

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
19 e 23 de Junho de 2022
IN MEMORIAM CARLOS SAURA

STRESS ES TRES, TRES / 1968
Em Três, um é Demais

Um filme de Carlos Saura

Argumento: Carlos Saura e Angelino Pons, a partir de uma história de Saura / *Diretor de fotografia (35 mm, preto & branco):* Luis Cuadrado / *Cenários:* Teddy Villalba / *Figurinos:* não identificados / *Música:* Jaime Pérez / *Montagem:* Pablo G. del Amo / *Som:* Felipe Fernández (engenheiro), Luis Castro (efeitos sonoros) / *Interpretação:* Geraldine Chaplin (*Teresa*), Juan Luis Galiardo (*Antonio*), Fernando Cebrián (*Fernando*), Porfiria Sánchez (*a tia Matilde*), Humberto Sempere (*Pablito*), Fernando Sánchez Polack (*Juan*), Charo Soriano (*a mulher acidentada*).
Produção: Elias Querejeta Producciones Cinematográficas / *Cópia:* da Filmoteca Española (Madrid), 35 mm, versão original com legendagem eletrónica em português / *Duração:* 94 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Veneza, Agosto de 1968 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Estúdio), 23 de Junho de 1971 / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Stress es stress, tres pertence ao arco de cinco filmes, realizados por Carlos Saura entre 1967 e 1972 (os outros são **Peppermint Frappé**, **La Madriguera**, **El Jardin de las Delicias** e **Ana y los Lobos**), que formam o núcleo mais importante da sua obra, tanto pela qualidade intrínseca dos filmes como quando estes são contextualizados no domínio espanhol e europeu. Saura foi o nome mais proeminente do cinema *de autor* espanhol nos quinze anos finais do franquismo e os seus filmes deste período têm a marca de tudo o que caracteriza o *cinema moderno*, no sentido histórico do termo: cinema que nada tem de entretenimento, cinema de reflexão, levado e feito a sério, com a ambição de dizer outras coisas do que o cinema clássico e sobretudo de dizer coisas de outra maneira, com outras estruturas narrativas e uma função diferente dos atores, que menos do que *intérpretes* devem ser *presenças*. Tratando-se da Espanha de Franco, era preciso dizer as coisas entre as linhas, com o risco de cair na metáfora e na abstração excessiva e neste sentido o cinema de Saura tem mais analogias com aquele que se fazia na Europa Central do que com a Nouvelle Vague francesa ou o então novo cinema italiano. Saura realizou filmes importantes antes (**La Caza**) e depois (**Cria Cuervos**) deste período, mas na passagem dos anos 60 para os 70 houve uma convergência entre o facto dele estar no auge das suas capacidades e ter encontrado um produtor (Elias Querejeta) que soube fazer com que estes filmes se tornassem realidade, sabendo aproveitar-se das brechas e frestas existentes na muralha ideológica franquista. Convém lembrar que depois do decénio menos tenso do regime, que foram os anos 60, o início da luta armada dos bascos em 1969 trouxe ao de cima as forças mais sinistras do sistema. Seria um exagero dizer que Saura “precisava” do ambiente repressivo do franquismo para realizar bons filmes: no seu caso, o esgotamento da verdadeira necessidade de filmar, que acomete quase todos os cineastas ao cabo de cerca de dez anos, foi concomitante ao fim das trevas do franquismo. Na verdade, **Cria Cuervos** talvez o seu último filme de envergadura ainda pertence ao período franquista, pois foi estreado dois meses depois da morte do ditador, quando o país mal dera os primeiros e prudentes passos para a sua normalização (note-se que **Stress es tres, tres** teve estreia comercial em Portugal durante uma assim chamada “primavera” política).

Estreado no Festival de Veneza em 1968, antes da manifestação ser interrompida, o filme nunca teve o reconhecimento merecido, talvez por pertencer a um grupo de filmes que forma um todo e ter sido obnubilado pelos outros. À época, a séria revista espanhola

Nuestro Cine definiu-o como um “filme frustrado” (trata-se na verdade, em grande parte, de um filme sobre a frustração) no qual Saura “decidiu estabilizar o seu discurso”, ou seja, fez mais do mesmo, o que é uma crítica errónea, embora aparentemente desprovida de má-fé, no contexto do lançamento do filme, objeto do tempo presente. Dez anos depois, quando **Stress es tres, tres** foi tardiamente distribuído em França, os *Cahiers du Cinéma*, no início da sua convalescença pós-maoista, publicaram um breve artigo de uma sobranceira quase racista, como se um espanhol não fosse capaz de fazer um filme com a mesma linguagem de alguns dos que se faziam em Paris, Roma ou Praga à mesma época: “filme muito velhusco, horrivelmente datado, que já não faz efeito, caso algum dia tenha feito; quando Saura deixa as grandes figuras metafóricas da Espanha franquista (o padre, o militar) para descrever uma situação no presente (a depressão dos tempos modernos), espectador sai a perder”. Foi o jornalista que perdeu uma excelente ocasião de ficar calado.

As duas grandes qualidades **Stress es tres, tres** são o facto de não se tratar em absoluto de um filme com laivos metafóricos, como é frequente em filmes feitos em regimes políticos repressivos e de ser extremamente estilizado, sem ser amaneirado, numa demonstração cabal do sentido de síntese e de proporções por parte de Saura. Diferentes aspectos da sociedade espanhola dos anos 60 são evocados aqui através de três gerações (hedonismo e êxito profissional do trio de protagonistas, que são da mesma geração de Saura; masoquismo católico da tia; interesse por “outros mundos” pelo pré-adolescente), porém sempre como aquilo que são e não aquilo que podem eventualmente representar. Do mesmo modo, a motocicleta escondida num celeiro e, de modo quase cómico, cercada por galinhas que ciscam, não “simboliza” coisa alguma, apenas ilustra os falsos segredos de uma sociedade castradora. A mesmíssima *história* (um fim-de-semana repleto de tensões subjacentes entre um casal e um amigo deles, que talvez seja ou não seja amante da mulher) poderia ser contada na linguagem mais chata de um telefilme, mas no cinema, para citarmos a frase preferida de um realizador português, o que conta não é o *quê* mas o *como*. Neste filme não há vontade de estilo, há estilo, posto que há ideias visuais e sonoras e que estas são concatenadas, não são floreios. Podemos citar como exemplos: o genérico, formado por letras semelhantes às de uma máquina de escrever, porém com letras brancas sobre um fundo negro, pontuado por pancadas musicais, que prenunciam o arranque do filme; as primeiras imagens (o carro, o trio de protagonistas, a estrada) fora de foco, em contraponto à locução artificial de uma *speaker* de rádio, que debita previsões para um futuro longínquo (que é o presente dos espectadores de hoje); uma súbita pausa com a imagem a negro depois dos personagens passarem a ser mostrados em foco; a imagem a preto e branco evita os contrastes do cinema clássico, o jogo com o claro-escuro, Saura e o seu diretor de fotografia optam por brancos extremamente brancos, que tornam quase abstratas certas imagens, como as ásperas paisagens montanhosas de Almería que o carro atravessa; a mesma ideia visual, um branco tão intenso quanto possível, será retomada perto do desenlace, quando o marido imagina que mata o amante (?) da mulher com um arpão, vendo-o, num lampejo, crivado de flechas como um São Sebastião; no plano final, o trio enceta a viagem de regresso, desta vez à noite, ao som da mesma música do início, como um novelo que volta a ser enrolado. Toda esta ambiciosa e nada “naturalista” articulação visual é enquadrada numa narrativa que tem uma estrutura clássica em três partes, cada qual com cerca de trinta minutos – o percurso, a estadia na quinta, o regresso – num jogo tenso que Saura domina do começo ao fim e faz toda a força do filme. As relações entre os três protagonistas são ao mesmo tempo lúdicas e tensas (a mulher e o amigo sabem perfeitamente que o marido vigia-os e isto os diverte) e a *mise en scène* de Saura espelha esta dualidade, o que faz de **Stress es tres, três** um excelente exemplo do que o *cinema moderno*, o cinema de autor dos anos 60, por um cineasta jovem, pode ter de melhor.

Antonio Rodrigues