

A PROMESSA / 1972

um filme de António de Macedo

Realização, Argumento e Diálogos (não creditado), Montagem: António de Macedo / **Assistente de Realização:** Amílcar Lyra / **Obra Original:** “A Promessa” / **Autor da Obra Original:** Bernardo Santareno / **Fotografia:** Elso Roque / **Assistente Imagem:** Pedro Efe, Victor Marques / **Operador de Som:** João Diogo, José de Carvalho / **Sonoplastia/Mistura:** António de Macedo, Hugo Ribeiro (misturas) / **Música:** Popular (recolhida por Michel Giacometti) / **Assistente de Montagem e Anotação:** Clara Diaz-Bérrio / **Iluminação:** João de Almeida, Manuel Carlos, João Silva, Joaquim Alves, José Simões / **Cenografia e Decoração:** António Casimiro / **Adereços:** João Luís / **Caracterização:** Conceição Madureira / **Fotografo de Cena:** Octávio Diaz-Bérrio (não creditado) / **Estagiários:** Monique Rutler, Juan Soler / **Intérpretes/Personagens:** Guida Maria (Maria do Mar), Sinde Filipe (Labareda), João Mota (José), Luís Santos (Salvador), Maria (Joaquina), José Rodrigues Carvalho (Mário), Fernando Loureiro (Cigano), Francisco Machado (Padre João), Luís Barradas (Cigano), Celeste Alves (Intriguista), Fernanda Coimbra (Cigana), Grece de Castro (Avó), Agostinho Alves (Padre Couto), João Lourenço (não creditado), António Maia (não creditado).

Produção: Centro Português de Cinema/CPC / **Produtores Associados:** António de Macedo, Tobis Portuguesa, Francisco de Castro / **Direcção de Produção:** Henrique Espírito Santo / **Assistente de Produção:** João Franco / **Estúdios:** Tobis Portuguesa / **Laboratório de Imagem:** Tobis Portuguesa / **Registo de Som:** Estúdios Valentim de Carvalho / **Distribuição:** Filmes Castello Lopes / **Estreia:** Condes a 21 Janeiro de 1974 / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP, cores, 97 minutos.

Prémios: Selecção Oficial/Competição no Festival de Cannes (1973); Mujol de Oro no Festival de Cartagena; Prémio Especial no Festival de Teerão (1974).

Com a presença de Maria Gonzaga

António de Macedo é o mais produtivo dos realizadores do chamado Cinema Novo. Nos cerca de dez anos que o mesmo durou, Macedo fez o que mais nenhum dos seus companheiros conseguiu, quatro filmes de fundo. Note-se que mesmo Paulo Rocha e Fernando Lopes, estreados antes na longa-metragem, só chegaram, em igual período, aos dois filmes.

Para além da perseverança do cineasta, o fenómeno tem sido explicado com base em dois argumentos: por um lado, criou-se a convicção de que Macedo é um cineasta com um irrepreensível domínio técnico dos meios cinematográficos; por outro, gerou-se a ideia de que o cineasta tinha receita para fazer filmes que atingissem larga audiência. Independentemente do primeiro argumento ser ou não verdadeiro, a carreira de Macedo teve de esperar até à **Promessa** para ver o segundo argumento confirmado. O filme faria, para os parâmetros da época, uma boa carreira comercial. Não se pode dizer que tenha feito igual sucesso junto da crítica. Ou para dizer de outro modo, o filme não obteve a estima de alguns dos pares de Macedo.

Em geral diz-se, em abono de Macedo, que os seus filmes têm pelo menos um mérito: uma extrema coerência estética, funcionando como denominador comum de todos eles. Após a estreia

de **A Promessa**, António-Pedro Vasconcelos insurgiu-se contra essa coerência, afirmando a disparidade das influências: "*Bergman, James Bond, o cinema underground e agora o western spaghetti parecem ser sucessivamente os padrinhos da inspiração do autor de **Domingo à Tarde, 7 Balas para Selma, Nojo aos Cães e A Promessa***". E, mais tarde, interrogando-se sobre a oportunidade de um filme como **A Promessa** no contexto do Cinema Novo, A.-P. Vasconcelos rematava assim: "*O que fica então deste filme, além dos vários números de circo? O anticlericalismo que faria corar o Junqueiro? A blasfémia que faria corar o Buñuel? Ou antes a exibição dos métodos de filmagem 'à americana' (grua, interiores de estúdio, exteriores reais, argumentos bem doseados) num país como o nosso, colonizado há 50 anos de sonoro pela linguagem de Warner, da Fox, da Metro?*"

Se citei o texto de A.-P. Vasconcelos foi porque, juntamente com uma crítica de César Monteiro ("*Tempo e o Modo*", Janeiro de 1969) afirmava que a **Selma** de Macedo desacreditava a "*batalha comum por um Cinema Novo*", estas me parecem ser as duas ocasiões em que as diferenças de projecto, no interior do chamado Cinema Novo, melhor se expressam, manifestando a separação do que, afinal, nunca tinha estado junto.

A primeira das grandes diferenças pode colher-se numa auto-definição de António de Macedo (entrevista ao "*Cinéfilo*", 9 de Fevereiro de 1974): "*Mas a mim interessa-me mais 'o que' se diz e não o 'como' se diz. Para mim o 'como' se diz é apenas um degrau acessório para veicular aquilo que eu pretendo dizer*". A definição pode parecer paradoxal, num cineasta cujas preocupações com o experimentalismo constituem o lado mais óbvio de curtas-metragens como **Nicotiana** e **Verão Coincidente** e parte importante de longas-metragens como **Domingo à Tarde** e **Nojo aos Cães**. E, no entanto, não se encontraria definição mais justa. Porque nenhum outro cineasta saído do chamado Cinema Novo usou tanto o cinema para fazer passar problemas e mensagens. Veja-se o caso de **A Promessa**. Do filme ressalta uma dimensão social óbvia, marcada no realismo documental das imagens da aldeia e dos pescadores, se bem que essa dimensão social seja esquiiva e muitas vezes tintada por um indisfarçado folclorismo. **A Promessa** assinala, ainda, o confronto do cineasta com o tema da alienação religiosa, uma das constantes da obra de Macedo. Por fim, **A Promessa** é o repositório de questões sexuais que constituem o eixo do filme, da impotência à necrofilia, passando pela violação. Mais ainda, o que se diz - problemas religiosos e sexuais - torna gratuito o pano de fundo social proposto - aldeia de pescadores e o falso realismo documentarista. A fragilidade maior do projecto de António de Macedo parece residir, justamente, nessa forçada dicotomia entre o que e como se diz. A própria adaptação da peça de Bernardo Santareno é uma adaptação aflita: obcecado pelo que na peça se dizia, Macedo parece ter esquecido o como, a saber, o seu clima trágico.

Um colector de "temas e problemas" poderá achar lauto repasto na **Promessa**, mas três cenas, pelo menos, instalarão a dúvida quanto à enunciação dos mesmos. Primeiro é a cena da violação de Maria pelos ciganos. As dificuldades são inúmeras: utilização do *slow-motion*, associação retórica do vento na banda sonora, montagem metafórica do mar e da espuma das ondas. Mais tarde é o duelo entre Labareda e os irmãos. Chega a julgar-se que o duelo foi resolvido em eclipse, ouvindo-se os tiros em *off*. Mas, logo a seguir, surge o *flash-back* com o duelo ao vivo e muito sangue em *slow-motion*. Nos dois casos, o princípio adoptado foi liminarmente definido por António de Macedo ao afirmar que: "*a técnica deve quase brutalizar a sensibilidade do público*". A terceira cena é a da quebra da "promessa": Guida Maria e João Mota fazem, finalmente, amor, junto ao cadáver do Labareda (Sinde Filipe). A necrofilia inicial da cena (cadáver do Labareda sobre Guida Maria), converte-se num erotismo cujo termo de comparação bem podia ser o erotismo da fotografia de David Hamilton.

António de Macedo foi, por certo e por estas razões, uma figura insólita, e nisso original, na panorama do Cinema Novo.