

# CINEMA EM PORTUGUÊS

VIII JORNADAS

FREDERICO LOPES  
PAULO CUNHA  
MANUELA PENAFRIA  
(EDS)



**LABCOM.IFP**  
Comunicação, Filosofia e Humanidades  
Unidade de Investigação  
Universidade da Beira Interior

# CINEMA EM PORTUGUÊS

**VIII JORNADAS**

FREDERICO LOPES  
PAULO CUNHA  
MANUELA PENAFRIA  
(EDS)

## Ficha Técnica

### Título

Cinema em Português.  
VIII Jornadas

### Editores

Frederico Lopes  
Paulo Cunha  
Manuela Penafria

### Editora LabCom.IFP

[www.labcom-ifp.ubi.pt](http://www.labcom-ifp.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Design Gráfico

Cristina Lopes

### ISBN

978-989-654-293-1 (papel)

978-989-654-295-5 (pdf)

978-989-654-294-8 (epub)

### Depósito Legal

408365/16

### Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2016

© 2016, Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria.

© 2016, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



## Índice

Introdução	9
Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria	
Abertura das Jornadas	13
J. Paulo Serra	
Carlota Joaquina. O cinema na reafirmação da memória	17
Márcia Motta	
O “cantador-narrador” e as Produções de Memórias na Era Vargas: Uma análise do filme <i>Parahyba Mulher Macho</i>	29
Márcio Zanetti Negrini	
A Arquitectura dos Filmes de António de Macedo	41
Luís Urbano	
Forças, Figuras. Notas sobre a arte figural de Pedro Costa	55
Diogo Nóbrega	
A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo	71
Iván Villarme Álvarez	
Algumas Tendências do Cinema Português Contemporâneo	87
Daniel Ribas	

## **A ARQUITECTURA DOS FILMES DE ANTÓNIO DE MACEDO**

Luís Urbano<sup>1</sup>

### **Resumo**

*António de Macedo foi um dos principais autores da primeira vaga de filmes que marcaram o Cinema Novo Português, nos anos sessenta do séc. XX. Apesar da singularidade dos filmes do arquitecto lisboeta ter sido desvalorizada pela historiografia do cinema português - circunstância que recente e afortunadamente começou a ser corrigida - as suas primeiras longas-metragens são, não apenas exemplo da diversidade das abordagens daquele período, mas também paradigmáticas do uso do espaço urbano e arquitectónico no cinema. A partir da análise dos filmes Domingo à Tarde, 7 Balas para Selma e A Promessa, será realçada a importância da formação em arquitectura no cinema produzido por António de Macedo e a forma como cenários reais e de estúdio são intencionalmente utilizados na narrativa. Serão, assim, confrontadas três abordagens no uso do espaço: a interioridade da fria e asséptica arquitectura hospitalar do IPO em Domingo à Tarde; a extravagância pop dos panoramas de Lisboa em 7 Balas para Selma, maioritariamente filmado em espaços reais exteriores; e a conjugação, em A Promessa, dos espaços rurais exteriores das aldeias piscatórias do Litoral Norte de Portugal com cenários interiores construídos em estúdio.*

### **Palavras-Chave**

*Arquitectura. Cinema. António de Macedo.*

1. Luís Urbano é professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), Investigador no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU) e Editor da JACK – *Jornal de Arquitectura e Cinema*. Contacto: luis.urban@arq.up.pt.

O Arquitecto António de Macedo, mais conhecido como realizador de cinema, terminou o curso de Arquitectura em 1958, na Escola de Belas Artes de Lisboa, à época uma escola com uma visão academista e conservadora. A atitude colaboracionista da direcção da Escola contribuía largamente para um sentimento de revolta no meio estudantil e, nas palavras do próprio cineasta, “o espírito da parte dos professores era o mais fechado possível. De todas as Faculdades que havia, a de Arquitectura era a mais revolucionária de todas. Uma vez safei-me de ir preso pela PIDE porque adoeci e faltei. A PIDE tinha inesperadamente entrado por ali adentro e começou a fazer interrogatórios, fechou as portas todas. Nós vivíamos num ambiente estudantil tenso.” (MACEDO, 2013). Como consequência desse ambiente, os alunos refugiavam-se no Café Chiado, onde faziam os trabalhos escolares e liam livros e revistas de arquitectura, discutindo Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto ou a Bauhaus.

Ainda como estudante de arquitectura António de Macedo começou a trabalhar na Câmara Municipal de Lisboa, exactamente na secção de Arquitectura. Quando terminou o curso, foi promovido e transferido para um outro departamento, onde aproveitou alguma ‘flexibilidade de horário’ para começar a fazer pequenos filmes em 8 e 16mm. “O *Verão Coincidente* e o *Nicotiana*, foram os dois documentários com que eu me estreei profissionalmente no cinema. Eu fazia em paralelo com o trabalho na Câmara. Na altura em que comecei a trabalhar em cinema não havia Escola de Cinema, e percebi que o que eu tinha estudado como arquitecto, a visualização que a arquitectura me deu, ajudava-me a criar os movimentos de cinema e isso tornou-se uma experiência extremamente interessante. Quando eu fiz o meu primeiro filme de longa-metragem, aí, saí da Câmara.” (Ibidem).

*Domingo à Tarde* (1966), a terceira experiência da nova vaga de filmes produzidos por António da Cunha Telles, foi, nas palavras de Fernando Lopes, “um dos filmes fundadores daquilo com que sonhávamos nesses idos anos sessenta: um *novo cinema português*.” (Fernando Lopes cit. in MOZOS, 2012: 106). O filme de António de Macedo conta a história da relação de um médico, Jorge (Rui de Carvalho) com uma paciente, Clarisse (Isabel de Castro), a quem é diagnosticada uma leucemia, e os atritos dos primeiros

encontros transformam-se numa desesperada história de amor que termina com a morte da protagonista. O filme introduz elementos inovadores, característica essencial dos filmes da nova vaga portuguesa, a começar pela forma como compõe a narrativa, numa descontinuidade temporal que revela logo o final da história: Clarisse morre, deixando Jorge atormentado com a impossibilidade de a salvar. Livres da tensão de descobrir o desenlace da trama, e através de *flashbacks* e narrações em voz *off*, deixamo-nos contaminar pelas inquietações que o filme explora.

Ao contrário dos seus contemporâneos, Macedo não estudou cinema no estrangeiro. Formou-se no cineclubismo, vendo filmes, e devorando todos os livros da Cinemateca da altura. A *Nouvelle Vague*, tão importante para os outros cineastas portugueses da sua geração, nunca penetrou no cinema de Macedo, que sempre se sentiu mais próximo do *expressionismo alemão*, de Eisenstein, de Griffith, de Ingmar Bergman, e da junção de todas essas influências que encontrou em Orson Welles. Foi esse ambiente que quis recriar no pequeno filme que se desenrola dentro de *Domingo à Tarde*, a que os personagens assistem numa sala de cinema, onde domina uma atmosfera opressiva e se desenvolve mais intensamente o desejo de ficção do realizador, numa espécie de curta-metragem de terror que remete para o universo fantástico que explorará noutras obras. “Quando hoje se vê o *Domingo à Tarde*, aquilo é tudo menos neo-realista, inclusivamente aquele filme que eu meti dentro, que não está no romance, um filmezinho dentro do filme que os personagens vão ver, é um filme altamente fantástico, dentro daquela linha dos *Nibelungos*, precisamente aquela mitologia germânica, nórdica, Dreyer também.” (MACEDO, 2013). Esse pequeno filme, com a banda sonora invertida para parecer estrangeiro, aparece repetidas vezes ao longo da narrativa, tendo sido filmado nas ruínas do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, uma “paisagem árida e estranha” (MACEDO, 1967: 50) que José Fonseca e Costa também filmará na sua estreia como realizador, uma curta-metragem sobre o Hotel do Mar, em Sesimbra.

Mas é na forma inovadora como se relaciona com o espaço que o filme de Macedo se destaca. Escreveu João Lopes: “*Domingo à Tarde* pode ajudar a definir um triângulo português cujos outros dois vértices pertencem a *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, e *Belarmino*, de Fernando Lopes. O seu

território comum é a cidade, ou melhor, a consciência cinematográfica de que a sua descrição exige novas matrizes narrativas.” (João Lopes cit. in MOZOS, 2012: 9-10). António de Macedo, num estilo frontal que lhe trará dissabores, desmente qualquer intenção em explorar uma faceta lisboeta no filme. “A escolha de Lisboa como pano de fundo para toda aquela acção tão dramática e pungente não se deveu a nenhuma opção ‘inteligente’ e sofisticadamente poético-cultural. Foi pura e simplesmente comodismo. A história decorria num hospital (interiores) e nas ruas e ambientes duma grande e anónima cidade (exteriores). Pois bem, para mim que sou lisboeta (nasci no Bairro Alto) e habito em Lisboa, era-me mais cómodo filmar em Lisboa do que Tavira ou Bucareste. Se eu vivesse no Porto, provavelmente a acção do *Domingo à Tarde* passar-se-ia tranquilamente no Porto, e não vejo lá muito bem que diferença isso faria ao carácter do filme.” (António de Macedo cit. in MOZOS, 2012: 11-15).

Apesar de Macedo recusar essa filiação numa mitologia lisboeta, o filme não deixa de ser fundamentalmente urbano, o que se percebe pelos lugares onde foram filmadas as principais cenas, mesmo que a cidade, enquanto lugar de acção, permaneça ausente. Uma das excepções a esta opção do realizador é o plano inicial do filme, que mostra as traseiras daquilo que depois percebemos ser um hospital, numa periferia onde passam linhas de comboio que voltam a marcar presença ao longo do filme, ainda que por vezes apenas por sugestão transmitida pelo som. Essa recusa da cidade, e a exploração de uma certa condição de interioridade, é o centro do filme de António de Macedo. Quase toda a acção de *Domingo à Tarde* se passa no interior de um hospital com o arquitecto-realizador a explorar espaços planos e despidos, responsáveis por uma atmosfera perturbadoramente fria. Esse gélido ambiente hospitalar é transmitido pelo excesso de brancos no cenário, fazendo lembrar a radicalidade da arquitectura moderna, que nos seus primórdios terá herdado algumas conquistas da ciência médica. Aliás, parte do filme foi rodado no *Pavilhão do Rádio*, um edifício desenhado pelo Arquitecto Carlos Ramos no início dos anos 30 do séc. XX que utiliza uma linguagem extremamente depurada e funcionalista que associamos ao Movimento Moderno.

Nessa relação entre arquitectura e medicina, o crítico de arquitectura Mark Wigley vai mais longe, quando diz que “a arquitectura moderna se juntou à bata branca dos médicos, aos azulejos brancos das casas de banho, às paredes brancas dos hospitais. Ainda assim o ponto não é sobre a higiene per se; é sobre um certo ar de limpeza. Ou, mais precisamente, sobre a limpeza do olhar, a higiene da visão ela própria. Lavar mais branco purifica o olhar mais do que o edifício.” (WIGLEY, 2001). A formação em arquitectura de António de Macedo ainda na vigência do Movimento Moderno, conjugada com a influência do universo da ficção científica, talvez ajudem a explicar o seu fascínio pela tecnologia e maquinaria hospitalar. Esse fascínio torna-se evidente no belíssimo plano com Rui de Carvalho e Isabel Ruth em contraluz em frente de um painel de radiografias ou na sequência em que aguardamos pelo resultado dos exames que confirmarão o diagnóstico fatal de Clarisse, numa montagem que vai acelerando o ritmo e aumentando a tensão, mostrando imagens de aparelhos radiográficos em constante rotação. Há igualmente uma hegemónica presença do branco em *Domingo à Tarde*, apenas contrariada na incrível sequência da transfusão de sangue, última esperança de cura de Clarisse, em que Macedo abandona a película a preto e branco e permite que uma explosão de cor invada o écran, contaminando a própria arquitectura, já que as paredes reflectem também o tom dominante da cena.

A cidade reaparece numa das mais emblemáticas cenas do filme, em que Jorge descobre Clarisse numa boíte na parte antiga de Lisboa, abandonada ao prazer nocturno de encontros furtivos, em que os corpos de desconhecidos se aproximam sensualmente, numa experiência só possível por saber que a morte se acercava. É a representação da cidade nocturna enquanto lugar de liberdade, o único onde se admitia um relaxamento do quotidiano cerceamento dos costumes. Mas a recusa da cidade volta a ser acentuada por um desejo de fuga, materializado numa viagem em direcção à periferia por uma auto-estrada ainda em construção. Primeiro Jorge, e depois Clarisse, aceleram o carro num desafio à morte, numa alucinante sequência de ultrapassagens perigosas e curvas apertadas, que termina numa brusca travagem que os deixa a escassos centímetros de um tronco de árvore.

O filme acaba como começa, mas o que no início se mostra, isto é, o comboio a cortar o plano de prédios periféricos de uma Lisboa ausente, é agora apenas sugerido através do som do rodado nos carris e do apito ensurdecido que leva Jorge ao desespero. Um ruído que no final do filme saberemos ser provocado por um maquinista que perdeu igualmente a mulher naquele hospital, espaço central de *Domingo à Tarde*. Apesar dos cortes impostos pela Censura em Portugal, onde o filme apenas estreou no ano seguinte, o filme foi seleccionado para a secção competitiva do Festival de Veneza de 1965, onde foi exibido na íntegra e aclamado pela crítica, obtendo o Diploma de Mérito.

Na sua segunda longa-metragem, *7 Balas para Selma* (1967), António de Macedo cria uma película inteiramente dedicada a Lisboa: “*7 Balas Para Selma* é que é o meu grande filme lisboeta.” (MACEDO, 2013). Foi também, e previsivelmente, o mais odiado filme do *novo cinema português*. Se em *Domingo à Tarde* dominava o preto e branco e um ambiente frio e opressivo, *7 Balas para Selma* explora ostensivamente uma Lisboa ultracolorida e *pop*, numa crónica de espionagem, tiros e perseguições, em total contraciclo com a ‘narrativa’ que se estava a construir em torno do novo cinema. A presença de Lisboa em *7 Balas para Selma* teve, para António de Macedo, “uma intenção maldosa e muitíssimo bem definida. Quando escrevi o guião fi-lo a imaginar determinados cenários, cores, geometrias e onírico-urbanizações e as suas facetas tinham a ver, muito concretamente, com a Lisboa que eu vivia e conhecia bem. Devo, de resto, acrescentar que a escolha de Lisboa para cenário constituía uma autêntica provocação, porque sendo o filme um *thriller* de aventuras policiárias com muita acção e pancadaria - que o pobre espectador português, nessa época pseudo-pacata e salazarenta, estava habituado a que só acontecessem ‘nas Américas’ - obrigá-lo a ver perseguições nas Escadinhas do Duque e no Rossio, fugas em autocarros da Carris, raptos no Jardim da Patriarcal e lutas de morte no elevador de Santa Justa, era um verdadeiro insulto, sendo para mim uma experiência divertidíssima, pelo escândalo que certamente iria provocar (e provocou) e pelo gozo quase orgástico que esse delirante desafio me proporcionou, para grande fúria da *intelligentsia* bem pensante deste provinciano país.” (António de Macedo cit. in MOZOS, 2012: 11-15). António de Macedo

reconhece a intencionalidade na escolha dos cenários e as contrariedades que o filme, e ele próprio, sofreram: “Eu fui de propósito aos sítios mais conhecidos da cidade de Lisboa. E isto era impensável, eu tinha que ser crucificado. Um crime destes não podia ficar impune.” (MACEDO, 2013). E tanto assim foi que o filme garantiu a António de Macedo a hostilidade de quase todos os cineastas do novo cinema e o seu apagamento, próximo da censura, da historiografia do cinema português. “A própria história dele foi apagada. Nas histórias do cinema o nome de António de Macedo começou, literalmente, a desaparecer.” (SOUSA DIAS, 2014).

Fernando Lopes dirá que “*7 Balas* era o contrário de tudo o que tínhamos sonhado”; Paulo Rocha acrescentará, “António de Macedo é um *outsider*, um tipo esotérico de que é difícil descobrir as raízes, seduzido pela vanguarda, logo muito separado da corrente natural dos outros cineastas portugueses.” (Paulo Rocha cit. in MELO, 1996: 70). Mas caberá a João César Monteiro, nas páginas da revista *O Tempo e o Modo*, o papel de defender a ‘dama ofendida’. Dirigindo-se depreciativamente a António de Macedo como ‘Sr. Arquitecto’ – subentendendo-se que a formação em arquitectura desqualificava Macedo como realizador – César Monteiro acusará: “Um filme como *7 Balas para Selma* só pode ser encarado como uma empresa reaccionária carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal.” (MONTEIRO, 1969). A suposta traição terá sido intencional e Macedo reconhece: “Eu fazia parte do *cinema novo*, mas noutra panela. Não me interessava o cinema português dos anos cinquenta, mas também não me interessava o outro cinema, aquilo a que eu chamava a ‘escola do bocejo’. Eu faço um cinema de conteúdos e não um cinema de formas. Os meus colegas eram muito formalistas, muito gramaticais.” (António de Macedo cit. in LAMEIRA, 2012).

*7 Balas Para Selma* começa por mostrar as ruas da Lisboa antiga, centrando-se maioritariamente na Baixa, numa longa e alucinante sequência de perseguição, que se inicia no Elevador de Santa Justa com um simbólico *travelling* ascendente que revela uma vista da Lisboa pombalina, e que termina numa luta num autocarro de dois andares a percorrer a Rua do Ouro. Por razões orçamentais, e ao contrário da intenção inicial do

realizador, os cenários são, na sua grande maioria, reais, não deixando de revelar o fascínio de António de Macedo pela ficção científica. José de Matos-Cruz, um dos poucos críticos e historiadores que defendeu Macedo, escreveu: “Em *7 Balas para Selma* abundam, assim, correrias, perseguições de automóvel, caça ao homem, tiroteios, acrobacias, emboscadas, para além duma incidência sobre o insólito e a arquitectura da cidade, nos seus ritmos e mosaicos de quotidiano, onde germina o corpo subterrâneo da aventura. Para além da atracção de Macedo pela electrónica, a estética e as técnicas publicitárias, o que sobressai – sobre a montagem trepidante e o requinte acústico, o recurso a cores fortes e aos grandes planos ou a ambientação em cenários modernos – é o recorte duma sátira sobre o universo violento e implacável dos agentes secretos.” (MATOS-CRUZ, 1985: 124-125). A intriga policial de *7 Balas para Selma* gira em torno de um par de detectives que procura evitar que um aparelho electrónico chegue às mãos de um grupo de malfeitores, que assim dominariam o mundo. Mais do que a saga James Bond, como foi apontado à época, Macedo destaca como influências a banda desenhada e os ‘*serials*’, “fitas que o encantaram na infância e juventude, o *Flash Gordon*, eram esses modelos de fitas de peripécias.” (António de Macedo cit. in OLIVEIRA, 2014).

A vontade de inovar na linguagem cinematográfica, que sempre acompanhou o cinema de Macedo, é particularmente visível em *7 Balas para Selma*: “Filmar planos mais ou menos cautelosos, longos travellings, isso pode ser muito bonito e maravilhoso, e merecer notas magníficas, mas não chega. Isso não é difícil, é fácil de fazer, tanto assim que eu fiz, no *Domingo à Tarde*. O difícil é fazer um filme cheio de cambalhotas, de aventuras, de campos e contra-campos e tudo aquilo dar certo, não haver falhas de *raccord*. Os *raccords* são uma das grandes dores de cabeça desse tipo de cinema.” (MACEDO, 2013). O filme é marcado por personagens unidimensionais, uma heroína duplicada (uma Florbela Queiroz às vezes louca, outras vezes morena), por sequências numa lógica de ‘*cliffhanger*’ ou pelo uso extrovertido da cor. “Uma das surpresas foi a utilização quase *pop* da cor. As cores são usadas, não só pictoricamente mas arquitectonicamente, por painéis. Eu uso as cores por painéis nos meus filmes.” (MACEDO, 2013). Um dos exemplos mais emblemáticos dessa vertente *pop* é uma das cenas musicais do filme,

uma espécie de vídeo-clip *avant-la-lettre*, com Macedo a filmar um cenário televisivo e as próprias câmaras, num acto auto-reflexivo de se filmar a ele próprio, em que deixamos de perceber se o que estamos a ver é o filme ou as imagens que as câmaras dispostas no cenário captam. Uma outra cena, das mais longas do filme, mistura perseguições automóveis, intermináveis tiroteios, lutas com retroescavadoras e paisagens desérticas na margem sul do Tejo, num cenário que utiliza plasticamente a Ponte 25 de Abril, ainda em construção.

O advento tecnológico, que marcou fortemente a cultura popular e o cinema dos anos sessenta, tem, em *7 Balas para Selma*, a sua possível versão nacional. Há no filme um predomínio de cenários industriais e futuristas, com Macedo a escolher como lugares de acção armazéns, fábricas e salas de controlo de centrais eléctricas, a que acrescenta rudimentares simulações de maquinaria supostamente sofisticada, deixando-nos na dúvida se são resultado da falta de meios, da ingenuidade do realizador ou de um exercício de ironia pós-moderna. À distância de quase quarenta anos, impõe-se a última hipótese, já que era patente a vontade de Macedo, não só de ir contra um modelo que se começava a estabelecer no *novo cinema*, mas também provocar alguma crítica instalada, destruindo os cenários e filmando algumas sequências que pertencem a um universo quase *gore*, como a degolação, com um disco de vinil, de um dos personagens maléficos que abundam no filme. Como já alguns críticos chamaram à atenção, António de Macedo foi o mais *punk*, talvez o único, dos cineastas portugueses. O filme revela, para além de tudo o mais, a coragem de um realizador que segue o seu caminho e explora um imaginário muito pessoal, contra tudo e contra todos, fazendo de António de Macedo um autor incontornável do cinema português.

Depois de *Nojo aos Cães*, filme revolucionário que dirige em 1970 e de que não darei aqui conta, António de Macedo realiza, em 1972, a sua quarta longa-metragem, *A Promessa*, que escolhe um cenário muito semelhante ao retratado em *Mudar de Vida*, já que foi filmado no seio de aldeias piscatórias do centro e norte do país. O filme partilha algumas das características do *novo cinema*, nomeadamente o fascínio por um mundo rural em desagregação, num retrato da miséria e das difíceis condições em que a generalidade

da população portuguesa vivia, visíveis tanto nos locais escolhidos para as filmagens - as aldeias de Mira, Tocha e Gala, ainda com formas palafitas de construção vernacular -, como no retrato dos personagens, presos a castradoras concepções religiosas da sexualidade e a duríssimas condições de trabalho. A única alternativa era a guerra em África ou a emigração, daí que nas aldeias portuguesas do final dos anos sessenta praticamente já só vivessem mulheres, crianças e velhos.

*A Promessa* foi o primeiro projecto de cinema de António de Macedo, que propôs a Cunha Telles fazer o filme logo depois deste ter produzido *Os Verdes Anos* e *Belarmino*. Macedo, no entanto, impôs como condição inabalável que o filme fosse rodado em película a cores, o que o produtor recusou por ser demasiado dispendioso. António de Macedo avançará então para a realização de *Domingo à Tarde*, a preto e branco, e por esse motivo *A Promessa* só se conseguiu materializar em 1972, já durante a vigência do Centro Português de Cinema, cooperativa de cineastas financiada pelo Fundação Calouste Gulbenkian. “*A Promessa* era um filme que eu sonhava fazer desde 1957, quando o Bernardo Santareno me ofereceu o livro dele; sempre fomos muito amigos. Foi um filme muito caro, houve aliás conflitos com os meus colegas.” (MACEDO, 1998).

No início d’ *A Promessa*, um grupo de ciganos atravessa numa carroça as dunas onde assentam as casas de uma dessas aldeias à beira-mar, procurando ajuda para um dos seus membros que tinha sido ferido. João (João Mota), o sacristão da aldeia, e Maria (Guida Maria), a sua mulher, oferecem-lhe asilo e comida, que acreditam ser suficiente, já que as feridas não parecem profundas. Enquanto esperam pelas melhoras do companheiro, os outros ciganos instalam-se numa praia próxima e rapidamente se empenham em vender relíquias pagãs aos locais, aproveitando-se da sua curiosidade e pouca instrução. Quando raptam e violam uma rapariga da aldeia, e desaparecem deixando para trás o companheiro ferido, instala-se o medo entre a população, ambiente que é filmado num tom de *western spaghetti* atlântico. À medida que vai recuperando as forças, Labareda (Sinde Filipe), o cigano ferido, estabelece amizade com quem o acolheu e muda-se para um moinho velho, onde se prepara para confrontar os irmãos. Maria continua a prestar-lhe cuidados e ajuda, o que origina um crescendo de boatos na

aldeia, já que todos sabiam da promessa que tinha feito com o marido antes do casamento: os noivos permaneceriam fiéis a um voto de castidade se o pai de João regressasse são e salvo de uma noite de tempestade no mar. Passado um ano, a ansiedade da não consumação do casamento ameaça o casal, o que é agravado pela presença de Labareda.

Do ponto de vista da arquitectura, *A Promessa* tem hoje o valor de documento histórico, pela forma como nos dá a conhecer um tipo de aglomerado entretanto desaparecido, e que o relaciona com o *Inquérito à Arquitectura Popular*, livro publicado no início dos anos sessenta que influenciou fortemente a arquitectura daquele período. Essas aldeias são constituídas por um alargado conjunto de casas de madeira sobre estacas ou assentes em muros, reduzidas a elementos básicos e quase todas iguais, sublinhando uma identidade comum em detrimento de manifestações individuais, como hoje é regra. A sequência de abertura de *A Promessa* apresenta esse contexto espacial, numa história que só existiria naquele lugar, naquelas condições, filmando a aldeia através de uma vista aérea, num virtuoso movimento de câmara que mostra o aglomerado de casas sobre o areal e acabando num plano mais aproximado de uma das casas onde se centrará parte da acção. Esses planos iniciais do filme “mostram a aldeia exactamente como ela era naquela altura e isso já não existe, deitaram tudo abaixo.” (MACEDO, 2013). O processo de reconhecimento que António de Macedo e a sua equipa fizeram na preparação do filme assemelha-se ao que as equipas de arquitectos desse *Inquérito à Arquitectura Popular* levaram a cabo. “Eu fui para lá fazer uma série de inquéritos, gravações e filmagens prévias. Fiz um levantamento exaustivo e descobri aquela zona. Concentrei-me na Tocha, que era onde havia um maior aglomerado, porque eram casas em cima da areia, hoje já não está assim.” (Ibidem). “Fui para aquela região com o António Casimiro, que era o cenógrafo e o figurinista, mais o director de fotografia, o Elso Roque.” (MACEDO, em linha). Os desenhos de António Casimiro são tanto de levantamento da arquitectura das aldeias como instruções para a construção dos cenários em estúdio, onde foram filmadas todas as cenas com interiores. Elso Roque tinha sido director de fotografia de *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha, e a fotografia que compôs para *A Promessa*, em consonância com a ousadia formal de Macedo, proporciona

momentos de quase exaltação, como na poderosa cena do rapto na praia, com imagens em câmara lenta e uma contínua repetição dos gestos, ou na pictórica última cena do filme. “Na *Promessa*, António de Macedo, procurou um exagero visual que compensasse o exacerbamento passional da peça de Bernardo Santareno, criando um universo claramente dinâmico da praia e do povo que a habita, mais em torno do gesto e da posição que da palavra.” (PINA, 1978: 57).

A estreia do filme esbarrou num impasse, já que a Censura obrigou ao corte de duas cenas fundamentais: um diálogo entre padres sobre o comércio das esmolas e a derradeira cena em que o casal finalmente consuma o casamento na presença do morto Labareda, ouvindo-se em fundo um cântico popular religioso. António de Macedo recusou-se a cortar as cenas proibidas e Fernando Lopes, enquanto presidente do CPC, liderou a comitiva que foi defender o filme perante a Censura. Apesar das divergências artísticas, os cineastas do *novo cinema* mantiveram-se unidos na luta contra a Censura e contra um regime sufocante. “Queríamos fazer um cinema de livre criação artística. Nisto estávamos de acordo. Depois do 25 de Abril, isso desapareceu, aí passaram a ser as divergências pessoais a ter mais importância.” (António de Macedo cit. in LAMEIRA, 2012). *A Promessa* obteve um significativo sucesso comercial, para o que não terá sido irrelevante o facto de ser a primeira obra portuguesa a mostrar dois corpos nus, mas provocou, mais uma vez, acesa polémica no meio cinematográfico e na crítica nacional, com a *Cinéfilo*, cujo editor era o mesmo Fernando Lopes que defendeu o filme perante a Censura, a atacar violentamente o filme. Apesar do injustificado descrédito de António de Macedo junto dos seus correligionários do novo cinema e da crítica portuguesa, *A Promessa* foi o primeiro filme português a ser oficialmente seleccionado para o Festival de Cannes, em 1973, onde foi muito bem recebido pela crítica internacional. No mesmo ano, vence o primeiro prémio do Festival de Cartagena e no ano seguinte, volta a ser premiado nos Festivais de Belgrado e de Teerão.

Depois de 74, o arquitecto-realizador fez ainda mais sete longas-metragens, mas nos últimos vinte anos deixou de ter condições para continuar a filmar, dedicando-se ao ensino e à investigação. Em conjunto com as curtas-metragens que realizou, António de Macedo consolidou, nas três longas-

metragens que aqui analisei, um percurso de uma notável singularidade, quer ao nível dos temas abordados, quer ao nível técnico e formal, quer na forma como filma o espaço, contribuindo significativamente para a diversidade do novo cinema, o que, depois de anos de apagamento na história do cinema português, começa finalmente a ser reconhecido. Recentemente a Cinemateca organizou uma retrospectiva da obra de António de Macedo, publicando um catálogo; a Academia Portuguesa de Cinema editou *Domingo à Tarde* em DVD; estreará em breve um documentário de João Monteiro sobre o seu cinema, *Nos interstícios da realidade*; e no concurso de Apoio à Finalização de Obras Cinematográficas 2015 do ICA foi-lhe atribuído um subsídio para *O Altar dos Holocaustos*.

## Referências bibliográficas

- Lameira, João (2012). “O maverick do cinema português”. In: *Público*, 07 Setembro 2012.
- Macedo, António de (em linha). Entrevista a David Soares. Disponível em: <http://cadernosdedaath.blogspot.pt>. Acesso em 10-IV-2016.
- Macedo, António de (1967). “Domingo à Tarde”. In: *Semana do Novo Cinema Português*. Porto: Cineclubes do Porto, p. 50.
- Macedo, António de (1998). Entrevista no documentário *Novo Cinema, Cinema Novo*.
- Macedo, António de (2013). Entrevista conduzida por Luís Urbano no dia 18 de Janeiro de 2013.
- Matos-Cruz, José (1985). “7 Balas para Selma”. In: *Cinema Novo Português 1960-1974*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Melo, Jorge Silva (eds.) (1996). *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Monteiro, João César (1969). In: *O Tempo e o Modo*, n.º 67, Janeiro de 1969.
- Mozos, Manuel (org.) (2012). *O Cinema de António de Macedo*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Oliveira, Luis Miguel (2014). *Sete Balas Para Selma*. Folhas da Cinemateca Portuguesa.

- Pina, Luís de (1978). *Panorama do Cinema Português (Das Origens à Actualidade)*. Lisboa: Terra Livre.
- Sousa Dias, Susana de (2014). Entrevista no documentário *Nos Interstícios da Realidade – O Cinema de António de Macedo*.
- Wigley, Mark (2001). *White Walls. Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press.



