

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
COM A LINHA DE SOMBRA
3 de Junho de 2014

CERROMAIOR / 1980

um filme de Luís Filipe Rocha

Realização e Argumento: Luís Filipe Rocha / **Fotografia:** João Abel Aboim / **Direcção Artística:** António Casimiro / **Montagem:** José Nascimento / **Som:** Carlos Alberto Lopes / **Música:** Constança Capdeville / **Interpretação:** Carlos Paulo, Clara Joana, Santos Manuel, Rui Furtado, Bernardo Calabaço, Titus de Faria, Elsa Wallenkamp, e outros.

Director de Produção: Henrique Espírito Santo / **Chefe de Produção:** João Franco / **Cópia:** DCP, colorida, 90 minutos / **Estreia:** Quarteto, em 24 de Abril de 1981.

com a presença de Luís Filipe Rocha

Cerromaior, parece materializar o que Jorge de Sena dizia da poesia de Manuel da Fonseca nas *Líricas Portuguesas*: a “*transfiguração poética com que... (o) regionalismo é chamado a exprimir uma visão generosa da vida, através... de um tom directo poucas vezes atingido com tão discreta emoção*”. Será coincidência que o filme seguinte de Luís Filipe Rocha seja exactamente **Sinais de Vida**, itinerário sobre a vida e obra do autor das **Andanças do Demónio**, e que a Sena tenha voltado com a adaptação de **Sinais de Fogo**?

Essa discreta emoção manifesta-se no filme de Rocha, na atenção que dá às personagens femininas. São elas, no fim de contas, as mais sinceras, as mais amadas, como as mulheres em muitos filmes de Ford. Como não ver na jovem criada que se suicida, depois de se prostituir, uma herdeira de personagens como Dallas, a Mildred Natwick de **The Long Voyage Home**, e especialmente a Dolores del Rio de **The Fugitive** ou a que é enterrada em **The Sun Shines Bright**? A diferença entre elas estará no que separa o poeta (Ford) e o amador de poesia (Rocha).

Adaptado do romance homónimo de Manuel da Fonseca e de situações e personagens de outros contos, **Cerromaior**, representa também uma viragem importante no nosso cinema. Até hoje, jamais se voltou ao Alentejo, com aquele olhar simultaneamente apaixonado e desencantado. É certo que a referida viragem foi também um fruto das circunstâncias, resultado das alterações sociais que então tiveram lugar em Portugal e que desmotivaram a aguerrida actividade que a segunda parte da década de setenta manifestou no que concerne a um cinema de intervenção política, por onde o próprio Rocha passou com resultados mais felizes que a maioria (**Barronhos, Quem Teve Medo do Poder Popular?**). **Cerromaior** é muito mais ambicioso. Não pretende ser um filme de circunstância como foram praticamente todos os filmes anteriores de

Rocha (mesmo **A Fuga**). O próprio autor o parece reconhecer quando afirma (no texto de apresentação do filme no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz) que considera **Cerromaior**, "*o meu primeiro filme*". Esse período de viragem a que me referi, essa busca de um cinema narrativo que de novo despertasse o interesse do público, procura afirmar-se nesse ano, e nesse festival, noutros filmes como **Kilas, o Mau da Fita**.

Uma longa e deserta estrada que leva a nenhures. Uma praça que se assemelha a um círculo de ferro de onde não se consegue sair. Um labirinto de solidão e de tédio, onde a violência se retém e acumula até explodir de forma incontrolável. Classes rigorosamente delimitadas entre as quais não há comunicação. A que detém o poder, de formas puramente feudais afirma arrogantemente os seus "direitos" ou, quando a consciência lhe morde (o jovem Adriano), procura evadir-se para a capital. Não basta isso para fugir, e o filme de Rocha procura sublinhar isso com um final aberto. Adriano desce à praça à espera da camioneta que o trouxe para de novo se escapar daquela atmosfera mórbida, daquela arrogância que culmina na morte gratuita do cão e no suicídio da criada. Na praça deserta apenas um camponês encostado à parede testemunha o acontecimento. Nada mais acontece, como naqueles contos fantásticos, ou nos intrincados labirintos kafkianos, em que a personagem fica eternamente à espera. Os próprios locais que a população frequenta estão rigorosamente delimitados de acordo com a categoria social dos seus frequentadores. Só Adriano, por um momento, parece estabelecer uma ligação ao entrar no café triste dos pequenos burgueses, espécie de leitaria fria e despersonalizada como as dos bairros lisboetas. Finalmente a taberna, local de reunião do proletariado rural, único local, como o primeiro, a que Rocha dá atenção. São aquelas classes as que têm a noção do conflito em que estão envolvidas. São elas que seguem atentamente as notícias que a rádio lhes traz do que se passa em Espanha (em cuja guerra fratricida se resolvia também o seu destino). De forma soturna (enquadramentos solenes, de câmara fixa) para os primeiros; em *travellings* que levam de um ponto do balcão ao outro, acompanhando os rostos em expectativa, para os segundos.

A câmara de Rocha segue, aliás, essa hierarquia tão visível naqueles grupos sociais com aqueles elegantes movimentos no interior do solar, como aquele que circula lentamente pelas salas que, cortando para o exterior, parece formar um círculo que prende inexoravelmente os personagens, contrastando com o outro, nervoso e de câmara na mão, que tem lugar durante a escolha dos trabalhadores pelo latifundiário, que deixa transmitir o mal estar que nos primeiros se espalha.

A música de Constança Capdeville é também um verdadeiro acontecimento no nosso cinema. Esta é uma das raras vezes, senão a única até então, em que a música deixa de ter um carácter redundante, para criar um clima, uma atmosfera com a mesma complexidade da intriga.

Manuel Cintra Ferreira

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico