

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

ANTE-ESTREIAS

9 de setembro de 2021

# 28 1/2 / 2020

Um filme de **Adriano Mendes**

**Argumento e Realização:** Adriano Mendes / **Montagem:** Pedro Filipe Marques, Adriano Mendes / **Som:** Nuno Carvalho, Adriano Mendes, Rui Mendes, João Sirgado / **Música:** Kid Gomez, J-K / **Assistente de Realização:** João Sirgado / **Elenco:** Anabela Caetano, Sérgio Assunção, Sérgio Marcelino, Catherine Boyd-Bell, Emanuele Simontacchi, Arlete Candô.

**Produção:** Zêzere, OPTEC / **Produtor:** Rui Mendes / **Co-Produtor:** Abel Ribeiro Chaves / **Produtor Associado:** Pedro Souto / **Cópia:** DCP, cor, legendas em português nos diálogos em inglês, 93 minutos. **Estreia Mundial:** 4 de setembro de 2020, na Culturgest, integrado no IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema / Primeira apresentação na Cinemateca.

---

Com a presença de Adriano Mendes

---

*Esconder as ideias, mas de maneira a que as possamos encontrar.  
A mais importante será a mais escondida.*

Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*

É apetecível pensar em **28 1/2**, segunda longa-metragem de Adriano Mendes, como uma espécie de capítulo seguinte a **O Primeiro Verão** (2014). Neste filme, sobressaía o tema da saída de uma adolescência vivida em ambiente semi-rural (a languidez das relações enraizadas no interior do país, os momentos e lugares envolventes de um primeiro amor de Verão, a chegada abrupta de um Outono emocional); em **28 1/2**, sobressaem dores de crescimento de uma entrada eternamente adiada na vida adulta, numa Lisboa contemporânea (as desigualdades sociais, os meandros da precariedade, o desencanto

e as cedências conformadas a uma cidade assombrada pela gentrificação). À 'vizinhança' temática e dramática entre filmes alia-se a estrutura narrativa magistralmente ritmada por episódios de quotidianidade. A intensidade de tais episódios sente-se menos no momento dos acontecimentos dramaticamente relevantes e mais numa aquisição do sentido total em diferido. Em conjunto, os dois filmes formam um coerente díptico com alto valor (auto)etnográfico.

Mas quem conhece Adriano Mendes mais de perto – como é o caso do autor desta folha, que com ele colaborou nos tempos idos da Escola de Cinema –, sabe que os temas acima referidos (e tantos outros que não encontram aqui espaço para ser mencionados) são menos o produto da preocupação com uma sociologia da juventude contemporânea e mais a consequência da sensível capacidade de apreensão cinematográfica dos problemas, rostos e gestos que rodeiam o cineasta. Dito de outro modo, o cinema que nestes filmes está em causa é da ordem de uma “atenção ardente” que, citando Herberto Helder em *Cinemas*, “suscita modos esferográficos de fazer e celebrar” a vida. Tal celebração é consumada num singular e engenhoso uso dessa preciosa ferramenta de auscultação de seres humanos que é o *cinematógrafo* (uma máquina de escrita em potência, como pensava Robert Bresson) e que em **28½** se eleva a um patamar de exigente aprimoramento.

De forma muito menos evidente que em ***O Primeiro Verão***, em **28½** uma série de questões cinematográficas estão subtilmente distribuídas *em cima da mesa* (à semelhança dos múltiplos temas de conversa que, na longa sequência final do jantar, compõem difusamente um mosaico de ideias-chave que perpassam ao longo do filme). Glosando uma famosa fórmula de Jean-Luc Godard, se n' ***O Primeiro Verão*** o que dominava era a encenação (o olhar), em **28½** é a montagem (o batimento do coração). Por montagem entenda-se, neste caso, não só o “poder supremo dos ritmos” – que na sequência do comboio e na do jantar final nos obrigam a uma respiração em apneia, à semelhança de um acelerado exercício de *kickboxing* – mas, acima de tudo, a ideia de que num filme “as imagens, como as palavras do dicionário, não têm poder nem valor senão pelas sua posição e relação” (aqui Bresson, novamente). Por uma questão de síntese – e com isso fazendo justiça à tão invulgar como concisa economia narrativa do filme – daremos relevo a algumas das questões cinematográficas, já que é no “museu do cinema” que nos encontramos.

**28½** é um filme pensável em retrospectiva. Ao campo/contra-campo derradeiro sobrevém a necessidade de repensarmos os passos do dia de uma jovem mulher contados em noventa minutos – como Cesare Zavattini o teria ambicionado nos tempos gloriosos do neo-realismo. No primeiro plano (ou *quadro*, melhor dizendo, porque assim

invocando a nobre arte da encenação), Teresa, interpretada pela talentosa Anabela Caetano, aterra como uma estrangeira na sua própria cidade. É em contra-picado que, abstraída visualmente do que a rodeia, a protagonista nos é apresentada – como, de resto, sucederá noutros momentos capitais. Recortada, literal e figurativamente, com uma réstia de luz amarela sobre um fundo deserto nocturno, trata-se de um corpo situado fora de campo, isto é, uma figura deslocada do fundo e das formas que a rodeiam, às quais se tornou estranha. Toda a narrativa (interior e exterior) se desenrolará a partir dos sentimentos de desfasamento e insularidade invocados nesse primeiro quadro deliberadamente sombrio, numa acumulação de cenas em que o problema central passará sempre pela especificidade da convivência com os outros.

Do outro lado do rosto de Teresa, no último campo/contra-campo (de fazer inveja a cineastas que nunca se recusaram a recorrer a tão mal-afamada técnica quando necessário), está o de João (Sérgio Assunção). Qual protagonista de um outro filme sobre um dia que não vimos – mas que está lá, no reverso invisível de todas as imagens de **28½** – também ele fala (ou grita) em surdina. Não é mero pormenor que num filme composto por situações de imposta comunicabilidade se sobreponha, no momento derradeiro, um diálogo surdo – ou melhor, dois monólogos mudos – em que nos é dado a ver o âmago da incomunicabilidade. **28½** é um filme sobre as ambíguas palavras e gestos que o atravessam, capazes de fazer implodir as certezas (e as relações) que achávamos serem sólidas, ou não fossem as palavras e gestos que permitiram erguer sociedades sob o modelo da “cooperação” – esse conceito-chave para o desenvolvimento da humanidade. Aliás, isso mesmo é dito, a certa altura, à mesa de jantar.

É nesse campo/contra-campo final que, em boa verdade, eclodem os grandes segredos deste filme. E não é por acaso que tal momento ocorre na mesma mesa em que tanto se jantou (e jogou) – “ajudas-me a fechar a mesa?”, assim reza a última frase. A dinâmica do jantar estende-se, afinal, ao resto do filme, onde se invertem papéis e posições, rodopiam expectativas e emoções, mudam perspectivas e presunções, qual caleidoscópico jogo de cadeiras no salão de dança que é a vida. Neste sentido, o *batimento do coração* que dita a percussão musical do filme segue menos a lógica narrativa e mais a de uma montagem de atracções, que, como propunha Sergei Eisenstein, “submete o espectador a uma acção sensorial ou psicológica (...) com o propósito de nele produzir certos choques emocionais”, embora aqui sob a pressão do tempo real. Num consequimento estético de vasto alcance, a simplicidade dos eventos de que Adriano Mendes se serve produz “choques” que, cena a cena, se vão abatendo sobre a protagonista – e sobre quem a souber auscultar.

**28½** é, pois, um filme feito de situações e sequências aparentemente anódinas, para as quais o momento *face-a-face* final reenvia pesarosamente, obrigando-nos a repensar o reverso (o outro lado, o contra-campo, o não-dito) do rosto de Teresa. Cabe-nos imaginar as situações *a priori* (que desconhecemos) que motivam o estado melancólico da protagonista; cabe-nos olhar as coisas que não estão nas imagens, mas que se imagina poderem estar (como a fulcral e “mais escondida” imagem do ventre nu de Teresa). Por outras palavras, o espectador é convidado a jogar – a decidir, leia-se – com as peças do jogo que lhe são disponibilizadas.

Por fim, diga-se que se o título deste filme alude a um limbo ou zona de passagem (mais do que a um rito, já que a zona é território mais turvo e nocturno), é porque a protagonista e outras personagens secundárias se encontram numa espécie de espaço do entre, como que de mãos atadas e inertes entre movimentos ou trajectos possíveis – e que um carro que, a certa altura, não pega vem simbolicamente reforçar, não sendo despidendo o choro que provoca. Não será inapropriado relevar um gesto fundamental: aquele em que a mão de Teresa, pregada ao banco da frente no comboio, a faz hesitar perante uma altercação alheia. Do salto no abismo que representa a decisão impulsiva de intervir, progride o filme em sucessivos movimentos erráticos nos minutos seguintes, até encontrarmos na figura de Sílvia (Arlete Candô) uma linha de força (e de fuga) principal. Vislumbra-se nessa caminhada nocturna pela zona sombria de Santos um inesperado sopro no coração do coração de **28½**. Será preciso atravessar “a última ceia” logo de seguida, para se voltar a sentir uma outra suspensão do batimento cardíaco, justamente num campo/contra-campo que faz lembrar aquilo que só o cinema (e a montagem, essa “bela inquietação”) é capaz de dar a ver: nenhuma imagem, mas o que entre imagens julgamos aparecer.

Pedro Florêncio