrever e modificar também a formação cultural existente na sociedade portuguesa, nomeadamente no mundo rural. Rui Simões sublinha o papel de Alberto Melo para explicar o nascimento do projeto *São Pedro da Cova*:

Houve um momento em que Alberto Melo teve a ideia de fazer um programa para a televisão de um quarto de hora. Ele encomendou-me filmes. Tínhamos que escolher um lugar para realizar o programa de quinze minutos.

Filme de encomenda para um programa de desenvolvimento cultural para adultos, *São Pedro da Cova* distingue-se de outras produções televisivas. Como o precisa Rui Simões, certas regras eram impostas: a duração estava limitada a 15 minutos — a versão definitiva de *São Pedro da Cova* é uma série composta por três curtas-metragens: “O Museu”, “O Que a Mina Deixou” e “Para Além da Mina” —, e o tema encontrava-se também predefinido: “a memória dos povos.” A realização dos filmes, concebidos para passar na televisão, era iniciada em ateliês de formação com os participantes (habitantes das localidades nas quais as equipas de rodagem se instalavam). Rui Simões (2011), por exemplo, organizava sessões de apresentação de cinema, projeções e ateliês de formação de técnica fotográfica:

As propriedades revolucionárias das imagens em movimento: a propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975)

Faço este filme a partir desta formação. Era simplesmente com máquinas como a tua [um ditafone] para gravar o som e pequenas máquinas fotográficas. Não tínhamos muito dinheiro. Os participantes tinham que escrever roteiros, reuni uma equipa e começamos a rodar. Depois, este programa nunca funcionou corretamente, não houve continuidade.

De fato, a experiência foi interrompida depois da saída de Alberto Melo e da supressão do departamento dedicado à educação cultural. O programa encomendado pela televisão nunca encontrou o público por meio dela. Entretanto, os três curtas-metragens reunidos sob o título *São Pedro da Cova* foram exibidos em sala no dia 22 de maio de 1977, e o primeira curta, “O Museu,” foi apresentada no Festival de Berlim em 27 de maio do mesmo ano. Era uma prova de que esse tipo de cinema experimental e engajado devia ser visto. Em um artigo do *Extra* de 1978, intitulado “‘S. Pedro da Cova,’ de Rui Simões. A prática cinematográfica ao serviço da revolução,” o autor mostrava certa comoção perante o destino do filme e a dificuldade em encontrar circuitos de distribuição comercial. Apelava também ao Instituto Português de Cinema para que este organismo defendesse a difusão do que ele descrevia como uma “rica experiência de cinema militante.” Para realizar o projeto, Rui Simões viveu durante algum tempo na localidade de São Pedro da Cova, preparando o filme durante quase seis meses. Organizou seminários de introdução à fotografia e ao cinema em associação com o Centro Revolucionário Mineiro de São Pedro da Cova. A equipe de rodagem fazia, entretanto, registros de som e fotografava a região, as suas gentes e a sua memória, tendo-se depois construído o filme a partir de todos esses elementos. O filme resultou, assim, de uma “criação colectiva em que o papel do realizador foi o de um mestre de cerimónias que encena os personagens e os lugares,” como é dito no livrete editado para a apresentação do filme. Os participantes assumiram assim os papéis de roteiristas, encenadores e atores, ajudados pela equipe de profissionais.

Tentativa de divulgação do saber audiovisual, o filme é uma tomada do poder por meio da imagem de um povo que, até agora, não podia controlar a técnica cinematográfica; a experiência de *São Pedro da Cova* responde assim a uma das convicções fundamentais de Rui Simões (2011):

Sempre defendi isso: se a gente aprende a manipular as máquinas fotográficas, o vídeo, as imagens, estaremos mais bem preparados para ler as imagens, para não sermos manipulados facilmente. Isso faz parte da linguagem de hoje, da linguagem dominante, os miúdos deveriam aprender a filmar desde a mocidade [...]

Esta experiência efêmera, confessa Rui Simões, foi o ponto de partida para encontrar a linguagem cinematográfica específica do seu seguinte filme, *Bom Povo Português*, ensaio monumental de síntese do período revolucionário. A “formação”, no contexto da revolução, era sem dúvida compartilhada entre o povo, que tinha a possibilidade de envolver-se na construção de suas imagens, e o realizador.

3. A experimentação como condição: Bom Povo Português

A própria forma de *Bom Povo Português* reclama-se desde logo como experimental. Na introdução do dossiê de imprensa original (1981), Teresa Sá, autora do texto poético do filme, afirma “‘Bom Povo Português’ é um ensaio no domínio do experimental.” A dimensão ensaística está presente desde o início do filme, como é confirmado pelo próprio Rui Simões: “Tentava fazer uma coisa mais artística, tentava fazer com que o filme funcionasse com muita mais força ao nível da linguagem.” O uso repetitivo da palavra “ensaio” reflete o fato de que a construção do filme foi uma pesquisa permanente. Enquanto *Deus Pátria Autoridade* necessitou de dois anos de produção, *Bom Povo Português* exigiu mais de quatro anos até a sua exibição em 1981. A diferença entre os dois filmes pode explicar-se facilmente: o primeiro respondia a uma urgência, o segundo devia ser uma proposta puramente cinematográfica a uma “fome” de cinema, à necessidade de guardar imagens da revolução e das suas consequências. Se *Deus Pátria Autoridade* não é só um filme de urgência, *Bom Povo Português* contém também algum didatismo, inclusive com maior frequência. A verdadeira diferença entre os dois filmes encontra-se no próprio postulado de base de *Bom Povo Português* (que o afasta da categoria de documentário político clássico): “é um filme de certa maneira muito mais intimista, [...] com uma visão mais pessoal das coisas”⁴. A adoção de uma percepção subjetiva dos acontecimentos permite uma aproximação ainda maior e, em certo sentido, afetiva à memória da revolução, com um olhar não só de espectador mas também de ator e de testemunha. Por fim, é simplesmente o ponto de vista que facilita a entrada do espectador no filme, deixando uma margem para a liberdade formal. Rui Simões terminou o filme praticamente sozinho, já que os seus colegas e amigos da cooperativa Virver já não acreditavam na necessidade de fazer um filme sobre a revolução cinco anos depois dos acontecimentos. O atraso pode certamente parecer

⁴ Extrato de uma entrevista de Antônio Roma Torres a Rui Simões publicada no artigo “Função do cineasta: um trabalho experimental e de pesquisa”, *Jornal Nacional*, 22 de abril de 1980.

As propriedades revolucionárias das imagens em movimento: a propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975)

surpreendente, mas é necessário pensar no vazio memorial susceptível de ocultar, pouco a pouco, a recente revolução.

O projeto de *Bom Povo Português* era mais complexo, buscava uma evidência diferente dos esquemas explicativos de *Deus Pátria Autoridade*. A energia da obra nasce de duas ambições: a experimentação permanente e a liberdade criativa. A experimentação exprime-se por meio da ruptura do tom convencional, da utilização subversiva da *voz-off*, e apoia-se em um texto que não é feito de explicações ou de comentários, mas sim de introspecção e de interrogações poéticas, ou afirma-se simplesmente pelos efeitos especiais como o recurso da câmara lenta, a inserção de planos mostrando a água do mar ou uma citação filosófica de Platão. A experimentação marca profundamente a estrutura do filme, pois recusa a forma linear, cronológica e subordinada ao discurso da narração, o que é confirmado no dossiê de imprensa do filme: “O filme apenas é um olhar intimista sobre: o nascer — crescer — morrer de uma ideia que decorreu entre o 25 de Abril e o 25 de Novembro”. É esse o programa conceitual que mantém todo o filme; a “ideia” do filme pode bem ser a ideia revolucionária, talvez a ideia/ideologia comunista, remetendo certamente à euforia e à criatividade da nova sociedade portuguesa durante o processo revolucionário.

A dimensão experimental está também presente no cerne do sistema de produção criado por Rui Simões (2010) e pela sua equipe:

Tinha criado um dispositivo: estávamos numa grande casa, com espaço aberto, eu tinha instalado a produção na garagem, por trás havia a montagem que se fazia sobre a Steenbeck, e o estúdio de som, e tudo isso funcionava conectado, mas à maneira antiga, era incrível, fazíamos a banda-sonora e a montagem ao mesmo tempo. O processo cinematográfico era muito complicado, era como se já estivéssemos a usar o digital, só que tudo era mecânico e todas as etapas interligadas. Se faltava um plano ou um som, a produção mandava uma equipa buscar esse plano ou som. Foi assim que trabalhamos para realizar *Bom Povo Português* durante quatro anos.

Há uma tentativa, perseguida pelos cineastas mais interessantes, de ligar a imagem e o som em uma complexidade sinestésica. Aqui, o processo dispersa-se sobre vários níveis: em primeiro lugar, a imagem e a sua origem — arquivo ou novo plano —, depois, o som que pode ser o som original (arquivo), talvez pós-sincronizado, com uma banda de música ou uma *voz-off*. O filme reproduz

um movimento de retorno permanente, um “ir e vir” entre o passado e o presente, entre a memória e o que fica dessa memória, entre as imagens e o som, entre o espectador e a sua emoção. A energia ensaística do filme navega em uma dimensão de ensaio⁵, a dimensão da forma histórica que consiste em exaltar todas as propriedades dos três meios cinematográficos que são a imagem, o som e o grafismo. Uma sequência de *Bom Povo Português* é exemplificativa dessa última ideia: no início do filme, uma citação de Platão aparece sobre um plano de água que ondula, acompanhado pela música de um acordeonista que vemos no plano seguinte. Essa sequência mistura tempos e espaços, faz coabitar textos, sons e imagens, revelando um mosaico de sentidos (filosófico, histórico, antropológico, emocional).

Experimental porque ensaísta e não convencional, *Bom Povo Português* conserva uma dimensão empírica no seu dispositivo e mesmo na sua concepção. O paradoxo dessa criação cinematográfica é que o autor, Rui Simões, associava a síntese artística à realização coletiva: revolução das imagens, revolução dos criadores e das maneiras de fazer/pensar o cinema.

Do didatismo até à partilha, da revolta brutal e formal até atingir uma espécie de poesia, os filmes aqui apresentados relacionam-se todos com o percurso do País e as emoções dos portugueses. Entre a consciência da impossível revolução realista e a esperança de um futuro diferente, os últimos planos do filme ficam na memória — tal como os últimos planos de *Bom Povo Português*, que já não destacam um velho camponês mas sim um miúdo de um sorriso inesquecível —, as palavras do camponês que não vê as coisas mudarem desde o 25 de abril de 1974, palavras violentas que ressoam nas imagens e nos olhos das testemunhas, refletindo a violência das sociedades contemporâneas: “a violência da libertação responde à violência da exploração capitalista”⁶. Também há um apelo sensível ao próprio cinema: o que mudou entre 1974 e 1975? Qual é o estado do cinema no fim dos anos 1970? Existe uma nova forma, uma nova corrente

⁵ A professora Nicole Brenez, num curso no Instituto Nacional de História da Arte, em Paris, em 2010, enumerava quatro dimensões do ensaio cinematográfico: a primeira consiste numa dinâmica formal que interroga os processos simbólicos do cinema, a segunda é a forma histórica (na qual pode inserir-se *Bom Povo Português*), a terceira propõe o ensaio como horizonte estético que provoca a inventividade, e a última remete para uma estrutura argumentativa herética que pode existir em qualquer filme.

⁶ Extrato do texto de *Bom Povo Português*.

As propriedades revolucionárias das imagens em movimento: a propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975)

cinematográfica? Os filmes de Rui Simões não respondem a essas perguntas, mas fornecem propostas claras e radicais para que não se esqueça de que também é esse o papel do cinema:

invalidar outras imagens; inventar a sua própria lógica de argumentação, de modo que aparece um laboratório formal do cinema; contra todos, o cinema guarda

ideais de verdade, a verdade do sofrimento subjectivo e a verdade dos factos históricos, de que o século XX tem alimentado dramaticamente e concretamente o descrédito (BRENEZ & JACOBS, 2010, p. 10).

Este cinema está no caminho entre o ensaio, o panfleto e a investigação; assim, ainda há muito para descobrir e aprender sobre esse momento da história visual portuguesa.

Referências

BRENEZ, Nicole & JACOBS, Bidhan. *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010. 267 p.

LEMIERE, Jacques. *Le cinéma comme interpellation du pays. Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale. Le cas du Portugal après 1974*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Universidade de Ciência e Tecnologia de Lille, 2007. 549 p.

NOGUEZ, Dominique. *Le cinéma, autrement*. Paris: Les éditions du Cerf, 1987. 384 p.

Filmografia

Os filmes de Rui Simões foram todos editados em DVD pela sua própria produtora com sede em Lisboa, a Real Ficção (<http://www.realficcao.com/>).

SIMÕES, Rui. *Deus Pátria Autoridade*. DVD. 1975. Lisboa: Real Ficção.

_____. *São Pedro da Cova*. DVD. 1977. Lisboa: Real Ficção.

_____. *Bom Povo Português*. DVD. 1981. Lisboa: Real Ficção.