

Leffest'19



Christian Petzold, cineasta dum país de fantasmas

A sua obra é um dos acontecimentos centrais do moderno cinema alemão. E é um dos acontecimentos do Lisbon & Sintra Film Festival. A partir de hoje veremos “um país cheio de derrotas e de ideias que foram derrotadas mas que vivem ainda como fantasmas”: a Alemanha.

Luís Miguel Oliveira

A obra de Christian Petzold (nascido em 1960) foi-se tornando um dos acontecimentos centrais do moderno cinema alemão. É uma obra que será mostrada, a partir de hoje, no Leffest, com a integral das suas longas para cinema e três títulos feitos para televisão que correspondem ao período inicial do seu trabalho. Em conjunto, são filmes que formam um olhar singularíssimo sobre a Alemanha contemporânea, “um país cheio de fantasmas”, “um país cheio de derrotas e de ideias que foram derrotadas mas que vivem ainda como fantasmas”, como diz o realizador. História e política marcam os filmes de Petzold, de *The State that I am In* (2000) aos mais recentes *Phoenix* e *Transit*, que os espectadores portugueses têm obrigação de conhecer. Mas também um sentido do melodrama e da importância do sentimento – dívida que Petzold, interessado na “reconstrução do cinema” mais do que na sua “desconstrução”, reconhece ter para com Fassbinder. Como ele, Petzold filma “em relação” com os modelos clássicos do cinema, especialmente do cinema americano: do que ele gostava mesmo, diz-nos, era de ser como Edgar Ulmer a fazer filmes rápidos e baratos na “poverty row” de Hollywood.

Já viu o último número dos *Cahiers du Cinéma*?

Ainda não.

Traz uma pequena entrevista com Alexander Kluge, que lhe presta um grande elogio.

Perguntam-lhe pelos cineastas alemães contemporâneos que ele aprecia, e o primeiro nome que menciona é o seu.

Oh! Por acaso, isso enche-me de alegria. Kluge é uma figura enorme, que admiro desde sempre. E a sua obra, sobretudo os primeiros filmes, foi muito importante para mim.

Isto também era uma maneira de chegar a uma pergunta sobre as suas inspirações. Sabemos que foi aluno de Harun Farocki, com quem trabalhou, e de Hartmut Bitomsky, e que ambos foram marcantes na sua formação. Mas para além deles, quando era um jovem a interessar-se pelo estudo do cinema, teve outros mestres?

Bem, Farocki e Bitomsky foram os

meus únicos mentores. Na Alemanha, para evitarmos o serviço militar, tínhamos que nos voluntariar para fazer trabalho social. Foi o que fiz quando tinha 19 anos, a dirigir um pequeno cinema numa associação cultural. Fazia o programa, as folhas de sala, e editava um jornalzinho chamado *Cinema*. E a minha inspiração era uma revista de cinema chamada *Film Kritik*, editada por Farocki e Bitomsky. Que eram um bocadinho como John Lennon e Paul McCartney... Seis anos depois, foram meus professores na faculdade. Claro que havia muitos cineastas que admirava, mas eles foram os meus únicos mentores.

Depois trabalhou muitos anos com Farocki, sobretudo na concepção dos argumentos dos seus filmes.

Sim, trabalhávamos juntos. Eu escrevia sozinho mas duas vezes por semana ia a casa dele, líamos o que tinha escrito, discutíamos, dizíamos os diálogos... Ele gostava de interpretar as personagens femininas, não sei porquê [ri-se]... E falámos sobre cinema americano, francês, italiano, e sobre arquitectura. Depois voltava para casa e incorporava a síntese das nossas conversas. Foi uma colaboração de 25 anos.

O que é curioso é que, ao contrário de Farocki e Bitomsky, o seu trabalho se instale dentro de estruturas narrativas, muito definidas, quase clássicas...

Tem razão. Tinha a ver com o marxismo e o estruturalismo deles, interessava-lhes a desconstrução do cinema. E a mim interessava-me a “reconstrução” do cinema, que precisava de uma narrativa, ou pelo menos era a minha opinião quando era estudante.

Os nomes mais conhecidos dessa geração, Fassbinder, Wenders, etc, tinham uma relação afectiva com o cinema clássico americano. Que era algo comum nos cineastas europeus nascidos nos anos 40. Essa relação com o clássico também se nota nos seus filmes, mas na sua geração já é mais incomum...

Lembro-me de um número da *Film Kritik* dedicado a Paul Schrader, trazia o de Niro na capa numa imagem de *Taxi Driver*. E lá dentro ligava-se o filme ao *noir*, a Bresson, etc. Eu tinha 16 anos e foi aí que Farocki e Bitomsky





me abriram as portas da história do cinema. Digamos que me ensinaram a ver. De uma maneira diferente do que fazia Wenders. Eu gosto de Wenders, sobretudo do que ele fez nos anos 70, mas eram sempre viagens sentimentais. Em Farocki e Bitomsky não havia sentimentalismo nem nostalgia. Para mim o único erro deles foi ignorarem Fassbinder.

Ignoraram-no?

Completamente. Não era uma referência para nada. E para mim Fassbinder foi muito importante. Ele recom pôs uma coisa que os fascistas destruíram entre 1933 e 1945: o sentimento, o melodrama. Perdemo-lo totalmente quando Sirk e os outros foram para Hollywood. E recuperámo-lo quando Fassbinder nos mostrou que o melodrama não precisava de estar politicamente na ala direita.

E que se pode misturar o amor com a História e a Política. Mas também que se pode tratar esses temas dentro de narrativas enformadas pelo classicismo. É algo que você também faz.

Já me chamaram o “Douglas Sirk protestante”. Bitomsky dizia que os grandes cineastas eram ou católicos ou judeus...

Mas dessa geração há outro nome, mais discreto, que os seus filmes por vezes trazem à memória: Rudolf Thome. Que também foi crítico de cinema.

Gosto muitíssimo de Thome. Lembrome de um texto de Wenders sobre um filme dele, *Sol Vermelho* (1969), em que dizia tratar-se do primeiro filme alemão “à americana” que não se envergonhava de ser alemão. E mostrava que se podiam fazer filmes alemães que exprimissem um desejo do cinema americano, no ritmo, na estrutura, etc. Como Fassbinder com os seus melodramas americanos feitos na Alemanha. Era como se fosse o olhar de um estranho sobre o nosso país. Para mim, Wenders, Fassbinder ou Thome tinham sobre a Alemanha um olhar de exilado: nascemos aqui mas não reconhecemos este país. Gosto muito desta posição, como ponto de partida narrativo.

Partilha esse olhar de exilado? Passam agora 30 anos da queda do Muro e da reunificação, você viveu metade da sua vida na RFA e a outra metade na Alemanha unificada, e visto de fora é um país que esteve sempre a mudar. Aliás, de

algum modo, “a Alemanha” é um tema dos seus filmes.

Eu gosto do meu país, adoro a cultura alemã, Goethe e Karl Marx [ri-se]. Mas curiosamente nunca sinto que faça parte da Alemanha. A coisa da Alemanha dos pós-guerra é que pulverizou a sua identidade. Isto deixa-nos inseguros sobre nós próprios, o que acho que é uma ótima posição para fazer filmes ou escrever livros. Quando o muro caiu, houve a sensação de que se ia recuperar a identidade, que ia voltar “o romance alemão” ou “o cinema alemão”. Mas temos problemas até hoje. Continuamos divididos entre o Oeste e o Leste, entre a nossa História e o nosso Presente. Eu gosto de mostrar isto, gosto de mostrar que o desejo de identidade não funciona. Há uns dias estava a rever o *Detour* [1945] do Ulmer com a minha mulher. É um filme que adoro. E o curioso é que o protagonista passa o filme como um alemão, a repetir que “não é culpado”, quando é culpado de tudo e mais alguma coisa. Mas ao mesmo tempo tem qualquer coisa de heróico. Ulmer era alemão, claro, e acho que está ali qualquer coisa muito alemã, um desejo de cultura misturado com um ocasional primitivismo. Eu gosto disso.

Essa impressão de indefinição e de errância, temperada por um sentimento de culpa, está nalguns dos seus filmes.

Wolfsburg (Nimas, dia 15, 19h, filme de abertura do ciclo), por exemplo.

É verdade. Foi um filme muito barato, como os primeiros que fiz, e quando estas retrospectivas me fazem olhar para eles penso que gostava mesmo era de fazer filmes como Ulmer na *poverty row*. É muito simples: uma rua, um cadáver, um homem culpado, uma mulher. Mas por outro lado tem Wolfsburg, uma cidade criada por Adolf Hitler...

A cidade da Volkswagen, não é?

Outra invenção de Hitler. Originalmente chamava-se Stadt der KDF-Wagen, que significava algo como “cidade dos carros do poder pela alegria”. Era a cidade do “sonho alemão”: toda a gente ter um carro. Mas depois da guerra os americanos rebaptizaram-na de Wolfsburg. O que tem graça é que eles não sabiam que *wolf*, lobo, era uma alcunha de Hitler... O filme é sobre essa “infecção” da História na vida das pessoas, fantasmas por todo o lado, como no *Nosferatu*...

Os filmes que fez no príncipio

da carreira, para a televisão, também eram baratos. Die Pilotinnen (Nimas, 20, 14h), Cuba Libre (Lusófona, 17, 18h), Die Beischlafdiebin (Nimas, 19, 12h), são as maiores raridades desta retrospectiva.

Foram propostas que aceitei, e também o começo do meu trabalho com Farocki. Na televisão trabalhava-se com rapidez e pouco dinheiro, faziam sentir como Ulmer ou Samuel Fuller na série B, e eu gostava disso. Aprendi muito nestes três filmes, feitos em dois anos. Uma coisa boa da televisão era que os filmes passavam uma vez e desapareciam. No cinema, como dizia Godard, os filmes até tem um BI, o “visto nº tal e tal” que aparece sempre nos genéricos dos filmes franceses. Depois, Bitomsky e Farocki disseram-me: “agora, precisas de um visto”.

E foi assim que passou para o seu primeiro filme de cinema, The State that I am In, em 2000 (Lusófona, 16, 18h)...

A primeira vez que filmei em 35mm, e parcialmente em Lisboa. Aliás, passei muito tempo em Lisboa a escolher actores e lugares. Era um filme sobre terroristas de extrema-esquerda e a televisão não queria dar dinheiro para isso. Durante muito tempo pensei que todo aquele trabalho era mero simulacro, nunca teria o dinheiro para fazer o filme. Depois consegui, numa espécie de colectivo *underground* de que gostei muito.

A História alemã está sempre nos seus filmes. Mas nos últimos anos, em Barbara (Nimas, 17, 16h15), sobre a RDA, em Phoenix (Nimas, 17, 14h), ou em Transit (Lusófona, 16, 15h), a História ganhou uma materialidade diferente. Barbara, por exemplo: você nasceu no Ocidente, tinha relação com o Leste?

Sou filho de refugiados. Os meus pais nasceram no Leste, mas fugiram. De modo que tive sempre a sensação de que o meu lar era algures noutra sítio. O meu pai gostava de Elvis e a minha mãe de Elizabeth Taylor. Tive sempre a sensação de que esperavam encontrar o *rock and roll* e Hollywood na Alemanha ocidental, claro que não encontraram. Íamos à RDA no Verão, algumas semanas, e para mim era como entrar numa história de fantasmas, havia sempre uns primos que viviam lá, e de repente era como se as afinidades saltassem por cima dos

“Adoro a cultura alemã, Goethe e Karl Marx. Mas nunca sinto que faça parte da Alemanha. A coisa da Alemanha dos pós-guerra é que pulverizou a sua identidade. Isto deixa-nos inseguros sobre nós próprios, o que é uma ótima posição para fazer filmes ou escrever livros”

muros, uma sensação estranhíssima de familiaridade. Quis que esta ambiguidade estivesse no coração de *Barbara*.

Fala muito em fantasmas, e metaforicamente há-os muito nos seus filmes. A Alemanha é um país de fantasmas?

Sim. É um país cheio de derrotas e de pessoas derrotadas. E um país cheio de ideias que foram derrotadas mas que vivem ainda como fantasmas à espera de uma porta por onde entrem. As ideias dos anos 20, os maus fantasmas e os bons fantasmas como Brecht, por exemplo. Quando vejo *Mensch am Sonntag* [filme de 1930 em que colaboram Edgar Ulmer, Robert Siodmak, Billy Wilder, entre outros], que é primeiro filme *nouvelle vague* na história do cinema, tenho a sensação de estar a ver o último dia antes dos nazis, antes de uma porta se fechar. Temos que re-abrir essa porta e deixar os bons fantasmas materializarem-se outra vez.

Conta o cineasta, nascido na então RFA: “Íamos à RDA no Verão, e era como entrar numa história de fantasmas, havia sempre uns primos que viviam lá, e de repente era como se as afinidades saltassem por cima dos muros, uma sensação estranhíssima de familiaridade. Quis que esta ambiguidade estivesse no coração de Barbara



Leffest'19



“Para muita gente hoje é difícil simplesmente sobreviver”

Cinco filmes de corpos que resistem: *Joker*, os novos de Ken Loach e Costa-Gavras, a sessão especial de *Marighella* e *Fome*. O ciclo do Leffest completa-se com o simpósio *Resistências*, debates com convidados dos Coletes Amarelos de França ou do Extinction Rebellion do mundo, sindicalistas e ex-ministros como Varoufakis. A curadoria é de Juan Branco e a entrada é radicalmente livre.

Joana Amaral Cardoso

Juan Branco tem 30 anos com vista para um mundo que as lentes da justiça social revelam ser desigual. É assim que o advogado e conselheiro do Wikileaks e de Julian Assange, membro destacado dos Coletes Amarelos, propõe que a partir desta sexta-feira se veja cinema e se fale sobre o que está dentro e fora da sala escura: é o curador do simpósio *Resistências*, que emparelha em Lisboa e em Sintra, no âmbito do 13.º Lisbon & Sintra Film Festival (Leffest), filmes como *Joker*, *Fome* ou *Marighella* e debates com nomes como Yanis Varoufakis, Guilherme Seródio (Extinction Rebellion), Francisco São Bento (Sindicato dos Motoristas de Matérias Perigosas), Richard Stallman (*software* livre) e ativistas como Yvane Goua e Minna Salami e filósofos políticos como Mehdi Belhaj Kacem.

Resistências tem entrada livre, ponto de honra para a organização do festival do produtor e exibidor Paulo Branco e para o simpósio curado pelo seu filho, o académico e jornalista cujo percurso inclui ainda trabalho no Tribunal Penal Internacional ou os livros *Crépuscule* e *Contre Macron*.

Tudo começa esta sexta-feira às 15h no Nimas, em Lisboa, com *Fome* e debate, e continua sábado entre o Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, e a Universidade Lusófona, para terminar no Teatro Tivoli, em Lisboa, com mais debates e duas palestras – incluindo uma vídeo-entrevista do dissidente chinês Chen Guangcheng – para encerrar com *Marighella* e uma conversa com o realiza Wagner Moura e o argumentista Felipe Braga em torno do filme que o Brasil de Bolsonaro ainda não deixou estreitar-se.

Porquê aliar o simpósio a estes filmes, e num festival como o Leffest?

A primeira dimensão é o interesse do público em ter acesso directo às lutas que hoje são acompanhadas através dos jornalistas, dos media, de uma intermediação. Hoje os media têm cada vez menos capacidade financeira para cobrir a actualidade no estrangeiro e, paradoxalmente, estamos a ficar cada vez mais ignorantes quanto ao que se passa no mundo. A alternativa eventual para ter acesso às realidades que

ficam distantes de nós é a ficção e a criação artística, uma forma de intermediação que permite compreender através de uma história inventada uma realidade da qual não se pode falar directamente.

Achamos importante confrontar perspectivas artísticas e reais, de gente que tem tentado mudar o mundo. Era importante ver como os criadores olham para os resistentes e ver como os resistentes vêem os criadores. Pode ser muito favorável para os criadores descobrir ou reconhecer corpos que foram expostos a uma violência política muito importante e à qual resistiram por ideais. Só trazemos aqui gente que resistiu de forma legítima e pacífica.

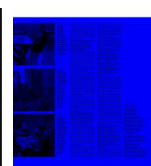
Só se vai falar de formas de resistência não-violenta?

A questão da violência é muito interessante. O grande autor de literatura francesa Jean Genet dizia: não há nada mais violento do que uma rosa que nasce, porque a ruptura que provoca no ecossistema, o esforço que tem de fazer para nascer, rompe com o mundo e evidentemente com a planta. Não há uma [só] definição de violência. Podemos ver imagens de uma manifestação e ter a impressão que os manifestantes são violentos, mas o que se está a passar é que estão a tentar proteger-se de uma violência de Estado mais importante. Tivemos muita precaução na escolha dos convidados e dos filmes que vamos mostrar para não fazer nenhum tipo de apologia do niilismo, que muitas vezes ameaça a política.

Queremos falar disso, e em particular da noção e do risco que podem representar pessoas que têm ideais muito justos e importantes mas que podem começar a encontrar prazer no confronto com um aparelho político, ou outro, e entrar nesse niilismo. O filme que exemplifica melhor isso é *Joker*.

Temos aqui pessoas muito puras, para nós. Encontraram formas muito criativas de resistir e que podem criar grandes dificuldades aos aparelhos com que se confrontam. Essa é a via que queremos promover, a inteligência colectiva que faça com que não se produza no final nenhum tipo de violência. Sobretudo gente que só tem como objectivo reduzir o nível de violência nas sociedades. Dou sempre o mesmo exemplo: em França todos os anos há 15 mil mor-





Fome de Steve McQueen: “o corpo é o limite de todo o tipo de sentimento. Tudo vai dar ao corpo e a capacidade de resistência acaba sempre no corpo, na capacidade do corpo de suportar”



Joker “o risco que podem representar pessoas que têm ideais muito justos e importantes mas que podem começar a encontrar prazer no confronto com um aparelho político, ou outro, e entrar nesse niilismo”



Sorry we missed you Quando da estreia da honra de Ken Loach em Inglaterra houve críticas ao preço dos bilhetes, por não permitir às pessoas que o filme retrata, uma família da nova gig economy, que vive de biscates, aceder ao filme

tes, pessoas que morrem antes do tempo por culpa dos efeitos do desemprego. É uma violência. Mas é uma violência invisível, não é imediata. O que fazer para que o sistema seja menos violento, sem nós provocarmos a violência? É isso a resistência. A resistência é proteger-se de algo, não é agredir.

Joker pôs o dedo numa qualquer ferida social – as pessoas parecem quase intimadas a reagir-lhe. Como associa os outros filmes que escolheu ao tema de resistência?

Nos filmes escolhidos, [vemos] como a criação raciocina sobre a questão da violência. *Fome*, de Steve McQueen, mostra uma forma de violência muito importante – pessoas presas na Irlanda [do Norte] que decidiram deixar de comer para defender os seus ideais. Como se decidiu deixar morrer essa gente, a demonstração da violência sobre esses corpos resistentes.

A escolha é mostrar a violência da política com [*Comportem-se como adultos*, de] Costa-Gavras [baseado no livro de Varoufakis sobre os bastidores da renegociação da dívida grega na UE], mostrar o risco de uma violência niilista com *Joker* e, com os dois outros filmes [*Passámos por Cá*, de Ken Loach e *Marighella*, de Wagner Moura], mostrar a capacidade da sociedade sobreviver a uma superestrutura violenta que às vezes se esquece, ou não é evidente.

Foi muito importante para nós que [o simpósio] seja entrada livre, com esforço, porque temos de trazer gente de todo o mundo com poucos apoios, porque não admitíamos que uma condição económica fosse retirar a possibilidade a um cidadão português de aceder [ao ciclo].

Quando da estreia do filme de Ken Loach em Inglaterra houve críticas ao preço dos bilhetes, por não permitir às pessoas que o filme retrata, uma família da nova gig economy, que vive de biscates, aceder ao filme.

Evidentemente. Em Inglaterra é um escândalo. Estamos mesmo a lutar contra isso. A ideia não é construir uma elite da resistência em que todos ficam muito satisfeitos e confortáveis, é também misturarmo-nos ao máximo com a gente que resiste ao quotidiano neste país, o que também é uma forma e heroísmo. Para muita gente hoje em dia é difícil simplesmente sobreviver.

Nessa dimensão somos o oposto da Web Summit, onde falei no palco principal. Os únicos portugueses com quem me cruzava era gente que estava a servir. Era uma reprodução incrível do espaço colonial. Quere-

mos romper com isso e mostrar que Portugal é capaz de ser o centro do mundo, mas com dignidade. Nunca é suficiente, sabemos muito bem que há barreiras que não são só económicas para gente mais frágil e vulnerável aceder a este tipo de eventos, mas fazemos o que podemos.

Num espaço tão elegante quanto o Tivoli, em Lisboa, ou em Sintra, haverá um espaço de acolhimento para perceberem que há gente que está a pensar com eles, ao lado deles, para melhorar a situação deles.

Na apresentação do programa fala de como a palavra resistência tem um “tremor, característico dos radicais”. Hoje, há um uso pejorativo do radical – feminismo radical, ambientalismo radical, esquerda radical –, o que pode ser uma outra forma de controlo, pelas palavras. Ao trazer este simpósio a par de um ciclo de filmes pensou na cultura também como algo radical?

Sim. E a cultura permite também compreender melhor o seu sentido... a prioridade da criação é inventar uma linguagem ou permitir voltar a uma linguagem significativa. A radicalidade, no sentido etimológico do termo, é a raiz. E é só isso, estamos a falar de uma rosa que nasce de uma raiz. As pessoas que estão a resistir hoje em dia estão a tentar criar raízes para permitir à rosa nascer mais tarde. A radicalidade só pode entender-se, para mim, nesse sentido. Para permitir o nascimento de novas formas de pensar, de relacionar-se, de amar, é preciso romper com os moldes existentes e os criadores são os que o fazem da forma mais bela possível porque nunca atingem ninguém. É uma criação que nunca pode destruir. Para nós esse é o modelo perfeito. Como se pode criar beleza no mundo sem retirar nada dela. A gente mais radical que encontrei na minha vida era sempre a gente mais tranquila.

Marighella, o filme de Wagner Moura sobre o político e guerrilheiro comunista na ditadura militar brasileira, é um filme que até agora não conseguiu estreiar-se no Brasil. Como classificaria o sistema que dá origem a um cenário em que fazer um filme sobre um facto histórico, uma biografia histórica, pode ser um acto de resistência?

Resistir à tentação do poder de destruir qualquer forma – e vou fazer um neologismo – de “des-legendagem” da realidade é a única forma de radicalidade que tem valor. Em Fran- ►

“Achamos importante confrontar perspectivas artísticas e reais, de gente que tem tentado mudar o mundo. Era importante ver como os criadores olham para os resistentes e ver como os resistentes vêem os criadores”



Marighella, o filme que o Brasil de Bolsonaro ainda não viu

Wagner Moura dirige Seu Jorge como Carlos Marighella, guerrilheiro comunista durante a ditadura militar brasileira.

► ça, o grande jornalista Albert Londres dizia que o papel do jornalista é pôr sal onde ficou aberta uma ferida. O acto do criador frente ao poder deve sempre ter esse efeito. E de acompanhar os dissidentes e as pessoas, isoladas nas suas lutas, que tentam sobreviver. Nunca haverá a um sistema político perfeito e haverá sempre vítimas de sistemas políticos e ficar sempre desse lado, resistir ao prazer de se deixar absorver por um aparelho de poder que pode trazer vantagens, é a melhor forma de actuar.

Estes filmes questionam também o lugar da complacência. Tendo em conta as muitas formas e causas actuais de resistência, qual é o filme da resistência deste século XXI?

É por isso que o filme de McQueen é muito importante, porque a questão não é saber o que se passava na Irlanda. As sociedades deram importância ao sentimento da dignidade porque sabem que se não houver protecção da dignidade isso provoca um pico de violência. Tudo isso vai dar, no fim de contas, à questão do corpo. O corpo é o limite de todo o tipo de sentimento. Tudo vai dar ao corpo e a capacidade de resistência acaba sempre no corpo, na capacidade do corpo de suportar. Esse filme concentra-se no efeito da política sobre corpos que decidiram resistir e talvez seja o mais significativo porque permite reunir todas as outras lutas.

Hoje em dia, a Extinction Rebellion (ER) tenta isso, expor corpos à operação política para mostrar até que ponto os políticos não querem mover-se e a que ponto é que a legítima luta que estão a levar a cabo não é defendida pelo aparelho político - pelo contrário, é reprimida pelas suas mãos e braços armados e da justiça.

É interessante que em movimentos tão pacíficos e não-violentos como a ER um dos elementos centrais continua a ser um corpo, e a capacidade de o corpo resistir ao facto de ser posto na prisão. Um dos princípios do ER é disponibilizar-se à violência do Estado e aceitar essa violência para mostrar o absurdo. Mesmo os movimentos não violentos, de Gandhi a Martin Luther King, eram sempre um passo que respondia à violência do outro.

Em *Fome* é o que se vê mais - um corpo que não faz nada senão aceitar a violência, deixar de proteger-se, de comer e assim mostrando as consequências. E essa radicalidade não passa por exercer violência sobre ninguém à parte de aceitar a violência. Para mim é uma lição muito importante.

Nos momentos iniciais de *Marighella*, o cantor e actor Seu Jorge, na pele do guerrilheiro comunista brasileiro, levanta-se numa sala de cinema, rodeado de polícias armados, e grita: “Abaixo a ditadura militar, viva a democracia!”. Os autores não previam que o filme quisesse estreiar-se com Jair Bolsonaro na presidência, mas sempre quiseram fazer cinema sobre resistência - um filme de acção, sublinha Felipe Braga, que assina o argumento com o realizador Wagner Moura, mas que é mais do que a acção dos tiros. A acção de um homem “que não tem as respostas para os problemas, não sabe o que é melhor ou pior, mas sabe que precisa agir”.

Marighella é a estreia na realização de Wagner Moura, actor que o público conhece como Pablo Escobar na série Netflix *Narcos* ou dos filmes *Carandiru* e *Tropa de Elite*. Terá exibição única, para já, no domingo no Tivoli, em Lisboa, no 13.º Leffest, enquanto aguarda que se estreie no Brasil para que possa depois ser lançado em mercados como o português.

Baseado no livro do jornalista Mário Magalhães, centra-se nos anos entre o golpe militar de 1964 que instaurou a ditadura brasileira e a morte do ex-deputado comunista que entra na clandestinidade e é co-fundador do grupo armado Ação Libertadora Nacional (ALN). *Marighella* é o filme que o Brasil de Bolsonaro ainda não viu estreiar, embrulhado em alguma burocracia mas também enleado no receio de alguma censura - afinal, quando a sua estreia agendada para dia 20,

O filme terá exibição única, para já, no domingo no Tivoli, em Lisboa, no Leffest, e motivará uma conversa no final do simpósio Resistências

Dia da Consciência Negra no Brasil, foi cancelada, os filhos do Presidente da República celebraram no Twitter. Bolsonaro enaltece o tempo da ditadura militar, prefere chamá-la de “regime com autoridade”.

“Jamais imaginámos que o filme seria lançado no contexto político actual no Brasil. Há uma estranheza, no limite do absurdo, na forma como algumas das falas e diálogos que a gente tinha medo que soassem anacrónicas a um público contemporâneo na verdade se provem absolutamente actuais”, confessa Felipe Braga dias antes de voar para Lisboa, onde participará na conversa após a exibição do filme.

O argumentista não fala de censura, mas não hesita em considerar que o impasse que rodeia *Marighella* está ligado ao contexto em que o Governo tem criticado peças, séries ou filmes cujos temas lhe desagradam.

“Temos um Presidente da República e membros do Governo que falam em filtrar acções culturais e artísticas que não representam os valores judaico-cristãos ou os valores da família brasileira - seja lá o que isso for”, lamenta Braga. A estreia está adiada *sine die* - foi pedido à Agência Nacional do Cinema (Ancine) 1 milhão de reais para apoiar a distribuição, como escreveu o *El País Brasil*, pedido rejeitado por atraso num documento do fundo público que financiou parcialmente o filme. Ainda assim, Felipe Braga acredita que a estreia não está em causa. O facto de o poder judicial ter revertido algumas decisões do governo no sector cultural dá-lhe confiança.

“A questão mais complexa é o movimento de auto-censura, se na hora que o filme for lançado os próprios exibidores se poderão sentir ameaçados por terem o filme”. Porque Marighella, o homem, enfrenta já outros problemas. “Marighella voltou a ser um inimigo da nação, dessa nação bolsonarista, dessa nação opressiva que não aceita liberdade e a diferença”, diz Felipe Braga.

Carlos Marighella nasceu em Salvador em 1911. É uma figura complexa e rica, filho de um operário socialista de ascendência italiana e de uma empregada doméstica negra, filha livre de escravos trazidos do Sudão. Aprendeu a ler cedo e na sua

formação conheceu *in loco* a China comunista. Carismático, escrevia poesia e pouco antes de morrer assinou o *Minimanual do Guerrilheiro Urbano*. Foi expulso do Partido Comunista Brasileiro (PCB), pegou em armas e assumiu-se como terrorista depois de as autoridades lhe negarem o título de revolucionário.

“Quando começámos a escrever o filme era uma figura cujo nome estava a começar a ser usado para baptizar escolas públicas Brasil pela sua importância histórica. Naturalmente vira um inimigo da nação mais uma vez, o que é de uma boçalidade terrível”, assinala Felipe Braga. Que sublinha, porém: “Se tentássemos limpar a figura e torná-la mais digerível para a audiência estaríamos a fazer um desserviço grande para a personagem e para a discussão política actual. E a direita brasileira acusar-nos-ia de o tentar transformar num herói. Foi importante manter essa complexidade da personagem e colocá-la no fogo, porque acreditamos que sobrevive ao fogo.”

Depois do golpe militar e da sua expulsão do PCB, criou a ALN, grupo armado que pedia o apoio da população e tentava tirá-la da complacência, e que também foi responsável por assaltos, mortes e mais tarde pelo rapto do embaixador dos EUA. “Esse talvez tenha sido o ‘erro histórico’ mais contundente do Marighella - acreditar que a população se juntaria a grupos revolucionários para impedir a acção dos militares, do governo”, reflecte Felipe Braga sobre o seu país, onde as revoluções populares internacionais dos anos 1960 e 70 não tiveram espelho.

Por isso, *Marighella* “é uma provocação importante para o contexto actual. O que é que você faz, o que se faz perante um quadro de repressão? Pega-se em armas? Não necessariamente.” No filme, Seu Jorge, Adriana Esteves ou Bruno Gagliasso retratam o medo, a tortura e a censura nos jornais, mas também mostram o sangue e os danos colaterais. “O filme não é um manifesto a favor do Marighella nem a favor da luta armada ou a favor da esquerda”, diz o seu co-autor. Mas *Marighella* quer contribuir. Há uma semana, Lula da Silva foi libertado da prisão e promete fazer oposição ao governo conservador. “Hoje no Brasil não sofremos só com um governo de extrema-direita reacção, sofremos um problema de narrativa”, defende Felipe Braga. Lula “tem o poder de sugerir uma outra narrativa para o país”, mas a futura liderança tem de ser “nova, jovem”, acredita o argumentista, que continua a sublinhar que o filme quer falar para a “juventude que infelizmente acredita que a política não muda as coisas, que posicionar-se politicamente é inútil e que nasceu num contexto que é avesso à transformação, avesso à justiça”. **J.A.C.**

