

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

MALAMOR/TAINTED LOVE – REALIZADORES CONVIDADOS: JOÃO PEDRO RODRIGUES E JOÃO RUI GUERRA DA MATA

com a BoCA – Bienal de Artes Contemporâneas

27 de setembro de 2025

LOS PLACERES OCULTOS / 1977

Um filme de Eloy de la Iglesia

Realização: Eloy de la Iglesia / *Argumento:* Eloy de la Iglesia, Rafael Sánchez Campoy / *Colaboração no argumento:* Gonzalo Goicoechea / *Direção de fotografia:* Carlos Suárez / *Decoração:* Justo Pastor / *Guarda-roupa:* Antonio Muñoz / *Caracterização:* Manuel Martín / *Cabelos:* Consuelo Zahonero / *Música original:* Carmelo A. Bernaola / *Montagem:* José Luis Matesanz / *Interpretação:* Simón Andreu (Eduardo), Tony Fuentes (Miguel), Charo López (Rosa, a amante de Miguel), Beatriz Rossat (Carmen, a namorada de Miguel), Antonio Corencia (Raúl, o amigo de Eduardo), Germán Cobos (Ignacio, o irmão de Eduardo), Ana Farra (a mãe de Eduardo), Ángel Pardo (Nes), Queta Claver (a mãe de Miguel), Antonio Iranzo (o pai de Carmen), Antonio Gamero (o mirone no parque), Josele Román (Pili, prostituta), Carmen Platero (Olga, prostituta).

Produção: Alborada P.C. (Espanha, 1977) / *Produtor:* Óscar Guarido / *Cópia:* DCP (a partir da digitalização de suportes em 35mm), colorida, falado em castelhano e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 95 minutos / *Estreia:* 21 de março de 1977, Espanha / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

LES AMIS / 1971

Um filme de Gérard Blain

Realização: Gérard Blain / *Argumento:* André Debaecque / *Diálogos:* Gérard Blain, André Debaecque / *Direção de fotografia:* Jacques Robin / *«Cadrage» :* Robert Schneider / *Decoração:* Jacques Flamand / *Som:* Raymond Saint-Martin / *Montagem:* Bob Wade / *Música:* François de Roubaix, Yves Gilbert / *Instrumentistas:* François de Roubaix, Stan Lafarrière / *Interpretação:* Philippe March (Philippe), Yann Favre (Paul), Jean-Claude Dauphin (Nicolas), Nathalie Fontaine (Marie-Laure), Dany Roussel (a mãe de Paul), Claude Larcher (Béatrice), Hélène Zanicoli (Monique), Christian Chevreuse (professor de teatro), Martin Pierlot (Jean-Marc), Liliane Valais (a mãe de Marie-Laure), Vincent Gauthier (Olivier), Sylvie Delanoë, Jean-Claude Holzen (Richard), Dominique Oudard (o groom) e a participação dos alunos do Curso de Artes Dramáticas de Raymond Girard.

Produção: Cinépol, OCF – Organisation Cinématographique Française (França, 1971) / *Produtor:* René Thévenet / *Direção de produção:* Louis Duchesne / *Cópia:* 35mm (CNC), colorida, falado em francês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 87 minutos / *Estreia:* maio de 1971, Festival de Cinema de Cannes “Fora de Competição” / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

NOTA 1: Tratando-se de uma “sessão dupla”, haverá um intervalo de 10 minutos depois de LOS PLACERES OCULTOS e antes de LES AMIS.

NOTA 2: A cópia que se irá exibir de LES AMIS, proveniente do CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, apresenta forte degradação cromática (falta de contraste e coloração avermelhada). Trata-se da única cópia disponível do filme.

O arranque de **Los Placeres Ocultos** é absolutamente ostensivo sem, contudo, ser exibicionista ou gratuito. Uma simples panorâmica que acompanha um jovem rapaz nu, da casa de banho para o quarto. Acaba de tomar banho e vem, ainda com a toalha, a secar-se. Contracampo. Na cama um homem mais velho acende um cigarro e observa-o, em silêncio. Há desejo no seu olhar – também algum embaraço. Em silêncio o rapaz veste-se, a câmara demora-se nos seus gestos – e no seu corpo. Encontram-se, finalmente, num mesmo plano e o homem mais velho, sorrindo, entrega ao jovem algumas notas, ele agradece, “gracias”, e pede-lhe mais algum para o táxi. Despedem-se formalmente, deixam no ar um futuro encontro, “sempre que queiras”. A porta fecha-se e começam, finalmente, a correr os nomes do genérico de abertura. A homossexualidade do protagonista e o recurso à prostituição de jovens é-nos dado assim, em menos de um minuto, sem pretensões de choque, mas também de forma nada cerimoniosa. Há uma brutalidade nesta franqueza, mas uma brutalidade indiferente – que tem mais que fazer do que se preocupar com os pruridos do espectador. O filme quer-se célere e sem grandes pergaminhos. Um disco com um concerto de Purcell é posto a tocar e, nem de propósito, trata-se da cantata “Come, Ye Sons of Art Away”, uma ode à rainha Maria II, que é tanto uma celebração como um rito funerário. O protagonista senta-se numa cadeira de balanço e inicia a sua sessão de solário. Eis o cinema de Eloy de la Iglesia: despachado e direto, sem tento na língua e sem medo de estalar o verniz da moralidade vigente, um cinema inquieto e exploratório que, sempre na vertigem do sensacional, consegue encontrar

a contenção das suas próprias convicções e vivências. A força deste cinema é a razão da sua falta de reconhecimento. Produzido com “intenções domésticas” e sem grandes pretensões autorais, Eloy de la Iglesia permanece um cineasta desconhecido fora do seu país.

De facto, Eloy de la Iglesia é um dos grandes cineastas espanhóis, sendo, provavelmente, o menos conhecido internacionalmente (só muito recentemente, em 2023, teve a primeira retrospectiva fora do seu país, na Cinemateca Francesa). Contudo, é autor da filmografia que melhor espelha as tortuosas e complexas transformações da sociedade espanhola entre os últimos anos do franquismo e os primeiros anos da democracia. Cineasta de estilo popular, vários dos seus filmes foram enormes sucessos de público em Espanha. A sua obra, sendo destinada a um público nacional, não deixa por isso de dialogar direta ou indiretamente com o cinema de então. Por um lado, há em vários dos seus filmes uma consentaneidade com a abordagem do *giallo* italiano ou da fábula realista pasoliniana, por outro, o seu cinema é fortemente influenciado/contemporâneo do cinema anglo-saxónico da mesma época (o seu primeiro filme, de 1966, é uma homenagem bizarra ao musical de Hollywood, pouco depois faz filmes de pendor hitchcockiano, mais tarde realiza uma ficção científica distópica inspirada por **A Clockwork Orange** de Stanley Kubrick, a que se juntam os filmes herdeiros de Jerry Schatzberg e outros de Sam Peckinpah – o de **Straw Dogs** –, *thrillers* político-eróticos, melodramas, etc.). Deste modo, a sua obra utiliza os mecanismos do cinema de género como recurso discursivo para melhor colocar o dedo na ferida aberta da ditadura, numa primeira fase, e das falências do regime democrático, numa segunda. A poligamia, a homossexualidade, o sadismo e o masoquismo, a luta de classes e as desigualdades na sociedade espanhola, a bestialidade, a pedofilia, a toxicodependência, o terrorismo separatista basco (a sua origem é basca), o trabalho sexual, o comunismo, o neo-fascismo de inspiração franquista, o domínio da moral religiosa (católica), tudo isto atravessa o cinema de Eloy de la Iglesia. Porém, o desbragamento das suas análises socioculturais surge quase sempre aliado a um certo tom naturalista, a uma clareza narrativa e a uma segura formal. Daí que sejam fáceis de traçar as linhas de continuidade entre o seu trabalho e o de Rainer Werner Fassbinder.

Los Placeres Ocultos surge, no contexto da filmografia de Eloy de la Iglesia, depois dos *thrillers* com toques de horror (a inspiração hitchcockiana vem de **Frenzy** – filmes como **El Techo de Cristal**, **La Semana del Asesino** e **Nadie Oyó Gritar**) e antes da fase “cine quinquí”, que o torna muitíssimo conhecido (filmes como **Colegas**, **Navajeros**, **El Pico** e **El Pico 2**). A propósito, o “cinema quinquí” corresponde a uma vaga que dominou o cinema espanhol entre o final dos anos 1970 e o início dos 80 (protagonizada por Eloy de la Iglesia, mas que inclui cineastas como Carlos Saura, José Antonio de la Loma, Vicente Aranda – e há quem defenda que os primeiros filmes de Almodóvar ainda se podem integrar neste movimento), cujos filmes se caracterizam pelos retratos crus e pseudo-biográficos da juventude da época feitos com não-atores, muitos deles delinquentes, onde a criminalidade, a prostituição e a toxicomania eram os pratos fortes. Nesse sentido, **Los Placeres Ocultos** está algures entre os dois, preservando ainda o império da visualidade dos *thrillers* (do desejo, do voyeurismo), mas indiciando já os retratos eróticos do subproletariado. Convém notar que de la Iglesia foi um ativo militante do Partido Comunista Espanhol durante a ditadura (ainda que as suas origens familiares estejam mais próximas das de Visconti do que das de Pasolini) e um dos seus melhores filmes, **Il Diputado**, aborda justamente as ligações entre a subversão política e a subversão sexual, em que o comunismo e a homossexualidade se aliam durante a clandestinidade, mas se tornam “ativos tóxicos” em período democrático. Juntamente com **Il Diputado**, **El Sacerdote**, **La Otra Alcoba** e **La Criatura**, **Los Placeres Ocultos** participa da emancipação sexual do seu cinema (os dois primeiros já realizados após o fim da censura, os três últimos foram temporariamente proibidos ou amputados), que coincide com a transição de regime durante a década de 1970. Todos são, à sua maneira, melodramas sexuais sobre desejos irreprimíveis, sobre frustrações canalizadas para objetos de fetiche, muitas vezes com relações triangulares onde o elemento feminino medeia uma homossexualidade não consumada, e sempre com a omnipresente repressão sexual da moral católica apostólica romana.

É possível identificar tudo isto nestes cinco filmes, mas **Los Placeres Ocultos** é talvez aquele que melhor equilibra as várias questões e as apresenta de forma quase dialética, através do jogo entre personagem complementares que fazem questões de defender os seus diferentes pontos de vista (o filme peca, em certos momentos, por ser demasiado didático – ainda que, convenhamos, em 1977, em Espanha, esse didatismo não era, certamente, entendido como tal e era, isso sim, absolutamente necessário; seria alguma vez possível fazer tal filme em Portugal antes do 25 de Abril, e mesmo nos anos imediatamente posteriores?). Assim, o protagonista é definido enquanto hedonista perverso e manipulador (ainda que seja possível uma empatia com o espectador – esse é o grande achado do filme) que se digladiava com o seu antigo amante (ativista, engajado e socialmente consciente), com a tolerância silenciada do irmão e da mãe (a cena em que ela lhe explica que sempre soube da sua orientação sexual é particularmente tocante), com o oportunismo dos prostitutas de conveniência (que veem no trabalho sexual uma forma “confortável” de conquistar

os luxos de uma sociedade de consumo que os segrega pela sua origem socioeconómica) e com a ingenuidade do coprotagonista (sempre na fronteira da sua consciência erótica – também em **II Diputado** o namorado jovem do homem de meia-idade habitará essa zona de incerteza, onde o pragmatismo se alia à *naïveté*).

Daí que, mais do que uma vez, se possam ouvir diálogos algo ilustrativos como aqueles em que o ex-amante conversa com o atual objeto de desejo do protagonista e falam de “pessoas normais” e “vocês”, se descreve o homem *gay* como “alguém como tu, só com diferentes gostos quando é hora de ir para a cama” e quando o rapaz se insurge por “eles” não mostrarem “o que são” (porque não são efeminados nem têm maneirismos), o outro responde-lhe recordando-o das sinetas dos leprosos que serviam para avisar a comunidade do perigo iminente. É pedagógico, sim, mas toda a sequência se desenrola enquanto o homem mais velho vai desligando, uma a uma, os vários computadores que se dispõem pela sala. Essa opção é, no mínimo, desconcertante: pensamento reacionário de um jovem e futuro tecnológico de um homem de meia-idade “coexistem num presente tumultuoso, no qual as transformações parecem inevitáveis, mas fica sempre a dúvida sobre se essa mudança será profunda ou puramente cosmética.” (para citar o excelente ensaio que Martin Pawley escreveu sobre as representações *queer* no cinema espanhol do século XX, que integra o Caderno da Cinemateca dedicado a João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata a ser apresentado no próximo dia 3 de outubro).

E tudo acaba como começou – ou assim parece. Depois do clímax conformacional (em que a homossexualidade do protagonista é exposta diante dos seus colegas de trabalho, como forma de vingança do rapaz), lá regressamos ao apartamento, à cantata de Purcell e ao solário doméstico. É uma forma de distanciamento – de alheamento, de alienação – face ao mundo, aos outros e a si mesmo. Ele balança e a câmara gira em seu redor: imobilismo total. O seu retiro é interrompido pela campainha (antes havia sido interrompido por um telefonema da mãe). Quem será? Dirige-se à porta, olha pelo óculo e sorri. A imagem pára e ficamos com um *freeze frame* da sua cara em êxtase, deliciado com quem irá descobrir do outro lado. Essa suspensão é, no fundo, a razão de ser da personagem – sempre ansioso por nova descoberta, por nova presa, por nova surpresa. A sedução e o erotismo são uma forma de conservar uma ideia de si, que permanece, intocável, após cada encontro, mais ou menos furtivo.

A sessão prossegue com **Les Amis**, primeiro filme do ator Gérard Blain – sim, o belo Serge de **Le Beau Serge** e o ingénuo Charles de **Les Cousins**, ambos de Claude Chabrol, sim o ator que alguém, uma vez, terá dito que parecia o filho que Alain Delon tivera com James Dean. A sua obra enquanto realizador é praticamente desconhecida, composta por uma dezena de títulos, todos longas-metragens de ficção, com exceção de um documentário televisivo sobre o escritor francês Michel Tournier. O seu filme mais conhecido é, ainda, o presente **Les Amis**, que além de ter sido selecionado para o festival de Cannes (fora de competição) foi igualmente apresentado no festival de Locarno, onde recebeu o Leopardo de Ouro para melhor primeira obra. No obituário de Philippe Azoury, para o *Libération*, o crítico explica as razões da sua passagem à realização: “Ele dizia que só gostava de si nos seus próprios filmes e que, por isso mesmo, tinha começado a realizar filmes por insatisfação face aos [outros] cineastas. Nenhum escapou ao seu escrutínio: nem Truffaut, [que o filmou em] **Les Mistons** («humanamente um pouco seco»), nem Chabrol («A nova vaga nunca teve em conta os atores...»), nem Hawks («Não gosto da sua ideologia»). Apenas Godard, que o recrutou juntamente com Rohmer para um filme juvenil, **Charlotte et son Jules**, obteve o seu beneplácito: «o único que descobriu alguma coisa com a *mise-en-scène*».”

Apesar de abordarem “assuntos” semelhantes (relações homossexuais entre homens de meia-idade e adolescentes), esta é uma obra diametralmente oposta – em tom e abordagem – de **Los Placeres Ocultos**. Onde Eloy de la Iglesia ia direito ao assunto, tirando partido da sua franqueza desarmante, Gérard Blain é doutra escola (doutra linhagem) onde impera a subtilidade e o não dito. Onde de la Iglesia é um cineasta do sangue, suor e lágrimas, Blain é da máxima contenção, do silêncio e do subentendido. Até porque Robert Bresson era provavelmente o realizador que mais respeitava – e aquele com quem nunca pôde trabalhar, naturalmente. Foi um dos seus grandes defensores, quando, no início dos anos setenta, Bresson fora posto de lado após **Une femme douce** e **Quatre nuits d'un rêveur**. No entanto, o adjetivo “bressoniano” colou-se-lhe como uma maldição. Retomando o excelente obituário de Azoury, sobre a eventual filiação estética do cinema de Blain ao de Bresson, estes partilhavam um mesmo entendimento sobre o cinema: “hiatos de silêncio, jogo atonal com os modelos, planos com composições arejadas e lapidadas, de uma força tranquila, amor pelos tons bege e pelas cores pálidas, gosto pela duração, atenção ao mistério das personagens lançadas ao mundo em busca das suas origens. Os filmes que realizou moldaram o material de uma infância irreconciliável, com a família nuclear como ideal e com a sociedade dos adultos como inimiga. Esta busca biográfica

lançou confusão, ou mesmo lenha para a fogueira: por vezes confundiu-se este grito de órfão ferido com uma ideologia reacionária.” De tal modo que, note-se, a encenação de *Phèdre*, de Rancine, dentro de **Les Amis**, se caracteriza pela apresentação desdramatizada e despsicologizada do texto.

Neste aspeto, o crítico refere-se ao presente **Les Amis** e também àquele que é o seu outro filme mais assumidamente autobiográfico, **Un enfant dans la foule** (1976), que, segundo o próprio, está recheado de “coisas pelas quais passei e outras que inventei”. Ambos são filmes de crescimento e ambos descrevem a passagem da infância à idade adulta, com tudo o que isso tem de turbulento. Como o protagonista de **Les Amis**, também Blain abandonou a escola cedo, perdeu o pai aos treze anos e viveu com a mãe e a irmã – sonhando tornar-se ator. No que respeita a **Un enfant**, aí descreve-se o crescimento de um rapaz entre os primeiros anos da Ocupação de França (1937) e os anos primeiros anos do pós-guerra, concluindo-se o filme quando o adolescente consegue um trabalho como figurante de cinema – foi assim que Blain começou, logo em 1944, aparecendo em vários filmes, nomeadamente em **Les Enfants du paradis** de Marcel Carné. Nos dois filmes Blain aborda as questões da sexualidade à luz da sua própria experiência “com homens e mulheres” e em condições “muito duras” (expressões do ator-realizador numa conferência de 1997). Nesse filme, o protagonista prostitui-se para poder sustentar a família durante a Ocupação, ao passo que em **Les Amis** a relação de Nicolas com Philippe não se prende apenas com questões materiais (sim, ele permite-lhe um acesso a meios sociais e a objetos de luxo – não por acaso o filme começa com o polimento dos seus sapatos de cabedal), mas também com afeto, compreensão e intimidade. Há naquela relação – que nunca é sexualmente explícita – uma dimensão filial, onde o amor paternal e o amor erótico se confundem.

Já após a sua morte, o seu biógrafo, Jean-Claude Brialy (o ator que contracenou com Blain várias vezes, por exemplo nos referidos filmes de Chabrol), no livro *J'ai oublié de vous dire...*, recorda o seguinte episódio que é, a todos os níveis, elucidativo: “Ele [Gérard Blain] começou a trabalhar ainda adolescente e, aos catorze anos, passou por uma terrível experiência que mudou a sua vida para sempre. Enquanto moço de recados no bairro de Maisons-Laffitte, foi vítima de uma agressão [sexual]. Nunca revelou muitos detalhes sobre esses anos sombrios, mas essa quase violação deixou em Gérard uma ferida terrível que nunca cicatrizou. [Daí em diante] sempre demonstrou um ódio feroz pelos homossexuais.» As palavras de Brialy são certamente excessivas (e talvez reflitam um ponto de vista tardio), já que como poderia um homofóbico fazer um filme tão tocante e sensível como **Les Amis**? De qualquer modo, parece que este primeiro filme e alguns dos posteriores tentaram lidar com esse episódio traumático através da ficção, numa lógica de auto-dramaturgia cujas ambiguidades coincidem com a própria ambivalência política do ator (ele que andou entre o Partido Comunista Francês e a Frente Nacional, tão anarquista quanto reacionário).

Gérard Blain seria irascível e brutal, mas o seu cinema é tudo menos isso. O que dizer daquele silêncio na casa mãe? Da relação de Phillipe com a sua mulher – sem amor, mas com carinho e confiança. O que dizer daquela aparição em forma de rapariga a cavalo, na praia? E da desilusão que nela se anuncia? E da amizade feita de compreensão e cumplicidade com Nicolas? E a relação física entre Phillipe e Paul (a luta na areia, encostados na aula de condução, o braço dado repellido, as mãos que se tocam, os carinhos furtivos – a relação deles é feita pelo toque, ao passo que a de Paul com as outras personagens se funda no olhar). E as cores (perdidas nesta cópia 35mm, mas presentes na origem) – o roupão amarelo, o toldo azul, a pele dourada, os chapéus vermelhos, as toalhas laranja. A melancolia domina aquela paisagem de veraneio de luxo e para isso muito contribui a melodia de François de Roubaix que pontua o filme, cheia da mesma nostalgia do fim do Verão. E o abraço choroso depois da rejeição? E o acidente de carro em *off*? E a conversa com a porteira que nunca chegamos a ouvir? E o *regard caméra* do rapaz com os olhos lacrimosos? E o encontro silencioso entre Paul e a mulher de Phillipe? E aquela conversa – cruel e desesperançada (e desesperada também) – que Paul e Nicolas têm na última sequência do filme? E tudo termina numa fotografia presa num espelho – presente e passado, memória e projeção, o eu e o outro, a hipótese e a vida. **Les Amis** é um filme comovente pela sua simplicidade e pela sua justeza.

Ricardo Vieira Lisboa