

O MAL AMADO / 1973

um filme de Fernando Matos Silva

Realização: Fernando Matos Silva / **Argumento:** Fernando Matos Silva, Álvaro Guerra e João Matos Silva, segundo ideia original de Fernando Matos Silva / **Direcção de Fotografia** (preto e branco): Manuel Costa e Silva / **Cenários:** Mário Alberto / **Música:** Luís de Freitas Branco / **Som:** Alexandre Gonçalves / **Montagem:** Fernando Matos Silva e Alexandre Gonçalves / **Interpretação:** João Mota (João), Maria do Céu Guerra (Inês), Zita Duarte (Leonor), Fernando Gusmão (o pai), Helena Félix (a mãe), Maria do Rosário Bettencourt (fadista), Ana Paula e Alice Barbosa Ferreira (as gémeas), António Beringela, Belarmino Fragoso, etc

Produção: Centro Português de Cinema / **Director de Produção:** João Matos Silva / **Duração:** 99 minutos / **Estreia Comercial:** Satélite, a 3 de Maio de 1974.

O Mal Amado possui um capital simbólico nada negligenciável: foi o último filme português a ser proibido pela censura, foi o primeiro filme português a ser estreado depois do 25 de Abril de 1974. Este simbolismo (advindo do facto de ser simultaneamente o último filme do “antes” e o primeiro do “depois”) colou-se-lhe à pele, mas é interessante voltar atrás (ou voltar “dentro”, ao interior do filme) e detectar em **O Mal Amado** alguns sinais que, vistos de hoje, parecem preparar o terreno para a chegada desse simbolismo. Porque de algum modo o filme de Matos Silva se parece “oferecer” a ele, denotando uma aguda consciência da inevitabilidade (e da iminência) da mudança, que se manifesta (ao contrário do que era habitual em filmes de “militância” e “anseio de revolução”) de forma quase passiva – e talvez isto, mais do que tudo, tenha irritado os censores: o retrato de um regime, ou mais amplamente de um “statu quo”, prestes a cair de podre à primeira brisa. Dir-se-ia que **O Mal Amado** tinha plena consciência de que, acontecesse o que acontecesse, estava a registar os últimos dias de uma época; e é para esse clima de antecipação, ou de *espera*, que Matos Silva nos convoca desde os planos iniciais, com as imagens dos relógios e, na banda sonora, o tique-taque que se prolonga pelos primeiros planos “narrativos”.

Esse espírito (de crónica “dos últimos dias” ou, se calhar melhor, de crónica “do tempo que falta”) explica muita coisa sobre o tom e as opções narrativas e formais do filme de Matos Silva. Por exemplo, a doçura com se assume como “filme de bairro” (sendo o bairro Campo de Ourique): já que se trata de viver a espera, há tempo para olhar para o lado, e procurar (e proclamar) um vínculo afectivo com os lugares – até porque Campo de Ourique é sempre alvo de uma atenção à sua *materialidade* de lugar, que transcende em muito qualquer hipotético estatuto de “amostra” ou “microcosmos” social.

Esse mesmo espírito explica, depois, por que razão todo o conteúdo directamente “revolucionário” surge algo mitigado e remetido para o espaço do teatro (a encenação “brechtiana” de Gil Vicente, provavelmente as cenas mais envelhecidas do filme) ou da

representação (o discurso de João Mota, imitando os tiques vocais de Salazar, em frente da loja de electrodomésticos). Antes de procurar precipitar a revolução, interessa a Matos Silva fazer uma "pintura" do regime enquanto mundo estagnado, congelado e previsivelmente ordenado – que se manifesta tanto nos preciosismos da ordem familiar como nos da ordem "laboral" (a gravata e o corte de cabelo de João Mota antes de entrar ao trabalho no seu novo emprego). E aqui entra em cena a figura do pai, figura complexa porque Matos Silva resiste à sua maniqueização. É evidente que o pai é (e está no filme enquanto tal) o representante "doméstico" da ordem social, e que está destinado a funcionar como oposição à juventude da personagem de João Mota. Mas, em nome do espírito de inevitabilidade que marca o filme, Matos Silva pode filmar a personagem do pai menos como uma expressão do "mal" do que como um anacronismo – se João Mota não se reconhece no mundo em que vive, o pai, por sua vez, vai em breve deixar de se reconhecer, o seu mundo está a acabar. Também por isso, o filme adia, sem nunca o concretizar, o confronto pai/filho que parece sempre iminente: para além de ligeiras provocações de parte a parte, o filho submete-se, com uma paciência afectuosa, à ordem e às regras familiares; do mesmo modo, o pai tolera ao filho, com igualmente afectuosa condescendência, aquilo que para ele são as "manias subversivas" da juventude. O tratamento desta relação, que instrumentaliza o pai (ou seja, que o utiliza como suporte metafórico) sem lhe retirar a dignidade e a plenitude de personagem, talvez seja um dos aspectos mais ricos numa visão contemporânea de **O Mal Amado**, pois nela se joga o confronto entre o "velho" e o "novo", entre o que "é" e o que "vai deixar de ser", não deixando de ecoar todas as contradições forçosamente acarretadas por um olhar afectivo sobre as coisas.

Essa dimensão afectiva, em última análise, é hoje o que mais sobressai em **O Mal Amado**. Estão aqui os últimos dias do Estado Novo, mas também está uma espécie de nostalgia por um tempo de juventude em que o futuro era uma promessa impossível de não se cumprir. Daí que haja também uma rara impressão de liberdade (inclusive cinematográfica, com o improvável casamento de um tipo de naturalismo herdado da Nouvelle Vague com as influências colhidas em Brecht ou em Straub), só possível porque, como o princípio do filme mostra, Matos Silva sabia que o ponteiro estava quase a bater na hora certa.

Luís Miguel Oliveira