



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

El verdugo

Luis García Berlanga

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I – INTRODUÇÃO

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p. 2**
- Porquê este filme? **p. 3**
- Ficha técnica **p. 3**
- Questões de cinema presentes num fotograma **p. 5**
- Sinopse **p. 5**

II – O FILME

- Contexto e âmbito de criação, por Fernando Trueba **p. 6**
- O autor **p. 8**
- A criação a quatro mãos: *Esa pareja feliz* e "Dois casais felizes (ou o bigamo bilingue)", por *Fernando Trueba* **p. 9**
- Filmografia de *Luis Garcia Berlanga* **p. 10**
- Filmografia seleccionada de *Rafael Azcona* **p. 10**
- Filiações cinematográficas, por *Javier Rebollo* **p. 11**
- Reflexões de *Luis Garcia Berlanga* **p. 14**

III – ANÁLISE

- Capítulos do filme **p. 16**
- Questões de cinema, por *Pep Garrido* e *Bernardo Sánchez* **p. 20**
- Análise de um fotograma. Uma caixa branca e vazia onde culmina uma dupla condenação **p. 24**
- Análise de um plano. O presságio da condenação final ou primeira morte de José Luís **p. 25**
- Análise de uma sequência. Uma apresentação que contém todo o filme **p. 26**

IV – CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens em eco, por *Javier Rebollo* **p. 28**
- Diálogos entre filmes da colecção *CinEd – El verdugo* e "O homem sem passado": a perda de identidade. *El verdugo* e *Il Posto*: retratos de uma época e de uma sociedade. **p. 32**
- Diálogo com outras formas artísticas, por *Javier Rebollo* **p. 34**
- Acolhimento ao filme, por *Fernando Trueba* **p. 37**

V – ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS **p. 39**

CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. Temos imagens numa série de ecrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, computadores e tablets. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu. As mudanças têm repercussões no cinema; a sua popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência. Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas sim que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

Dossier concebido por *A Bao A Qu*

Fernando Trueba Contexto e âmbito de criação; *Esa pareja feliz* e *Dois casais felizes (ou o bigamo bilingue)*; Recepção do filme.

Javier Rebollo Filiações cinematográficas; Imagens em relação; Diálogo com outras formas artísticas.

Pep Garrido Questões de cinema. O guião: estrutura e arco berlanguiano, motivos e temas

Bernardo Sánchez Questões de cinema. O valor dos espaços: colocar em cena a angústia; Selecção de textos para Reflexões

Núria Aidelman y Laia Colell Texto Editorial; Questões cinematográficas presentes num fotograma; Análise de um fotograma, um plano e uma sequência; Diálogos entre filmes; Itinerários pedagógicos

Coordinación CinEd Espanha: *A Bao A Qu*

Coordenação pedagógica geral: *La Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse*

Coordenação geral: *Institut français*

Copyright: *CinEd / Institut français / A Bao A Qu*

Esta publicação está protegida pelo artigo 31 da Lei de Propriedade Intelectual do Real Decreto Legislativo 1/1998 de 12 de abril.

PORQUÊ ESTE FILME?

El verdugo (“O carrasco”) é um dos grandes filmes do cinema espanhol e europeu, e representa o melhor do inconfundível cinema de *Luis García Berlanga* e do seu trabalho com *Rafael Azcona*, com quem escreveu muitos dos seus guiões. Os seus filmes *costumbristas*¹, *corais*² e movimentados, de diálogos brilhantemente irónicos, de personagens que oscilam entre o encantador e o grotesco, de situações à beira do absurdo, são capazes de abordar os temas mais sérios com uma mordacidade única e de tecer, de forma aparentemente leve, uma profunda e impiedosa crítica social.

Para além das suas personagens e situações, dos seus diálogos e da sua memorável realização, como todas as grandes obras de arte, *El Verdugo* é um filme inesgotável. E também, como qualquer clássico, conserva um profundo valor universal sem deixar de estar firmemente ancorado ao seu contexto histórico — a Espanha do início dos anos 60, passados mais de 20 anos da ditadura fascista de *Francisco Franco* e em pleno desenvolvimento económico. É um filme que denuncia a pena de morte, mas, como dizia o próprio *Berlanga*, é muito mais que isso. É um filme sobre a liberdade e a sua ausência; sobre a decisão individual e o conformismo; sobre a violência da sociedade e a opressão do indivíduo; é quase uma dissecação do que *Hannah Arendt* chamou “a banalidade do mal”; é, em suma, uma crua e implacável reflexão sobre a condição humana. Por tudo isto é também hoje — para além da pena de morte já ter sido abolida na Europa — um filme absolutamente necessário e especialmente pertinente para pensar com os jovens sobre outras penas e outras mortes — talvez menos visíveis — e para reflectir sobre a responsabilidade individual e o nosso dever de exercê-la.



Cartel español, checo e italiano

FICHA TÉCNICA

Título original: *El Verdugo*

Título original italiano (co-produção): *La ballata del boia*

Ano: 1963

Duração: 1h 27 min

Formato: preto e branco - 1:1,66

País: Espanha / Itália

Realizador: *Luis García Berlanga*

Assistente de realização: *Ricardo Muñoz Suay*

Argumento: *Luis García Berlanga* e *Rafael Azcona*

Colaboração no argumento: *Ennio Flaiano*

Produção: Naga Films S.A. (Madrid) / Zebra Films S.P.A. (Roma)

Director de produção: *José Manuel M. Herrero*

Director de Fotografia: *Tonino Delli Colli*

Segundo operador de câmara: *Miguel Agudo*

Direcção de arte: *José Antonio de la Guerra*

Montagem: *Alfonso Santacana*

Música: *Miguel Asins Arbó* e *Adolfo Waitzman* (*Twist El verdugo*)

Som: *Felipe Fernández*

Elenco: *Nino Manfredi* (José Luis), *José Isbert* (Amadeo), *Emma Penella* (Carmen), *Ángel Álvarez* (Álvarez), *José Luis López Vázquez* (Antonio), *María Luisa Ponte* (Estefanía), *Guido Alberti* (diretor da prisão), *María Isbert* (Ignacia), *Alfredo Landa* (Sacristão), *Chus Lampreave* (visitante da casa em construção), *Manuel Aleixandre* (condenado)

1 N.T. Costumbrismo é um tipo de criação literária que se desenvolveu em Espanha no século XIX, que tenta mostrar uma visão filosófica, festiva ou satírica dos costumes populares.

2 N.T. Em espanhol coral é um adjetivo que define uma obra literária ou cinematográfica que tem um protagonista plural ou colectivo (RAE).

Decisão e cisão

Crítica social

Enquadramento



Espaços

Uso expressivo
do som

QUESTÕES DE CINEMA PRESENTES NUM FOTOGRAMA

ENQUADRAMENTO

Os planos de *El verdugo* são de extrema complexidade e de magistral precisão; podemos reparar aqui, a modo de exemplo, na perfeita simetria deste fotograma. Entre as características recorrentes de *Berlanga*, a profundidade e o movimento são essenciais no seu trabalho. Todos os níveis da imagem são significativos e modificam-se constantemente ao longo de cada plano, devido às múltiplas variações de posições, às relações entre personagens e ao movimento quase contínuo de uma câmara perfeitamente coreografada com os actores. Aqui, por exemplo, o protagonista José Luis surge no fundo do plano, muito mais distante, sendo o sogro-carrasco quem ocupa o primeiro plano; mas *José Luis* acabará por ocupar o primeiro plano quando se sentar à mesa (ocupando simbolicamente o lugar de *Amadeo*).

ESPAÇOS

Cada um dos espaços foi cuidadosamente escolhido e trabalhado pelo menos em dois sentidos. Por um lado, os espaços contribuem para a caracterização das personagens e, de uma maneira mais geral, da sociedade espanhola da época. Por outro lado, os espaços jogam um papel fundamental na realização, permitindo modular muitas posições das personagens e das relações que se estabelecem entre elas. Na casa de *Amadeo* e *Carmen*, por exemplo, podemos pensar nas movimentações entre a porta de entrada, o corredor, a sala (com a mesa em primeiro plano), a cozinha ao fundo e inclusivamente a janela que se abre para o pátio de vizinhos. Também os elementos da decoração têm uma função específica: a toalha com que *Amadeo* lava as mãos, o candeeiro que servirá de comparação com a cadeira eléctrica...

DECISÃO E CISÃO

El verdugo pode ler-se como um filme sobre as decisões, e como indica a origem das próprias palavras, em cada decisão há também uma cisão, um corte, algo que se quebra. O protagonista parece condenar-se a si próprio a agir como carrasco tomando decisões quase involuntárias ou talvez por falta de vontade (várias vezes durante o filme repete a

frase “eu não queria...” ou, como acaba de fazer no plano anterior a este, “calham-me sempre a mim estas coisas”). Os umbrais são uma metáfora visual extraordinária de um dilema interior: *José Luis* começa sempre por se negar a entrar nos espaços que o conduzem ao destino de carrasco, mas acaba sempre por entrar, transpondo os umbrais, ultrapassando os limites que os seus próprios valores lhe deveriam impor. Por duas vezes fá-lo neste plano: primeiro entrando em casa e depois, passando para a cozinha.

CRÍTICA SOCIAL

Berlanga e *Azcona*, co-argumentista deste e de muitos outros dos seus filmes, são capazes de abordar os temas mais sérios de forma ácida e mordaz, embora aparentemente ligeira. Se em algum momento um sorriso se desenha nos lábios do espectador é apenas para o deixar mais gelado ao fim de poucos segundos. O seu cinema é herdeiro e continuador de uma eminente tradição literária e artística espanhola em que, de *Quevedo* a *Valle-Inclán*, passando por *Goya*, a sátira, o grotesco e o absurdo³ constroem uma visão lúdica e irreverente da realidade social e política.

USO EXPRESSIVO DO SOM

Também com o som *Berlanga* trabalha a partir da ironia. Trata-se de um som não direto, gravado posteriormente à rodagem, em estúdio, o que confere ao cineasta uma grande liberdade técnica e criativa (do mesmo modo, *Berlanga* defendia a dobragem dos diálogos para assim os poder reescrever na montagem). O cineasta concebe uma espécie de *leitmotiv* sonoro através de sons metálicos que tornam sempre presente as ferramentas do garrote; às vezes saem da própria mala, outras de elementos díspares: a tranca de uma porta a fechar-se, correntes ou inclusivamente os utensílios de cozinha.

3 N.T. No original *esperpento* que, de acordo com a RAE, é uma concepção literária criada por *Ramón M^o del Valle-Inclán*, em 1920, em que deforma a realidade acentuando os seus traços grotescos.

SINOPSE

por Luis García Berlanga

José Luis é um jovem empregado de uma funerária que conhece um carrasco chamado *Amadeo* durante um serviço numa prisão. Quando lhe leva a mala com os utensílios de trabalho que *Amadeo* se tinha esquecido na camioneta, *José Luis* conhece a sua filha *Carmen*. Gostam um do outro rapidamente e depois de serem surpreendidos pelo pai, veem-se obrigados a casar.

Nesse exacto momento, é concedida a *Amadeo* uma casa onde ele pode viver com o casal que já espera um filho. Mas mal chegue a reforma todos devem abandonar a casa, a menos que *José Luis* herde o cargo do sogro e se torne também ele num carrasco. Resistindo à ideia, *José Luis* acaba por aceitar convencido de que não terá de levar a cabo nenhuma execução, uma vez que a pena de morte está em desuso. No entanto, a intimação chega e toda a família viaja até Palma de Maiorca, onde *José Luis* deverá executar um réu. A família tenta aproveitar a sua estadia como se fossem umas férias, confiando na chegada de um perdão para o réu. Mas *José Luis* acaba por ser chamado pela *Guarda Civil* para deslocar-se até à prisão, onde é praticamente arrastado pelos funcionários até ao cadafalso para proceder à execução do réu.

CONTEXTO E ÂMBITO DE CRIAÇÃO⁴ por Fernando Trueba

O FILME NO SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Um amigo de *Berlanga* contou-lhe um episódio sobre a execução de *Pilar Prades*, conhecida como “a envenenadora de Valência”, a última mulher executada por enforcamento em Espanha, em 1959. Parece que quando o carrasco soube que tinha de executar uma mulher entrou em pânico e “a autoridade competente” teve de o embriagar (“de o sedar” na versão oficial) para “o convencer” a cumprir o “seu trabalho”. Esta acção foi tão deliberada pela autoridade que esta teve a necessidade de arrastar o carrasco, literalmente, até ao cadafalso.

Na sua cabeça, *Berlanga* visualizou uma imagem: uma grande sala branca, vazia, atravessada pelo condenado, pela comitiva habitual e pelo carrasco desmaiado e carregado por dois guardas. Durante alguns anos esta imagem obcecou o cineasta até que, com o seu co-argumentista *Rafael Azcona*, escreveram a história que conduziria a essa imagem: o argumento de *El verdugo*. *Berlanga* comentou que esta foi a única vez, em toda a sua carreira, que uma imagem tinha precedido à ideia, à estória do filme.

Caso fosse feita uma sondagem entre críticos e historiadores de cinema sobre qual o melhor filme da história do cinema espanhol, é quase certo que haveria unanimidade em responder *El Verdugo*. Provavelmente outra sondagem feita para o público de cinema daria o mesmo resultado. Apesar da unanimidade, não se trata de um filme académico, mas sim arriscado. Literalmente arriscado pelo tema que trata na época em que o faz e pelas dificuldades que isso lhe supôs. E arriscado também por tratar de temas dramáticos, dolorosos, em tom de comédia.

El verdugo filmou-se em 1963. A ditadura franquista, que durou quase 40 anos (1939-1975), cumpria dois terços da sua duração total e preparava-se para a grande celebração no ano seguinte dos macabramente chamados “25 anos de paz”. Mas como falar do contexto histórico de *El verdugo* sem mencionar dois conhecidos crimes de *Franco*?

A rodagem começou a 15 de abril de 1963. Três dias depois, a 18 de abril, um tribunal militar condena à morte *Julián Grimau*, dirigente comunista na clandestinidade. Dois dias mais tarde, após ser brutalmente torturado e julgado sem nenhuma garantia, é fuzilado por um pelotão de soldados de substituição, depois da *Guarda Civil* e militares se terem recusado a fazê-lo. *Grimau* recebeu vinte e seis disparos, mas como continuava vivo o “trabalho” teve de ser concluído pelo tenente que dirigia o pelotão. O tenente passou o resto da sua vida assombrado por esse acontecimento, acabando por morrer num hospital psiquiátrico. *Berlanguiano? Azconiano? Não. Franquista.*

O filme estava pronto para ser exibido no Festival de Veneza, que começava a 24 de agos-

to. Uma semana antes, o governo de *Franco* executava (por enforcamento) dois jovens anarquistas, *Joaquín Delgado* e *Francisco Granados*.

Não é estranho que *Franco* fosse conhecido em muitos países como “o carrasco”. O filme de *Berlanga*, que era uma co-produção hispano-italiana, intitulava-se em Itália *La ballata del boia*, isto é, “a balada do carrasco”... Os protestos internacionais contra as execuções do franquismo eram muito frequentes naquela época.

O FILME NO SEU CONTEXTO CINEMATOGRAFICO E CULTURAL

O contexto cultural de *El verdugo* é estabelecido perfeitamente pelo próprio filme na cena da Feira do Livro de Madrid, quando os protagonistas vão visitar o catedrático *Corcuera*, uma perfeita encarnação do “intelectual” do franquismo, que está a autografar o seu último livro. O panorama é complementado pela entrada de um casal “moderno” que se aproxima do *stand* e pergunta se têm livros sobre *Bergman* e *Antonioni* (claro que ninguém sabe quem são) e pelo rapaz que está a pedir catálogos (eram a única coisa grátis, as crianças pediam-nos para sonharem com os livros que não podiam comprar). Impossível uma pintura melhor do “ambiente cultural” da época.

Historicamente os anos 50 são os anos que marcaram o fim do bloqueio internacional a Espanha, os pactos de *Franco* com os Estados Unidos e a entrada de Espanha na ONU, etc. Espanha torna-se por uma década *plateau* das superproduções de *Samuel Broston*: *John Paul Jones* (1959), “O Rei dos Reis” (1961), *El Cid* (1961), “55 dias em Pequim” (1963), “A queda do Império romano” (1964)...Um ano antes de *El verdugo*, *David Lean* também tinha rodado em Espanha grande parte de “Lawrence da Arábia” (1962) e em 1965 filmaria “Doutor Jivago”.

O Festival de Veneza de 1963, onde *El verdugo* foi apresentado, consagrava uma nova geração do cinema inglês com *Billy the liar* de *John Schlesinger*, *Tom Jones* de *Tony Richardson* e, sobretudo, *The servant*, obra chave da dupla *Joseph Losey-Harold Pinter*, um filme que antecipa o cinema de 68 e dos anos seguintes.

Em 1963 *Mario Vargas Llosa* publicava “A cidade e os cães” e *Julio Cortázar*, “O Jogo do Mundo” (*Rayuela*). Também nesse ano *Bob Dylan* lançava o seu primeiro disco “de autor”: *The Freewheelin’ Bob Dylan*.

Mas em 1959 uma revolução estava a ter lugar no cinema europeu. Tratava-se de uma revolução estética e de uma mudança geracional. A *Nouvelle Vague* em França e o *Free Cinema* em Inglaterra são as suas manifestações mais visíveis. Em Espanha, poucos anos depois, iria nascer o chamado “Novo Cinema Espanhol”, cujos títulos mais importantes seriam, por exemplo, *La tía Tula* de *Miguel Picazo* (1964), *Nueve cartas a Berta* de *Basilio Martín Patino* (1965), *La caza* de *Carlos Saura* (1965) ou *La busca* de *Angelino Fons* (1966).

⁴ Realizador, argumentista, montador, produtor cinematográfico e musical, entre a sua filmografia destacam-se *El año de las luces* (1986), *Belle époque* (1992) e *La niña de tus ojos* (1998), escritas precisamente com *Rafael Azcona*. A sua primeira longa-metragem é *Ópera prima* (1980) e o seu filme mais recente chama-se *La reina de España* (2016).



Billy liar (John Schlesinger, 1963)

Tom Jones (Tony Richardson, 1963)

The servant (Joseph Losey, 1963)



La tía Tula (Miguel Picazo, 1964)

Nueve cartas a Berta
(Basilio Martín Patino, 1965)

La caza (Carlos Saura, 1965)



El cochecito (Marco Ferreri, 1960)



El mundo sigue (Fernando Fernán-Gómez, 1963)

Simultaneamente às “novas ondas”, em Itália, sob as cinzas do esgotado neo-realismo surge a *commedia all’italiana* que vai dar origem a obras-primas como *I soliti ignotti* (1958), “A grande guerra” (1959) ou *I compagni* (1963), de *Mario Monicelli*; *Una vita difficile* (1961), *Il sorpasso* (1962) ou *La marcia su Roma* (1962), de *Dino Risi*; *Divorzio all’italiana* (1962) e *Sedotta e abbandonata* (1964), de *Petro Germi*; *Tutti a casa* (1960), de *Luigi Comencini*; ou *Mafioso* (1962), de *Alberto Lattuada*. Ainda que ignorada pela crítica e pelas modas, por não ter o caráter de “inovação”, a *commedia all’italiana* é um dos momentos de máximo esplendor do cinema europeu e de comédia. A sua combinação entre humor e drama, o seu realismo cru descarnado, acaba por proporcionar uma visão da vida e do homem muito mais rica, certa e profunda. As suas raízes, além de no neo-realismo, podem procurar-se no romance picaresco espanhol, como o próprio *Monicelli* repetiu em numerosas ocasiões.

Exactamente nessa altura Espanha produzia a sua própria versão do género italiano (“*comédia à espanhola*”?). Por essa razão mais do que de influência do cinema italiano, podíamos falar de dois ramos de um mesmo tronco que se desenvolvem ao mesmo tempo. Só a ditadura franquista se pôde considerar responsável de que o florescimento fosse menor quantitativamente. As “Nossas” obras-primas são *El pisito* (1959) e *El cochecito* (1960), de *Marco Ferreri*; *Plácido* (1961) e *El verdugo* (1963), de *Berlanga*; e *El mundo sigue* (1963) e *El extraño viaje* (1964), de *Fernando Fernán-Gómez*. É curioso que os dois primeiros tenham sido realizados por um cineasta italiano. Mas ainda mais curioso (e significativo) é que os quatro primeiros filmes tenham sido escritos pela mesma pessoa: o guionista *Rafael Azcona*.

El pisito (1959) e *El verdugo* cruzam o problema imobiliário (por assim dizer) e a morte. No primeiro o protagonista deve casar-se com uma idosa para herdar a sua casa quando esta morrer. A personagem de *El verdugo* casa-se com a filha do carrasco para herdar o seu ofício e para conservar a casa que concederam ao seu sogro. Ou seja, pode ser visto como uma reviravolta sobre o tema introduzido em *El pisito*, que aqui se leva ao extremo da corrupção moral e putrefacção social, mas sem cair no grotesco e no humor negro de *Ferreri*, pois o filme é de um realismo extremo. O grande êxito de *El verdugo* é que o seu humor surge da realidade e na maior parte dos casos o riso acaba por deixar o espectador espantado.

Realmente *El verdugo* pertence tanto à comédia espanhola como à *commedia all’italiana*, aliás, poder-se-ia dizer que é a grande contribuição do cinema espanhol a esta última, pois trata-se de uma co-produção com Itália. Contribuem para a sua produção o ex-futebolista do Real Madrid *Nazario Belmar* (Naga Films) e a produtora italiana *Zebra Films*. Protagoniza-a *Nino Manfredi* (o quinto grande da *commedia all’italiana*, junto com *Alberto Sordi*, *Vittorio Gassmann*, *Marcello Mastroianni* e *Ugo Tognazzi*) e num papel secundário como director da prisão, um estupendo *Guido Alberti*. No guião, junto a *Azcona* e *Berlanga* aparece *Ennio Flaiano*, argumentista de toda a filmografia de *Federico Fellini* até à sua conhecida separação a meio dos anos sessenta, e um referente, quase um modelo, para o jovem *Azcona*. A fotografia é de *Tonino Delli Colli*, operador habitual de *Pasolini*. Já a presença de *Flaiano* na ficha técnica do argumento deve-se mais à burocracia das co-produções do que a uma real participação. E *Manfredi* também foi uma “imposição” da parte italiana. Na realidade é muito atraente para a personagem, e tanto *Berlanga* como *Azcona* tinham preferido *José Luis López Vázquez*.

O AUTOR

Luis García Berlanga (1921-2010) é uma das grandes referências do cinema espanhol, mundialmente conhecido e reconhecido por “Bem-vindo, Mr. Marshall” (1952); “Plácido” (1961) e, muito particularmente, por *El verdugo* (1963). O seu estilo mordaz e tragicómico, o seu olhar único sobre os usos e costumes da sociedade espanhola, fizeram com que o termo “berlanguiano” nos permita explicar situações da nossa vida quotidiana, na esteira do “goyesco” - de Francisco de Goya - ou do “esperpéntico” (absurdo) de *Valle-Inclán*. A sua projecção terminológica não fica por aqui: “*Berlanguita*” é como foi rebaptizada uma grua de estúdio pequena, desmontável, ágil em espaços reduzidos, que *Berlanga* utilizava frequentemente para os seus recorrentes planos sequências extraordinariamente movimentados e com muita frequência, “*corais*”⁵.

Luis García Berlanga nasceu em 1921 no seio de uma família burguesa de Valência. Aos doze anos assistiu à rodagem do primeiro filme sonoro em valenciano, *El faba de Ramonet* (1933), baseado numa obra do seu tio. Aos seus quinze anos deparou-se com o início da Guerra Civil espanhola (1936-1939); meses antes de acabar o conflito foi chamado para combater pela frente republicana; tinha 18 anos e o seu pelotão ficou conhecido como a “Quinta del Biberón”. Em 1941, para salvar o pai da pena de morte (foi condenado por ser fundador da União Republicana de Valência e deputado da Frente Popular) e para chamar à atenção de um amor não correspondido, *Berlanga* alista-se como voluntário na Divisão Azul franquista e parte para a Rússia para se unir ao exército alemão.

No seu regresso, pinta, funda um cineclub, escreve prosa e poesia, colabora como crítico de cinema em vários jornais e começa a escrever o seu primeiro guião de cinema, *Cajón de perro*.

Em 1947, entra no Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas, a futura Escola Oficial de Cinematografia (onde anos mais tarde também estudaria *Victor Erice*). Partilha a primeira promoção da escola com *Juan Antonio Bardem*, *Florentino Soria* e *Agustín Navarro*, com quem virá a realizar o filme colectivo *Paseo por una guerra antigua* (1949). Seguir-se-á a curta-metragem documental *El circo* (1950), desta vez sozinho. São as primeiras obras de uma extensa filmografia de 20 longas-metragens (além de peças para televisão, guiões não rodados e obras de teatro) que se estende ao longo de mais de cinquenta anos.

Depois de escrever diversos guiões, funda com outros colegas a produtora Altamira, cujo primeiro filme é *Esa pareja feliz* (1951), escrito e realizado com *Juan Antonio Bardem*, e no qual se incorpora como assistente de realização *Ricardo Muñoz Suay*, outro habitual colaborador de *Berlanga*. O filme acaba por estreiar dois anos depois, depois do grande êxito de “Bem-vindo, Mr. Marshall” (1952), a sua primeira longa-metragem realizada apenas por ele mas com um argumento escrito em conjunto com *Bardem* e com o dramaturgo *Miguel Mihura*. O filme apresentou-se no Festival de Cannes no qual ganhou o prémio de melhor filme de comédia e uma menção especial para o argumento, recebendo elogios de realizadores como *Abel Gance* ou *Jean Cocteau*.

Ao seu primeiro filme seguiram-se numerosos argumentos que não chegou a filmar (um deles em colaboração com *Cesare Zavattini*, um dos pais do neo-realismo italiano e guionista de filmes como *O ladrão de bicicletas* (1948) ou *Umberto D* (1952) de *Vittorio de Sica*), até que em 1956 filmou *Calabuch*, uma fábula rural com um fundo ecologista, e em 1957, *Los jueves, milagro*, onde denuncia a exploração comercial das aparições. Dois anos mais tarde, em 1959, *Berlanga* conhece o escritor *Rafael Azcona*: é um encontro decisivo. O seu primeiro trabalho juntos é *Se vende un tranvía* (1959), um episódio piloto para uma série que nunca se chegou a fazer, e a sua colaboração prolongar-se-á em todas os filmes do realizador até 1987 (*Moros y cristianos*).

Em 1961 escrevem juntos o argumento de *Siente un pobre a su mesa*, uma crítica à hipocrisia oculta das campanhas de caridade, a que a censura obrigou a mudar o título para “Plácido”. O filme entra na selecção oficial do Festival de Cannes e é nomeado para o Óscar de melhor filme de língua estrangeira, motivo pelo qual *Berlanga* viaja para Hollywood onde conhece realizadores do cinema clássico como *King Vidor*, *William Wyler*, *Josef von Sternberg*, *Frank Capra*, *Fred Zinneman*, *Rouben Mamoulian* e *Billy Wilder*.

Depois do êxito de “Plácido”, *Azcona* e *Berlanga* escrevem *El verdugo* (1963), que ganha o Prémio da Crítica no Festival de Veneza, apesar da tentativa do então embaixador espanhol em Roma, *Alfredo Sánchez Bella*, de censurar o filme.

El verdugo é, provavelmente, o mais célebre e reconhecido dos seus filmes por críticos, cineastas e espectadores de todo o mundo ao longo de já quase seis décadas. Para os amantes das listas e classificações: *El verdugo* lidera sempre as primeiras posições das listas dos grandes filmes do cinema espanhol e está sempre presente nas do cinema mundial.

Seguem-se *La boutique* (1967) e *Vivan los novios* (1969), a sua primeira experiência a cores, dois filmes muito prejudicados por problemas de produção que os fizeram afastar-se das intenções iniciais de *Azcona* e *Berlanga*. Depois de viver uns meses em Paris, *Berlanga* realiza a co-produção francesa *Tamaño natural (Grandeur Nature)* (1973), censurada durante vários anos em Espanha. Regressa com *La escopeta nacional* (1977), um retrato mordaz da classe política franquista e da aristocracia decadente, que conta com um dos netos do ditador *Francisco Franco* como assessor. Anos mais tarde, o produtor *Alfredo Matas* propõe-lhe uma segunda parte desta obra que dá origem a *Patrimonio nacional* (1980) e que continua o tema sobre as andanças do Marquês uma vez instaurada a monarquia. Em 1982 chegará a terceira e última entrega: *Nacional III*, desta vez centrada na fuga de capital.

Em 1984 realiza *La vaquilla* (1984), um guião escrito com *Azcona* nos anos cinquenta e que não tinha sido aprovado pela censura da época franquista. Nos anos oitenta e noventa, alterna entre a realização de projectos para televisão e teatro, com a realização de *Moros y cristianos* (1987), *Todos a la cárcel* (1993) e *París-Tombuctú* (1998), a sua última longa-metragem.

⁵ N.T. Em espanhol coral é um adjectivo que define uma obra literária ou cinematográfica que tem um protagonista plural ou colectivo (RAE)

A CRIAÇÃO A QUATRO MÃOS

Em toda a carreira do cineasta, foi especialmente importante a sua colaboração com dois outros grandes nomes do cinema: o cineasta *Juan Antonio Bardem* e o escritor *Rafael Azcona*.

Com *Bardem* partilhou os seus anos de formação, as suas primeiras experiências cinematográficas, a criação da produtora Altamira e a escrita e realização da sua primeira longa-metragem (já fora da escola de cinema): *Esa pareja feliz* (1951).

Com *Rafael Azcona* partilhou a escrita de argumentos (a construção de um universo) entre 1959 e 1987. *El verdugo* é a segunda longa-metragem que escrevem juntos, depois de *Plácido* (1961) e de dois episódios de séries televisivas.

“ESA PAREJA FELIZ”, POR FERNANDO TRUEBA

Quando em 1951 apareceu *Esa pareja feliz*, podíamos duvidar se o título fazia referência ao casal protagonista ou à dupla que o realizava: *Luis García Berlanga* e *Juan Antonio Bardem*. O filme era uma tentativa de fazer uma comédia à italiana, com influências também do cinema americano (*Christmas in July* [1940], de *Preston Sturges*), francês (*Antoine et Antoinette* [1947], de *Jacques Becker*) e inglês (*Whisky Galore!* [1949], de *Alexander Mackendrick*). Apesar de tudo, a influência italiana (*De Sica*, *Zavattini*, *Zampa...*) é a mais visível no filme.



Esa pareja feliz (1951)

Pode-se dizer que o cinema espanhol “nasce” precisamente em 1951 com *Esa pareja feliz*, que marca o arranque do realizador mais importante que o cinema espanhol teve: *Luis García Berlanga* (Luis Buñuel praticamente não fez cinema em Espanha). Mas há duplas que duram pouco e depois do seu filme seguinte, “Bem-vindo, Mister Marshall” (1953), *Bardem* e *Berlanga* separam-se e as suas carreiras seguem direcções opostas: a do dândi anarquista (*Berlanga*) na realização da comédia humanista; a do militante comunista (*Bardem*) na realização do drama social. Em qualquer caso, durante a década de cinquenta ambos fizeram os primeiros filmes do cinema espanhol que podemos considerar como “clássicos”.



Bienvenido, Mister Marshall (1953)

DOIS CASAIS FELIZES (OU O BÍGAMO BILINGUE), POR FERNANDO TRUEBA

Quando *Berlanga* vê *El pisito* (1958) e *El cochecito* (1960) de *Marco Ferreri* compreende que *Azcona* é “o seu homem” e chama-o para escrever com ele o seu filme seguinte, “Plácido”, que competiu em Cannes e foi nomeado para o Óscar, mas foi um fracasso. Juntamente a *El verdugo*, são estes os dois pontos altos do cinema espanhol.

Rafael Azcona começa então uma longa relação de colaboração e “fidelidade” com cada um dos realizadores: com o espanhol *Berlanga* de carácter mais *costumbrista*⁶, e com o italiano *Ferreri* de tipo mais apocalíptico.

Azcona oferece a *Berlanga* um rigor implacável nos argumentos e uma acidez, um tom crítico, até então ausente no cinema de *Berlanga*. *Azcona* partilha com a *commedia all’italiana* as raízes, o pitoresco em *Tchekhov* e acrescenta-lhe uma terceira influência, não menos importante, que é *Kafka*: o absurdo como componente essencial da realidade e da existência.

Em finais dos anos 60 e princípios dos 70, o pessimismo de *Azcona*, cada vez mais negro e desesperado, acaba por o conduzir a uma espécie de beco sem saída existencial. O fenómeno já se vislumbrava no praticamente desconhecido *L’uomo dei cinque palloni* (1968), de *Ferreri*. Mas acaba por culminar na nova tetralogia da qual formam parte *Dillinger è morto* (Dilinger está morto) (1969) e *La Grande Bouffe* (A Grande Farra) (1973), de *Ferreri* com *Tamaño Natural / Grandeur Nature* (1974), de *Berlanga*, e *El Anacoreta* (1976), de *Juan Estelrich*.



El pisito (1958)



Plácido (1961)

⁶ N.T. Costumbrismo é tipo de criação literária que se desenvolveu em Espanha no século XIX, que tenta mostrar uma visão filosófica, festiva ou satírica dos costumes populares.

FILMOGRAFIA DE LUIS GARCÍA BERLANGA

- *Paseo por una guerra antigua* (realizado com Juan Antonio Bardem, Florentino Soria e Agustín Navarro, 1949)
- *El circo* (1950)
- *Esa pareja feliz* (realizado com Juan Antonio Bardem, 1951)
- *Bienvenido, Mister Marshall* (guião escrito com Juan Antonio Bardem e com o dramaturgo Miguel Mihura, 1952)
- *Novio a la vista* (1953)
- *Calabuch* (1956)
- *Los jueves, milagro* (1957)
- *Se vende un tranvía* (episódio piloto da série televisiva *Los pícaros*, escrito com Rafael Azcona, 1959)
- *Plácido* (guião com Rafael Azcona, 1961)
- *La muerte y el leñador* (episódio de *Las cuatro verdades*, guião com Rafael Azcona, 1962)
- *El verdugo / La ballata del boia* (guião com Rafael Azcona, 1963)
- *La boutique* (guião com Rafael Azcona, 1967)
- *Vivan los novios* (guião com Rafael Azcona, 1969)
- *Tamaño natural / Grandeur nature* (guião com Rafael Azcona, 1973)
- *La escopeta nacional* (guião com Rafael Azcona, 1977)
- *Patrimonio nacional* (guião com Rafael Azcona, 1980)
- *Nacional III* (guião com Rafael Azcona, 1982)
- *La vaquilla* (guião com Rafael Azcona, 1984)
- *Moros y cristianos* (guião com Rafael Azcona, 1987)
- *Todos a la cárcel* (1993)
- *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (para televisão, 1996)
- *París-Tombuctú* (1998)
- *El sueño de la maestra* (curta-metragem, 2002)

FILMOGRAFIA SELECCIONADA DE RAFAEL AZCONA

- *El pisito* (Marco Ferreri, 1958)
- *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960)
- *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961)
- *Il mafioso / O mafioso* (Alberto Lattuada, 1962)
- *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)
- *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967)
- *La boutique* (Luis García Berlanga, 1967)
- *Los desafíos* (Claudio Guerín Hill, José Luis Egea e Víctor Erice, 1969)
- *La madriguera* (Carlos Saura, 1969)
- *Vivan los novios* (Luis García Berlanga, 1969)
- *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970)
- *L'udienza / A audiência* (Marco Ferreri, 1970) [versão de *O castelo*, de Kafka, que previamente tinham tentado adaptar com Berlanga]
- *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973)
- *La grande bouffe / A grande farra* (Marco Ferreri, 1973)
- *Tamaño natural / Grandeur nature* (Luis García Berlanga, 1973)
- *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973)
- *El poder del deseo* (Juan Antonio Bardem, 1975)
- *La anacoreta* (Juan Estelrich, 1976)
- *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977)
- *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1977)
- *Patrimonio nacional* (Luis García Berlanga, 1980)
- *Nacional III* (Luis García Berlanga, 1982)
- *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1984)
- *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986)
- *Moros y cristianos* (Luis García Berlanga, 1987)
- *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990)
- *Belle époque* (Fernando Trueba, 1992)
- *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998)
- *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999)

FILIAÇÕES por Javier Rebollo⁷

O cinema de *Luis García Berlanga* convive e bebe da melhor tradição cinematográfica italiana, o neo-realismo - do humanismo de *Zavattini* e do seu amor pelas personagens anónimas aos grupos de personagens de *Luciano Emmer* e aos seus diálogos vivos. Da emoção e moral de *Rossellini* - que dizia que «o único ponto de vista moral é a ternura»- ao seu prazer pelo plano- sequência - onde as personagens se movem acompanhadas de um travelling ou de uma grua num espaço muito pequeno (uma decoração natural quase sempre) cheio de «trânsito». Da reivindicação do som não directo e da dobragem em estúdio por parte dos próprios actores, tão característico do cinema italiano, e que separa *Berlanga* de *Jean Renoir*, outro humanista, livre pensador e defensor acérrimo do som directo e do valor da palavra pronunciada no lugar e no momento da rotagem. Ainda assim, outro grande cineasta italiano na mesma época, *Ermano Olmi*, reivindicou também a beleza do som direto em filmes muito políticos e humanos como *Il Posto*.

As personagens de *Berlanga* nunca são cónicas, nem *Berlanga* se coloca acima delas apesar do seu humorismo, algo que é tão característico do neo-realismo como de *Rafael Azcona* (o seu grande argumentista neste e noutros dos seus grandes filmes, como *Plácido*), que estudou e trabalhou muito em Itália e que, entre outras singulares obras primas, assinou aí o argumento de um filme com outro personagem como o carrasco - “Mafioso”, de *Alberto Lattuada*, um filme de culto de uma secreta influência que chegaria até ao “Padrinho”.

Além disso, como *El verdugo* é uma co-produção italiana, que em Itália ficou conhecida como *La ballata del Boia* (“A balada do carrasco”), contou também com a participação do argumentista *Ennio Flaiano*, colaborador de *Federico Fellini* e *Antonioni*, para a adaptação dos diálogos para italiano. Fez também a fotografia *Tonino Delli Colli*, o fiel fotógrafo de *Pasolini*; e o protagonista não foi um ator espanhol mas sim *Nino Manfredi*, um grande actor e cineasta italiano, um dos grandes da comédia italiana junto com *Mastroianni*, *Gassman*, *Tognazzi* e *Sordi*.

É um bom exercício imaginar os mesmos filmes com diferentes actores, como na realidade sucedia muitas vezes por problemas de *timings* ou pelas regras impostas pela co-produção, como neste caso.

Também de Itália, mas passando por Espanha, chegava a *Berlanga* a amizade e cumplicidade de *Marco Ferreri*, que na mesma época filmava *El pisito* e *El cochecito*, também com argumento de *Azcona*. *Berlanga* e *Ferreri* são dois realizadores e amigos que se influenciariam mutuamente ao longo de toda a sua carreira.

No cinema italiano há um plano seminal e fundamental para *El verdugo* que «migra» de outro grande filme do qual *Berlanga* se apropria inconscientemente de outra maneira. No filme *Guardie e ladri*, *Mario Monicelli* põe *Totó*, que interpreta um ladrão, ao lado de um polícia, *Aldo Fabrizi*, a implorar-lhe que o leve para a prisão e que o prenda. Este é um plano que viaja no tempo e no cinema até chegar ao plano final de *El verdugo*.

Também de França, chega-nos o livre pensamento (tão tipicamente francês), a liberdade e a imaginação através de *Jean Vigo* e *René Clair*, com quem *Berlanga* partilharia créditos, admiração mútua e o sentido humor.

E da Checoslováquia, surgia nesse tempo dos Novos Cinemas um realizador que deslumbrava com o seu humor terno, absurdo e humano - *Jiří Menzel*. E ainda que *Berlanga* não fosse um cinéfilo, fazendo aliás questão de reforçá-lo (embora se suspeite do contrário), chegou a introduzir piadas muito cinéfilas em *El verdugo*, com *Bergman* e *Antonioni* como alvos do seu desagrado. Por outro lado, citou em vida várias vezes este realizador checo, como também *Miloš Forman* antes de este partir para os Estados Unidos.

Dos Estados Unidos, como era habitual nos cineastas da sua geração, influenciaram-no e inspiraram-no o olhar e a realização de *Frank Capra* e *John Ford*, de *Charles Chaplin* e *Orson Welles*, quatro grandes cineastas, com semelhanças uns com os outros, que se debruçam sobre o melhor e o pior da América com um olhar tão crítico como terno, de personagens individuais e colectivas. Assim acontece tantas vezes com o cinema de *Berlanga*, que também partilha com *Welles* (e com *Renoir*) a afecção pela profundidade de campo, menos espectacular em *Berlanga* mas muito efectiva para os seus propósitos de realização.

E no ano de 1962 enquanto *El Verdugo* estava a ser filmado, o público conhecia outra personagem anónima, cinzenta e bondosa, um empregado de escritório inocente que representava o sonho do cidadão médio na América, homónimo funcionário do nosso carrasco espanhol; trata-se de *C. C. Baxter*, interpretado por *Jack Lemmon* em “O apartamento” de *Billy Wilder*.

⁷ *Javier Rebollo* é realizador e guionista, autor das curtas-metragens *El equipaje abierto* (1999), *El preciso orden de las cosas* (2001) e *En camas separadas* (2002), entre outras; e das longas-metragens *Lo que sé de Lola* (2006), *La mujer sin piano* (2009) e *El muerto y ser feliz* (2013).

FILIAÇÕES

por Javier Rebollo

PALAVRAS-CHAVE PARA PERCORRER ESTE MAPA VISUAL

EL VERDUGO, RENÉ CLAIR, LIBERDADE, PLANO-SEQUÊNCIA, PROFUNDIDADE DE CAMPO, CÂMARA MÓVEL, TRAVELLING, GRUA, CINEMA ITALIANO, NEO-REALISMO, ACTORES SECUNDÁRIOS, PLANO GERAL, CINEMA CHECO, HUMANISMO, ALEGRIA, CINEMA AMERICANO, FRANK CAPRA, FELLINI, JOHN FORD, CINEMA FRANCÊS, PERSONAGENS, JEAN VIGO, ANARQUISMO, ROSELLINI, ZAVATTINI, ITÁLIA, TRÂNSITO, PERSONAGENS ANÓNIMAS, DOBRAGEM, MARCO FERRERI, *GUARDIE E LADRI*, CHARLES CHAPLIN, RAFAEL AZCONA, LUIS GARCÍA BERLANGA

1. René Clair, *À nous la liberté* (França, 1931)
2. Frank Capra, *You can't take it with you* (Estados Unidos, 1938)
3. Federico Fellini, *I vitelloni* (Itália, 1953)
4. Vittorio de Sica, *Ladri di biciclette* (Itália, 1948)
5. Mario Monicelli, *Guardie e ladri* (Itália, 1951)
6. Milos Forman, *Horí, má panenka* (República Checa, 1967)
7. Roberto Rossellini, *La macchina ammazzacattivi* (Itália, 1952)
8. Jiří Menzel, *Ostre sledované vlaky* (República Checa, 1966)
9. Charles Chaplin, *Modern Times* (Estados Unidos, 1936)
10. Vittorio de Sica, *Il tetto* (Itália, 1956)
11. Jean Renoir, *La règle du jeu* (França, 1939)
12. Orson Welles, *The magnificent Ambersons* (Estados Unidos, 1942)
13. Luciano Emmer, *Domenica d'agosto* (Itália, 1950)
14. John Ford, *The sun shines bright* (Estados Unidos, 1953)
15. Jean Vigo, *Zéro de conduite* (França, 1933)
16. Ermanno Olmi, *Il posto* (Itália, 1962)
17. Marco Ferreri, *El cochecito* (Espanha, 1960)
18. Alberto Lattuada, *Il mafioso* (Itália, 1962)
19. Billy Wilder, *The apartment* (Estados Unidos, 1960)





REFLEXÕES DE LUIS GARCÍA BERLANGA

Seleção elaborada em colaboração com Bernardo Sánchez⁸

O INDIVÍDUO PERANTE AS ARMADILHAS INVISÍVEIS DA SOCIEDADE

É muito importante para mim que fique claro que o filme não é só um alegação contra a pena de morte, que o é, mas também quer explicar as armadilhas invisíveis que nos arma a sociedade para reduzir a nossa liberdade. Em algumas ocasiões, uma decisão pode condicionar o resto da nossa vida. Neste caso, o protagonista, por fazer amor nesta cena que, estou de acordo convosco muda o rumo da história, vê-se metido numa série de confusões que não pode controlar; tem de ter um filho, tem de se casar e até tem de matar contra a sua vontade. A sociedade vai-o envolvendo num processo de fagocitose que reduz a sua margem de liberdade; paga com toda a sua vida o erro de ter feito amor em casa do seu futuro sogro.

Reflexões retiradas de ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, de Carlos Cañeque e Maite Grau, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 49-66

O outro tema, o tema mais profundo é [...] o do compromisso, a facilidade com que o homem e a sociedade contemporânea se comprometem, a facilidade com que o homem perde o seu livre arbítrio, a sua absoluta liberdade, a sua íntima personalidade, por “sistematizar-se”, para utilizar uma palavra estrangeira que significa “situar-se”. Ou seja, salta com uma facilidade extraordinária de o que o separa de ser livre, de ser ele mesmo, de não o ser.

Reflexões retiradas de Nueva entrevista con Luis G. Berlanga, de Juan Cobos em Film Ideal, 1963, pp. 449-458

Tem-se sempre uma certa repugnância ao carrasco, quando paradoxalmente é a sociedade que o inventa e sustenta. Nem sequer os guardas-civis dão a mão a Manfredi, quando este lhe estende a eles ao despedir-se, já na última sequência. A sociedade é capaz de aceitar a pena de morte, mas, por outro lado, renega o carrasco. Esta esquizofrenia, esta dicotomia, quis reflecti-la no genérico, separando em duas partes uns desenhos tirados de *Le voleur*, um livro de Georges Darien.⁹

[...] Um dos temas mais importantes do filme, para mim, é mostrar como um indivíduo cai na armadilha que a sociedade lhe monta e como para obter uma segurança mínima na

⁸ Bernardo Sánchez é professor na Universidade de La Rioja, escritor e dramaturgo, autor das adaptações ao teatro de *El verdugo* e *El pisito* (junto a Juanjo Seoane); e co-argumentista – com David Trueba e José Luis García Sánchez - da versão cinematográfica de *Los muertos no se tocan, nene* (2011). É também autor da monografia *Rafael Azcona: hablar el guión* (Cátedra, 2006).

⁹ Ver “Diálogos com outras artes”, por Javier Rebollo

sua vida cai numa armadilha mortífera. Claro que o carrasco é uma vítima, claro. *Manfredi* torna-se num carrasco para poder ter uma casa, para poder assegurar um futuro, e acaba por entrar no território mais inseguro de todos, o território da morte, da eliminação de outros seres humanos.

Reflexões retiradas de El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga, de Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, Anagrama, 1981, pp. 95-103

O ESPAÇO

Pergunta: Manfredi [José Luis] vive com a família do seu irmão numa casa pequena, onde só há uma casa de banho e onde o casal, para fazer amor, tem de lhe entregar o bebé para que durma com ele.

Estão todos muito incomodados por falta de espaço. Esta pressão do espaço vital na família é algo que se repete muito em *Azcona* e em mim, não sei se por influência do neo-realismo. Um espaço vital reduzido – que em *Azcona* já se tinha dado em *El pisito* e em *El cochecito* – é um cenário ideal para o tipo de filme que queríamos fazer naquela época. Para além disso, o espaço reduz-se à medida que se vão introduzindo muitos actores no plano. Eu senti a opressão do espaço especialmente em algumas das minhas rodagens, em que o calor, a repetição das cenas e o movimento dos actores e técnicos num espaço reduzido pode levar-nos todos à loucura.

Reflexões retiradas de ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, de Carlos Cañeque e Maite Grau, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 49-66



Rodaje de *El verdugo*.
A la derecha, Luis García Berlanga.

AZCONA: A PROFUNDIDADE, O COLETIVO

A nudez, a eliminação de todo aquele barroquismo mediterrâneo deve-se a *Azcona*. Para mim, a sensibilidade óptica, a minha tendência natural para deslizar pela superfície das coisas, como nos tempos de *Novio a la vista* (1953), que alguns tanto gostam, ganhei-a agora, graças a *Azcona*, uma profundidade que antes não existia no meu cinema.

Reflexões retiradas de El verdugo en coloquio, de L.G. Berlanga, J. Cobos, R. Buceta, W. Leiros, J.M. Palá, J.A. Pruneda e G.S. de Erice, Film Ideal 141, 1964, 237-24

Sobretudo, o que traz a colaboração de *Azcona* é a não presença da personagem isolada da sua atmosfera. Ele escreve sempre em função de uma totalidade, de um colectivo.

Reflexões retiradas de Nova entrevista com Luis G. Berlanga, de Juan Cobos em Film Ideal, 1963, pp. 449-458

A SEQUÊNCIA DA GRANDE SALA BRANCA: UMA VISÃO¹⁰

Muitos realizadores dizem que visualizam totalmente o que estão a pensar, o que querem fazer... Eu nunca visualizei nada previamente até ao momento da rodagem, ali sim sempre me surgia fosse o que fosse, a imagem... E esta foi a única vez que de repente vi como que uma espécie de situação mágica ou premonitória. De repente vi uma grande sala branca, enorme, estranha, sem qualquer mobiliário, nada. Uma grande sala branca, enorme, com uma portinha muito pequenina ao fundo, exactamente como saiu no filme, e dois grupos a arrastar duas pessoas. As duas pessoas arrastadas pelos dois pequenos grupos: uma que vai morrer e a outra que vai matar. E então essas duas pessoas arrastadas por esses dois grupos, para mim eram a sociedade a obrigar a morrer ao que vai morrer e a obrigar a matar o que vai matar.

Extrato de “Berlanga vist per Berlanga”, entrevista emitida pelo Canal 9. Pode ver-se completa em: <https://vimeo.com/53101672>

REFLEXÕES DO ACTOR PEPE ISBERT (AMADEO)

Foi então que filmei *El verdugo*, de *Berlanga*. Um papelão estranhamente simpático, dentro da sua proposta macabra. É a de um homem que mata simplesmente porque é o seu dever, mas é incapaz, por outro lado, de prejudicar ou ofender alguém. Mata um sentenciado, mas não mataria uma mosca. Difícil psicologia, no entanto, cheia de humanidade. Passei muito bons momentos com *Berlanga* e a conversar com o meu inteligentíssimo amigo e colega *Ángel Álvarez*¹¹, grande veterano do nosso cinema, que sabe prestar a sua simpatia e generosidade. Ele defendeu a minha gasta e enrouquecida voz na hora da dobragem; só a paciência de *Berlanga* e da produtora tornaram possível que o meu trabalho saísse satisfatório. Mas a leve corrente produzida por um ventilador do estúdio provocou-me uma pneumonia que continuou num ritmo acelerado.

Reflexões retiradas de Memorias de Pepe Isbert citadas no livro coordenado por Julio Pérez Perucha El cinema de José Isbert, Ayuntamiento de Valencia, 1984, p.218



Rodaje de *El verdugo*. A la izquierda, Luis García Berlanga; a la derecha, Pepe Isbert, Nino Manfredi y Emma Penella.

¹⁰ Ver a referência de *Fernando Trueba*

¹¹ Que no filme interpretava o papel do seu próprio apelido, *Álvarez*, colega de *José Luis na Funerária*.

CAPÍTULOS DO FILME



1– Créditos iniciais que decompõem a ilustração de *Le Voleur*, de *Georges Darien*. Música: *twist de El verdugo*, de *Adolfo Waitzman*. (de 0min a 2min 01s)



2– Um guarda prisional interrompe o seu almoço para abrir a porta a dois funcionários de uma funerária que trazem um caixão. Ali encontram o carrasco.
(de 2min 02s a 6min 53s)
[ver análise em “Um plano. O presságio da condenação final ou a primeira morte de José Luis”]



3– Na carrinha funerária, o carrasco lamenta-se por ter um trabalho incompreendido. Despede-se esquecendo-se da sua mala de trabalho. *José Luis* corre atrás dele para entregar-lha. (de 6min 53s a 8min 21s)



4– *Carmen*, filha do carrasco, convida *José Luis* a entrar. Conversam. “Eu acho que as pessoas deviam morrer na sua cama”, diz *José Luis*. (de 8min 21s a 13min 10s)



5– Na casa-alfaiataria, *José Luis* discute com o irmão *Antonio* e com a cunhada *Estefanía*. O bebé chora. *Amadeo* vem buscá-lo para passar um dia no campo com *Carmen*.
(de 13min 10s a 17min 36s)



6– Durante o almoço junto ao rio, *Álvarez* diz a *José Luis* que devia casar-se. *Amadeo* começa a relatar um dos seus trabalhos. *Carmen* afasta-se. (de 17min 36s a 19min 32s)



7– *Carmen* e *José Luis* dançam agarrados. “*Carmen*, e tu onde gostavas de morrer?”.
(de 19min 32s a 21min 23s)



8– *José Luis* e *Álvarez* recebem um caixão na pista de aterragem.
(de 21min 23s a 22min 56s)



9– Na alfândega, a viúva do defunto não o reconhece. *José Luis* telefona a *Carmen* e combinam um encontro na casa dela. (de 22min 56s a 24min 48s)



10– *Carmen* e *José Luis* estão na cama. A chegada de *Amadeo*, contente por ter entrado na lista de casas oficiais, surpreende-os. Apesar da tentativa de se esconder, *José Luis* apresenta-se diante de *Amadeo*. Pede a mão da sua filha, “ainda que não seja a sério”. (de 24min 48s a 29min 04s)



11– Na funerária, *José Luis* trabalha num enterro. *Carmen* visita-o e anuncia-lhe que está grávida. (de 29min 04s a 32min 27s)



12– Depois de um casamento “de ricos”, o padre faz o casamento de *Carmen* e *José Luis* enquanto os seus ajudantes retiram o tapete e outros objectos, e o sacristão apaga as velas. *Antonio*, irmão de *José Luis*, e a mulher *Estefanía* abandonam a igreja antes de assinarem como testemunhas do matrimónio. (de 32min 27s a 36min 27s)



13– Em frente da igreja, *Antonio* e *Estefanía* estão prestes a ir embora na sua moto com *sidecar* quando *José Luis* roga a *Antonio* que assinem como testemunha. Apesar das queixas da sua esposa, *Antonio* cede: “Assino e acabou-se”. (de 36min 27s a 37min 23s)



14– *Amadeo*, *Carmen* e *José Luis* visitam a casa onde viverão, ainda em construção. Na altura em que estão a distribuir os quartos, chegam três mulheres e um jovem seminarista que asseguram que a casa é sua. (de 37min 23s a 40min 35s)



15– No escritório da construção, um funcionário público explica a *Amadeo* que com uma filha casada e com ele prestes a reformar-se, a casa não lhe pode ser atribuída. (de 40min 35s a 41min 40s)



16– *José Luis*, *Carmen* e *Amadeo* comem gelados em frente ao edifício administrativo onde *José Luis* deverá candidatar-se à profissão de carrasco, a única solução para não perder a casa que tinha sido atribuída a *Amadeo*. No primeiro instante resiste a entrar mas *Carmen* e *Amadeo* convencem-no. (de 41min 40s a 44min 17s)



17– No gabinete, José Luís, orientado por Amadeo, assina o requerimento. É o número 37 da lista. Necessitam uma recomendação. (de 44min 17s a 46min 36s)



18– Amadeo e José Luís vão à Feira do Livro para obter uma recomendação do académico Corcuera: “Ao futuro carrasco, continuador de uma tradição familiar”. Dois jovens modernos procuram livros de Bergman e Antonioni. (de 46min 36s a 51min 36s)



19– José Luís vai levantar o seu salário mensal. Ao sair, intervém para apaziguar uma discussão com medo de que esta possa acabar num assassinato. (de 51min 36s a 55min 13s)



20– José Luís, Carmen, o seu filho e Amadeo já estão instalados na nova casa. José Luís recebe uma citação judicial: deve executar a pena capital. Quer renunciar ao cargo mas Carmen e Amadeo convencem-no com a possibilidade de que haja um indulto. (de 55min 13s a 1h 02min 11s)



21– A família chega a Palma de Maiorca, entre turistas, a bandeira da ONU e um concurso de beleza. José Luís tenta fugir quando vê a Guarda Civil à sua espera. Finalmente, depois de Amadeo lhe trazer a mala que se tinha esquecido, parte com eles de carro. (de 1h 02min 11s a 1h 05min 21s)

[ver análise em “Um plano. O presságio da condenação final ou a primeira morte de José Luís”]



22– Do carro que os leva à pensão, Carmen, o menino e Amadeo cumprimentam José Luís que se afasta no carro da Guarda Civil. (de 1h 05min 21s a 1h 05min 55s)



23– Na pensão, Amadeo e Carmen consultam o menu do almoço com a empregada. José Luís chega: o réu está doente. Os três decidem aproveitar a viagem com todas as despesas pagas, como se estivessem de férias. (de 1h 05min 55s a 1h 08min 02s)



24– Numa loja de souvenirs, três jovens turistas suecas pedem a José Luís que lhes tire uma fotografia. Carmen fica ciumenta. (de 1h 08min 02s a 1h 10min 05s)



25– Carmen e José Luis visitam as Grutas do Drach. Beijando-se na escuridão e envolvidos na música de Offenbach, chegam num barco três homens da *Guarda Civil* que chamam por José Luis num megafone. José Luis acompanha-os.
(de 1h 10min 05s a 1h 13min 59s)



26– No pátio da prisão, um guarda coloca os ferros do garrote sem que Luis lhe dê indicações. (de 1h 13min 59s a 1h 14min 50s)



27– Um marquês traz champanhe para o réu, enquanto Amadeo tenta tranquilizar José Luis com a esperança de que chegue o indulto. (de 1h 14min 50s a 1h 17min 17s)



28– Um guarda acompanha José Luis à cela do condenado. Olha pelo olho mágico da porta mas não vê nada porque um clérigo vestido de preto está precisamente à frente da mesma. (de 1h 17min 17s a 1h 18min 07s)



29– Na cozinha da prisão, José Luis resiste a realizar o trabalho. Pergunta pela saída; quer voltar a Madrid, já não se importa com a casa e quer demitir-se. Conta a sua história ao director da prisão, que lhe oferece o champanhe do réu. Colocam-lhe uma gravata. (de 1h 18min 07s a 1h 25min 30s)



30– Dois grupos atravessam a grande sala branca, vazia, com uma porta minúscula, a do carrasco e a do condenado. José Luis desmaia, mas arrastam-no pelo caminho. Desaparecem por trás da porta. (de 1h 25min 30s a 1h 27min 20s)
[ver análise em “Um fotograma. Uma caixa branca e vazia onde culmina uma dupla condenação”]



31– No cais, José Luis reúne-se com a sua família depois da sua primeira execução. Não o quer voltar a fazer; “Foi isso mesmo que eu disse na minha primeira vez”, diz Amadeo despedindo-se com o seu neto ao colo. Os turistas ricos e modernos vão-se embora felizes com a música a alto volume. (de 1h 27min 20s a Final)

QUESTÕES DE CINEMA

O ARGUMENTO: ESTRUTURA E ARCO BERLANGUIANO, MOTIVOS E TEMAS, por Pep Garrido¹²

Luis García Berlanga estava habituado a criticar, sempre que tinha ocasião, a concepção clássica do argumento que considerava ser «a Gestapo do filme». Preferia não se sentir atado durante a rotação e dar-se margem para criar, improvisar e descobrir, e terminar o filme na sala de dobragem. Aí, tal como Fellini, melhorava os diálogos e aperfeiçoava as sequências até chegar à sua forma final (chegando, inclusivamente, em determinadas ocasiões a reinventá-las de todo).

Se partirmos da aceção mais extensa possível da ideia de argumento (aquela que abarca a escrita, mas também questões de concepção global, estrutura, interpretação e construção de personagens, diálogos e montagem), é inquestionável que *El verdugo* conta com um dos argumentos mais perfeitos e paradigmáticos da filmografia de *Berlanga*. Assinado pelo próprio *Berlanga* juntamente com Rafael Azcona, o argumento representa o culminar de todas as pesquisas narrativas e expressivas do cineasta.

O *berlanguismo*, um estilo inconfundível, *costumbrista* e pitoresco, coral e turbulento, com diálogos fortes, congestionados e delirantes, só aparentemente leves, que a astúcia de *Berlanga* e *Azcona* carregam de grotesco e desse ácido humor negro tão apreciado pelos espectadores da Espanha franquista: na escuridão da sala de cinema uma gargalhada é um gesto libertador e subversivo, que pode actuar como gatilho crítico.

Os argumentos de *Berlanga* e *Azcona* são obras com muita substância, capazes de iludir e ludibriar o censor, de maneira a chegar à rotação relativamente intactos apesar de conterem algumas das críticas mais impiedosas que o cinema faria contra a ditadura em Espanha. A censura espanhola era desleixada e muito pouco sofisticada e a trilogia de ouro de *Berlanga* (“Bem-vindo, Mr. Marshall” -escrita com *Bardem* e *Mihura*- “Plácido” e *El verdugo*, escritas com *Azcona*) contornam de um modo impressionante as linhas vermelhas da política, da religião e do sexo, graças a uma inteligente e subtil apresentação narrativa.

Como indica *Fernando Trueba* no seu texto sobre o contexto do filme, a origem do argumento surge a partir da história real da execução de *Pilar Prades*, “a envenenadora de Valência”, na qual um carrasco sofre um ataque de nervos incontrolável. «Bom», disse *Azcona* depois de conhecer a extraordinária cena do carrasco convertido em vítima, «só é preciso acrescentar-lhe mais uma hora e meia». Hora e meia que no argumento de *El verdugo* se articula a partir da estrutura narrativa a que vamos chamar de “arco *berlanguiano*”: uma lógica emocional em que um protagonista não heroico acaba pior do que na situação de partida. A circularidade do argumento, que no caso de *El verdugo* começa e termina nos momentos de duas execuções, contribui para reforçar esta estrutura. Vejamos o desenvolvimento desta estrutura, em três actos:

Exposição

Um primeiro acto em que se apresenta a situação e o conflito. Três mudanças de ponto de vista no arranque do filme designam e apresentam os três personagens protagonistas: José Luis, trabalhador de uma agência funerária; Amadeo, carrasco à beira da reforma; e *Carmen*, a filha do carrasco. *José Luis* apaixonou-se pela filha do carrasco. São apanhados em flagrante pelo pai dela, *Amadeo*, e obrigados a casar. Ela fica grávida. É concedida a *Amadeo* uma casa oficial, mas há muita procura e como ele se vai reformar, perde-a. A única maneira de reverter esta situação é alguém da família assumir o cargo de *Amadeo*.

Euforia

Um segundo acto em que tudo parece indicar que o conflito vai ser resolvido favoravelmente. As personagens são conduzidas a níveis muito altos de satisfação para que o retrocesso seja eficaz e a queda mais dura. Apesar da repugnância de *José Luis* face à ideia de exercer a função de carrasco, a insistência da sua mulher e do sogro, assim como a necessidade de manter o filho, levam-no a aceitar ser o sucessor de *Amadeo* com a esperança de nunca ter de realizar uma execução. Conseguem a casa. Tudo parece estar a correr bem, (pôde mesmo comprar uma moto com *sidecar!*) até que o notificam que deve partir para Maiorca para realizar uma execução: a esperança de um indulto *in extremis* e de um adiamento da execução convertem a viagem numas agradáveis férias em família.

Queda

Um desenlace fatídico, que nos coloca numa situação igual ou pior que a do início. O indulto não chega. A pressão do momento e dos funcionários da prisão impedem *José Luis* de se demitir. O carrasco converte-se na vítima. De regresso, no barco, José Luis jura que não o voltará a fazer ao que *Amadeo* responde: “Foi isso mesmo que eu disse na primeira vez.”

Se a natureza dos protagonistas beneficia de uma certa complexidade e de um vasto percurso emocional (especialmente *José Luis*, um pobre homem disposto a prosperar mas cuja ambição e circunstâncias acabam por forçar a transgredir os seus princípios morais), a construção das personagens secundárias e dos grupos sociais nelas encarnados assenta no estereótipo, dissecado com uma precisão mestra. Exemplos disso são *Antonio*, irmão mais velho de *José Luis*, alfaiate do exército e da igreja, que funciona como metonímia dos dois principais pilares do regime; ou os turistas, massa despersonalizada de estrangeiros, parte central do desenvolvimento franquista, sempre dispostos a olhar para o outro lado porque *Spain is different*.

¹² *Pep Garrido* é argumentista e realizador. Realizou *Bustamante Perkins* e está a preparar *Sense sastre*. Faz parte da equipa do *Cinema em curso*, programa de pedagogia do cinema, desde o início.

PORMENORES MORDAZES

Merecem também muita atenção os diálogos e os pequenos gestos que se repetem ao longo do filme, carregados de uma amarga e penetrante ironia. Podemos reparar, por exemplo, em dois casos.

a) As diversas alusões dissimuladas que lembram a execução pelo garrote. Citamos algumas:

Quando chegam à casa nova, ainda em obras, *Amadeo* avisa o seu genro: “Cuidado, que podes partir a cabeça” [Sec. 14 – de 37min 23s a 40min 35s]

Antes de entrar no edifício da *Guarda Civil* para assumir o cargo de carrasco, *Carmen*, prepara-se para ir aos saldos, diz a *José Luis* que lhe quer comprar umas camisas, perguntando-lhe que número de pescoço tem. Ele não se consegue lembrar e ela pergunta a *Amadeo*, especialista em pescoços: “Pai, que número de pescoço tem?”. Com uma vista de olhos rápida, acerta. [Sec. 16 – de 41min 40s a 44min 17s]

E às portas da execução, uns funcionários põem à força uma gravata a *José Luis* que podia ser uma corda ou o próprio garrote. [Sec. 29 – de 1h 18min 07s a 1h 25min 30s]



b) Também são diversas as referências à comida e à limpeza, que se concretizam de forma metonímica num gesto que se repete em diversas ocasiões: o de “lavar as mãos”. Assim, por exemplo, quando *José Luis* vai a casa do carrasco para lhe devolver a mala que se esqueceu no carro, lava as mãos depois de a deixar à porta; é exactamente nesse momento que sai *Carmen*, também a lavar as mãos; já dentro de casa, é *Amadeo* que seca as mãos na toalha da cozinha. O gesto constitui um retrato *costumbrista* de um traço característico de uma sociedade espanhola que dá um grande valor à higiene e à limpeza; mas, sem dúvida, também faz alusão à expressão com que lembramos o gesto de *Pôncio Pilatos* quando, depois da condenação à morte de Jesus, lavou as mãos perante a multidão dizendo: “Inocente sou do sangue deste justo. Vós vereis” (Evangelho de São Mateus 27: 24). Quando *Amadeo* apresenta *Carmen* diz: “É muito limpa”.



Obviamente, *El verdugo* é uma denúncia da pena de morte sem paliativos, num contexto em que esta faz parte da paisagem quotidiana. Mas é também, como dizia o próprio *Berlanga*, muito mais que isso. É um filme sobre o livre arbítrio e a sua ausência, sobre a violência com que o determinismo social – e, por acréscimo, o autoritarismo de um regime – forçam, chantageiam e oprimem o indivíduo. É um filme sobre os problemas de habitação e sobre tudo o que a classe trabalhadora é capaz de fazer para conseguir uma casinha oficial num bloco de cimento num miserável subúrbio de Madrid “com vista para a serra”. E sobre a morte e os privilégios da autoridade para usurpar o papel dos deuses e a distribuir à sua vontade. Em nome da lei, e desse outro carrasco, *Francisco Franco*, que para muitos também se encontrava disfarçado sob o título de *Berlanga*.

Berlanga formula o posicionamento moral do seu cinema desta forma: «Ao dizer que esta sociedade é uma merda, não sei se insinuei alguma alternativa de solução. Disse que o meu cinema e eu navegamos no mesmo barco que esta sociedade. O que eu faço é, dentro desse barco, mijar sempre no mesmo sítio, para que talvez chegue a abrir um buraco que acabe por o afundar.»

O VALOR DOS ESPAÇOS: MISE EN SCÈNE DA ANGÚSTIA, por Bernardo Sánchez¹³

El verdugo é uma caixa-de-ressonância mas onde tudo ecoa sem respirar, sem alívio, sem saída, sem horizonte, sem fruto e, obviamente, sem resposta possível. Onde tudo ecoa em circuito, cai em falso. Onde tudo implode. Onde todas as palavras que se pronunciam – de justificação, de amor, de promessa, de futuro, de felicidade, de esperança, de consolo, de súplica – são logo à partida abafadas. “*Estranguladas*” poder-se-ia dizer.

Os indivíduos que se veem apanhados no interior deste espaço sem espaço – o trio protagonista, mas também o seu círculo de familiares e os colegas de trabalho – não podem nem habitar, nem dialogar, nem amar-se, nem sentir, nem relacionar-se, nem avançar... Nem viver. Não podem fazê-lo verdadeiramente, livremente, quero dizer. É um “sem viver”. Porque estão condicionados entre si mesmos. Porque se sufocam uns aos outros, querendo ou sem querer. De uma maneira horrível. Sem que se possa quebrar a corrente da dependência e sem que haja uma palavra que tenha valor. Ninguém tira ninguém do buraco. Muito pelo contrário. Vão-se sufocando uns aos outros durante toda a sua vida: o velho *Amadeo* é um indivíduo praticamente marginalizado pela sua profissão de carrasco; *Carmen* está condenada a ser a filha do carrasco e *José Luis Rodríguez* – cuja profissão já era tratar dos mortos, mas sem responsabilidade alguma nas suas mortes - tem que aceitar tornar-se num executor, colocando-se no lugar de Amadeo. Só assim pode ter direito a uma casa que lhe permita casar-se com *Carmen*, a quem deixou grávida, e na qual possa criar o seu filho. Um filho que será para todo o sempre – como não poderia ser de outra forma- “o netinho do carrasco”.

Consequentemente, o argumento do filme vai fixando um rumo, de uma maneira implacável; avança com reviravoltas (em todos os sentidos) na corrente das obrigações que incidem sobre *José Luis*, cada uma mais comprometedora, mais irreversível, mais limite. Limite até ao ponto não só da sua autodestruição moral como indivíduo, mas também da eliminação física de um próximo absolutamente desconhecido para ele. Limite ao ponto de ser completamente impossível dizer “não” ou considerar sequer essa hipótese; impossível sequer de ser ouvido (não será atendida a sua renúncia nem nunca chegará o indulto). Limite ao ponto de – olhando para trás - já não conseguir entender onde se enganou pela primeira vez. Limite ao ponto de não se reconhecer a si mesmo.

A sociedade – as suas estruturas, e de uma maneira mais executiva, um sistema repressivo, enclausurado, coercivo e carenciado como era a ditadura franquista, em cujo patamar nos anos sessenta, se inscreve a fábula destes carrascos consecutivos - coloca um preço altíssimo nas ilusões, no desejo, nos desígnios pessoais. Um preço tão alto, que se paga com a própria vida. Em prestações desconfortáveis. Cada uma mais desconfor-

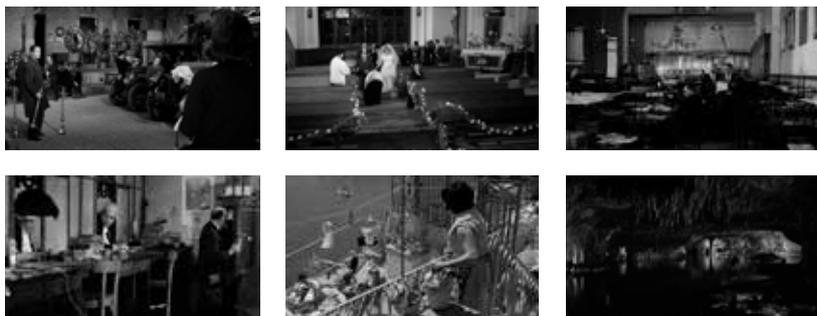
tável que a anterior. Que se paga com a própria vida, e no caso de um carrasco, com a vida alheia. E dentro desta perspectiva socio-política e histórica, poder-se-ia considerar o filme como a história de uma geração cujos cidadãos, especialmente os indivíduos da classe média-baixa, tiveram de sacrificar muitas das suas aspirações, ideias e projectos para conseguirem constituir uma família.

A caixa na qual se encontra *El verdugo* contém outras caixas no seu interior, em jeito de compartimentos-estancos: uma casa pobre numa caixinha, um armazém de funerária, uma cave-alfaiataria, uma casinha de proteção oficial (que primeiro se visita em construção, quando ainda é um buraco ilusório, inexistente), as Grutas do *Drach*, um apartamento e todas as partes de uma prisão: a cabine, a sala de visitas, a cela, a cozinha e a galeria que comunica com o pátio de execuções a que Berlanga chamou “o buraco dos ratos” (uma porta pequena e preta, uma “ratoeira” que conduz ao cadafalso).



¹³ Bernardo Sánchez é professor na Universidade de La Rioja, escritor e dramaturgo, autor das adaptações ao teatro de *El verdugo* e *El pisito* (com Juanjo Seoane); e co-argumentista – com David Trueba e José Luis García Sánchez - da versão cinematográfica de *Los muertos no se tocan, nene* (2011). É também autor da monografia *Rafael Azcona: hablar el guión* (Cátedra, 2006).

Existem outras caixinhas como alcovas, sacristias, repartições públicas e gabinetes vários: um esquema kafkiano.



Está, além disso, a mala do carrasco: a caixa negra deste drama, em cujo interior ressoam também os erros do garrote. Tudo se reabsorve na mala do carrasco: esse microespaço ambulante.



Talvez a definição mais eloquente da angústia espacial e da luta menos solidária para conseguir um buraco na caixa seja a que oferece uma frase de *José Luis* quando estão a realizar a distribuição virtual dos quartos na casa em construção. É aí que *José Luis* propõe a *Carmen* que deixe o pai ficar no quarto mais pequeno porque, no fundo, o ve-



lho, com a sua idade já respira menos. Outro dos paradoxos desta história – marcada em geral pelo paradoxo trágico – é que ainda que pareça que o espaço se alarga de Madrid para Maiorca e das ruas para o mar, por um caminho interior, sinistro, que vai perfurando a vida do casal, as margens de tudo vão-se estreitando até se fecharem por completo. Ainda assim – num paradoxo semelhante – parece que as personagens se deslocam da cinzenta cidade de Madrid para a luminosidade maiorquina, cujo resplendor mediterrâneo é de uma brancura *post-mortem*, de pesadelo, como que irreal.

As personagens que habitam *El verdugo* estão literalmente “encaixotadas”. Estão vazias dos seus corpos, das suas palavras, das suas acções. *Berlanga* e *Azcona* não escondem que na figura do condenado há um inevitável reflexo dos destinos de *José Luis* e de *Carmen*. E de facto, *José Luis*, o carrasco oficial, é arrastado para o cadafalso – arrastado pela grande caixa branca que dá acesso ao pátio, e é visto de cima, o que apequena a sua figura, como se fosse uma pequena criatura, um insecto. E oferece uma ainda maior resistência – de novo, paradoxal – do que a que apresenta o próprio réu (o actor *Manuel Alexandre*, ainda que mal se veja).

Toda esta sobreposição poética e visual entre espaços, diálogos e odisséia num *continuum* é conseguida através do perfeito equilíbrio entre a inteligência espacial de Luis García Berlanga, que prolonga e exacerba em longos planos o tempo morto das acções, das cenas, até se pressentir o vazio e até se “escutar” o ranger de dentes do aparafusamento progressivo, e do formidável ouvido de *Rafael Azcona*: uma acústica ímpar não só no cinema espanhol, como também na Espanha que vai desde os anos trinta do século XX até à primeira década do século XXI. *Azcona* coloca as frases em sequências de diálogo angustiantes, eloquentes e contínuas, mas também condenadas ao silêncio final e à improdutividade daqueles a quem a caixa reduz qualquer sinal de vida.

Onde fica então o humor, o suposto humor, o famoso “humor negro” de Berlanga? É uma consequência. Chamamos-lhe humor só a partir de um aspecto exterior. Porque a vida, nas suas insolúveis contradições, acidentes e paradoxos adopta um aspecto tragicómico e absurdo que – do nosso lado, e desde que não sejamos os sujeitos em agonia – nos faz rir. Para não chorar. Com muita razão, *Rafael Azcona* insistia em não querer pôr em prática o “humor negro”, limitando-se a descrever os mecanismos internos da realidade tal como ela funciona ... Em certas ocasiões de maneira absurda e sombria. O caso de *José Luis Rodríguez* é de um nível extremo, terminal, mas o seu drama também tem uma versão – muitas e diferentes versões – nas vidas quotidianas de cada um de nós; quando o dia-a-dia, com a desculpa de corresponder às nossas necessidades (sentimentais ou económicas) nos chantageia, nos hipoteca ou nos reprime.

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

UMA CAIXA BRANCA E VAZIA ONDE CULMINA UMA DUPLA CONDENAÇÃO

(sequência 30 – de 1h 25min 30s a 1h 27min 20s)



Esta é provavelmente a imagem mais emblemática do filme. Também é, como já foi dito, a primeira imagem na mente de *Berlanga* (ver o excerto de Reflexões de *Luís Berlanga*).

Num enorme espaço com forma de caixa quase abstracto, com enormes paredes brancas sujas e uma superfície cinzenta como o chão, dois grupos caminham na direcção de uma pequena porta – um rectângulo perfeito, escuro e liso, outra forma geométrica abstracta - situada no ponto de fuga do enquadramento. Tudo conduz a essa porta guardada, como as de Kafka, por um funcionário de uniforme. O espaço, de uma frieza implacável, absolutamente desumanizado, é por si só aterrador.

Tão frio como o espaço é o enquadramento, ponto de chegada da câmara depois dos complexos movimentos deste extraordinário plano-sequência. A câmara situa-se num ponto de vista elevado, num canto do quadro; um lugar muito parecido ao que costumam ocupar as câmaras de vigilância: olhos desumanizados que, como no panóptico *foucaultiano*, vêem tudo. Esta posição, ligeiramente inclinada, amplifica o volume e o vazio do lugar.

No primeiro grupo, que acompanha o condenado, numa posição mais afastada, distinguimos a figura do padre, cúmplice necessário da execução – como era a Igreja da ditadura. Todos os seus membros caminham dignamente erguidos. Todos se vestem de

preto. No segundo grupo destaca-se a figura de *José Luis*, o único vestido com uma cor clara (estava “de férias”), o único também que caminha prostrado ou, melhor, que mais do que caminhar é arrastado (todo o filme se deixou arrastar; pelas circunstâncias, pelos deveres familiares e sociais, pelo sogro e depois pela mulher...). Entre a resistência e o desfalecimento, o carrasco torna-se no condenado. Mais atrás, jaz o seu chapéu, num pequeno ponto branco. José Luis é o único funcionário que perdeu o chapéu, símbolo da dignidade. Também no chão, mais subtilmente, distinguimos um charco. É de água, mas remete para o sangue, antecipando visualmente o crime.

Nas suas “relações entre imagens”, *Javier Rebollo* propõe um rico diálogo com outros espaços brancos ou representativos do vazio: do pátio da prisão que abre o filme (filmado a partir da mesma posição) até ao quarto de *Martin Creed*, passando por *Ives Klein*, *Michelangelo Antonioni*, *Grzegorz Klaman* e *Giorgio Chirico*.



ANÁLISE DE UM PLANO

O PRESSÁGIO DA CONDENAÇÃO FINAL OU A PRIMEIRA MORTE DE JOSÉ LUIS

(sequência 21 – de 1h 02min 11s a 1h 05min 21s)

À chegada a Palma de Maiorca, a *Guarda Civil* recebe *José Luis* que, pela primeira vez, terá de cumprir o seu dever de carrasco. Como o fez tantas vezes antes, ele resiste a comparecer, tentando fugir sem enfrentar a autoridade. Também como tantas outras vezes, acaba por se deixar levar (nos dois sentidos). Inicia-se então a queda final de *José Luis*. Neste plano, *Berlanga* condensa aquele que foi o percurso da personagem e pressagia o momento definitivo da sua queda: quando, de rastos e desfalecido, atravessa o cadafalso que o levará a executar alguém pela primeira vez [ver análise em “Um fotograma”].

Trata-se de um plano organizado em três “ocasiões”, três momentos em que a câmara se detém. Ao contrário do que acontece em muitos outros planos do filme, nesta altura a câmara avança sempre no mesmo sentido (da esquerda para a direita), deixando para trás o barco e uma possível vida feliz (ou pelo menos “normal”) para acompanhar *José Luis* num destino que parece inevitável (ou que ele é incapaz de evitar). Vejamos estes três momentos:

1) O plano começa com *José Luis* a tentar fugir e *Amadeo* a agarrá-lo e a puxá-lo para que cumpra o seu dever. O diálogo é contundente. *Amadeo*, minimizando a situação, diz-lhe: “Levam-te para a prisão e depois voltas”. Por um lado, o “levam-te para a prisão” sublinha a posição ambígua de *José Luis* (entre vítima e carrasco): podia ser exatamente o mesmo que se diria a um condenado. No “e depois voltas” está expresso o horror profundo da aceitação. De facto, *José Luis* voltará; também o fará depois da sua segunda viagem à cadeia, quando efectivamente executar o (outro) condenado. Mas as suas acções não têm volta atrás... A resposta de *José Luis*, resume num indivíduo a atitude de uma sociedade inteira: “Eu não quero saber de nada”.

2) Contra a sua vontade, *José Luis* acaba por se deixar levar (não é a primeira vez... foi a sua atitude durante todo o filme e é essa a sua sentença). Atravessa a passarela, mais um símbolo (como os umbrais e as portas) de ultrapassar um limite¹⁴. Caminha agarrado por *Amadeo* até chegar ao pé da *Guarda Civil* (figura da autoridade). A pergunta de um deles (“Mas quem de vocês é *José Luis Rodríguez*?”) condensa também uma constante de todo o filme: a questão da identidade. Quem é *José Luis*? Ele próprio parece negar ou evitar a sua identidade em diversas ocasiões; assim, por exemplo, ao historiador *Corcuera* acaba por dizer “o meu nome não importa”.

3) Finalmente, *José Luis* empreende o caminho na direcção do carro que o conduzirá à prisão, já com os guardas (ao lado da autoridade). *Carmen* apercebe-se que ele se esqueceu da mala... *José Luis* pára e a câmara também. Mas não é ele que a vai buscar, é sim *Amadeo* que lhe leva e entrega a mala enquanto o anima (avisa ou exige): “Porta-te como



um homem”. De novo, uma frase verdadeiramente severa sob o lugar-comum e o cliché. Ainda que no fim de contas esta seja a história de um carrasco, podemos pensar no título de Primo Levi: “Se isto é um homem”. Podia ser também um bom título para *El verdugo*. Que significa ser um homem? O que nos faz ser humanos ou perder essa condição?

Da mesma posição em que a câmara se manteve pela terceira vez, esta volta a elevar-se ligeiramente, talvez como que adivinhando um presságio ou avanço do que acontecerá quando *José Luis* for arrastado pelo cadafalso. Neste terceiro momento, a câmara já não acompanha *José Luis* em paralelo e lateralmente, mantém a sua posição enquanto ele se afasta.

Analisámos até agora aquilo que podemos considerar como o primeiro termo do plano, do ponto de vista da imagem e dos diálogos. Absolutamente magistral é também o trabalho realizado com o fundo. *José Luis* é um ser isolado no meio da multidão. Tudo à sua volta é festa, um elemento que deve muito ao grotesco; está a celebrar-se um concurso de modelos. De facto, a sequência abre com um plano que começa por enquadrar a bandeira da ONU esvoaçando ao vento. *Berlanga* e *Azcona* tornam assim presente uma sociedade e uma comunidade internacional que, como *José Luis*, “não quer saber de nada”. Vários repórteres aparecem ao fundo, todos eles a tirarem fotografias freneticamente, não desta história, que é a mais relevante que está a acontecer, mas sim do concurso superficial de modelos. Até onde conseguem olhar os repórteres? O que é que observam sobre Espanha os turistas?

É ainda importante destacar dois outros elementos que povoam o fundo: a pequena multidão de crianças vestidas de soldado, ao lado das quais caminha *José Luis*, e um gesto que se repete constantemente: mãos e chapéus a cumprimentarem-no com a mão. Talvez ironicamente se despeçam de *José Luis*, do ser humano que há (ou havia) nele. No fim do filme, quando *José Luis* já tiver cumprido a sua função, *Amadeo* dirá mesmo ao seu neto olhando para Palma de Maiorca do barco “diz adeus com a mãozinha”.

¹⁴ Uma passarela é uma redução da imagem da ponte, e uma ponte, de acordo com *Juan Eduardo Cirlot*, autor do mais importante *Dicionário de símbolos*, “simboliza sempre a passagem de um estado para outro [...] em diversos níveis (épocas da vida, estados do ser), mas a “outra margem”, por definição, é a morte”.

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

UMA APRESENTAÇÃO QUE CONTÉM TODO O FILME

(sequência 2 – de 2min 02s a 6min 53s)

Como bons clássicos que são, *Berlanga* e *Azcona* dedicam a primeira sequência à apresentação das personagens; como narradores magistrais que são, apontam logo na primeira sequência algumas das grandes questões do filme. Por isso, a sequência permite analisar, a uma escala reduzida, muitos dos elementos chave de *El verdugo*.

Podemos começar por observar a complexa coreografia de cada um destes seis planos: os movimentos das personagens e os cruzamentos entre elas; os movimentos da câmara em relação com as personagens; a utilização de um espaço em que se parecem multiplicar as entradas e saídas, como se fosse parte de um *espacio* modular. A câmara segue ora uma personagem ora outra, e aproveita com frequência os momentos dos cruzamento entre elas para mudar o curso do seu movimento, criando assim movimentos magníficos nos planos.

Do mesmo modo que a cena é colectiva, o ponto de vista é também móvel. Só em dois momentos decisivos é que a câmara se posiciona claramente ao lado de *José Luis*, que já pressentimos que será o protagonista do filme, um autêntico anti-herói. O primeiro é o momento em que a comitiva que “esteve presente” na execução sai do interior da prisão (nunca veremos esse espaço, nem agora nem no fim do filme). Pela primeira vez a câmara encontra-se no escorço de uma das personagens, e essa personagem é *José Luis*: do seu ponto de vista literal veremos a comitiva. O segundo, é um plano particularmente penetrante se situarmos a apresentação de *José Luis* no conjunto do filme: começa com um enquadramento fechado em que o vemos por entre as grades, encerrado no espaço onde teve lugar a execução. Por trás das grades, pede, quase grita ou clama “Abra!”; já no fim do filme, desorientado na cozinha, suplica também “a porta, por favor, a porta...”. Dir-se-ia que *José Luis* está condenado a ser condenado (a ser carrasco). Talvez também por isso seja ele que, ao carregar esse caixão tão sóbrio com apenas uma cruz, parece “carregar a cruz”, símbolo do sacrifício. Não nos pode passar ao lado que a primeira vez que vemos o protagonista do filme, este aparece oculto por trás do caixão: sem rosto, sem personalidade; poderíamos dizer, nas palavras de *Robert Musil*, que é “um homem sem qualidades”.



1



2



3

Ecoam em muitos elementos desta sequência outros que se vão repetindo até ao final do filme. E a sequência é também uma boa demonstração do gosto de *Berlanga* pelas estruturas simétricas e da sua fantástica capacidade de as modelar desta forma. Podemos observar este aspecto numa dupla escala: no interior da própria sequência e no conjunto do filme. Por um lado, a primeira parte da sequência – correspondente ao seu interior – começa e acaba com o funcionário a comer à mesa. Primeiro tenta tomar o pequeno-almoço tranquilamente apesar do que acontece à sua volta (nesse exacto momento estão a executar o condenado); também lê o jornal (e podemos imaginar o que conta e não conta). Mas no fim da sequência acaba por renunciar continuar com a comida.



Por outro lado, a sequência é simétrica relativamente ao fim do filme, momento em que José Luis vai actuar pela primeira vez: repetem-se os elementos da comida e da morte (boa parte da cena final desenvolve-se na cozinha da cadeia); repete-se a multiplicação de espaços fechados e a sensação de sufoco, as dificuldades para entrar e sair desses espaços; repete-se a imagem desse grande pátio com uma mancha reluzente que sem dúvida evoca o sangue e até é similar à posição de câmara e da porta ao fundo que fecha o ponto de fuga (ver “Análise de um fotograma”).



Também as linhas de diálogo são de uma simetria impressionante. Assim, por exemplo, quando o colega de *José Luis* se dirige para convidar o carrasco *Amadeo* para ir com eles na camioneta, *José Luis* repete “eu vou-me embora, vou-me embora”. No fim do filme vai acabar por suplicar “O que eu quero é ir-me embora...”.

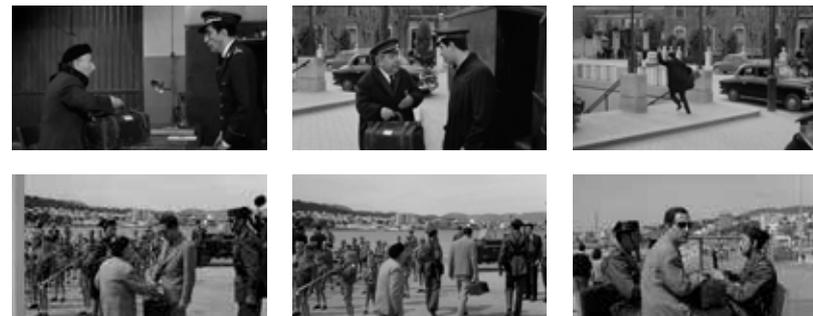


Finalmente, como acontece ao longo de todo o filme, é muito interessante reparar com atenção no som. Dois elementos chamam-nos especialmente a atenção. O “*cante jondo*” (considerado o mais genuíno cante andaluz, expressão profunda de uma dor quase existencial) que acompanha toda a sequência como um baixo e que termina com a frase “e quem não vive nesse erro”. E os vários sons metálicos que povoam a cena e reforçam a presença do garrote que nunca vemos, oculto na mala: as chaves, o trinco da porta (que lembra sem duvida o garrote), as dobradiças da mesma, objectos a arrastarem-se...

Há ainda alguns elementos que não passam despercebidos. Em primeiro lugar, a ironia mordaz que surge já nos primeiros diálogos, especialmente quando *Amadeo*, depois da



execução, diz ao funcionário que não tem coragem para deixar de fumar. A presença da mala, que ao longo de todo o filme se vai manifestando como objecto simbólico e como metonímia da culpa. Nesta sequência, os funcionários da prisão não lhe querem nem tocar. Na sequência seguinte, *Amadeo* vai-se esquecer dela e José Luis terá de lha devolver, tendo o cuidado de proteger as suas mãos com a capa para não tocar directamente no objeto infame: mas mesmo com essa prevenção, o contacto com a mala acaba por condená-lo. Ao chegarem a Palma de Maiorca, é agora *José Luis* que se esquece da mala e *Amadeo* quem lha vai entregar para que possa executar um condenado pela primeira vez.



IMAGENS EM ECO, por Javier Rebollo¹⁵

O ano de 1962, em que *Luis García Berlanga* filma *El verdugo*, é o ano da primeira exposição de **Andy Warhol**, o grande artista pop que imortalizou a cadeira eléctrica (uma horrível máquina de matar como o garrote espanhol e a guilhotina francesa), umas caixas de detergente e as sopas Campbell. 1962 é também o ano da primeira grande exposição pop, um exemplo da cultura popular e de massas, do consumismo nos EUA convertido em arte.

No filme *El verdugo* mostra-se uma Espanha ancorada na ditadura e na burocracia (como num romance de **Franz Kafka**), mas aberta ao sol e ao turismo. Uma Espanha onde ainda se exerce a pena de morte como condenação máxima. Uma Espanha de religiosidade mal entendida e ancestral (como numa foto de **Nicolas Müller** ou numa pintura de **Darío de Regoyos**), subjugada por um conceito autoritário de família e de Estado (encarnado em tantos filmes pela figura dos funcionários da *Guarda Civil*, como os que foram fotografados por **Eugene Smith**).

O povo tinha muito medo da *Guarda Civil*, constituída por funcionários públicos da época, eram na altura ludibriados por um condenado real conhecido como “el Lute” - que também acabaria por se tornar numa personagem de ficção. Nessa Espanha cinzenta e soalheira, o cidadão, o ser humano, era alienado e reduzido a nada (como as figuras de **Isaac Cordal**, encerradas num arquivador).

Tudo isto é ilustrado no filme com humor e com a utilização do absurdo *kafkiano*, terno, mas muito espanhol, como se fazia na satírica revista *La codorniz*, de **Miguel Mihura** e Chumy Chúmez, onde escrevia *Azcona*, o argumetista de *Berlanga*. *Mihura* e *Azcona* escreveram com *Berlanga*, *Bienvenido*, *Mister Marshall*.

O tema central do filme é a declaração contra a pena de morte e a tortura (como noutra filme fundamental, *Queridísimos verdugos* de **Basilio Martín Patino**, ou nas gravuras de **Goya**, de **Gustave Doré** ou na instalação de **Joan Brossa**), que encarna visualmente e com gravidade o vazio metafísico do pátio da cadeia antes da execução. O vazio como numa pintura de **Giorgio de Chirico** ou no cinema de **Antonioni**, que em 1962 filma *El eclipse*, a que *Berlanga* faz referência em *El verdugo*, na sequência da Feira do livro. O fúnebre desfile do fim do filme convive com outros cortejos mais alegres mas igualmente sombrios (como nos desenhos e pinturas de **Solana**). *As parties de campagne* ou a costa e a praia que aparecem em *El verdugo* fazem lembrar as fotos ácidas e documentais nada glamorosas de **Martin Parr**.

O Vazio e o Nada são dois dos grandes temas da arte contemporânea: **John Cage** «compõe» a sua *4” 33”* em 1962, o mesmo vazio que vai desde o negro de **Malévich**, passando pelo vazio de **Yves Klein** - que morre também em 1962- até ao inglês **Martin Creed**, que ganha o Prémio Turner trinta anos depois de ser filmado o filme com uma sala vazia que se ilumina. E perante as máquinas de matar e a tortura como encarnação do horror, estão as máquinas inúteis e as esculturas da arte contemporânea, de **Jean Tinguely** ou **Chillida**.

¹⁵ *Javier Rebollo* é realizador e guionista, autor das curtas-metragens *El equipaje abierto* (1999), *El preciso orden de las cosas* (2001) e *En camas separadas* (2002), entre outras; e das longas-metragens *Lo que sé de Lola* (2006), *La mujer sin piano* (2009) e *El muerto y ser feliz* (2013).

1. Antoni Tàpies, *Alegato a la pena de muerte*, 1975
2. Joaquim Gomis, *Sin título*, 1947
3. Joan Brossa, *El convidat / El invitado / O convidado*, 1986-1990
4. Jean Tinguely, *Máquina*, 1965
5. Anuncio de Ataúdes Fernández (Ataúdes Fernández) retirado por Luis Carandell na sua coluna “Celtiberia Show” publicada no semanário *Triunfo*
6. Gustave Doré, Execução de um assassino em Barcelona, 1847
7. Andy Warhol, Convite exposição em Colónia, Dez cadeiras eléctricas, 1967
8. Luis García Berlanga, Cena cortada de *El verdugo*, 1963
9. Manolo Millares, *Los curas*, 1960-64
10. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
11. Franz Kafka, Desenho pertencente à série chamada *As marionetas negras de fios invisíveis*, 1917 [reenquadrado]
12. Josep Maria Subirachs, 1962
13. Chumy Chúmez
14. Basilio Martín Patino, *Queridísimos verdugos*, España, 1977
15. Francisco de Goya, *El agarrotado*, 1799
16. Nicolás Muller, *Serrano en traje de procesión*, Cuenca, 1948
17. Darío de Regoyos, *Viernes Santo en Orduña*, 1903
18. Jake y Dinos Chapman, *In our dreams we have seen another world*, Art Basel Miami Beach, 2013 [detalhe da obra]
19. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
20. José Gutiérrez Solana, *Murga gaditana*, 1945 [reencuadrado]
21. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
22. Borgata Gordiani, bairro da periferia de Roma
23. Portada da revista de banda desenhada humorística *La Codorniz*, número 1467 dedicada ao desenvolvimento. 28 de dezembro de 1969





A VISO
ATAUDES SIEMPRE
BARNIZADOS Listos
-y- para la
sin barnizar VENTA

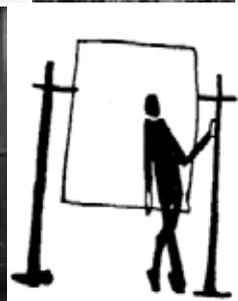
DESDE \$ 15.50 HASTA \$ 26.00.
ATAUDES para NIÑOS desde \$6.50 hasta \$ 20.00

También un surtido completo de Adornos para Ataúdes.
 En el término de tres horas se arreglarán cruces para tumbas en la inscripción que se desee.
 Los artículos mencionados pueden ser enviados a cualquiera de las estaciones del Ferrocarril.
ALF. HELLER & Co.



Einladung zur Subskription
Andy Warhol
ANDY WARHOL
10 ELECTRIC CHAIRS

Erscheinungsdatum Ende November
 Auflage 250
 10 mehrfarbige Siebdrucke auf Papier (90 x 130 cm)
 Jedes Blatt signiert und nummeriert
 DM 10000,-
 Galerie Rudolf Zwirner 5 Köln 1 Albertusstraße 16 Tel. 237200 + 215533



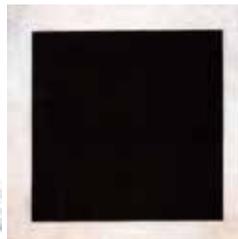
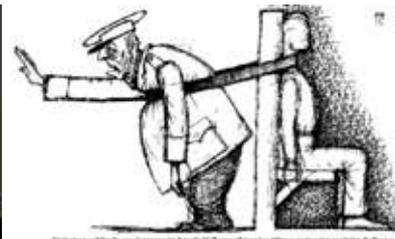
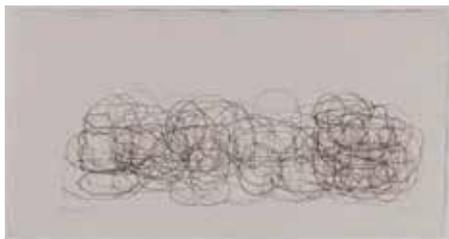
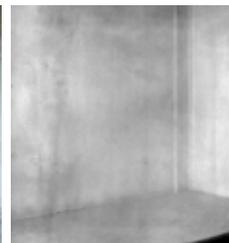
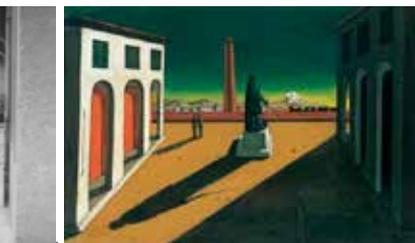
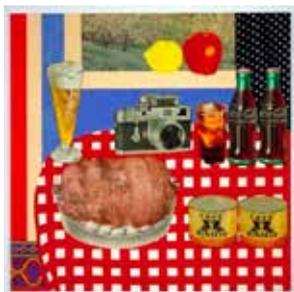
IMAGENS EM ECO, por Javier Rebollo

PALAVRAS-CHAVE PARA PERCORRER ESTE MAPA VISUAL

EL VERDUGO – PENA DE MORTE – GARROTE – CADEIRA ELÉTRICA – GUILHOTINA – MÁQUINA(S) DE MATAR – MORTE – CARRASCO – CONDENADO – RELIGIÃO – ATAVISMO – MÁQUINA DE ARTISTA – HUMORISMO – KAFKA – TORTURA – VERBENA – DESFILE – ESTADO – FAMÍLIA – ESPANHA – VERÃO – PRAIA – ARTE POP – DESENVOLVIMENTO – HABITAÇÃO – CONSUMISMO – VAZIO – ARTE CONTEMPORÂNEA – ANOS 1962 E 1963 – ALIENAÇÃO – SER HUMANO – BUROCRACIA – DITADOR – NADA – ABSURDO – LUIS GARCÍA BERLANGA

24. Tom Wesselmann, *Still life n°12*, 1962
25. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
26. Oriol Maspons, *El primer bikini en Ibiza*, 1953
27. W. Eugene Smith, *Spanish village*, reportagem publicada na revista *Life* a 9 de abril de 1951. A publicação consta de 16 fotografias retratando a aldeia extremeña de Deleitosa.
28. Martin Parr, *Life's a beach*, 2013
29. El Lute conduzido por dois guardas civis no seu julgamento na Audiência Nacional, junho de 1973
30. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
31. Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, 1962
32. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
33. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
34. Giorgio de Chirico, *Melancholia*, 1916
35. Grzegorz Klaman, *Fear and trembling*, 2010
36. Yves Klein, *Le vide*, 1958
37. Luis García Berlanga, *El verdugo*, 1963
38. John Cage, *Ryoanji*, 1985
39. Martin Creed, *Work n°227: The lights going on and off*, 2000
40. Isaac Cordal, *Scriveners* dentro da exposição *Urban inertia*, 2015
41. Caricatura publicada no semanário francês *L'Express* depois das últimas sentenças capitais de Franco, 1975
42. Kazimir Malevich, *Quadro negro*, 1915

24	25	26	27	28
29	30	31	32	
33	34	35	36	37
38	39	40	41	42



DIÁLOGOS ENTRE FILMES

EL VERDUGO E O HOMEM SEM PASSADO: A PERDA DE IDENTIDADE

Um homem é agredido brutalmente nos arredores de uma estação de comboios. Depois de se debater entre a vida e a morte, quando acorda não se lembra absolutamente de nada: não sabe o seu nome, não se lembra onde vive nem se tem família nem qual é o seu trabalho... Não sabe quem é. É, como indica o título, *O homem sem passado*. O filme de *Aki Kaurismäki* é uma história (quase uma fábula) e uma reflexão sobre a identidade. Também a questão do indivíduo é central em *El verdugo*.

Se o protagonista de *O homem sem passado* (*Mies vailla menneisyyttä, Aki Kaurismäki, 2002*) perde a identidade depois de ter sido vítima de violência, *José Luis* parece perder a sua identidade (ou renunciar a ela) na medida em que aceita exercê-la, submetendo-se assim a um sistema sustentado em grande medida precisamente pela violência. *José Luis* aceita assumir esse sistema na sua própria pessoa. Se o primeiro é um homem sem passado cujo facto de ter sido vítima de um ataque lhe abre uma vida inteiramente por construir, *José Luis* parece condenado a um destino que se lhe apresenta inevitável: tudo na sua vida parece estar (pré)determinado, os factos encadeiam-se inexoravelmente. Apesar de não saber quem é (ou talvez por isso), M (assim se chama na ficha técnica o anónimo protagonista) move-se dignamente e tenta construir uma vida simples e honrada, de amor e de respeito para com os outros. O lugar onde foi parar é uma espécie de grande descampado de limites difusos, um espaço marginal (quase fora do mundo) onde os que nada têm estabelecem laços de solidariedade, ajudados por um “exército de salvação” que lhes dá sustento e oferece comida. Ao “exército de salvação” podemos contrapor esse exército social formado de maneira evidente pela Guarda Civil omnipresente em *El verdugo* mas também por todos os funcionários públicos e por toda uma sociedade totalmente dependente do poder – como *Amadeo*, como *Antonio* e a sua família, e finalmente também como *José Luis* e a sua – e que actua sob as suas ordens, ou, pelo menos, sob a sua ordem.

Se “M” é um homem que, como o diz a sua amada *Irma*, “não tem nada” mas tem-se a si mesmo (apesar de carecer de nome), *José Luis* parece conseguir “situar-se” pouco a pouco: encontra uma mulher, tem um filho, ganha um salário melhor depois de se candidatar ao cargo de carrasco, assegura uma casinha de protecção oficial (a expressão burocrática já diz tudo), e até chega a comprar uma moto com *sidecar* da qual desfruta com a sua mulher, feliz por poder ir aos saldos. Mas quanto mais se tem, menos se tem. *José Luis* chega mesmo até às portas da morte (literalmente), perante as quais já nem se consegue suste de pé.

Os dois filmes, questionam-nos sobre a identidade, sobre o que é ser um homem e sobre as relações entre o indivíduo e a sociedade em que vive, que (tanto em *O homem sem passado* como em *El verdugo*) sempre o tenta oprimir. No final de *O homem sem*

passado, quando de novo na estação os mesmos criminosos pretendem voltar a atacar M (agora *Jaakko*), uma multidão de aleijados e esfarrapados aparece como que entre sonhos, como uma banda de *zombies*. Este imaginário já se tinha sentido no início do filme, quando M ressuscita no hospital, completamente vendado, tal como uma múmia. Nada mais longe visualmente deste imaginário que o de *El verdugo*, mas ao fazermos a relação dos dois filmes isso permite-nos perguntar se por acaso o de *El verdugo* também não é um mundo de mortos vivos...

Para além da questão da identidade, central nos dois filmes, há outro aspecto que é relevante para relacioná-los: o distanciamento com que *Berlanga* e *Kaurismäki* se relacionam com as suas personagens. Ambos são filmes que podemos considerar frios, narradas num tom distante, que não procura em nenhum momento que, como espectadores, criemos empatia com os protagonistas. Neste sentido, também podemos associar os dois filmes aos relatos de Kafka (não será por acaso que como os protagonistas de Kafka, tantas vezes chamados “K”, o protagonista de “O homem sem passado” tenha por nome – um nome que de facto nunca se pronuncia no filme – uma inicial). De igual forma, há uma relação com Kafka no modo como este constrói mundos quase abstractos organizados mecanicamente por uma autoridade implacável e invisível que parece submeter tudo ao absurdo e condenar todos à desumanização.



El hombre sin pasado (2002)



El verdugo (1963)

EL VERDUGO E IL POSTO: RETRATOS DE UMA ÉPOCA E DE UMA SOCIEDADE

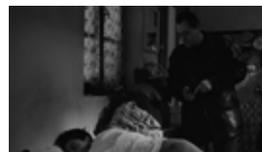
“O emprego” (*Il posto*) (Ermanno Olmi, 1961) precede em apenas dois anos *El verdugo*. Ambos os filmes se apresentam como retratos perspicazes da sua época e de sociedades que partilham entre si muitos aspectos: o papel central da família, a tradição católica, inclusivamente o fascismo (que tinha caído em Itália em 1943 mas que, sem dúvida, continuava vigente na mentalidade de muitos e inclusivamente em determinados mecanismos sociais). Os dois filmes partilham também o panorama do milagre económico que a Europa ocidental viveu durante os anos 60, em que todos os cidadãos – especialmente a classe trabalhadora (operária ou rural) – aspiravam e achavam possível chegar a uma “ascensão social”: uma vida mais acomodada que se associava (e se continua a associar) às expressões de “vida digna” ou de “bem estar” (que se referem basicamente às condições materiais desta vida, sem ter em conta como se alcançam as referidas condições).

As personagens de *O Emprego* e *El Verdugo* partilham também uma origem humilde: em ambos os filmes se mostra, por exemplo, a carência de um espaço próprio tanto por parte de *Domenico* (a quem *Olmi* nos apresenta a dormir num canto da cozinha) como de *José Luis* (que vive num canto da cave do irmão). *Domenico* vai descobrir e desejar com *Magalí* todos os “produtos” que a cidade lhe pode oferecer; *Carmen* vai ficar maravilhada por poder ir aos saldos com o salário que José Luis recebe através da sua nova profissão.

O trabalho, como já o indicam os dois títulos (de um modo geral no filme italiano “O emprego” e de um modo concreto no espanhol, o carrasco, “El verdugo”), tem um papel decisivo para as duas personagens e, no entanto, nenhum dos dois parece tê-los escolhido. No caso de *Domenico* é o pai que decide que deve abandonar os estudos para começar a trabalhar; não importa em quê, apenas que seja numa empresa grande que lhe assegure um ofício para toda a vida. No caso de *José Luis*, uma série de factos em cadeia parecem condená-lo a acabar primeiro por aceitar o trabalho de carrasco e finalmente também por exercê-lo. Os dois filmes encontram-se sob o signo dessa condenação. E nos dois casos o som tem também um papel relevante no momento de assinalar a força do destino.

O emprego termina com um memorável primeiro plano de *Domenico* quase esmagado pelo ruído das máquinas furadoras de papel que aumentam progressivamente o seu volume de fundo até encherem o plano. No último plano de *El verdugo*, depois de ter executado uma sentença pela primeira vez, *José Luis* chega ao barco onde o espera a família. Senta-se ao pé da mulher, *Carmen* enquanto repete “Não o voltarei a fazer!” à medida que o som de fundo das galinhas engaioladas por trás dele parece mais cruelmente verdadeiro que as suas palavras.

Mas apesar destas questões de fundo, *Olmi* e *Berlanga* são cineastas muito diferentes, e também o são estes dois filmes. Se no caso de *El Verdugo* sublinhamos o distanciamento com que *Berlanga* trata as suas personagens, em “O emprego” vivemos os primeiros dias de *Domenico* na cidade e o despertar sentimental sempre do seu ponto de vista, criando empatia com as suas vivências e emoções. É interessante comparar, em jeito de exemplo, o início dos dois filmes, que em ambos os casos começam por apresentar as personagens, para observar de que modo os movimentos de câmara servem em “O Emprego” para nos situar do lado de *Domenico*, enquanto em *El Verdugo* a câmara percorre o espaço, caminhando entre umas e outras personagens sem criar nenhuma empatia nem identificação com *José Luis*. O tom do filme, é quase diametralmente oposto: se *El Verdugo* nos sufoca também como espectadores, em “O Emprego” há ainda espaço para a felicidade de correr com *Magalí* e *Domenico* agarrados de mão dada, ou para sentir os nervos perante o olhar do primeiro amor.



Il posto (1961)



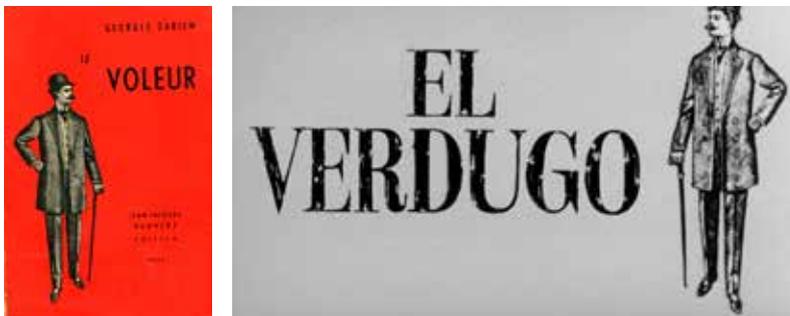
El verdugo (1963)

TODOS OS CONDENADOS DO MUNDO. DIÁLOGO COM A HISTÓRIA, A POLÍTICA E AS ARTES

El verdugo é um filme que apela contra a pena de morte através do humor negro. *Berlanga* gostava de chamar aos seus filmes o «disparate» ou o «grotesco», referindo-se a *Goya* e *Valle-Inclán*, um pintor e um escritor, como inspirações de um filme que dramática e visualmente, precisamente por ser uma comédia, dispara os seus sentidos em várias direcções, expandindo esses mesmos sentidos.

“O mau do humor é que ninguém o leva a sério.”
Mark Twain

O genérico de *El verdugo* apresentado ao ritmo de um *swing* feliz corresponde ao único momento com música em que não «se ouve» em cena no filme o que vai colocando o espectador em «sintonia». *Berlanga*, que era um grande leitor, apropria-se de um jogo intertextual muito privado nesta ficha técnica a partir de uma ilustração do romance *Le voleur* (*O ladrão*), de Georges Darien (adaptado ao cinema por *Louis Malle* com *Jean-Paul Belmondo* em 1973). *Darien* é um anarquista, livre pensador, feroz crítico da sociedade em que vive, e que inventa um bandido elegante e feliz em Paris, escória da burguesia bem-pensante e puritana.¹⁶ A ilustração «roubada» por *Berlanga* é repetida durante todo o genérico, mas em cada plano é «mutilada» pelo enquadramento. De acordo com *Berlanga*, alguém muito pouco dado a explicações, e cuja intenções não são tão evidentes sem a sua explicação, a imagem reflecte «a esquizofrenia de uma sociedade que aceita a pena de morte mas não o carrasco».



Berlanga, apropriacionista

«Fazem-me rir os que dizem que o garrote é desumano. [...] O que me dizem dos americanos! A cadeira eléctrica são milhares de voltes. Deixa-os negros, estorricados. Onde está a humanidade da cadeira eléctrica?»

Pepe Isbert no papel de Amadeo em *El verdugo*

O americano *Thomas Alva Edison*, tão excepcional e famoso, não só inventor da lâmpada, do fonógrafo e do Cinescópio, mas também foi o polémico e aplicado impulsor da electricidade doméstica assim como da cadeira eléctrica, que defendeu, nos EUA, convencidíssimo de que era um meio eficaz para aplicar a pena de morte.

Podemos ver abaixo uma fotografia pertencente a uma melodramática ficção da desumana invenção, e ao lado, um fotograma de um estranho filme de *Edison* em que um elefante morre «em campo» electrocutado através de uma enorme descarga eléctrica. Este foi um filme pensado para ser visto por apenas um espectador, que estaria debruçado sobre uma caixa e com um visor no qual animava ele próprio as imagens dando voltas a uma manivela.



A cadeira eléctrica, uma ficção muito real.

“O medo devastador, degradante, que se impõe durante meses ou anos ao condenado é uma pena mais terrível do que a própria morte. A pena de morte não é mais do que um ato de vingança feito a partir de uma estrutura criada por uns cidadãos que olham para o outro lado.”

Albert Camus

N

16 Ver a referência de *Berlanga* às ilustrações de *Le voleur* em “Reflexões”.

No ano de 1957 *Albert Camus* ganha o Prémio Nobel de Literatura e publica um longo ensaio contra a pena de morte intitulado “Reflexões sobre a guilhotina”, um livro fascinante que deveria ser leitura obrigatória em todas as escolas. Como *Berlanga*, muitos artistas e intelectuais escreveram contra a pena capital, contra a morte legitimada pelo homem e pelo Estado: *Victor Hugo*, *Émile Zola*, *Walter Benjamin*, *Arthur Koestler*, *John Dos Passos*, *Elias Canetti*... No ano da estreia de *El verdugo*, em Veneza, ainda se aplicava tranquilamente a pena da guilhotina em França: o último condenado desta pena foi executado no ano de 1977. Em 1981 o presidente *François Mitterrand* aboliu a pena por lei mas esta ainda continuou vigente constitucionalmente até ao ano 2000.



Albert Camus e Thomas A. Edison, dois grandes pensadores contra e a favor da pena de morte.

Em 1962, Espanha vive um inesperado desenvolvimento económico e uma abertura ao exterior que se reflete num *boom* do turismo, um fluxo de pessoas que chegam com dinheiro para desfrutar do sol e do pitoresco; mas, ao mesmo tempo, a cruel ditadura de *Francisco Franco* continua encerrada no seu labirinto, exercendo o terrorismo de Estado e executando sem piedade. Nesse ano é detido *Julián Grimau*, um destacado político e dirigente comunista na clandestinidade. *Grimau* é brutalmente torturado, julgado sem qualquer garantia e fuzilado a 20 de abril de 1963. Apenas cinco dias antes deste acontecimento tinha-se iniciado a rodagem de *El verdugo*, como menciona *Fernando Trueba* no seu texto.

Dedicam poemas à morte de *Grimau* o dramaturgo *Alfonso Sastre* e o grande poeta no exílio *León Felipe*, e uma canção *Chicho Fernández Ferlosio*, um heterodoxo artista espanhol defensor das minorias e dos desfavorecidos.

Ao glorioso general Francisco Franco depois de ter assinado o fuzilamento de Grimau

Meu General...
Que bonita letra tem o senhor!
Oh, que preciosa caligrafia de quartel!
Assim escrevem os tiranos, não é verdade?
E os gloriosos ditadores...!
Que pulso!
Os dois têm o mesmo estatuto,

As mesmas medalhas.
O general distingue-se do carrasco apenas porque o general tem a letra mais bonita, para assinar uma sentença de morte tem de ter a letra muito bonita...
Que bonita letra tem o senhor, meu general!

León Felipe
Nueva antología rota
México, 6-VIII-1967



Retrato de Julián Grimau pintado de memória por Domingo Malagón para a multitudinária manifestação em Paris depois da sua execução

Para a estreia de *El verdugo* em Veneza, o produtor e assistente de realização de *Berlanga*, *Ricardo Muñoz Suay*, tinha pensado utilizar para a promoção uma gravura de *Goya* e o garrote, que era uma ideia engraçada mas que terminou por não ser assim tão divertida. A gravura dizia “Muitos acabam assim»; mas a passagem no Lido coincide com as execuções de outros dois jovens anarquistas espanhóis o que faz com que *Muñoz Suay* desista da ideia.

Também em 1962, o Museu do Prado adquire um Goya cómico e burlesco, um quadro bastante desconhecido em que pinta um grupo de humoristas disfarçados, um de nobre afectado, um anão militar bêbedo e outras personagens da *comédia del arte*. Goya é um *Molière* ilustrado, um feroz retratista da falsa moral e do despotismo de uma classe sem amor. Se, como diz Borges, cada um procura as suas influências, Berlanga encontra as suas no grotesco (*esperpento* em castelhano) de **Valle-Inclán**, ou em quadros como este de Goya ou nos seus famosos *caprichos*.



Pormenor de “Cómicos ambulantes” (1793) de Francisco de Goya.
«Muitos acabam assim», disse Goya.

«Os heróis clássicos reflectidos nos espelhos côncavos resultam no grotesco (*Esperpento*). O sentido trágico da vida espanhola só se pode dar com uma estética sistematicamente deformada. (...) Espanha é uma deformação grotesca da civilização europeia. (...) As imagens mais belas num espelho côncavo são absurdas. (...) Deformemos a expressão no mesmo espelho que nos deforma as caras e toda a vida miserável de Espanha.»

Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*

A imagem seminal de *El verdugo*, a que originou a sua concepção, é a perfeita encarnação visual do grotesco espanhol: num pátio de uma cadeia vazio e branco, uns funcionários acompanham um preso que caminha sereno em direcção ao seu cadafalso; enquanto noutro grupo atrás, o carrasco é arrastado para o lugar da execução para que trabalhe.



Franz Kafka, *O castelo*

Antes de começarem a rodagem de *El verdugo*, Berlanga e Marco Ferreri tentaram adaptar *O castelo* de Franz Kafka, um escritor que sabia muito sobre condenações, absurdos do Estado e sobre sentenças professadas a cidadãos anónimos. Os dois viajaram mesmo até às termas onde Berlanga tinha rodado *Los jueves, milagro* para se encontrarem com Kafka. “Passámos ali duas semanas, as águas fizeram-nos muito bem mas o projecto foi por água abaixo: pediram-nos um dinheiro pelos direitos”, contou o realizador. Berlanga acaba por abandonar a ideia (e guarda-a Ferreri para a fazer no Vaticano “A audiência”, dez anos depois e também com Azcona), mas aí fica gravado o riso de Kafka na trama e no tom

em *El verdugo* (mas também em “Bem-vindo, Mr. Marshall” -1952- e em “Plácido” -1961). Falou-se pouco da filiação do checo com o valenciano, o humorismo crítico, humano, o absurdo do Estado e da administração que os une e, sobretudo a partir da literatura de um e do cinema do outro, a capacidade destas linguagens para se ligarem ao real a partir do disparatado, do *kafkiano*, do *berlanguiano*.

É impossível não invocar o doutor Freud, o amor e a morte e o seu famoso texto sobre “O inquietante” (*Unheimlich*) vendo e, neste caso ouvindo, *El verdugo* através da música de *Offenbach* que passava nas Grutas do Drach com “Os contos de Hoffmann”. Hoffmann é o alemão que escreveu “O homem da areia”, que Freud analisa para explicar o inquietante e as suas faculdades, um dos melhores «freuds», que ajuda a repensar também o filme em termos de inquietação e de horror. E pensando em Freud, devíamos voltar à sua análise da piada e do inconsciente para explicar a comédia, um género que gosta tanto do inquietante, até mesmo do cruel e da morte confrontados com o amor, como aqui neste filme, onde convivem alegremente funerais, execuções e casamentos.

Mas também podemos observar Berlanga através do olhar de Ionesco e de Samuel Beckett e o nonsense como provido de sentido e o palavreado como conversa fiada interminável.

E se em todos os filmes de Berlanga, primeiro por acaso e depois por superstição, o cineasta faz aparecer sempre a palavra «austro húngaro», não podemos deixar de recordar o apátrida austro-húngaro de Robert Musil e o seu “O homem sem qualidades”, romance des(humano) que, podíamos dizer como diz a *Mafalda* de Quino, fala de como a vida moderna cada vez é mais moderna e menos vida.

ACOLHIMENTO AO FILME por Fernando Trueba¹⁷

José Luis: *A que horas costuma chegar o indulto?*
Funcionário: *Normalmente não chega nunca.*

Este diálogo entre o carrasco novato e o funcionário da prisão foi um dos vários cortes que a censura impôs ao argumento de *El Verdugo* antes da concessão de uma autorização para a rodagem do filme. Depois de rodado e montado ainda sofreu diversos cortes para poder passar a censura e estrear-se. Apesar de tudo, o filme estreou em sala e foi seleccionado para o Festival de Veneza, contra a decisão do Governo espanhol que preferia que se apresentasse *Nunca pasa nada*, de *Juan Antonio Bardem*. Enquanto a delegação espanhola abandonava o Festival em protesto pela projecção do filme, a equipa de *El verdugo* era recebida literalmente a pedradas por um grupo de anarquistas italianos que imaginavam que o filme era em honra de Franco.

A incompreensão e a confusão foram constantes no acolhimento ao filme que, por exemplo, foi julgado pela crítica da revista *Positif* como: “Franquista e favorável à pena de morte!”. Contudo, o filme acabou por receber o Prémio da Crítica Internacional em Veneza (FIPRESCI).

Mas nenhum crítico entendeu o filme tão bem como o embaixador espanhol em Roma, *Alfredo Sánchez Bella*, que escreveu:

“O filme parece-me uma das mais impressionantes calúnias que jamais se fizeram contra Espanha; um panfleto político incrível, não contra o regime, mas sim contra toda uma sociedade. Pretende ser de humor só nos títulos. O resto não passa de uma inaceitável crítica caricaturista da vida espanhola”.

O próprio *Sánchez Bella* acusaria o filme de ser “propaganda comunista”, mas “de uma versão espanhola, o que quer dizer quase anarquista.” Excelente.

Sánchez Bella fez tudo o que pôde para impedir a participação do filme no Festival, mas a ideia era que não se podia repetir o “caso *Viridiana*”: dois anos antes o filme de *Buñuel* tinha ganho a Palma de Ouro em Cannes (sendo assim o único filme espanhol a obter o galardão até à altura) apesar dos ataques do *L'Osservatore romano*, o jornal do Vaticano ao filme. Não só se proibiu a projecção de *Viridiana*, como foi também proibido que o filme fosse mencionado pela imprensa (nem sequer para falar do prémio ganho em Cannes). Retirou-se-lhe a nacionalidade, e Franco ordenou que se queimassem as cópias. A obra só se salvou porque *Alatriste*, o co-produtor mexicano, conseguiu salvar um negativo e levá-lo, escondido num carro, para além da fronteira francesa. Embora Franco, depois de o ver, o tenha qualificado pejorativamente de “piadas de saloios”...

¹⁷ Realizador, argumentista, montador, produtor de cinema e música, entre a sua filmografia destacam-se *El año de las luces* (1986), *Belle époque* (1992) e *La niña de tus ojos* (1998), escritas precisamente com Rafael Azcona. A sua primeira longa-metragem é *Ópera prima* (1980) e o seu filme mais recente, *La reina de España* (2016).

O “caso *Viridiana*” tinha provocado uma enorme publicidade negativa para o regime de Franco e por isso decidiu-se não proibir a projecção de *El verdugo*. Mas o que fez o ministro *Fraga* foi chamar *Berlanga* e, depois de lhe dar uma descompostura tremenda, dizer-lhe que devido ao escândalo de Veneza não havia mais remédio se não fazer ainda mais cortes no filme antes da sua estreia em Espanha. O filme estreia-se com 14 cortes e quatro minutos e meio menos de duração do que a versão de Veneza. Entre outras coisas, desaparecem da cópia que se estreou as referências contínuas ao desejo de emigrar para a Alemanha do protagonista, a cena em que os funcionários montam o garrote antes da execução, e até os ruídos que os ferros do garrote produziam na mala do carrasco. Felizmente, anos depois, pôde-se reconstruir em grande parte a montagem original a partir da cópia italiana.

O filme foi um retumbante fracasso, esteve duas semanas em cartaz e *Berlanga* demorou vários anos para poder fazer o seu filme seguinte. Mas a confusão gerada à volta do filme chegou ao próprio conselho de ministros, onde de novo Franco deixou escapar outra frase famosa: “Já sei que *Berlanga* não é um comunista; é uma coisa pior, é um mau espanhol”.



ACOLHIMENTO AO FILME POR RICARDO MUÑOZ SUAY, PEDRO ALMODÓVAR, FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ Y ROMÀ GUBERN

O filme é, a meu ver, o mais importante de todos o que *Berlanga* realizou. [...] Em *El verdugo* a irrealidade desaparece para dar lugar a um realismo crítico, apesar de um formalismo humorístico que, em alguns momentos, pode, aparentemente, converter-se em excêntrico. A crítica não se limita a um problema espanhol (ou provincial) mas a um problema internacional e nacional de cada país, mas o *valor* especial deste filme de Berlanga é que está situado *hoje, hoje e hoje em Espanha*, é profundamente *nacional* quanto universaliza um problema terrível, o do *executor legal* da justiça *legal*.

Como é lógico, *El verdugo* começa a ter dificuldades. Por um lado, a censura prévia (feita ao argumento) já tinha imposto as suas alterações, algumas substanciais. Por outro lado, uma vez concluído o filme e visto por mim na totalidade, devo reconhecer que pode *sofrer* pressões muito fortes uma vez que o que relata é um mal que a sociedade actual não quer evitar mas que deseja, a todo o custo, que não seja *divulgado*. Sobretudo, em todos os ecrãs de cinema.

Por tudo isto – e como acabará a verificar pessoalmente dentro de pouco tempo – recomendo-lhe – e a minha recomendação é objectiva, desligada completamente da minha modesta intervenção na obra - recomendo-lhe, repito, *El verdugo* como o filme espanhol que pode representar um papel em Veneza semelhante ao que representou há dois anos em Cannes aquela outra obra de *Buñuel*, *Viridiana*, em que, como bem sabe, também participei na sua produção.

Fragmento de uma carta enviada por Ricardo Muñoz Suay¹⁸ a Luigi Chiarini a 26 de junho de 1963. Retirada de Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras, de Esteve Rimbau, IVAC La Filmoteca, 2007, pp. 400-401

O carrasco é tão cativante porque é uma personagem de carne e osso. *Berlanga* é tudo menos um realizador maniqueísta. Ainda que impregne tudo com um humor muito livre, todas as suas personagens são tratadas com profundidade e isso faz com que não sejam boas nem más. Nessa reflexão penso que há mais ironia acerca da condição humana do que ternura e compreensão pelas suas personagens. É isso que faz de *Berlanga* um realizador ainda mais inclassificável e interessante.

Conheço muitos jovens que viram pela primeira vez “Plácido”, *Bienvenido Mr Marshall* e *El verdugo* e entusiasmar-se. O ponto de vista de *Luis* continua a ser absolutamente contemporâneo, muito mais do que o dos seus colegas de geração. Foi sempre um atípico, uma pessoa de pouco fiar, no bom sentido. Um espírito totalmente independente. Isso levou-o a fazer filmes que naquele momento ninguém se teria atrevido a fazer.

Reflexões do cineasta Pedro Almodóvar, retiradas de ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, de Carlos Cañeque e Marta Grau, Barcelona, Ediciones Destino, 1993, p.160

18 *Ricardo Muñoz Suay*, cineasta, produtor e guionista, foi ajudante de realização em *El verdugo*. Como produtor, foi responsável por *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953); *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) ou *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), entre outros.

O cinema de *Berlanga* é de *Berlanga*. É o único dos nossos cineastas que deu com o seu nome origem a um qualificativo. Não no âmbito das artes, como se pode dizer de uma narração que é *galdosiana*, *valleinclanesca* ou *proustiana*, ou de um novo realizador que é *felliniano*, mas sim no âmbito da vida comum, o que acontece muito raramente. Referindo-nos a personagens ou a um acontecimento, podemos dizer que estes são “*como os de Berlanga*”.

[...]

Num supermercado há muito pouco tempo, num episódio em que intervinham oito ou dez pessoas de diferentes idades e aparências, que falavam ao mesmo tempo numa confusa desordem, entre elas havia uma pessoa de uniforme, talvez um agente de segurança. Ouvi uma mulher de meia-idade, que tentava alcançar a porta, inutilmente porque lhe impediam as pessoas que discutiam, dizer a um japonês, muito impecavelmente vestido, que levava um touro de peluche com bandarilhas, metido num saco de plástico: “*Meu Deus, isto parece uma coisa de Berlanga!*”.

Reflexões do ator Fernando Fernán-Gómez, retiradas de Berlanguiano, Nickel Odeon nº3, 1996

O cinema de *Berlanga* foi insuficientemente valorizado fora de Espanha, na minha opinião, por uma razão que descobri em Paris ao ver *Plácido*. O filme era aniquilado nas legendas; não porque estivesse mal traduzido, mas porque é quase impossível traduzir tantos atores a falarem àquela velocidade. Só dez ou quinze por cento do diálogo se reproduzia no francês escrito que, além disso, quase não dava tempo para ler. *Orson Welles*, que vinha da rádio, iniciou em *O mundo a seus pés* e em *O quarto mandamento* a técnica em que os atores se interrompiam uns aos outros e a da sobreposição dos diálogos. Mas o *Luis*, ao introduzir as farsas, vai neste aspecto muito mais longe que Welles, porque mete mais pessoas dentro do quadro. E o problema que se coloca frequentemente em *Berlanga* é o de que tem tanta ou mais importância o que se diz em segundo plano do que o que se diz em primeiro plano. É um pouco como a pintura do *Tintoretto*, mas na banda sonora. Em *Berlanga*, ou se entende tudo, ou não se entende nada.

Reflexões do escritor e historiador Román Gubern

É interessante situar o filme no seu contexto histórico - a ditadura fascista de Francisco Franco. Também podemos comentar que apesar do argumento girar em torno da pena de morte e da as-

ANTES DA SESSÃO

Antes da sessão do papel do carrasco, é importante como espectadores vermos mais além desta questão e reflectirmos também sobre a crítica social de fundo e sobre o questionamento das decisões individuais que, talvez, até possamos transferir para o nosso contexto contemporâneo.

Em relação às questões cinematográficas, também podemos convidar os alunos a prestarem especial atenção à complexidade dos planos: os movimentos de câmara, as posições e as coreografias das personagens dentro dos planos, etc. Finalmente, outro aspecto que podemos apontar para fixar a nossa atenção é o trabalho de som do filme.

DEPOIS DA PROJECCÃO

OS ESPAÇOS E AS COREOGRAFIAS NO INTERIOR DOS PLANOS

Como vimos, os espaços têm um papel muito importante na concepção das sequências e na realização [ver análise em: “Questões de cinema. O valor dos espaços: mise en scène da angústia?”]. Podemos começar por recordar espaços que nos tenham parecido significativos: os espaços penitenciários, a casa de *Amadeo* e *Carmen*, a casa-alfaiataria do irmão, o apartamento (primeiramente em construção e habitado depois), a cozinha, os corredores e a enorme sala branca e vazia da prisão de Maiorca...

Seguidamente podemos analisar de maneira mais precisa alguma sequência e tentar desenhar o espaço numa vista em planta (representação gráfica de uma vista de cima para baixo). Assim podemos entender a estrutura do espaço, quais são os seus elementos chave, as suas entradas e saídas, etc.

Depois de desenhar a planta, também pode ser interessante situar as personagens no espaço, traçar as suas deslocações e descrever a posição e os movimentos de câmara em cada plano.¹⁹ Podemos também tentar construir uma maquete desses espaços onde representemos as personagens, a câmara e os seus respectivos movimentos.

São especialmente interessantes a sequência inicial na prisão (analisada em “Uma sequência. Apresentação que contém todo o filme”) ou a primeira visita de José Luis à casa de Carmen e

¹⁹ Numa vista em planta preparatória de uma sequência a câmara costuma representar-se com um V (correspondente ao ângulo de visão) e as personagens com círculos e uma linha-nariz para indicar a direcção do seu olhar.

Amadeo (analisada em “Questões de cinema presentes num fotograma”).

SONS

Antes da projecção, assinalámos a importância de prestar atenção ao som. É interessante trazer esta questão de volta tentando recordar todos os momentos nos quais consideramos que o som é especialmente importante no filme. Podemos elaborar uma lista e depois analisar mais pormenorizadamente os sons e os seus significados.

CARTAZES

Também podemos desenhar cartazes para o filme, em diálogo com os cartazes da época, com as imagens do próprio filme ou inspirados nos referentes visuais propostos por *Javier Rebollo*.

PORTAS E SOLEIRAS, ENTRADAS E SAÍDAS

Em muitos dos espaços, as portas e as soleiras têm um lugar de destaque. Também nos diálogos se repetem as frases que fazem alusão a entrar ou sair de um lugar. Conseguimos lembrar-nos de algum destes diálogos? Podemos recordar, por exemplo, o momento em que *José Luis* e *Amadeo* se preparam para entrar no edifício onde *José Luis* se deve candidatar ao seu novo cargo de carrasco; perante a resistência de *José Luis* a entrar (ou seja, a dar o primeiro passo), o sogro anima-o: “Por entrares, não te comprometes com nada”. Também no final do filme, nas cenas anteriores ao percurso feito no pátio da cadeia, *José Luis* insiste em sair e, na cozinha, suplica: “a porta, por favor”. Podemos reflectir sobre a porta como metáfora, sobre a importância decisiva que tem em cada ocasião para *José Luis* dar o passo de atravessar essas portas ou soleiras. Também podemos traçar um percurso visual pelo filme dando atenção a esta questão. Temos disponível uma vasta selecção destas cenas no capítulo “Diálogos com outras artes” de onde podemos partir, ou podemos escolher nós próprios as cenas que nos interessam.



A COMIDA COMO METONÍMIA

A comida é um elemento recorrente ao longo de todo o filme, que permite focar-nos na posição hipócrita ou voluntariamente cega de quem prefere manter um prato quente a tomar uma posição perante o que acontece. Como se comentou anteriormente, o filme abre com uma taça de comida quente; acaba com *Carmen* a dar de comer ao filho e a perguntar a *José Luis*, exactamente quando acaba de “actuar” como carrasco pela primeira vez: “Já comeste alguma coisa?”.

Conseguimos lembrar-nos de outros momentos em que a comida está presente? Podemos pensar, por exemplo, nos gelados que *Carmen* e *José Luis* comem antes dele entrar para assinar a sua petição ao cargo de carrasco, ou na sequência passada na cozinha da prisão, etc. Que sentido damos a este papel tão importante da comida?

Numa conhecida letra, o poeta do século de ouro *Luis de Góngora*, que partia de um provérbio espanhol, talvez nos dê uma chave de leitura:

*Ande eu bem quente
E ria-se a gente.
Tratem os outros do governo
Do mundo e de suas monarquias,
Enquanto governam os meus dias
Manteigas e pão terno,
E as manhãs de inverno
Laranjada e aguardente,
E ria-se a gente.*



Ao lermos com atenção esta *letrilla*²⁰ vamos também observando como a comida se vai carregando ironicamente de sentido ao longo do filme. Podemos também reflectir se nos parece que continua vigente nos nossos dias a mensagem deste pequeno poema.



A BANALIDADE DO MAL

Hannah Arendt (1906 – 1975) é uma das grandes pensadoras do século XX. De origem judia, esta pensadora reflecte lúcida e profundamente sobre o holocausto nazi. Nascida na Alemanha, perante a ameaça do regime nacional socialista, emigrou para Nova Iorque. Quase 30 anos depois, na primavera de 1961, assistiu como jornalista ao processo contra *Adolf Eichmann*, tenente coronel das SS nazis e um dos responsáveis directos pelo genocídio sistemático de judeus. Depois de publicar diversos artigos sobre o julgamento, escreveu um livro intitulado *Eichmann em Jerusalém, com o subtítulo Um relato sobre a banalidade do mal*.

Depois de termos visto *El verdugo* podemos reflectir sobre este subtítulo: O que nos leva a pensar a expressão “banalidade do mal”? Podemos recordar alguns momentos do filme e algumas frases das personagens e relacioná-los com a ideia de “banalidade do mal”?

No seu livro, *Arendt* expõe que apesar da opinião pública considerar *Eichmann* um monstro e um psicopata criminoso, na realidade este tratava-se de um homem normal com um sentido da ordem muito desenvolvido, que tinha assumido a ideologia alemã, colocando apenas em prática as ordens que recebia. *Eichmann*, de acordo com *Arendt*, era um homem vulgar, um burocrata ambicioso e eficiente, uma pessoa “terrivelmente e temivelmente normal” que pensava estar a cumprir adequadamente o seu dever.

O livro de *Arendt* é publicado em 1963, o mesmo ano em que se estreia *El verdugo*. Podemos estabelecer uma relação entre a exposição de *Arendt* e o desenrolar da história de *José Luis*? Talvez sejam relevantes algumas das frases que o protagonista pronuncia. Por exemplo, no início do filme, depois de se ter cruzado com o carrasco e enquanto mete o caixão do condenado no carro funerário, *José Luis* diz “a verdade é que ele parece ser uma pessoa normal”. Já quando *José Luis* está prestes a executar ele mesmo um condenado pela primeira vez, diz: “Eu quero viver tranquilamente com a minha mulher e com o meu filho”. Podemos percorrer também as ocasiões em que *Amadeo* e *Carmen* empurram *José Luis* para avançar até ao momento da execução aludindo às suas responsabilidades e deveres.

No quadro da mesma reflexão, podemos interrogar-nos sobre os momentos prévios à execução e sobre o quase pranto desesperado e impotente de *José Luis* a clamar: “Porquê?” “Porquê?”

20 N.T. Nome do poema.

REFLEXÕES A PARTIR DAS CITAÇÕES DE LUIS GARCÍA BERLANGA

Para abrir a reflexão sobre a liberdade de escolha individual em relação à pressão social, podemos partir das citações de *Luis García Berlanga* incluídas em “Reflexões de Luís Garcia Berlanga”.

ARTE QUE PENSA A CONDIÇÃO HUMANA

Neste caderno pedagógico, o cineasta *Javier Rebollo* propõe várias relações visuais entre *El verdugo* e representações da condição humana, isto é o mal, o horror representados por outras artes [ver “Imagens em eco”]. A partir destas propostas, podemos trabalhar em diferentes sentidos. Apresentamos algumas pistas para realizar actividades individualmente ou em pequenos grupos:

Escolhemos uma imagem que nos pareça especialmente interessante ou nos cause um grande impacto. Investigamos acerca da obra, do autor, do contexto histórico dessa imagem. Depois de termos aprofundado um pouco a nossa pesquisa, reflectimos sobre as relações que podemos estabelecer entre essa obra e *El verdugo*.

Pensemos no pátio branco e vazio no qual *José Luis* é arrastado pelos funcionários da prisão e que é a primeira imagem do filme na mente de *Berlanga*. A partir dos referentes propostos por *Javier Rebollo*, iniciamos uma investigação sobre estas obras em torno da noção de vazio e aprofundamos o seu significado em relação ao mundo contemporâneo.

A crítica de *Berlanga* e *Azcona* em *El verdugo* centra-se sobretudo na sociedade espanhola, mas ataca também o turismo, que nos anos 60 começou a surgir em Espanha e que desde então se foi massificando progressivamente (na península e em muitos outros lugares). Entre as relações visuais que propõe, *Rebollo* inclui a do fotógrafo *Martin Parr*, que através das suas fotografias também apresenta uma crítica ácida e mordaz à sociedade contemporânea, que tem no turismo o seu próprio grotesco. Podemos explorar a obra de *Martin Parr* e procurar também a de outros artistas que procuraram representar criticamente o turismo.

Em diversos momentos, *El verdugo* conduz as situações e as personagens do filme até ao absurdo. Também são muitos os

escritores e pensadores que abordaram esta questão durante o século XX. Neste sentido, um dos autores mais imprescindíveis é *Franz Kafka*. Podemos ler alguns dos seus contos ou livros (tendo em conta que *Berlanga* se tinha proposto levar ao cinema *O castelo*) e estabelecer uma ligação com *El verdugo*.

EXPLORAÇÕES VISUAIS DA SALA BRANCA

Podemos ler a explicação do próprio *Berlanga* sobre a sua visão inicial da sala branca que está na origem do famoso plano em que *José Luis* é arrastado por funcionários da prisão para executar o condenado. Pode ser especialmente enriquecedor criar uma aproximação visual da sala branca e vazia, que foi para *Berlanga* uma imagem fundamental do filme. Podemos trabalhar a partir de diferentes técnicas artísticas: desenho, pintura, fotografia, instalação, volume.

Para desenvolver este trabalho é interessante voltarmos a reparar nos diálogos visuais propostos por *Javier Rebollo*. Também podemos consultar a “Análise de um fotograma” e o comentário de *Fernando Trueba*.

Créditos de las imágenes

p. 3: Carteles cinematográficos de *El verdugo* © Video Mercury Films / p. 7: John Schlesinger, *Billy liar*, 1963 © Vic Films Productions / p. 7: Tony Richardson, *Tom Jones*, 1963 © Woodfall Film Productions / p. 7: Joseph Losey, *The servant*, 1963 © Elstree Distributors / p. 7: Miguel Picazo, *La tía Tula*, 1964 © Video Mercury Films / p. 7: Basilio Martín Patino, *Nueve cartas a Berta*, 1965 © Hispano Foxfilm / p. 7: Carlos Saura, *La caza*, 1965 © Bocaccio Distribuciones / p. 7: Marco Ferreri, *El cochecito*, 1960 © Vertice Cine / p. 7: Fernando Fernán-Gómez, *El mundo sigue*, 1963 © A Contracorriente / p. 9: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, *Esa pareja feliz*, 1951 © Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas / p. 9: Luis García Berlanga, *Bienvenido, Mister Marshall*, 1953 © Video Mercury Films / p. 9: Marco Ferreri, *El pisito*, 1958 © Video Mercury Films / p. 9: Luis García Berlanga, *Plácido*, 1961 © Video Mercury Films / p. 13: René Clair, *À nous la liberté*, 1931 © Films Sonores Tobis / p. 13: Frank Capra, *You can't take it with you*, 1938 © Columbia Pictures / p. 13: Federico Fellini, *I vitelloni*, 1953 © Video Mercury Films / p. 13: Vittorio de Sica, *Ladri di biciclette*, 1948 © Video Mercury Films / p. 13: Mario Monicelli, *Guardie e ladri*, 1951 © Lux Film / p. 13: Milos Forman, *Hori, má panenka*, 1967 © Carlo Ponti Cinematografica / p. 13: Roberto Rossellini, *La macchina ammazzacattivi*, 1952 © Classic Films Distribución / p. 13: Jiří Menzel, *Ostre sledované vlaky*, 1966 © Ismael González Díaz / p. 13: Vittorio de Sica, *Il tetto*, 1956 © Titanus / p. 13: Jean Renoir, *La règle du jeu*, 1939 © Musidora Films S.A. / p. 13: Orson Welles, *The magnificent Ambersons*, 1942 © Video Mercury Films / p. 13: Luciano Emmer, *Domenica d'agosto*, 1950 © Colonna Film / p. 13: John Ford, *The sun shines bright*, 1953 © Movies Distribución / p. 13: Jean Vigo, *Zéro de conduite*, 1933 © Gaumont / p. 13: Ermanno Olmi, *Il posto*, 1961 © Video Mercury Films / p. 13: Alberto Lattuada, *Mafioso*, 1962 © Dino de Laurentiis Cinematografica / p. 13: Billy Wilder, *The apartment*, 1960 © La Tropa Produce / p. 14: Fotografías de rodaje de *El verdugo* © Colección García Berlanga / p. 29: Antoni Tàpies, *Alegato a la pena de muerte*, 1975 / p. 29: Joaquim Gomis, *Sin título*, 1947 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 29: Joan Brossa, *El convidat*, 1986-1990 © Colección Museo de Arte Moderno de Cêret / p. 29: Jean Tinguely, *Máquina*, 1965 © Centre Pompidou / p. 29: Anuncio de Ataúdes Fernández / p. 29: Gustave Doré, *Ejecución de un asesino en Barcelona*, 1847 © L'Espagne / p. 29: Andy Warhol, Invitación a la exposición en Colonia de *Diez sillas eléctricas*, 1947 / p. 29: Manolo Millares, *Los curas*, 1960-1964 © La fábrica / p. 29: Franz Kafka, dibujo de la serie *Las marionetas negras de hilos invisibles*, 1917 © Sexto Piso / p. 29: Josep Maria Subirachs, 1962 / p. 29: Chumy Chúmez / p. 29: Basilio Martín Patino, *Queridísimos verdugos*, 1977 © José Esteban Alenda / p. 29: Francisco de Goya, *El agarrotado*, 1799 © Museo del Prado / p. 29: Nicolás Muller, *Serrano en traje de procesión*, 1948 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 29: Darío de Regoyos, *Viernes Santo en Orduña*, 1903 © Museu Nacional d'Art de Catalunya / p. 29: Jake and Dinos Chapman, *In our dreams we have seen another world*, 2013 / p. 29: José Gutiérrez Solana, *Murga gaditana*, 1945 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 29: Borgata Gordiani, barrio de la periferia de Roma / p. 29: Portada de la revista de *La Codorniz*, 1969 / p. 31: Tom Wesselmann, *Still life n°12*, 1962 © Smithsonian American Art Museum / p. 31: Oriol Maspons, *El primer bikini en Ibiza*, 1953 © Museu Nacional d'Art de Catalunya / p. 31: W. Eugene Smith, *Spanish village*, 1951 © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / p. 31: Martin Parr, *Life's a beach*, 2013 © Magnum Photos / p. 31: Michelangelo Antonioni, *L'eclisse*, 1959 © Filmax / p. 31: Giorgio de Chirico, *Melancholia*, 1916 © Museum of Modern Art / p. 31: Grzegorz Klaman, *Fear and trembling*, 2010 © Florida Atlantic University / p. 31: Yves Klein, *Le vide*, 1958 © MAMAC / p. 31: John Cage, *Ryoanji*, 1985 © Museum of Modern Art / p. 31: Martin Creed, *Work n°227: The lights going on and off*, 2000 © Tate / p. 31: Isaac Cordal, *Scriveners*, 2015 © Galerie C.O.A. / p. 31: Caricatura publicada a *L'Express*, 1975 / p. 31: Kazimir Malevich, *Black square*, 1915 © Tate / p. 32: Aki Kaurismäki, *Mies vailla menneisyttä*, 2002 © Golem Distribución S.L. / p. 35: Domingo Malagón, Retrato de Julián Grimau / p. 36: Francisco de Goya, *Cómicos ambulantes*, 1793 © Museo del Prado

Diseño gráfico

Concepción gráfica: Benjamin Vesco / Aplicación gráfica: Virginia Mars

Cómo citar este documento

Aidelman, N. Colell, L. Garrido, Pep. Rebollo, J. Sánchez, B. Trueba, F (2018). *El verdugo*. Recuperado de: www.cined.eu



CINED.EU: UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

CINED PROPONE:

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha público jovem, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



A ba o a qu



UNION CULTURELLE
MACONDO



LA CINÉMATHEQUE
FRANÇAISE



as Filles de
LUMIÈRE

N&T