

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

1 de Setembro de 2022

JOÃO BOTELHO – OS FILMES SÃO HISTÓRIAS, O CINEMA É A MANEIRA DE AS CONTAR

TRÁFICO / 1998

Um filme de João Botelho

Argumento e diálogos: João Botelho / *Director de fotografia (35 mm, cor):* Olivier Gueneau / *Cenários:* João Botelho, Fernanda Morais / *Guarda-Roupa:* Sílvia Grabowski / *Música:* trechos de Gorecki (terceira Sinfonia), Mussorgsky (“Boris Godunov”), dos fados “Casa Portuguesa” e “Não é Desgraça Ser Pobre” e do hino nacional português / *Montagem:* Rodolfo Wedeles / *Som:* Philippe Morel, Gérard Rousseau (misturas), Jean-Charles Martel (montagem) / *Interpretação:* Rita Blanco (*a mãe de Jesus*), Adriano Luz (*o pai de Jesus*), Joaquim Oliveira (*Jesus*), Canto e Castro (*Padre Hipólito*), Paulo Bragança (*Padre Lino*), Maria Emília Correia (*“Pequenina”*), Maria José Luís (*a escultora*), São José Lapa (*a atriz bêbeda*), Dalila Carmo (*a criada da escultora*), Rosa Lobato Faria (*a condessa das sardinhas*), Ricardo Trêpa (*o filho da condessa*), João Perry (*o banqueiro*), Alexandra Lencastre (*a amante do banqueiro*), Artur Ramos (*um conde alentejano*), Isabel de Castro (*Casca, em “Júlio César” e uma senhora da Linha*), Laura Soveral (*Cássio em “Júlio César” e uma senhora da Linha*), Branca Camargo (*a mulher de peruca vermelha*), Nuno Melo (*um gigolo*), Io Apolloni (*a dona do salão de cabeleireiro*), Bagão Félix (*um crítico de arte*), Sofia Leite (*a decoradora que faz visitar a casa*), José Pinto e José Eduardo (*os homens que lêem “Os Desastres de Sofia” na lixeira*).

Produção: Paulo Branco, para Madragoa Filmes, Gemini Filmes (Paris), Zentrope (Dinamarca), com a participação da RTP / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa, 35 mm / *Duração:* 110 minutos / *Estreia Mundial:* Festival de Veneza (competição), 8 de Setembro de 1998 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinemas King, Fonte Nova e Saldanha), 31 de Dezembro de 1998 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 9 de Janeiro de 2006, no âmbito do ciclo “In Memoriam Isabel de Castro”.

Com a presença de JOÃO BOTELHO

Tráfico é um filme que causou alguma irritação à época em que foi realizado. Muitos dos que se consideravam “intelectuais”, “de esquerda” ou as duas coisas ao mesmo tempo não gostaram de se reconhecer no espelho que o filme punha diante dos seus rostos. Não gostaram de ver que, mais do que vítimas, eram actores e cúmplices daquilo que Pasolini, referindo-se à Itália de fins dos anos 60 e da primeira metade dos anos 70, definira como a “*degradação antropológica*” de um povo, atingido pelo hedonismo primário e a falsa tolerância da sociedade de consumo (“*alguma coisa de humano acabou*”). Neste mundo o que interessa é a posse dos objectos, não o prazer que possam proporcionar. Este fenómeno inelutável e invencível, esta violenta colonização dos espíritos e da realidade, tem como principal veículo a televisão: tudo que aparece na televisão parece real e o que não aparece deixa de existir. Se no passado, a televisão reflectia mal e porcamente a realidade, a partir de certo ponto uma parte considerável da realidade parece emanar de um ecrã de televisão. Num fenómeno de mimetismo, o modo de falar e os sotaques foram alterados e homogeneizados, os comportamentos limitaram-se cada vez mais a simples gestos, as expressões faciais a esgares, os objectos de uso corrente passaram a assemelhar-se cada vez mais a brinquedos, pois a infantilização dos espíritos está no cerne deste fenómeno. Na Itália pós-pasoliniana, a colusão entre o poder político e a televisão foi tão total que o proprietário da principal cadeia de televisão privada se tornou primeiro-ministro e não por pouco tempo. No caso de Portugal, depois de decénios de pobreza e austeridade, o brusco mergulho neste nada admirável mundo novo foi particularmente violento e devastador (trinta anos depois, com a colonização pelo turismo os efeitos deste mergulho foram decuplicados). Quem se julgava isento e impermeável ao consumismo que praticava com ardor, julgando-se capaz de escolher e chamando-lhe “cavaquismo” (sic), com provinciana falta de inteligência, não achou muita graça a **Tráfico**.

O filme de João Botelho parte de uma constatação: a perda de realidade da realidade. Neste contexto em que tudo foi ou é profanado, todos os valores são abolidos (éticos, morais, estéticos, ideológicos, religiosos), todas as relações se transformam em transacções, passam a resumir-se a simples tráficos, de pessoas, de dinheiro de armas, de droga, de tudo. E os “inocentes” que se divertem, são títeres risíveis. Mas ao invés de fazer um filme lamuriento, doutoral ou vociferante, João Botelho preferiu fazer uma sátira, interrompida por uma pausa para reflexão (a encenação de **Júlio César**), para levar o espectador à comoção no desenlace. Num cinema tão “sério” e não raro artificialmente soleno como o português, a comédia e a sátira são raríssimas e costumam ser rasteiras: não basta dizer obscenidades

escatológicas para fazer rir, pelo menos de modo inteligente. Não basta vontade e atitude, é preciso substância. E **Tráfico** é um objecto cinematográfico meticuloso a nível da forma e denso de substância.

Tráfico entronca-se numa das grandes correntes do cinema moderno, a corrente godardiana, o Godard dos grandes anos, os anos 60. Sem ser abolida, a trama narrativa é fragmentada e cada sequência é um todo autónomo. Botelho é um cineasta calculista, inimigo do vago e do aproximativo. Os seus enquadramentos são extremamente precisos e construídos. Costuma dizer que *“no cinema, o como é mais importante do que o quê”*. Em **Tráfico**, a narrativa linear é abandonada pela fragmentação, mas há um fio condutor: a história da família de classe média que enriquece “por milagre” (passando a vender drogas, como tantas famílias à beira-mar plantadas) e cujo percurso acompanhamos do começo ao fim, ao passo que todas as outras histórias e personagens são deixados a meio, como cenas vistas por um transeunte, das quais vemos o suficiente para que tenham sentido. Neste tipo de cinema, cada objecto, cada palavra, cada trecho musical, é carregado de conotações, abre para outra coisa, desvenda sentidos. Também é o que se passa com o cinema clássico, mas no cinema moderno isto é deliberado, estes elementos não estão ocultos, são expostos. O título do filme, além dos numerosos tráficos ilícitos que vemos, evoca Tati, mestre da comédia no cinema moderno. As cores berrantes do genérico marcam a falsa euforia e a estética de pechisbeque deste mundo de simulações. Não são um elemento de representação e sim de crítica, como os cenários num filme de Douglas Sirk dos anos 50. O plano de abertura, com as palavras *“Sul de Portugal, hoje”* sobre uma imagem da Torre Eiffel, substitui muitos discursos, assim como o plano geral da festa dos ricos, que dançam na situação paradoxal que é uma sardinhada *snob*, espelho da transformação ilusória de uma plebe em aristocracia. A réplica inicial do filme (*“Jesus, desce desse dinossauro!”*) é divertida, mas admite um sentido mais abstracto do que o seu sentido imediato: neste mundo, passou-se da moral cristã ao parque jurássico de fancaria. O trecho em que a projecção do filme no filme (**Júlio César**, reflexão sobre o poder, projectado para homens do poder) é interrompida porque a película ficou bloqueada no projector e ardeu, derreteu-se, é um epitáfio terrível do cinema, é a constatação de que o cinema enquanto tal já morreu e só existe como *“uma força do passado”*, para voltarmos a citar Pasolini. A partir de finais dos anos 80, nas grandes produções americanas, que são as obras cinematográficas do mundo mostrado em **Tráfico**, não podem faltar perseguições automóveis e carros que explodem. Há em **Tráfico** um carro que explode, porém significativamente em *off*, sem que o vejamos, sem o espalhamento do efeito a que o público está habituado. Também há uma perseguição automóvel, mas é abandonada no início, quando o seu sentido já é claro. Num filme de plena descendência godardiana como **Tráfico**, além das conotações que cada objecto pode carregar (o Padrão dos Descobrimentos ou a estátua de Eça de Queirós, por exemplo), há uma massa de referências e citações, coladas e remontadas num novo contexto. O genérico especifica que são usados trechos de São Paulo, Shakespeare, Camilo Castelo Branco, Guy de Maupassant, Fernando Pessoa e da Condessa de Ségur. Neste contexto, a citação deixa de ser citação, não é fundamental reconhecermos ou não a sua origem. Mas se a reconhecemos, não podemos deixar de perceber-lhe o sentido. No trecho de **Boris Godunov** inserido no filme, devidamente legendado, o povo clama pelo rei, que em Portugal morreu há muito tempo, embora já mais do que tarde, mas cujo retrato ainda é levado por uma miserável mulher do povo. Uma das grandes falácias do regime deste “rei” (*“Não é desgraça ser pobre”*) é cantada em coro durante um leilão de estátuas religiosas roubadas, mas este é um filme em que o que parece mais irrisório tem um segundo sentido: quando o hino nacional português é cantado num bar de alterne por um padre, em ritmo de fado, uma prostituta loura põe-se a chorar, como outra prostituta loura chora ao ouvir *A Marselhesa* numa das cenas mais célebres do cinema clássico americano, uma cena que exalta o espírito de resistência. Neste mundo, todos são títeres e não há de ser por acaso que os únicos personagens do filme que têm densidade humana e com os quais o espectador se pode identificar são os dois mendigos na lixeira, na sequência final. Naquele espaço que é a outra face do mundo dos tráficos, aqueles sobreviventes da degradação antropológica, que talvez busquem *“irmãos que já não existem”*, como diz um célebre poema de Pasolini, pagam um preço muito alto por ainda serem quem são. Lêem em voz alta um trecho de **Os Desastres de Sofia**, sobre brincadeiras de crianças da aristocracia do século XIX. As suas lágrimas nada têm de enigmáticas e também são nossas.

Antonio Rodrigues