

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM O INDIELISBOA: DIRECTOR'S CUT EM CONTEXTO / COM A
LINHA DE SOMBRA
5 de maio de 2023

AS RUÍNAS NO INTERIOR / 1976

Um filme de José de Sá Caetano

Realização, Montagem, Argumento, Diálogos: José de Sá Caetano / **Assistente de realização:** Amílcar Lyra / **Fotografia:** Elso Roque / **Assistentes de imagem:** Pedro Efe, Octávio Espírito Santo / **Som:** Luís Barão, Virgílio Luz, António Oliveira / **Música:** Rui Cardoso / **Iluminação:** Manuel Carlos Silva, João Silva / **Caracterização:** Luís de Matos / **Figurinos:** Berta do Carmo / **Intérpretes:** Françoise Ariel (Françoise), Luís Alberto (pai), Catarina Avelar (mãe), Jacinto Ramos (avô), Constança Navarro (avó), Keith James (Stephen), Brian Ralph (Sebastian), Maria Otilia (Maria Júlia), João Pedro Estrelado (Miguel), Frédéric Hugon (Frédéric).

Produção: Tobis Portuguesa (filme subsidiado pelo I.P.C.) / **Produtor:** João Franco / **Director de produção:** Henrique Espírito Santo / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, dcp, preto e branco, com legendas em inglês / **Duração:** 107 minutos / **Estreia em Portugal:** cinema Satélite (Lisboa), 21 de Outubro de 1977.

Com a presença de Paulo de Sá Caetano e de Rui Nogueira

Quando Eduardo Prado Coelho descreveu este filme como um “objecto estético não identificado” não fazia mais que ecoar outras vozes críticas que, à estreia, denunciaram não só a sua aparente estranheza formal, mas também a falta de sentido de oportunidade de uma obra de conteúdo indisfarçavelmente burguês. Apesar de **As Ruínas no Interior** ter feito parte do último plano de produção do IPC antes da Revolução de Abril, apenas estreou em Outubro de 1977, no pequeno cinema Satélite, em Lisboa. Nesse ano de “acalmia” na política portuguesa e nas instituições cinematográficas, a produção e, sobretudo, a estreia de longas-metragens de ficção recomeçava a tornar-se norma depois de um período revolucionário de documentários ideologicamente comprometidos – os “filmes de intervenção” – movimento esse com ramificações importantes na televisão. Sá Caetano, regressado a Portugal em 1973, depois de uma longa ausência em Londres (onde frequentou a London School of Film Technique), percorreu entre Abril de 1974 e o Verão de 1975 aqueles dois grandes trilhos da cinematografia do PREC, participando na realização colectiva do filme **As Armas e o Povo** (1975) e na montagem das séries televisivas **Artes e Ofícios** e **Um Dia na Vida de...**

A linguagem cinematográfica do cinema de intervenção e seus avatares televisivos definiu-se acima de tudo pelo imediatismo da mensagem (política) e pela concentração no presente, no tempo rápido da Revolução, com o objectivo de acelerar a consciencialização política e de classe dos espectadores. Declarando desejar afastar-se dessa linguagem, Sá Caetano consegue enfim iniciar a rodagem, em pleno Verão Quente de 1975, de um projecto situado no passado

histórico português (a “neutralidade colaborante” do regime salazarista durante a Segunda Guerra Mundial) e num registo narrativo de tom confessional ou memorialístico. O “assunto” de **As Ruínas no Interior** foi recorrentemente descrito pelo realizador como uma recordação (acentuadamente auto-biográfica) de um momento histórico predilecto (a Segunda Guerra Mundial), no decurso do qual uma determinada infância/adolescência burguesa teria perdido a sua inocência e entrado assim na idade adulta. Assunto especialmente importante e “adequado” ao momento revolucionário presente porque, segundo o autor, eram “os adolescentes de 1943 que estavam no poder em 1974” (antes da Revolução, entenda-se).

O filme apresenta um “longo e pachorrento prólogo” (Sá Caetano) que nos apresenta as duas famílias burguesas (a classe social que Sá Caetano confessava conhecer melhor) protagonistas do filme: uma portuguesa, de férias na sua casa no Algarve, composta por marido e mulher, vários filhos, avós e ainda (família burguesa “alargada” e sujeita a ligações ditadas pela caridade e pelo patronato), duas criadas e dois motoristas; a outra família, fragmentada, composta por mãe e dois filhos, refugiados belgas separados do pai/marido que, depois de resgatados pelo pai da família portuguesa, encontraram refúgio naquela mesma casa e ali permanecem desde há dois anos. As crianças portuguesas e belgas, com os raros contrapontos das crianças da aldeia (uma “cambada” que nunca merece grande plano ou nome; só ser enxotada à pedrada em planos de conjunto), passam tranquilamente as férias da semana de Páscoa em brincadeiras e jogos colectivos até ao momento em que o aparecimento de dois aviadores ingleses, sobreviventes da queda do um bombardeiro na costa algarvia, altera a direcção e a própria estrutura do filme.

Esta longa primeira parte (mais do que um “prólogo”) instala uma *sucessão de retratos* de uma família burguesa em férias, sendo particularmente significativas as sequências do piquenique e do almoço do Domingo de Páscoa. Ambas as sequências, porém, e tal como todas as cenas ao longo do filme, são entrecruzadas por planos de outras cenas, organizando-se frequentemente numa montagem paralela cujo significado imediato é obstinadamente negado ao espectador. No entanto, a cuidada construção do filme leva-nos a concluir que nenhuma ponta fica sem nó ou, neste caso, nenhum plano ficará sem *raccord*. A distância de alguns desses *raccords*, a sua subtilidade, simplicidade, banalidade ou virtuosismo estão, sem dúvida, na origem dos equívocos sobre a estranheza formal de um filme que se afasta sistemática e militantemente – e talvez essa obstinação seja a sua maior debilidade – de qualquer leitura ou interpretação “fácil” e imediata trazida pela montagem próxima de duas imagens, pela clareza e consequência dos diálogos, pelo esclarecimento em *off* e em tempo útil do que se acaba de ver ou do que ainda não se acabou de ver, elementos estes característicos do cinema de intervenção. Um bom exemplo: os planos de Frédéric perguntando onde fica o Congo, onde está o pai, e se o Atlântico vai até lá, só encontram ligação, muitos planos mais à frente, quando o rapaz lança flores nesse mesmo Oceano que, numa súbita revelação, compreende que, mais que separar, o podia afinal unir ao pai. Apesar disto, a sequência do piquenique apresenta outras características que, curiosamente, lhe dão um “ar de família” em relação a certo cinema documental dos anos de Abril. Planos longos e de reenquadramento permanente, uma direcção de actores que elide os diálogos escritos e dá livre curso à improvisação, a grande redução da montagem paralela provocando uma maior “integridade” da cena – todos estes elementos remetem o espectador para um olhar quase-etnográfico sobre este retrato de grupo que, em rigor, é também um “retrato de classe”.

O almoço de Páscoa é pontuado por um plano com diálogos admiráveis, onde se vê a “cambada” empoleirada em árvores, diante da casa e da refeição burguesas. É a criada quem esclarece a família: “Não querem nada. Estão só a ver os senhores comer.” É justamente esta

dimensão de encenação que, durante o mesmo almoço de Páscoa, o avô explica a Françoise: “A nossa família é teatral”, a “nossa vida” desenrola-se como uma “*sucessão de cenas* em que cada um representa o seu papel”. Mais tarde compreendemos como o avô desempenhava então ele próprio um papel, o de velho patriarca, bem diferente do de anti-salazarista activo, como o descobrimos numa falsa visita a um falso doente (visita essa que termina com nova representação devido ao olhar da esposa e da neta, na qual o avô retoma o papel de burguês paternalista que oferece um pacote de amêndoas ao velho pescador).

Os espelhos da representação contaminam ainda o longo diálogo entre os dois aviadores ingleses (talvez o melhor do filme), escondidos no interior do salva-vidas, no qual as recordações da vida civil de um, o moribundo (Stephen), são recusadas pelo outro (Sebastian). A tensão entre o sentido de dever e a vontade de regresso à normalidade, à paz, são resumidas num longo monólogo shakespeariano (*The First Part of Henry the Fourth*, Acto V, final da Cena I) que reduz o conceito de honra a uma palavra, e esta apenas a ar – o ar que Stephen vai deixando de respirar, o ar que se torna cada vez mais frio e cada vez mais audível no sopro desconfortável do pequeno candeeiro que ilumina a conversa e a cena. Novamente, outra das melhores cenas funciona, contra a tendência do filme, na sua maior integridade (menos contaminada por outras cenas) e na qualidade dos diálogos.

Mas esta cena pertence ao que não podemos deixar de considerar como uma segunda parte do filme, que se segue ao aparecimento dos aviadores, parte esta onde as regras da linguagem cinematográfica usada por Sá Caetano parecem ter mudado: as cenas são mais longas e menos entrecortadas umas pelas outras, os planos regem-se agora por rigorosos *raccords* internos de direcção, de movimento, de olhar. E, entre cenas, mesmo na mais persistente montagem paralela, surge agora uma relação de necessidade e de complementaridade que elimina as anteriores dificuldades de leitura imediata entre planos. Para mais, após o aparecimento dos aviadores (manhã de nevoeiro, grande plano de Sebastian ainda equipado como aviador, um homem novo, a figura da modernidade social e política anglo-saxónica que, como um D. Sebastião de armadura, viria resgatar os portugueses da paz podre promovida pelo salazarismo), a estrutura narrativa do filme parece encontrar sentidos de leitura imediatos num campo que lhe é exterior, *mas que não é exterior ao cinema*. Com efeito, se recorremos às normas do género cinematográfico do “filme de guerra” podemos, ao contrário da primeira parte do filme, produzir mais facilmente sentido da (ainda recorrente) montagem paralela de planos e cenas enigmáticas e desprovidas, por si ou entre si, de qualquer sentido claro. É sem dúvida uma regra de género (e do género “filme de guerra”) que a seguir à queda seja preciso esconder os aviadores, que existam inimigos que os procuram (neste caso, a GNR), que os aviadores quase sejam descobertos, que existam papéis secretos a destruir a todo o custo, que apareçam espiões alemães nos respectivos Mercedes, de gabardinas de cabedal, limpando óculos de aros redondos (um plano de outro modo absolutamente enigmático) e intimidando crianças com o seu alemão gutural, ou ainda espiões ingleses em carros britânicos, com cachimbos *à la* Sherlock Holmes... E assim, na segunda parte do filme, Sá Caetano instala uma verdadeira *vontade de intriga* que, pelas suas relações com determinado género, facilita e agiliza o avanço narrativo, a construção das cenas e a relação entre personagens. Que dizer, aliás, do modo como Miguel, o filho burguês que encontra e esconde os aviadores, se relaciona com eles e com aquele acontecimento? Com a mais pura normalidade, com o à-vontade de quem domina os códigos de conduta face àquelas situações ou como, melhor, quem estava habituado à representação das imagens (o *poster* com o *Spitfire* no quarto) e dos jogos de guerra (as brincadeiras com os irmãos). Como quem, em suma, *esperava* que a guerra lhe entrasse pela vida dentro. Sinal claro disto é a impaciência crescente com que responde às perguntas de Sebastian, impaciência essa que se transforma mesmo numa fúria

gritada: “Yes! YES!”, percebo o que pretendem de mim, o que devo fazer, e claro, “Yes! YES!”, que o farei.

Poderá falar-se então, neste momento, de perda de inocência destas crianças e destes adolescentes, “futuros dirigentes em 1974”? Miguel, como vimos, atravessa incólume o rito de passagem que poderia representar o contacto com os aviadores ingleses. Quanto a ritos de passagem à idade adulta, aliás, entrevemo-los logo desde nas visitas nocturnas de Miguel ao quarto de Maria Júlia, a criada, pese embora a obscura cifra gerada pelas elipses que apenas as sugerem (ao mesmo tempo que acrescentam outra pincelada à descrição das relações entre classes). Frédéric por seu lado, parece ter sido, ele sim, afectado de alguma maneira pela guerra na Europa, que viveu de perto. A sua mãe e a mãe da família portuguesa comentam que ele “agora já está melhor”. Mas apenas alguns foguetes e uma brincadeira dos amigos portugueses (que imitam aviões e sirenes) são suficientes para aterrorizar a criança e a conduzir a um estado de pânico. Mais tarde, é ele quem encontra o corpo de um terceiro aviador, que dera à costa já morto, e quem ajuda Miguel a enterrá-lo. A morte e os mortos já não parecem impressionar nem um nem outro. Como interpretar então a necessidade da irrupção dos aviadores no que até ali se mostrava um “mero” retrato existencialista de uma dada classe?

A um tempo lento, melancólico e confessional, veículo da apresentação da degradação social e moral de uma classe que se auto-acusa de uma teatralidade essencial, vem pois justapor-se um tempo rápido onde se instala uma intriga que se acomoda entre códigos de género precisos, numa linguagem cinematográfica que, ainda que privilegiando acima de tudo a *imagem* sobre o *texto* e a elipse sobre o *raccord* imediato (e imediatamente produtor de sentido), aponta para um cinema narrativo *clássico*. Melhor, que aponta para uma enunciação virtuosa das regras desse cinema, *adiando a produção de sentido* até quase ao limite da sua possibilidade, obrigando por isso a uma “recepção exigente” do filme por parte do espectador. Graças a esta exigência, a primeira realização de Sá Caetano parece à primeira vista aproximar-se do Cinema Novo português. Sem dúvida, é este um filme que se alinha com aquele “cinema que trabalha os espaços, as matérias, e pede para ser lido por esse lado, e não pelo da intriga e dos actores” (P. F. Monteiro). No entanto, a ausência de “personagens” em verdadeira situação de confronto com o seu contexto social, resultando daí situações de enclausuramento e de melancolia, retira **As Ruínas no Interior** dessa linhagem. Tanto mais que a aparente estranheza da sua forma não se pode interpretar como a consequência de uma pesquisa formal e como o enunciado de uma significativa *reflexividade* (propriamente *moderna*) sobre a utilização do *medium* cinematográfico. Muito pelo contrário, e contra todas as aparências, o filme salda-se antes por uma *ficcionalização extrema*, visível não apenas numa linguagem cinematográfica que se aproxima dos limites do *classicismo*, mas também, e sobretudo, numa *vontade de intriga* que resulta na apresentação enquanto *história vivida* de um dos muitos (e mais cativantes) *rumores* do Portugal do tempo da Segunda Guerra Mundial.

Naqueles anos, o Estoril era visto como um glamoroso centro de intrigas e confrontos entre espões alemães e aliados, e abundavam os boatos sobre a presença de submarinos ao largo e sobre aviadores abatidos. É essa atmosfera de possibilidades e de desejos de acção, contextualizada por uma neutralidade política e por uma existência classista, vividas ambas como teatrais e como ensimesmantes, que se materializa em **As Ruínas no Interior**, representação daquela representação.

TIAGO BAPTISTA