

## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

### QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA? | FUTURO

8 e 17 de Outubro de 2024

UÇ MAYMUN / 2008

OS TRÊS MACACOS

*um filme de NURI BILGE CEYLAN*

*Realização:* Nuri Bilge Ceylan *Argumento:* Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal *Fotografia:* Gökhan Tiryaki *Montagem:* Ayhan Ergürel, Nuri Bilge Ceylan *Som:* Murat Senürkmez *Direcção Artística:* Ebru Ceylan *Efeitos Especiais:* Tijen Pal *Efeitos Visuais:* Bora Göksingöl *Interpretação:* Yavuz Bingöl (Eyüp), Hatice Aslan (Hacer), Ahmet Rifat Sungar (Ismail), Ercan Kesal (Servet), Cafer Köse (Bayram), Gürkan Aydın (a criança).

*Produção:* Zeynofilm, NBC Film, Pyramide Productions, BIM Distribuzione, CNC-Centre National de la Cinématographie (Turquia, França, Itália, 1985) *Produtor:* Zeynep Özbatur *Co-produtores:* Fabienne Vonier, Valerio De Paolis, Cemal Noyan, Nuri Bilge Ceylan *Cópia:* 35 mm, cor, legendada em português, 108 minutos *Estreia Mundial:* 16 de Maio de 2008, no Festival Internacional de Cinema de Cannes *Estreia comercial em Portugal:* 25 de Dezembro de 2008 *Primeira exibição na Cinemateca:* 3 de Junho de 2011 (“Um, Dois, Três”).

---

É o sexto título de Nuri Bilge Ceylan, o realizador turco que começou a filmar em meados dos anos 1990 (a curta-metragem COCOON e KASABA, a primeira longa), e a Europa “descobriu” no início de 2000, com MAYIS SIKINTISI / “NUVENS DE MAIO”, USAK / DISTANTE e İKLİMLER / CLIMAS, estes dois últimos, tal como UÇ MAYMUN / OS TRÊS MACACOS, estreados em Portugal. Foi OS TRÊS MACACOS que lhe atribuiu a distinção de melhor realizador no Festival de Cannes 2008, quatro anos após o prémio de melhor realizador estrangeiro de Cannes 2004 por USAK. Como os anteriores, pelo menos como DISTANTE e CLIMAS, é um filme de ambientes assombrados pelas existências interiores das personagens, lacónicas, que o habitam. Sufocados e silenciosos como elas.

No cenário de Istambul, realismo filtrado pelo reconhecível estilo rarefeito de Ceylan, aqui menos naturalista do que nos precedentes, OS TRÊS MACACOS é um filme de quatro personagens – o trio do título é fiel na correspondência ao número de personagens, tal e qual *Os Três Mosqueteiros*. O título, explicitou o realizador, vem da filosofia de Confúcio que aos “três macacos” atribui o valor da sabedoria: *não ver, não ouvir, não falar do mal*. Como na fábula, é essa a prática das personagens do filme, o político, o motorista dele, a mulher e o filho destes últimos. E tudo se joga aí, no indizível que marca o território de todas e cada uma das personagens e das suas relações, contaminadas pela culpa de sentimentos e acções que vão escolhendo calar enquanto progressivamente se escava o buraco negro, a espiral, que as vai sugando.

Referir a acção narrativa não é desvendar o “segredo” do filme, que reside noutra parte. Explícite-se então que o móbil começa por ser criminal e se estabelece no terreno das relações de poder, seja em palco profissional, familiar ou passional: um empresário com ambições políticas em período eleitoral assassina acidentalmente um transeunte numa estrada deserta propondo ao seu motorista que assuma a responsabilidade do sucedido indo para a prisão a troco de uma soma de dinheiro, o que ele aceita. Durante os sete meses em que Eyüp cumpre essa pena, o patrão e a mulher dele, Hacer, conhecem-se e mantêm uma relação amorosa que Ismail, o filho de ambos, testemunha. No regresso a casa, Eyüp dá-se conta de ter sido vítima de infidelidade, precipitando a tragédia eminente. Menos do que os termos do drama, envolvendo crime, corrupção, paixão e vingança (provavelmente trata-se do filme de Ceylan de

eixo narrativo mais linear), narrativamente decisivo é a sua negação, o facto de esta existir em cadeia e de a deriva claustrofóbica atingir agravadamente o fulcro da acção e dos seus protagonistas.

Ainda que em esboço, OS TRÊS MACACOS tem um contexto social e político definido: o plano em que figura a cobertura televisiva das eleições turcas de 2007 é o indício que está no filme, o único que Ceylan guardou na montagem ainda que tenha filmado outras cenas da propriamente dita campanha. Por outro lado, é explicitada a origem social e religiosa da família de Eyüp, Hacer e Ismail, no contexto operário muçulmano da sociedade urbana turca. São dados importantes para o alcance da “história”, mas, como os demais elementos, são-no em “fundo”, no sentido em que o essencial do que se passa não está, pelo contrário, amarrado a eles. É mais decisiva a arquitectura do espaço do apartamento da família, próximo dos caminhos de ferro (cujo som invade o interior da casa e o espaço intermédio do pátio) e com a janela envidraçada a abrir uma panorâmica para o mar (os planos mais luminosos do filme, de tonalidades predominantemente sombrias). Como é decisivo o trabalho de mise-en-scène possibilitado pela exiguidade do espaço, também ele concorrendo para o ambiente de claustrofobia e de fechamento que invade mesmo os planos largos e abertos sobre a paisagem.

Se a intriga é linear, criminal, chegando num ou noutro momento, a jogar com o suspense (o último plano de Hacer com o amante à beira-mar, geral, dado a ver na perspectiva *voyeur* de alguém que observa à distância, por exemplo), as acções são menos vistas do que elididas e feitas perceber na relação entre a imagem e o som. Basta notar como os dois crimes (o inicial que abre o filme, e o último que circularmente conduz ao desfecho) ficam em *off*; como a acção procede por elipses pondo a tónica nos seus efeitos causados pelos acontecimentos (o acidente, o adultério, uma tentativa de suicídio); como o tratamento visual e o monocromatismo servem esse mesmo propósito (nomeadamente isolando as personagens do ambiente que as circunda); como o tratamento sonoro do filme é decisivo na sua meticulosidade mas também na exposição do silêncio: os ruídos ambientes exteriores instalam-se nos interiores; o uso dos telefones, que dá mesmo lugar a um momento de humor que subtilmente adquire uma dimensão trágica – o telemóvel de Hacer “perdido” na mala no primeiro encontro com o patrão do marido é álibi para o burlesco quando toca sem que ela o consiga encontrar marcando uma reviravolta na cena enquanto que, nessa demora, a canção de amor que serve de sinal de chamada amplia a premonição do melodrama. No sufoco do silêncio de OS TRÊS MACACOS fazem figura de excepção as duas cenas de violência conjugal (de Hacer e do marido; de Hacer e do amante), ambas pontuadas por uma peça de roupa vermelha dela a rasgar o tom pardo da imagem, ainda que a primeira seja interior e em planos aproximados e a segunda exterior e em planos largos. Até elas e depois delas impera a contenção, que também é verbal.

É o silêncio que permite uma vibração particular dos ruídos ambientes, onde cabem os não ditos, e a percepção dos sentimentos interiores das personagens. São fundos, como os enigmáticos planos do fantasma do filho mais novo (duas intromissões no filme, primeiro junto de Ismail, e depois de Eyüp), que sabemos precocemente morto e cujo desaparecimento adivinhamos estar na base da culpa que a priori assombra aquela família. E é neles que o filme se afunda, no negro final que dá lugar ao correr do genérico ao som do vento, da trovoadas e da chuva.

Maria João Madeira