



Uma Ausência Tornada Presente: *Gestos & Fragmentos* (1982)

Comunicação proferida por Sérgio Dias Branco no II Encontro Internacional de História Oral do Cinema Português — *O Cinema Novo Português e os “Anos Gulbenkian”*: 50 anos da Criação do Centro Português de Cinema 1969-2019, org. Instituto de História Contemporânea - Universidade Nova de Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 19 Nov. 2019.

Gestos & Fragmentos (1982) integra uma trilogia na filmografia de Alberto Seixas Santos que inclui *Brandos Costumes* (1975), obra começada em 1972 no período fascista e terminada já depois do 25 de Abril de 1974, e *Paraíso Perdido* (1992), filme mais tardio sobre os traumas existenciais associados ao passado colonial português. Cada um deles, olha para a Revolução dos Cravos adoptando uma perspectiva singular. *Brandos Costumes* foca-se na transição entre períodos históricos. *Paraíso Perdido* centra-se na relação com um passado que se tornou longínquo, mas permanece marcante. *Gestos & Fragmentos* é um filme directamente sobre a revolução, dirigido quase uma década após os acontecimentos e produzido por Henrique Espírito Santo e Maria Paolo Porru para o Grupo Zero, Cooperativa de Cinema, estrutura indissociável do cinema que emergiu na revolução. *A Lei da Terra* (1977), sobre a Reforma Agrária, foi uma das obras colectivas desse grupo.

Apesar de *Bom Povo Português* (1981), dirigido por Rui Simões, o 25 de Abril foi, sobretudo, uma ausência no cinema português na década de 1980. *Um Adeus Português* (1986), realizado poucos anos depois de *Gestos & Fragmentos*, é construído exactamente em torno dessa ausência. O filme de Seixas Santos contempla essa ausência e torna-a presente, sem a querer decifrar completamente. A dimensão reflexiva do ensaio cinematográfico revela-se sobretudo na sua capacidade para questionar e redefinir as formas de representação no cinema, diz-nos Timothy Corrigan¹ — e até de problematizar o próprio conceito de

1. Ver Timothy Corrigan, *The Essay Filme: From Montaigne, After Marker* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2011), 4.

representação. *Gestos & Fragmentos* questiona, redefine, e problematiza a representação através da combinação de vozes com diferentes modalidades discursivas: do militar Otelo Saraiva de Carvalho, do filósofo Eduardo Lourenço, e do cineasta estado-unidense Robert Kramer, que interpreta um jornalista a investigar o processo revolucionário e contra-revolucionário.

O meu propósito nesta comunicação é singelo. Pretendo esboçar uma análise do filme que faça sobressair a sua complexidade temática e riqueza estética. Embora esta obra tenha sido produzida antes de *Um Adeus Português*, que foi rodado em 1985 e estreado no ano seguinte, pode ser analisada de forma mais produtiva depois da leitura e contextualização do filme de João Botelho nos anos 1980 portugueses, que eu fiz num ensaio publicado recentemente.² *Um Adeus Português* lida com o antes e o depois do 25 de Abril, sem referir o processo revolucionário, a não ser de uma forma assumidamente indirecta. *Gestos & Fragmentos* fá-lo de uma forma directa, mas o seu registo ensaístico, em vez de dramático, torna-o mais opaco. Uma forte razão que justifica a inversão — analisar *Gestos & Fragmentos* depois de examinar *Um Adeus Português* —, é o facto de o primeiro filme ter sido rodado entre 1980 e 1982, mas não ter estreado comercialmente. Quer isto dizer que a presença cultural e a visibilidade pública de *Um Adeus Português* contrastam com a raridade de projecções e a efectiva invisibilidade de *Gestos & Fragmentos*.³

PODER E VAZIO

O filme de Alberto Seixas Santos tem um subtítulo: *Ensaio Sobre os Militares e o Poder*. Inverter os termos, falar primeiro no poder e só depois nos militares, seria alterar o foco da obra que é, precisamente, a relação entre os militares e o poder. Os militares, como grupo, têm as suas regras de conduta, a sua hierarquia, sem as quais a instituição não funciona nem existe. Mas são também heterogéneos, com diferentes alinhamentos políticos — clivagens que o processo revolucionário foi deixando bem claras. Contrapor os militares ao poder é também salientar a diferença entre os dois termos. Um estado em que o poder reside nos militares e

2. Ver Sérgio Dias Branco, “The Past Tense of Our Selves: *Um Adeus Português* in 1980s Portugal”, *Journal of Lusophone Studies* 2, n.º 1, “Special Dossier on Portuguese Cinema” (2017), ed. Clara Rowland and Estela Vieira: 41-58, <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/154>.

3. A edição do filme em DVD em 2017, em conjunto com *Brandos Costumes*, pela Real Ficção de Rui Simões, com apoio da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, alterou esta situação.

não no povo tem o nome acertado de ditadura militar como as que foram instauradas no Chile, no Brasil, e na Argentina.

No seu dicionário do cinema português, Jorge Leitão Ramos descreve Seixas Santos como uma “consciência teórica (e depois estratégica)”⁴ do Cinema Novo. Mas é duvidoso que este cinema tenha tido algum fundamento teórico consistente, na medida em que nasceu, no fundo, de espaços de encontro: cafés e restaurantes, cineclubes, mostras, publicações, tertúlias. Será aliás por essa razão, que o crítico defende que este cineasta contribuiu para formular este Cinema Novo, para o pensar, não pelos textos que tenha deixado como legado, mas pelas marcas que foi deixando em diversas instituições: como dirigente e animador do ABC Cineclube de Lisboa, professor e director da Escola de Cinema do Conservatório, presidente do Instituto Português de Cinema, e director de programas da RTP, precisamente no período em que dirigiu *Gestos & Fragmentos*. Segundo Leitão Ramos, este filme “falha [...] os seus objectivos, quer estéticos quer políticos, espelhando provavelmente as várias contradições de um olhar que, entre o analítico e o solitário, não encontra a via justa para falar sobre o luto da Revolução”.⁵ Na entrada especificamente dedicada a *Gestos & Fragmentos*, o crítico desenvolve estas ideias. Segundo ele, o filme tem “uma estrutura pouco madura”.⁶ A crítica toma depois um tom político:

Apenas o vazio sai deste filme, quando não um direitismo ambíguo ao reduzir o PREC quase só aos jogos de Poder entre militares (e há falas de Otelo que induzem a que o espectador não prevenido qualifique esses militares de inconscientes).⁷

É discutível que *Gestos & Fragmentos* se ocupe do luto da Revolução. O tom do filme é sombrio, é certo, mas o que dele emana é a sensação de que a história, esta história, não está encerrada.

Na “Folha da Cinemateca” que M. S. Fonseca escreveu sobre a obra, encontramos a leitura de que, ao tornar presente aquilo que estava ausente em *Um Adeus Português — o 25 de Abril* —, o filme escolhe depois escondê-lo. É como se *Gestos & Fragmentos* laborasse sobre um vazio. Eis uma passagem reveladora:

4. Jorge Leitão Ramos, *Dicionário do Cinema Português 1961-1988* (Lisbon: Editorial Caminho, 1989), 354.

5. *Ibid.*, 353.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

O conteúdo de *Gestos & Fragmentos* é aquilo que ele não mostra. É mesmo aquilo que ele esconde: o 25 de Abril, expressão que resume um Poder em aberto, e a movimentação das figuras, os Militares, que para ele convergem. Sete anos depois de 1974 (o filme é de 1981) a organização de um saber sobre Abril passa essencialmente pela disposição de diferentes pontos de vista que estabelecem o seu discurso sobre imagens das imagens (Kramer), ou sobre a ausência penosa dessas imagens (Otelo), ou sobre a transliteração delas (Eduardo Lourenço).⁸

Para Leitão Ramos, Kramer, um cineasta filmado por outro cineasta, não discursa sobre imagens das imagens, é antes “um personagem que não se sabe o que anda a fazer ali — se é que se sabe o que andou a fazer por cá”.⁹ O comentário refere-se à aparente falta de função da personagem em *Gestos & Fragmentos*, mas também a outros projectos cinematográficos nos quais Kramer esteve envolvido em Portugal. Aquele que mais facilmente vem à memória é *Cenas da Luta de Classes em Portugal (Scenes from the Class Struggle in Portugal, 1977)*. É um filme de guerrilha filmado entre 1975 e 1977 e claramente alinhado com o Partido Revolucionário do Proletariado - Brigadas Revolucionárias e os militares do COPCON. Trata-se de um documento cinematográfico muito relevante. O que é obscurecido ou omitido nele, é a divisão no seio do Movimento das Forças Armadas (MFA), nos movimentos de massas, e nos Governos Provisórios, que atingem a unidade que tinha estado na base do 25 de Abril. Mas se é proveitoso lembrar o Kramer de *Cenas da Luta de Classes em Portugal* quando procuramos entender a sua personagem em *Gestos & Fragmentos*, é também abusivo esperar encontrar o mesmo Kramer de 1975 em 1981, quando as suas referências políticas deixaram de existir e Otelo, apoiado pela Força de Unidade Popular, tinha tido uma pesada derrota nas eleições presidenciais de 1980, que Ramalho Eanes venceu. É verdade que este é o tempo da criação das Forças Populares 25 de Abril (FP-25), organização armada clandestina de extrema-esquerda que operou em Portugal até 1987, cuja figura proeminente foi, precisamente, Otelo.

Kramer e Otelo não se cruzam — a não ser na análise de uma fotografia que vou referir adiante. Mas há um *raccord* entre Kramer e Lourenço. O primeiro fala sobre o facto de não saber o que era possível — e avaliar o que é possível em determinado momento é apresentado como necessário em cada ponto de um processo revolucionário. Kramer fala de costas para a

8. M. S. Fonseca, “*Gestos & Fragmentos* (1982)”, Folhas da Cinemateca, <https://www.am-lisboa.pt/documentos/1403284300H9tEX0hn6Eh44UC0.pdf>.

9. Ramos, *Dicionário do Cinema Português 1961-1988*, 175.

câmara, em frente de uma janela, vira apenas a cabeça para trás, o resto do corpo fica imóvel, e pergunta “Você?”, no sentido de “Você sabe o que era possível?” E passamos para Lourenço que lê:

É o estatuto fatalmente privilegiado, a detenção bruta da força, que auto-limita politicamente a instituição militar. Não é possível acumular nas mesmas mãos os dois lados, o da força pura e da supremacia política, sem confiscar de maneira tirânica a liberdade civil.

Daí ser fundamental não esquecer as particularidades do 25 de Abril de 1974, quando ao levantamento militar se sucedeu imediatamente um movimento de massas populares. Este movimento não se limitou a apoiar os militares. Com a sua intervenção própria e autónoma, passou a ser, com a componente militar, uma força motora da revolução democrática — daí a aliança Povo-MFA. Não há qualquer *raccord* semelhante entre Kramer e Otelo. O cineasta originário dos EUA interpreta aqui a figura de um investigador que não consegue fazer sentido da história, porque, como ele próprio confessa, se afastou dela, saiu de Portugal demasiado cedo. A sua situação peculiar só consegue produzir reflexões avulsas, questões sem resposta, e o sentimento de que as expectativas foram frustradas.

DISCURSO E ISOLAMENTO

O cruzamento de três discursos, de Otelo, de Lourenço, e de Kramer, diz-nos Leitão Ramos, “não funciona segundo uma dialéctica de pontos de vista, nem segundo uma acumulação de dados, ainda menos segundo um *puzzle* em organização”.¹⁰ Esta opinião levanta várias questões. Aquilo a que o crítico chama três discursos, três exercícios discursivos, são bastante diferentes do ponto de vista performativo. Parece evidente que quem escreveu este trecho esperava um filme clarificador sobre os acontecimentos entre Abril de 1974 e Novembro de 1975 e que considera, por isso, que *Gestos & Fragmentos* resulta em nada, eventualmente que as suas partes se anulam, porque não se cruzam dialecticamente, não se acumulam, não formam um *puzzle*. E se mostrarem em vez disso a dificuldade do processo dialéctico? Subtraindo em vez de acumular? E se o *puzzle* que compõe for incompleto, assumindo essa

10. *Ibid.*, 175.

incompletude desde o início?

O filme dá centralidade ao discurso. Coloca lado a lado um oficial e um intelectual, um militar e um filósofo. Contudo, esta oposição é limitada. Otelo intelectualiza o papel das forças armadas, de dentro delas, recorrendo a uma retórica revolucionária que parece ver muito pouco além de si. Fala com um tom empolado, por vezes rebuscado, inabalável, sobre como entendeu as decisões que tomou e aquilo que viveu, examinando pouco, justificando tudo, perante a câmara, perante si, fazendo questão de dizer que não sabia quem era Álvaro Cunhal quando a revolução estalou, que não percebeu a participação do Partido Comunista Português nas eleições à Assembleia Constituinte, em cumprimento do programa do MFA. Entre a *boutade* e a perplexidade, o capitão de Abril é filmado numa ambiente doméstico, em composições visualmente dinâmicas, que captam gestos amplos.

O momento eventualmente mais sincero, no sentido de expor alguma fragilidade primordial, alguma irreduzível vibração humana, é precisamente aquele em que Otelo aparece como mais encenado. É filmado de costas, em plano picado, e fala sobre a guerra colonial, a ordem que recebera para mandar cortar as cabeças dos guerrilheiros de libertação, e a sua consciência gradual da ideologia imperialista e racista incutida nos soldados. A dialéctica que Leitão Ramos pretendia encontrar entre fragmentos, pode pelo menos ser encontrada no interior dos próprios fragmentos, e não será menos eisensteiniana.

Lourenço, por seu lado, não fala, lê os seus próprios escritos, sentado, no jardim da sua casa em Nice, França, onde trabalhava como Leitor de Português na universidade. É uma figura exilada, longe de Portugal. Mas estará Otelo mais perto, mesmo estando em território português? Otelo e Lourenço encontram-se no fim do filme, antes da sequência final de imagens de arquivo, captadas em 13 de julho de 1974, na qual um Major responde a um General. João Palhares afirma que a conversa é “dominada pela retórica e pelo carisma de Otelo”,¹¹ mas Lourenço não deixa de colocar questões que desafiam a lógica do que ouve. Nomeadamente perguntas sobre aquilo que é exterior às Forças Armadas — o povo, os trabalhadores — e que lhes empresta legitimidade de acção. Esta colisão final é o ponto mais alto da dimensão contrapontual, abertamente dialéctica, dos seus discursos ao longo do filme.

Kramer interpreta um jornalista investigativo que pensa em voz alta, sobre Portugal, o Chile, a Argentina, o facto de os vencedores escreverem a história e apagarem os factos, inculcando simplificações. A não ser na primeira cena, na qual aparece à mesa de um café,

¹¹. João Palhares, “*Gestos & Fragmentos* (1982) de Alberto Seixas Santos”, *LUCKY STAR - Cineclube de Braga*, <http://luckystarcine.blogspot.com/2018/11/gestos-fragmentos-1982-de-alberto.html>.

com grades de coca-cola a comporem o fundo, surge isolado num quarto com apenas uma janela, a analisar materiais, ler cartas, e receber telefonemas.

É de notar que há outros discursos além destes três. Ou mesmo que não cheguem a ter a consistência de discursos, são pelo menos outras vozes introduzidas no filme para multiplicar as perspectivas e densificar a sua tessitura discursiva. A primeira voz que ouvimos em *Gestos & Fragmentos* é a de Joaquim Furtado a dissertar sobre a história. A voz é dele, mas as palavras foram escritas por Seixas Santos e o poeta Nuno Júdice: “A história é infinita. Começou há muito. Terá alguma vez começado? Pego-lhe aqui onde anuncio.” O início deste curto texto seria repetido em 1997 num livro de Ana Hatherly, *351 tisanas*, com um sentido nada distante: “a história é infinita. podemos interceptá-la em qualquer ponto.”¹²

Se *Gestos & Fragmentos* é sobre o discurso, é também sobre a linguagem. Às tantas, ouvimos a voz de Zita Duarte contar um episódio de um operário bêbado que acusa os outros trabalhadores de terem posto em causa o processo revolucionário. A figura do operário bêbado é a imagem de uma classe atarantada, inconsciente, eventualmente prestes a adormecer. No entanto, e este filme está cheio de adversativas, a sequência também dá a entender que a classe operária permanece um conceito fundamental. Zita é conservada fora de campo e dirige-se a Kramer para lhe perguntar: “como é que vocês dizem ‘um operário’, ‘*an ouvrier*’?” Ele responde que não há forma de dizer “operário” na América. Repare-se na subtilidade da escrita: “operário” em inglês diz-se “*workingman*”, mas ainda assim não é possível dizê-lo na América. Kramer é mais uma vez definido como um forasteiro, um detective que procura indícios e tenta estabelecer relações, mas o que deixa, no fim de todo esse percurso, é uma declaração sobre a sua vida, a sua esperança, e a forma de a organizar, entre os Estados Unidos e Portugal. As suas últimas palavras são ditas de frente para câmara, com convicção, e não se referem apenas a 1974-75, mas reflectem sobre o presente da década de 1980:

Há alturas em que temos a sorte de pertencer a uma massa, à história. E ficamos contentes de abdicar do que nos faz especiais, da nossa individualidade, por um sentido de propósito comum e tarefas que têm de ser feitas. E há outras alturas em que esta energia comum se esgotou a si própria e é teimoso e, finalmente, destrutivo, fingir que existe da mesma maneira. Alturas em que não há muitos mapas e temos apenas a nossa perspicácia, as nossas convicções, os nossos amigos mais próximos que nos ajudam a

12. Ana Hatherly, *351 tisanas* (Lisboa: Quimera, 1997), 45.

navegar. E é difícil saber qual delas é mais produtiva do que a outra. Cada uma tem as suas dificuldades. Mas certamente, neste período, o poder dominante aprofunda e fortalece o seu domínio em todo o lado. Tentando controlar até a memória de esforços e vitórias passadas e a nossa capacidade para imaginar um futuro diferente daquele que eles prepararam para nós. É simples. Primeiro, ganha-se o controlo da polícia, do exército, das escolas, da produção, etc. e, depois, reeducam-se as fontes profundas da esperança humana, mudam-se os nossos desejos. Portanto, nestas circunstâncias, as chamadas batalhas pessoais e privadas ganham um grande significado — podemos dizer, como um exemplo. Mas, na verdade, isso já é dizer demasiado.

Leitão Ramos nota a influência do cinema de Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub (e Danièle Huillet, que não é mencionada) e dá o exemplo da análise de uma fotografia do General Vasco Gonçalves e de Otelo que evoca *Comment ça va*, dirigido por Godard e Anne-Marie Miéville em 1976. Kramer observa que a imagem é indicativa da firmeza e equilíbrio de Vasco. Ele fala ao microfone, dirige-se à assembleia, e desaparece na escuridão que o circunda. Já Otelo, à direita, aparenta estar desequilibrado, como que a ser puxado para a direita por uma força marginal e invisível. O seu corpo torcido indicia uma intenção incerta. Vasco agarra-lhe na mão, impede a sua queda. Os tendões dos pulsos de Otelo sobressaem. A ligação ao filme de Godard e Miéville é perspicaz, mas o crítico talvez não retire as devidas ilações dela, porque se limita a evocar uma relação formal. A perspicácia da ligação tem a ver com a coincidência de se tratar de uma obra da época da Revolução de Abril, que reflecte sobre a política e os *media*. Seja como for, no início da década de 1980, quando Seixas Santos concebeu o seu filme, o período assumidamente politizado da obra de Godard tinha terminado. *Gestos & Fragmentos* toma como influência uma obra que já é passado, mas continua presente, olhando também para a Revolução, aparentemente como passado, mas tornando-a presente. O ensaio de revisitação histórica que o filme estrutura alimenta-se, assim, de vários tempos, como de vários espaços, isolados, mas postos em comunicação.

CONCLUSÃO

Talvez não haja forma de analisar *Gestos & Fragmentos* que não seja, ela mesma, fragmentária. Leitão Ramos afirma que o filme não tem ponto de vista, porque opta pela

“diletância da boa consciência sem sujar as mãos”.¹³ Discordando, diria que *Gestos & Fragmentos* tem o mérito de mostrar as contradições que marcaram o processo revolucionário português — e isso talvez não seja confortável de ver.

13. Ramos, *Dicionário do Cinema Português 1961-1988*, 175.