

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

17 e 19 de Novembro de 2022

LOUIS MALLE, O REBELDE SOLITÁRIO – A Cinemateca com a Festa do Cinema Francês

ALAMO BAY / 1985 A Baía do Ódio

Um filme de Louis Malle

Argumento: Alice Arlen, a partir de uma série de artigos de Ross E. Milloy, publicados no *New York Times* / *Imagem* (35 mm, Metrocolor): Curtis Clark / *Cenários:* Trevor Williams / *Figurinos:* Deirdre Williams / *Música:* Ry Cooder / *Montagem:* James Bruce / *Som:* Danny Michael / *Interpretação:* Amy Madigan (*Glory*), Ed Harris (*Shang Pierce*), Ho Nguyen (*Dinh*), Donald Moffat (*Wally Scheer, o pai de Glory*), Truien V. Tran (*Ben*), Rudy Young (*Skinner*), Cynthia Hale (*Hobey*), Martino Lasalle (*Luis*), Bill Thurman (*o xerife*), Khoa Van Le (*o padre vietnamita*) e outros.

Produção: Louis Malle e Vincent Malle para Tri-Star (Los Angeles) / *Cópia:* dcp (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 98 minutos / *Estreia mundial:* 3 de Abril de 1985 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Nimas), 14 de Fevereiro de 1986 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

O percurso americano de Louis Malle começou, de modo típico, por três filmes muito diferentes e perfeitamente conseguidos - **Pretty Baby**, **Atlantic City** e **My Dinner With André** - nos quais ele, que sabia onde se tinha metido, conseguiu esquivar muitos dos típicos problemas e limites das produções americanas, a começar pela predominância absoluta do produtor sobre o realizador. Mas a sua quarta incursão no sistema do cinema americano, **Crackers**, foi um desastre a todos os níveis: a rodagem, o controle sobre o material filmado, o resultado na tela, o desastre crítico e de bilheteira. A tudo isto veio acrescentar-se a ruptura da montadora Suzanne Baron com Malle, depois de vinte anos de estreita colaboração e próxima amizade (ao que parece, a partir de certo ponto Malle empurrou para cima dela todas as impossíveis negociações com os produtores do filme). Depois de um desastre tão completo, Malle tinha não apenas de limpar o seu nome junto aos produtores, aos críticos e ao público, para preservar a sua reputação, como ir à desforra consigo mesmo e fazer um filme que lhe desse satisfação. Foi deste movimento de correção do pêndulo que nasceu **Alamo Bay**. Malle lera um longo artigo sobre os conflitos advindos no Texas na passagem dos anos 70 para os 80 (ou seja, pouco anos depois da derrota americana no Vietname, selada em Maio de 1975) entre pescadores locais (todos *rednecks*: extremistas de direita e, por conseguinte, racistas e permanentemente armados) e um grupo de vietnamitas ali instalados que lhes faziam concorrência por serem organizados e muito trabalhadores. Aqueles “amarelinhos”, que eram todos católicos e tinham estado do lado americano durante a guerra e por isso mesmo tinham sido admitidos no país, foram acusados de serem o novo “perigo comunista”. O conflito foi atizado pelo Ku Klux Klan, muito bem instalado naquela que é uma das regiões mais racistas do planeta e houve choques violentos, com a complacência da polícia. A ideia original de Malle era fazer um documentário, mas ao visitar a região constatou que os conflitos já tinham amainado e decidiu então fazer uma ficção sobre o tema. A equipa técnica veio de Nova Iorque, pois Malle já sabia o que esperar dos técnicos tacanhamente sindicalizados de Los Angeles. Facto raro no seu percurso, ele não participou da escrita do argumento, confiado a Alice Arlen, cujo trabalho em **Silkwood** (1983) de Mike Nichols, apreciara; recusou, no entanto, o incredivelmente ridículo *happy ending* que ela propusera: na sequência final, *rednecks* e *viets* deviam reconciliar-se numa partida de basquete...

Alguns críticos estabeleceram analogias entre **Alamo Bay** e os “filmes sociais” da Warner Bros dos anos 30 e 40, o que faz sentido (uma série de *faits divers* é transformada num poderoso drama) e também é possível estabelecer analogias com o *western*, o que foi aliás a ideia da argumentista, que tomou como modelo **High Noon** (1959), de Fred Zinnemann, com a ideia de um forasteiro que chega a uma cidade e é rejeitado por todos, o que não é, no entanto, exatamente o que se passa no filme de Malle, posto que Dinh não é rejeitado pelos seus compatriotas e acaba por ter uma aliada decisiva na figura de Glory, a protagonista feminina. O facto dos *rednecks* fazerem justiça com as próprias mãos e imporem a sua lei, que é posta acima da lei propriamente dita, as suas motivações primárias (defender à bala, pela pura brutalidade física, o seu território contra um grupo estranho, que por pertencer a outra raça é automaticamente considerado inimigo), são outros elementos típicos do *western*, assim como a magistral sequência final, moderna versão dos duelos decisivos de tantos *westerns*. E como num *western* e como no cinema americano de modo geral, há aqui pela única vez na obra de Malle personagens *bons* e *maus*; estes últimos não são peões de um sistema político criminoso, como acontece em **Lacombe Lucien** e **Au Revoir, les Enfants**, são eles próprios os organizadores coletivos de um sistema criminoso, das leis de um sistema fora da lei. Todo o filme foi rodado *in loco* no Texas e Malle conta que, nas sequências de violência anti-asiática os figurantes, todos eles habitantes locais, agiam com um entusiasmo que o inquietou, mais exatamente “*com uma intensidade um pouco estranha*” (alguns deles, mais do que certamente, eram veteranos do Vietname, o que espicaçava o seu ódio de vencidos).

A sequência de abertura, no genérico, põe diante do espectador, como num filme do período clássico, os principais elementos da trama narrativa. Um homem, um vietnamita, caminha a pé rumo a uma suposta terra prometida e dois motoristas recusam-se a lhe dar boleia, pelo simples facto dele não ser branco. Com hábil sutileza, Malle utiliza na banda sonora os acordes esparsos da música *cool* de Ry Cooder, quando na verdade a situação narrativa da abertura do filme é de tensão, latente porém palpável. No desenlace, quando a violência chega ao auge, Malle volta a utilizar a mesma música, cuja placidez acentua por contraste a violência de um duelo de morte. Este uso da música materializa, por assim dizer, a vontade de Malle de nada enfatizar, nada transformar em espetáculo, contrariamente ao que é regra no cinema industrial americano. Esta sobriedade reforça e mantém a tensão, que sobe progressivamente, sem esmorecer, reforçada por diversos pequenos incidentes (as cenas no supermercado, o xerife que ordena a duas vietnamitas que vão para casa, em vez de admoestar os homens que as incomodavam), que desembocam em episódios de violência aberta, com uma flotilha de pescadores armados, envergando as vestes da Ku Klux Klan, porém de rosto descoberto, antes da explosão final. De modo extremamente inteligente, esta última não parte da coletividade, mas de um indivíduo, o protagonista masculino, o pescador frustrado que usa um boné que ostenta a bandeira dos Confederados, emblema oficial do racismo e do *apartheid* americanos. Mais uma vez como num *western*, os cinco participantes da cena são rapidamente reduzidos a dois e o combate se transforma num duelo singular, que desemboca num corpo a corpo desigual, antes daquele que só podemos considerar como o *vilão* ser abatido pela mulher. O filme chega ao fim num “paralítico” sobre o rosto dela, que vai certamente pagar caro o ato de justiça que cometeu. O controle de Malle sobre a forma é absoluto, embora não ostensivo, o que sempre foi o caso no seu cinema. O espectador é levado a uma relação emocional, quase visceral, com aquilo que vê, mas o plano final restabelece uma relação racional pois podemos medir as suas consequências do acto da mulher.

Antonio Rodrigues