

[Anacos tirados de Rábade Villar, María do Cebreiro: "Mulleres brancas, mortes pola neve. O expresionismo como experiencia do límite" in *As terceiras mulleres. Vigo: Galaxia, 2005, p. 119-150*]

No ano 2000, o cineasta portugués [João] César Monteiro dirixiu un filme, titulado "Branca de neve" que causou un desacougo notable nos medios artísticos e intelectuais do seu país. A película foi recibida, e presumiblemente concibida, como un manifesto visual. A agresividade simbólica da proposta abrolla con toda a súa forza se reparamos en que, durante unha gran parte da metraxa total do filme, e despois de ver como a pantalla vai sendo devorada pola caída insistente de folerpas de neve, os espectadores asisten a un fundido en negro que se prolonga, invariable, ata o final.

Unha vez desatada a polémica, avivada polo feito de ter sido a película subvencionada polo Ministerio de Cultura Portugués, Monteiro insistiu no que a súa proposta tiña de homenaxe á figura e á obra do poeta, narrador e dramaturgo suízo Robert Walser (1878-1956), figura excéntrica no, xa de seu excéntrico, movemento expresionista.[...]

Moitas veces
me teño preguntado
polo espesor da [neve]

A pregunta polo espesor da neve, que fundamenta este haiku de Masaoka Shiki, talvez sexa a cuestión fundamental da *Branca-neves* (*Schneewittchen*) de Robert Walser. Na súa concepción, Walser participa de certos presupostos da forma de teatro expresionista denominado *Einakter* (forma dun só acto), na súa tendencia á redución temporal e á tipificación alegórica dos personaxes, redimidos de todo estatismo en virtude da súa constante oscilación anímica. Nas primeiras décadas do século, con todo, esta modalidade naturalista viuse reemprazada polo "expresionismo simbólico", practicado por dramaturgos como Oskar Kokoschka, Ernst Barlach ou August Stramm. Neste sentido, a obra dramática de Walser tende unha ponte entre o naturalismo xermánico e o período cenital (1914-1924) do expresionismo da primeira metade do século XX.

A obra de teatro toma como referente a versión homónima do coñecido conto popular, tal e como fora fixada textualmente polos irmáns Grimm nos seus *Contos infantís e do fogar* (1812-1814). Este acto de apropiación dunha materia literaria anterior, perceptible xa desde o título, vese acentuado pola elección das *dra[m]atis personae* (A Raiña, Brancaneves, O Príncipe Estranxeiro, O Cazador) e polo asunto da obra. Robert Walser, igual que os traxediógrafos gregos, sabe, desde o comezo, que os seus lectores (e eventuais espectadores) coñecen o tema e o desenvolvemento predicibles do obxecto tratado.

O autor parte desta crenza para desmontala. Unha destas apostas desestabilizadoras, que acentúan o efecto de estrañamento (reseñado, anos despois, por Brecht e, anos antes, por Slovski) e que constitúe un dos índices de modernidade desta "comedia en verso", é a constante alusión dos personaxes ao conto "orixinal". Correlativamente, e anticipándose en certa medida ao teatro pirandelliano, ao tempo que recollen a experiencia da farsa cervantina, os suxeitos dramáticos preséntanse a si mesmos como seres ficcionais. Robert Walser elimina da súa obra, como obxecto, o "espelliño máxico", porque a súa propia obra é o espello que reflicte a crise da representación propia da arte contemporánea.

Os dous piares obxectuais do conto dos irmáns Grimm son o espello e a mazá. Os dous son desprazados por Walser en favor das figuras do drama interno. Brancaneves chega a expresar as dúas dúbidas sobre a existencia da mazá. O que abre espazo ao

conflito na súa mente atormentada é a sospeita que a súa nai inducira ao cazador a darlle a morte. A Raiña, pola súa banda, ás veces trata de persuadila de que o intento de asasinato só era unha simulación ou un finximento e, outras veces, de que eran imaxinacións ou ensoñacións súas.

Esta crise mimética tradúcese nunha reflexión en torno á oposición epistemolóxica verdade/mentira que, igual que o binomio ben/mal, de natureza ética, demostra na obra a súa calidade esencialmente irresoluble. Se Walser tivese algo que demostrar, esta sería unha obra de tese. En cambio, a imposibilidade de toda dialéctica na razón dramática do expresionismo, asociada coa imposibilidade de todo coñecemento fiable, dificultan, mesmo, a súa consideración como obra de antítese. Ben lonxe da súa antecesora, un chisco máis cándida, a Brancaneves de Walser é un suxeito amoral que desexaría, ao prezo que fose, ter fe nas palabras dos demais personaxes (que o lector sabe mentirosos) para recobrar a inocencia perdida. [...]

Nun xesto de estirpe netamente vangardista e manifestaria, no que ten de negación radical con respecto a calquera posibilidade de afirmación, João César Monteiro leva ata as últimas consecuencias a crítica de Robert Walser á palabra como instrumento "transparente" dunha acción progresiva. Do mesmo xeito, o escritor suízo trunca deliberadamente na súa obra o suposto destino lineal do suxeito prototípico dos contos populares. Para iso, retoma o conto de "Brancaneves" no punto no que os irmáns Grimm o deixaran e opera sobre el nunha selección que ten por obxecto peneirar, co fin de potenciar, os seus elementos máis desacougantes. [...]

Como é sabido, a primeira muller do pai de Brancaneves, é dicir, a verdadeira nai da moza, está cosendo fronte a unha fiestra, mentres contempla unha paisaxe nevada. Neste tronso da contemplación, a raiña primeira crava unha agulla afiada no anular. Este feito, observémolo, permite trazar un novo paralelismo co doloroso rito iniciático da "Bela adormecida", só que a perforación de aquí terá que ver coa fecundidade. Ao se mancar, a nai de Brancaneves formula o desexo de concibir unha filla branca como a neve, de pelo negro como o ébano da fiestra e de beizos e fazulas rubios como as tres (de novo tres) pingas de sangue que abrollan na ferida. [...]

O conto dos irmáns Grimm, na súa versión canónica –o que aquí equivale, tan só, a "máis repetida"–, prefigura xa a tríade visual que fundamenta o discurso cinematográfico de [João] César Monteiro. Referímonos, por unha banda, á bipolaridade branco-negro e, por outra, a un umbral de carácter perceptivo que, a modo de límite que posibilita e condiciona a ollada, adopta, no conto, a forma de fiestra e na película, a forma de pantalla. O símbolo da neve revela unha densidade e unha complexidade notables. Pola súa cor, a imaxinería occidental vincúlala coa pureza, a espiritualidade, a beleza, a paz, a fragilidade e a inocencia. É, neste sentido, unha cor presente en rituais como o bautismo, a comunión, a profesión ou o sacerdocio. Do seu carácter sagrado dá fe o feito de que, na cultura clásica, os animais ofrecidos aos deuses en sacrificio adoitaban ser brancos. De aí, por exemplo, que Ifixenia fose reemprazada por unha xuvenca alba no altar saacriificial. Branca é tamén a saba que cubre aos espectros no noso imaxinario, quizais como representación, no plano cromático, da súa invisibilidade, pero tamén como sinal de que xa non poden ocultar nada. Deste xeito, compréndese mellor que a cultura oriental asocie a cor branca co dó. O branco e o negro revelan, así, a súa indiscutible cercanía. [...]

Entendido o expresionismo como un novo xeito de explorar as relacións entre forma e contido, superadas e resoltas no vector do "estilo" (*graffitti* ou incisión que os suxeitos efectúan sobre a parede recién pintada da súa época), o filme de João César Monteiro pode ser concibido, na súa dialéctica de construción e destrución, como unha obra de filiación expresionista, mesmo se –ou sobre todo se– a polémica fose oportunista e guiada por intereses mercantís.

O crítico de arte Harold Rosenberg falara, a propósito de certas obras contemporáneas que xeran no público un estado de alar-

MULLERES BRANCAS, MORTES POLA NEVE

MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR / JOÃO CÉSAR MONTEIRO

ma, de "obxectos de ansiedade". Así, sen dúbida, o sentido último de *Branca de Neve* atópase na súa polémica acollida. Monteiro recupera e transforma os elementos máis transgresores da peza dramática de Robert Walser, igual que este fixera co conto dos irmáns Grimm. Con este material, asina unha xilografía filmica que, na súa depuración máxima, expresionista e abstracta, opera como un revulsivo sobre o espectador, impedindo que tome comodamente asento na butaca.

[Anacos extraídos e transcritos de "João César Monteiro – Entrevista [Branca de Neve (2000)]", dispoñible en https://www.youtube.com/watch?v=DJ_TrFMBaGO, https://www.youtube.com/watch?v=LV6A7g4kf_k, <https://www.youtube.com/watch?v=54C2twi813Q> e https://www.youtube.com/watch?v=7nZAT_jC9M]

A propósito do filme, há pessoas que falaram um bocadinho dos quadros do Malevich.

Só que acho que não tem nada a ver, porque o Malevich pintou o "Quadrado negro" sobre uma pintura figurativa. E portanto chegou àquela pintura sem objeto. As razões são várias: por um lado a insatisfação do artista face a determinado trabalho e, por outro lado, há um contexto histórico-político que podia permitir também uma atitude do tipo reativo. O que estava em catarse era o realismo socialista e pode entender-se como reação a essa pintura oficial.

Não achas também um ato reativo no teu filme? É totalmente diferente, mas também há um contexto histórico-político, e sobretudo cinematográfico e, de alguma forma, o teu filme é um reativo a isso.

Eu suponho que, pelo menos aparentemente, não estamos num regime totalitário. Eu oiço muitas pessoas dizerem que estamos em democracia. E se elas estão, quem sou eu para dizer que não estamos?

Mas claramente as reações têm a ver com uma série de códigos e de géneros mais ou menos instituídos daquilo que se espera dum filme, por razões que muitas vezes são alheias ao próprio cinema. É óbvio que não se vive num regime totalitário, mas há dominâncias.

Há. Provavelmente haverá. E seguramente há.

O filme é reativo em relação a isso. Em termos factuais.

É provável, mas eu tenho a impressão de que as circunstâncias em que a coisa foi feita são para mim um tanto embaraçosas. Digamos que a coisa foi premeditada com muito pouca antecedência, porque não era isto o que estava inicialmente previsto. Houve uma noite de insónia e de manhã combinei com o diretor de fotografia fazer a coisa assim, em cinzentos.

Quando eles estiveram a recitar o texto, isso foi filmado onde?

Todos os locais respeitaram-se.

E fizeram-se figurinos de época?

Aquilo é uma coisa feérica, não tem época. Digamos que eles tinham fatos caros.

O texto e o tema do texto remetem para um imaginário qualquer, não? Acabas sempre com fazer a associação com a Branca de Neve tal como a imaginas. E mesmo no próprio linguajar há uma marca de época, não é uma linguagem completamente contemporânea.

Eu acho que em certo sentido o filme começa muito bem. Temos uma tapeçaria romântica, com música do Rossini. E portanto o século XIX, tendo um grande gosto, uma grande alegria pela vida. E depois a seguir vem um poeta morto na neve. A partir daí era um bocadinho difícil conservar a imagem, porque aquilo é suficientemente dramático se calhar para permitir a luz. Eu posso subitamente ter sido tomado por uma fobia. Posso ter sido impelido para aquela coisa horrivelmente obscura que aqui e acolá (o que tem de agradável para os católicos) é entrecortada por nesgas de céu.

E por aquela panorâmica.

É uma panorâmica duma mesquita que foi soterrada para maior glória da religião católica.

Mas aquele negro que aparece...

Digamos que é cinzento.

Aquilo é uma projeção, não é uma coisa onde a luz esteja completamente ausente,.

Com certeza, mas são as vicissitudes do cinematógrafo. Não é a mesma coisa que meter a cabeça num buraco negro. Mas digamos que já é suficientemente inquietante. É porque obriga as pessoas a irem a uma sala de cinema, e portanto convencionase que vão ver um espetáculo segundo as regras de projeção tradicional.

Estás satisfeito com o filme?

Estou, na medida na que é possível estar satisfeito com um filme. Não conheço ninguém que possa ficar satisfeito com fazer filmes. Eu fico satisfeito quando como uma perna de cabrito. Agora, com os filmes não. Digamos que não me envergonha. [...] Mas não é verdade que se pode viver sem cinema? Normalmente fica-se mas pobre, mas pode-se viver mais pobre. E o nosso mundo, não caminhará para uma pobreza? Acho o estado das coisas muito inquietantemente empobrecedor. Por exemplo: o final do filme. O que é que eu digo? Não perceberam. Não é que sejam estúpidos, é que se calhar a comunicação social já não é possível. Ao menos para eu dizer isso.

E o que é que tu dizes?

Eu digo "não". "Não" é uma resposta clara. Aliás, porque é que eu digo "não"? Porque a Branca de Neve diz que sim. E porque que ela diz que sim? Porque há coisas a que não se pode regressar. Ao mundo dos anões, por exemplo. Àquele mundo da infância, o mundo da fábula. E portanto tem que aceitar o "sim".

**CINECLUBE
DE
COMPOSTELA**

**XAN
2017**

ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
① cineclubedecompostela.blogaliza.org
facebook.com/cineclubedecompostela
@ cineclubedecompostela@gmail.com

PROYECCIONES

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

11 DE XANEIRO I

As mans negativas

(Les mains négatives, Marguerite Duras, Francia, 1978, 14', VOSG)

Libro perdido atopado

(Lost Book Found, Jem Cohen, EUA, 1996, 35', VOSG)

25 DE XANEIRO

Línguas desatadas

(Tongues Untied, Marlon Riggs, EUA, 1989, 55', VOSG)

18 DE XANEIRO

Branca de neve

(Branca de Neve, João César Monteiro, Portugal, 2000, 75', VOSG)