

## INÊS DE CASTRO / 1945

Um filme de Leitão de Barros

*Argumento:* Ricardo Mazo, José Maria Alonso Pesquera, Manuel Augusto Garcia Viñolas, Leitão de Castro, a partir de “A Paixão de Pedro, o Cru” (1940), de Afonso Lopes Vieira / *Director de fotografia* (35 mm, preto & branco): Heinrich Gärtner / *Cenários:* Pierre Schild, Francisco Escriña e Antonio Simont / *Figurinos:* Manuel Lapa, Humberto Cornejo / *Música:* José Muñoz Molleda / *Montagem:* Jacques Saint-Léonard / *Som:* Filipe Saenz, António Rosas / *Interpretação:* António Vilar (*Pedro*), Alicia Palácios (*Inês*), Maria Dolores Padra (D. Constança), João Villaret (*Martin, o Bobo*), Erico Braga (*Afonso IV*), Raul de Carvalho (*Diogo Lopes Pacheco*), Alfredo Ruas (*Álvaro Gonçalves, o Meirinho-Mor*), Antonia Planas (*Lorenza*), Antonio Casas (*Fernando Castro*), Gregori Buerbeguis (*Pero Coelho*), Ramón Martori (*Álvaro Perez de Castro*).

*Produção:* Filmes Lumiar (Portugal), Faro Filmes (Madrid) / *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm / *Duração:* 101 minutos / *Estreia mundial:* Lisboa (cinema São Luís), 9 de Maio de 1945.

\*\*\*\*\*

Os filmes que constituem o *cinema clássico português* (por mais que a expressão exaspere alguns), realizados nos anos 30, 40 e 50, estão presos no interior de um círculo vicioso. Na sua maioria, são inegavelmente medíocres, provincianos e altamente representativos do paupérrimo imaginário e da sinistra ideologia salazarista. E mais de cinquenta anos depois da morte de Salazar, a atitude de rejeição da maioria dos espectadores em relação a estes filmes continua a ser total, ao ponto de se recusarem pura e simplesmente a vê-los. Os críticos mais qualificados também não os levam a sério, não se dão ao trabalho de analisá-los e eventualmente desancá-los, o que faz com que a maioria dos textos disponíveis sobre estes filmes seja de teor provinciano e pró-salazarista, exactamente como os objectos que analisam. Nem sequer a eventual atitude do “é tão mau que é bom” convence um espectador ilustrado a pôr-se diante de um destes filmes. Os raros textos de qualidade que existem analisam os filmes do ponto de vista ideológico (como no livro colectivo *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*), o que é certamente indispensável, mas continuam a faltar análises propriamente cinematográficas de qualidade, ainda que breves. Este cinema continua a não ser contextualizado, continua a não ser analisado em termos formais e o facto de um dos raros a serem aceites, **A Canção de Lisboa**, ser obra de um arquiteto e não de um cineasta profissional não ajuda a mudar as coisas (“o único filme com algum interesse nem sequer é de um cineasta...”). São raros os textos sobre as mitologias da chamada *comédia portuguesa* e talvez inexistentes aqueles que a analisem do ponto de vista formal, destacando, por exemplo, o facto evidente de René Clair ter sido um dos modelos destas comédias, por maior que seja a distância entre a elegante fantasia do francês e as pesadas patas de alguns dos seus émulo portugueses. O resultado é que os objectos cinematográficos dignos de interesse do cinema português deste período são postos no mesmo saco que os piores pastelões: nem sequer são vistos. **Inês de Castro**, por exemplo, é arrumado com **Camões**, quando a diferença de qualidade entre os dois filmes é enorme.

Sem abusar do *autorismo*, é inegável que Leitão de Barros deu provas de talento em diversos filmes, apesar do horrendo **Camões**: o hoje incompleto **Nazaré**, **Praia de Pescadores** (num dos planos, há uma súbita mudança de foco que é um verdadeiro achado), o bem ritmado **Maria Papoila** (e o ritmo é vital em qualquer comédia) e sobretudo o belo **Maria do Mar**, um surpreendente momento de cinema mudo. Seria muito difícil dizer a mesma coisa de todos os seus contemporâneos portugueses. Por outro lado, não será delírio paranóico fazer uma leitura política de **Inês de Castro**, transpondo a aliança política

entre Castela e Portugal para o período de realização do filme e a aliança entre as duas obscurantistas ditaduras ibéricas (o filme é, por sinal, uma co-produção luso-espanhola): as últimas palavras do filme afirmam que esta história é “*o símbolo eterno de Portugal e Espanha*”. Mas não se pode omitir as qualidades de *metteur en scène* de Leitão de Barros, que são visíveis em **Inês de Castro**, apesar do tom pomposo da abertura do filme. Mas no conjunto do filme o tom não é pomposo, é grave, pois conta uma história de amor e morte, cujo fundo político é tratado quase como um elemento anexo. E não se trata de uma obra parada, rígida, estática, como o comprova a primeira sequência narrativa, organizada num *travelling* lateral, que é seguido por um deslocamento coletivo dos personagens, a viagem da comitiva real rumo a Portugal. As aptidões de *metteur en scène* de Leitão de Barros são particularmente visíveis na maneira sutil e eficaz como ele transforma uma mulher na outra, a princesa e a dama de companhia, a “legítima esposa” e a amante que é o objeto do desejo e da paixão do homem. Esta transferência, esta transformação de uma mulher na outra, é feita gradativamente, por meios visuais, com verdadeiras ideias de cineasta. O primeiro sinal desta “permuta” é dado logo no início, na primeira vez que o homem as vê. As duas mulheres viajam lado a lado e ao vê-las de longe o príncipe não sabe qual das duas é a sua noiva: estão visualmente associadas, mas só podem ser dissociadas. O processo de substituição de uma pela outra continua na sequência da carta: vemos o rosto da princesa que fala, antes da câmara recuar e percebermos que ela está ditando uma carta a Inês, transformada por este movimento de câmara na verdadeira autora da carta, na protagonista. Depois desta fusão, o momento decisivo é o de uma dissociação: Inês e Pedro se unem no quarto contíguo ao da princesa. Na cena do banquete, quando a posição da amante já é oficial, a princesa é isolada por um plano em *plongée*, que ilustra e sublinha a sua exclusão do espaço. E na última cena em que as duas mulheres estão juntas no quadro, a princesa está rígida, tão branca como a roupa que veste, como se fosse de pedra e já estivesse morta. Para selar a passagem definitiva de Inês para o centro da acção, ao fim desta sequência, a imagem passa da escuridão para a luz. Também isto é uma ideia de cineasta, também isto faz parte do vocabulário do cinema clássico bem assimilado. Esta passagem da sombra à luz também sublinha a qualidade da fotografia de **Inês de Castro**, devida a Heinrich Gärtner, um alemão que começou a trabalhar em 1915 e deixou o seu país no fatídico ano de 1933, passando o resto da vida em Madrid. Gärtner demonstra ser um artesão altamente competente, o que não é de espantar por parte de alguém vindo de um país com grandes tradições no campo da fotografia. Os belos jogos de sombra da sua fotografia não proporcionam apenas beleza visual ao filme, compensam a relativa pobreza dos cenários, equilibram a forma do objeto cinematográfico.

Leitão de Barros também resolve de modo notável as passagens mais célebres da história, o assassinato de Inês, a ceia e o coroamento da *reine morte*. Na sequência do assassinato, a montagem paralela cria uma verdadeira tensão dramática, num *crescendo*, que se resolve num brusco silêncio e num grande plano da mão de Inês, num desenlace sucinto e eficaz. Na ceia, magnificamente fotografada, que começa por um uivo de um cão, como um sinal de mau agouro, as execuções dos assassinos de Inês são em *off*, transmitidas apenas pela voz. Aqui, a opção do realizador foi fazer do príncipe um demente e ele conseguiu o prodígio de conter o ator principal, que nunca resvala nunca para o grotesco e o *grand guignol*. Esta sequência é tratada como uma grande cena teatral no interior da narrativa, assim como o coroamento. Também nesta cena, Leitão de Barros deu provas de qualidades de realizador: na grande sala às escuras, sem janelas, que parece um túmulo gigantesco, Inês está debaixo de um véu branco, um véu de noiva, que a torna ao mesmo tempo mais visível e mais impalpável. Apesar dos limites financeiros e da estreiteza mental que o cercava, mesmo diante de uma encomenda oficial, Leitão de Barros consegue dar provas de talento e traz belas soluções visuais a este filme, que no entanto continuará a ser julgado sem ser visto.

Antonio Rodrigues

(Texto originalmente escrito em 2008.)