

DULCES HORAS / 1982

um filme de Carlos Saura

Realização e Argumento: Carlos Saura / **Assistentes de Realização:** José Luis López-Linares, Francisco J. Querejeta, Gracia Querejeta / **Montagem:** Pablo G. del Amo, Juan Ignacio San Mateo / **Fotografia:** Teo Escamilla / **Direção de Arte:** Emilio Sanz de Soto / **Cenografia:** Antônio Belizón, Patrícia De Blas / **Figurinos:** Maiki Marín, Ana Maria Infante / **Maquilhagem:** Ramón de Diego, Fernando Pérez Sobrino / **Som:** Antônio Illán, Bernardo Menz, Miguel Ángel Polo, José María San Mateo / **Efeitos Especiais:** Antônio Bueno / **Departamento Técnico:** Alfredo Mayo, Antonio Pueche, Santiago Zuazo / **Intrepertação:** Iñaki Aierra, Assumpta Serna, Álvaro de Luna, Jacques Lalande, Alicia Hermida, Luísa Rodrigo, Alicia Sánchez, Pedro Sempson, Isabel Mestres, Julien Thomast, Jogo de Marion, Ofélia Angélica, Clara Merin, Pablo Hernández Smith, Magdalena García.

Produção: Elías Querejeta Produções Cinematográficas, Les Produções Jacques Roitfeld / **Produtores:** Elías Querejeta, Georges Roitfeld / **Assistente de Produção:** Víctor Albarrán, Sérgio López / **Gestão de Produção:** Primitivo Álvaro / **Cópia:** em 16mm, cor e preto e branco, falada em castelhano, legendado em inglês e eletronicamente em português / **Duração:** 107 minutos / **Estreia Mundial:** Espanha, 15 de fevereiro de 1982 / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.

Carlos Saura terá dito, numa entrevista concedida por ocasião da produção de **Dulces horas**, que a temática fundamental do filme era “la obsesión que todo hombre siente por su pasado, elemento que, por otra parte, es lo único con que realmente cuenta el ser humano”, até aí nada de novo. O principal interesse e inovação deste filme está no dispositivo narrativo que escolhe para pensar essa questão, dispositivo esse que poderá soar-nos familiar, lembrando aquele que é hoje um filme de culto de Charlie Kaufman, **Synecdoche, New York**.

Apesar de este último ser infinitamente mais radical e megalómano - tanto enquanto filme como no meta-exercício homónimo que estrutura a narrativa de ambos -, a premissa é essencialmente a mesma: a ideia de que a reencenação da própria vida pode funcionar como instrumento de compreensão, de controlo ou de reparação do trauma. Se em **Synecdoche, New York** essa reencenação se expande até consumir inteiramente a experiência vivida, transformando a peça num espaço de adiamento permanente do luto, em **Dulces Horas** a encenação mantém ainda uma dimensão crítica, permitindo ao protagonista reconhecer a artificialidade do passado que construiu e, nesse reconhecimento, vislumbrar a possibilidade de um desvio em relação à repetição. Esta

diferença reflete-se na própria matéria dos filmes. A grandiosidade labiríntica de **Synecdoche** – a gigantesca reconstrução da cidade, enquanto espaço literal e metafórico – é sintoma de uma mente que se dissolve no seu próprio projeto infinito. Já os interiores apertados e o calor claustrofóbico do filme de Saura – aquele “lar” que é, para o bem e para o mal, o cenário da família espanhola – gera o desconforto doméstico e a “temperatura” necessária para se tornar uma operação de cura.

A “sobreactuação” – que o realizador referiu na mesma entrevista ao *El País* citada no início deste texto – não é, portanto, um defeito, mas mais um sintoma. Ao exagerar gestos e emoções, os atores revelam as convenções e os rituais que estruturam aquela família, e, por extensão, aquela sociedade marcada pelo trauma da Guerra Civil Espanhola e pelo posterior regime franquista. Juan ainda não aprendeu a dizer a verdade – a ser honesto consigo próprio –, só a reconhece quando se confronta com os códigos e as máscaras que ele se impôs ou que lhe foram impostas. Este trauma não é apenas existencial, mas coletivo. As memórias de violência, perda e silêncio atravessam gerações e moldam o espaço familiar. A encenação não funciona apenas como ferramenta introspectiva, mas como um ato de arqueologia da memória nacional. O palco doméstico de Saura é o local onde a ficção pessoal colide com a História, onde o drama familiar revela as fissuras de um país, que, na época, ainda tentava narrar-se a si próprio. É neste contexto, em que a família se torna microcosmo de uma sociedade em reconstrução, que a figura da mãe assume um papel central. Do particular para o geral.

Ela é uma personagem determinante cuja representação expõe os limites da operação conduzida por Juan, que nunca é transparente. Sensível e inteligente, mas também autoritária e cruel, esta mulher resiste à imagem idealizada que o protagonista tenta fixar, expondo a impossibilidade de reconciliar a idealização infantil com a percepção adulta do egoísmo, da crueldade. Só ao romper com essa dependência afectiva é que este pode aspirar a uma forma de libertação. Essa rutura impõe-se pelo confronto – mais amplamente, com as regras, silêncios e expectativas herdadas. A encenação torna claras essas inconsistências, impossibilitando qualquer narrativa coerente e pacificada.

Tiago Leonardo