

LA VENGANZA DE DON MENDO / 1962

um filme de FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Realização e Adaptação: Fernando Fernán-Gómez, a partir da peça homónima de Pedro Muñoz Seca / *Direção de fotografia:* José F. Aguayo; operador: Julio Ortas / *Direção de arte:* Rafael Richart / *Guarda-roupa:* Rafael Richart / *Caracterização:* Adolfo Ponte; cabelos: Mercedes Guillot, Mercedes Paradela / *Som:* Jesús Jiménez / *Música original:* Rafael de Andrés / *Caricaturas* (genérico de abertura): Enrique Herrero / *Interpretação:* Fernando Fernán Gómez (Don Mendo Salazar), Paloma Valdés (Magdalena), Juanjo Menéndez (Don Pero Collado, duque de Toro), Antonio Garisa (El Rey Alfonso VII), Joaquín Roa (Don Nuño Manso de Jarama), Lina Canalejas (a rainha Berenguela), María Luisa Ponte (Doña Ramírez), José Vivó (o marquês de la Moncada), Paula Martel (Azofaifa), Naima Lamcharki (Rezaida), Lola Cardona (a marquesa de Tarrasa), Francisco Camoiras (Clodulfo), Antonio Queipo (o abade), Xan das Bolas (Alí), Pilar Gómez Ferrer (uma duquesa), Fernando Sánchez Polack (o barão de Vedia), José Antonio Izaguirre (Froilán), Agustín Zaragoza (Manfredo), Manuel Aguilera (Don Suero), Ángel Calero (o escudeiro), Rafael Cortés (um nobre, não creditado).

Produção: Cooperativa ACTA (Espanha, 1961) / *Direção de produção:* Fernando Carvallo, José Luis González / *Assistência de realização:* Fernando Merino / *Anotação:* Carmen Salas / *Cópia:* digital (a partir de digitalização de suporte em 35mm), colorida, falada em castelhano e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 85 minutos (com a cena variante) / *Estreia comercial em Espanha:* 19 de fevereiro de 1962, Madrid / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.*

NOTA: no final, após o genérico e um cartão negro de alguns segundos, apresenta-se uma variação sobre uma das cenas do filme que terá sido rodada por imposição da censura franquista, onde a rainha surge com todas as suas vestes.

Em 1918, o dramaturgo espanhol do movimento do *novecentismo*, Pedro Muñoz Seca, escreveu a peça *La venganza de Don Mendo*, que se tornaria numa das peças mais encenadas do teatro espanhol ao longo do século seguinte. Escrita totalmente em verso, e em castelhano, há neste texto uma curiosa combinatória entre o humor palavroso e erudito do Renascimento (que, para um espectador português não deixa de remeter para Gil Vicente) e, por outro lado, a tendência para o jogo de palavras e o trocadilho, mais próprios do teatro de revista e da opereta do século XIX. Muñoz Seca parece ter querido construir uma homenagem à literatura dos trovadores medievais, mas fê-lo a partir do século XX, introduzindo uma dimensão paródica que se evidencia através de vários elementos propositadamente anacrónicos. A esta fusão de estilos e tons deu o nome de “astracanada”, uma variação sofisticada da farsa onde a consciência da própria teatralização toma conta dos efeitos cómicos – a que se junta um gosto pelo absurdo, um trabalho sobre a tipificação das personagens e o recurso sistemático à retórica do quiasmo. *La venganza de Don Mendo* foi, portanto, escrito como paródia do teatro histórico do modernismo espanhol e das temáticas e recorrências da dramaturgia do teatro clássico do dito “Siglo de Oro”.

Trata-se, assim, de uma peça satírica da tradição teatral, cuja graça se produz a partir da aplicação da mundividência do espectador contemporâneo aos sistemas de honra que dominavam a filosofia medieval. Ou seja, sendo uma peça que se entrega à paródia do passado, é inevitavelmente sobre o seu presente. E, como tal, uma adaptação para cinema dessa peça não poderia deixar de ser também uma sátira à (certa) tendência histórica do cinema ibérico dos anos 1940 e 50 e, consequentemente, sobre as contradições morais do franquismo de então (vejam-se – caso restassem dúvidas – as sequências do *striptease* da princesa ou a lingerie da rainha, esta última que terá sido censurada pelo regime).

Fernando Fernán-Gómez chega à peça de Muñoz Seca quase meio século após a sua estreia, quando esta já se havia – de algum modo – canonizado (em 1941 o prestigiado Teatro Español, em Madrid, já

a havia apresentado). Como não podia deixar de ser, a sua adaptação preserva as marcas da teatralidade que são inerentes ao texto. Mais que preservá-las, enaltece-as e sublima-as. **La Venganza de Don Mendo** abre e fecha com o levantar e o baixar das cortinas (ainda que esse levantar de cortinas nos dê acesso a um elemento propriamente cinematográfico, o genérico de abertura). Ao longo do filme, vários dos elementos teatrais vão sendo revelados: a natureza pintada dos cenários (com objetos pousados sobre pregos), a presença do ponto e, na sequência final, o próprio tablado do palco.

Sendo este um filme e não uma peça de teatro, Fernán-Gómez importa para o cinema a mesma autoconsciência teatral, nomeadamente através do modo como várias personagens se dirigem diretamente para a câmara, comentado a ação como se não fizessem parte dela. Aliás, essa é – já se percebeu – uma das marcas autorais de Fernán-Gómez enquanto realizador, veja-se o uso sistemático desse dispositivo dramático na dupla **La Vida Por Delante** e **La Vida Alrededor**. Outra estratégia através da qual o realizador trabalha a especificidade das formas filmicas como comentário autorreflexivo sobre as possibilidades do cinema passa pelo uso do *splitscreen* nas sequências de *flashback*. Essa inscrição na imagem das memórias, que dividem o espaço do ecrã com a personagem que a recorda, ganha uma subtil dimensão paródica sobre os efeitos perversos da ilustração (pecado frequente da adaptação cinematográfica de textos literários ou dramáticos), nos quais o filme participa de forma irónica.

Mas, talvez, a grande afirmação do cinema sobre o teatro (neste filme de teatro filmado) passe pela forma como Fernán-Gómez trabalha a oscilação entre as filmagens em estúdio e as filmagens em exteriores. Num filme onde se exploram os efeitos do excesso de artifício – através da extravagante paleta de cores do guarda-roupa, dos cenários de papelão pintado, dos esgares dramáticos dos atores, da dramaturgia estilizada (as movimentações em cena, as posturas, as interações) –, como é possível integrar *décors* naturais? A resposta: infetando-os de artificialidade. O elemento mais ostensivo dessa operação é a colocação de árvores de papelão nas paisagens naturais, que convivem com as outras, de frondosas copas. Este jogo vai-se desenvolvendo por absurdo, com os atores a carregarem para o estúdio a verdade dos seus corpos e, em oposição, o estúdio carrega de artifício a realidade dos campos. Num momento em particular, a câmara acompanha a personagem e Don Mendo (já convertido em trovador) com um *traveling* lateral e, através de um muito discreto corte, a personagem passa – melindrosamente – dos exteriores artificiais para o estúdio artificioso. Aí, nesse movimento de câmara contínuo (ainda que suturado), fica enunciado o espírito transacional de todo o filme, modelado em torno dos jogos de expectativas que se estabelecem a partir de situações, personagens e diálogos tipo. É, se assim se quiser defender, um momento de afirmação simbólica do esboroamento do falso e do verdadeiro, do real e do artificial, a vida e do teatro. É um *traveling* que faz a síntese de toda a empresa de Fernán-Gómez neste filme.

Ainda assim, aquilo que mais impressiona em **La Venganza de Don Mendo** é como se antecipa muito do que virá a ser o cinema do distanciamento cénico (e artificioso) que dominará uma certa faceta “medievalista” do *autorismo* europeu ao longo dos anos seguintes. Isto porque Fernando Fernán-Gómez assina este filme uma década antes de **Lancelot du lac**, de Robert Bresson, uma década e meia antes de **Perceval le gallois**, de Éric Rohmer, e duas décadas antes de **Silvestre**, de João César Monteiro. E este efeito de antecipação é tanto mais poderoso quando é possível identificar em **La Venganza** todos os “tropismos” dessa tendência (que se estende até ao século XXI através da obra de, por exemplo, Eugène Green): o excesso do artifício, a importância dada à palavra, a dramaturgia ostensiva e teatral e, no caso de Bresson, o gozo da violência ejaculatória do sangue. O burlesco *gore* daquele quarto ato é todo um manifesto sanguinolento sobre os limites da representação, com a morte vista a partir do prisma plástico e iconoclasta do vermelho enquanto cor primária.

Terá Bresson assistido a uma projeção deste filme? Tê-lo-á visto Rohmer? Se não o viram, certamente sonharam-no.