

LUÍS TRINDADE
University of London

O RISO DESDRAMATIZADOR
COMBATE DE GÊNEROS E AS MEMÓRIAS DO CINEMA
CLÁSSICO PORTUGUÊS

Numa das cenas mais reconhecíveis dos filmes da chamada comédia à portuguesa, Maria Matos e António Silva reencontram-se. Mafalda e Simplício tinham-se amado na juventude, mas a diferença social – ela, uma marquesa, ele, um simples Costa do Castelo – forçara-os à separação. O reencontro da cena, porém, é também o dos actores. Reencontro perante as câmaras de um gesto e texto próprios do teatro, de onde ambos eram sobretudo originários. A origem do filme, a peça homónima de João Bastos, filiava-o logo à partida nessa tradição. A eficácia da cena, que é o que a mantém ainda hoje tão familiar junto de públicos que nunca puderam ver os actores em palco, assenta nos trocadilhos e duplos sentidos de linguagem que submetem a representação aos ritmos do texto humorístico.

Simplício procurava esconder-se no cimo de um escadote na biblioteca do palacete de Mafalda, quando esta aí entra inesperadamente. Da marquesa, ele só sabia tratar-se de uma mulher amarga e dura. A sua presença naquela casa devia por isso manter-se oculta. Ao vê-lo, porém, Mafalda depressa reconhecerá o seu jovem pretendente entretanto envelhecido. Tantos anos depois de terem sido separados pelos seus pais, rendem-se ambos de imediato à antiga paixão. Em abstracto, a história deste amor é profundamente dramática: ela tivera de partir para Espanha enquanto ele emigrara para África onde, segundo as suas próprias palavras, morrera “para o mundo”.

Mas na cena concreta entre as personagens de Maria Matos e de António Silva contracenando sobre um texto de João Bastos, qualquer dramatismo é imediatamente cortado pelo efeito cómico. Simplício garante a Mafalda que morrera apenas “para ressuscitar agora que tornei a encontrar-te”. E pergunta-lhe, por sua vez: “E tu, casada?” O texto da resposta – “não, viúva” – é enganador, porque o sorriso malicioso e promissor com que é dito neutraliza a carga dramática.

O mesmo desfasamento repete-se quando, insistindo nos obstáculos ao seu amor, Simplício faz notar que “os motivos da nossa separação continuam a existir”, pois “tu és nobre, rica...” Mafalda garante-lhe então

que, “se a nobreza e a fortuna servem de embaraço, atiram-se as duas pela janela fora.” A réplica do amante, obedecendo a um rigoroso ritmo de comédia, produzirá o efeito desdramatizador: “Não! Fecha a janela. Eu não quero o teu sacrifício. As duas! Basta atirar uma só, a nobreza, eu não sou interessado.”

A famosa cena da biblioteca de *O Costa de Castelo* permite começar a definir o problema que este artigo procurará discutir. O género comédia, na forma como aqui nos aparece, depende da inversão das expectativas provocadas por um outro género, teatral e cinematográfico, bem diferente: a história de Mafalda e de Simplício podia, em princípio, ser o enredo de um melodrama. Simplesmente, o romantismo da história de amor que parece motivar a cena é permanentemente sabotado pela intromissão cômica que não só destrói o drama como depende dessa destruição para atingir o seu humor.

O que aqui parece estar em causa é uma espécie de colonização a que este humor sujeita outras formas no interior das comédias cinematográficas portuguesas dos anos quarenta. Dito assim, porém, o problema fica só incompletamente definido. De facto, não se trata apenas de subverter os pressupostos do género dramático. Em si, essa subversão nada tem de assinalável, constituindo um técnica clássica da comédia enquanto género. Ora, o que este artigo se propõe questionar é a própria legitimidade em classificar *simplesmente como comédias* alguns filmes entendidos como tal.

Um pouco mais atrás na narrativa de *O Costa do Castelo*, Simplício Costa tinha outro encontro inesperado. Um homem misterioso dirigira-se à casa de hóspedes onde Simplício alugava quarto, perguntando por um outro hóspede, André da Silveira, sobrinho de Mafalda, e que, por motivos que à frente se recordarão, se fazia ali passar por humilde *chauffeur* de nome Daniel da Silva. Simplício descreve assim o seu colega de pensão André, que ele julga ser Daniel: “É uma pessoa assim como eu, mas mais nova, veste como eu, mas mais janota, é simpático como eu, mas tem muito mais partido no pequenname.”

Ou seja, e na verdade, nada tinha que ver com ele. A comparação que a personagem de António Silva faz de si própria com a outra é cômica porque ambas não podiam ser mais diferentes. André/Daniel não só é rico, jovem e bonito, como desempenha no filme o papel de galã de que a personagem de António Silva é uma espécie de antítese, como vimos na cena ‘romântica’ da biblioteca. O comediante, ao contrário do galã, é aquele para quem o amor não pode ser levado a sério. Enquanto Simplício ‘morrera’ de amor metaforicamente, para ‘ressuscitar’ no reencontro com Mafalda e assim obter um efeito cômico, André quase perde a vida num acidente de automóvel provocado por um desgosto amoroso.

A personagem do jovem aristocrata apaixonado em *O Costa do Castelo* é desempenhada por Fernando Curado Ribeiro, então sobretudo conhecido como cantor e estrela radiofónica. No filme, contracena com outra vedeta em ascensão da Emissora Nacional, Milú, que faz a Luisinha por quem André se apaixona. O que vem ao encontro da nossa questão: o filme não é só feito de Maria Matos e António Silva, dos diálogos humorísticos de João

Bastos e do ritmo de comédia com que a memória sobretudo o fixou; a narrativa assenta numa história de amor melodramática, interpretada por actores jovens (e belos) que são também cantores, pontuando o ritmo diegético com canções.

O primeiro número de 1942 da revista *Animatógrafo*, mostra-nos como as expectativas em torno do filme se alimentavam mais desta outra dimensão da narrativa do que dos elementos mais reconhecíveis da comédia. Um artigo intitulado ‘A rádio fornece o cinema’ explicava a importância de *O Costa do Castelo* no desenvolvimento do sistema de produção de cinema português:

O nosso cinema, sentindo crescer as responsabilidades e possibilidades, não só melhora a organização industrial e a qualidade técnica dos seus filmes, como vai ao encontro de novas fontes para descobrir os actores de que precisa. O teatro tem dado a sua contribuição valiosa. E depois do Teatro, começam, agora, os artistas da Rádio a ser convenientemente aproveitados, uma vez que, graças essencialmente à acção da Emissora Nacional, a rádio portuguesa já tem um grupo de ‘vedetas’ com grande público e talento de boa marca. (*Animatógrafo*, 6-1-42, 1)

Era daí que vinham então a ‘ingénua’ e o ‘galã’. Segundo o redactor da revista, porém, Milú e Curado Ribeiro não traziam só consigo uma aparência refrescante. A experiência radiofónica, esperava-se, garantia um á-vontade no estúdio cinematográfico que nem sempre os actores de teatro conseguiam ter, sobretudo por causa dos microfones. Estes eram portanto actores de um tipo de representação que diferia do do teatro tradicional pelo novo ritmo da produção industrial.

Mas não era apenas a tecnologia – aqui ilustrada pela presença dos microfones – que distinguia o novo cinema pautado pela indústria moderna. Numa entrevista dada à mesma revista por Arthur Duarte em Abril desse ano, o realizador salientava sobretudo a minuciosa planificação da produção e da narrativa. Para Duarte, tratava-se de “uma história que se pretende contar bem contada”, com uma “acção de tal modo condensada que se fosse necessário era impossível cortar uma só cena.” (*Animatógrafo*, 7-4-42, 1) O que distinguia *O Costa do Castelo* das outras comédias era, no fundo, o que distinguia o cinema do teatro. Enquanto no palco a peça se desdobrava em “dois quadros”, a narrativa cinematográfica da mesma história desenrolava-se por vinte e quatro *décors* interiores diferentes, sem contar com os espaços exteriores.

Parece emergir aqui uma primeira ruptura no interior da ‘comédia à portuguesa’ como género que tendemos a ver de forma homogénea. De facto, para Arthur Duarte, às anteriores tentativas (*A Canção de Lisboa*, *O Pai Tirano* e *O Pátio das Cantigas*) faltava precisamente o ritmo e eficácia exigidos às novas produções, ou seja, uma mentalidade industrial que se repercutia de forma mais visível, não tanto na optimização de recursos ou na gestão de custos, como na narrativa. Assim, as outras comédias teriam sido ainda produtos artesanais, e por isso histórias mal contadas,

dependentes dos *gags* humorísticos importados do palco da revista teatral, enquanto nas novas histórias o humor era já a consequência de uma minuciosa planificação narrativa.

A partir de *O Costa do Castelo*, Duarte vai montar uma máquina de produção de filmes que terá, ainda nos anos quarenta, sucedâneos em *A Menina da Rádio* e *O Leão da Estrela*. A forma da narrativa é o que unifica os três, bem como o que os distingue das anteriores comédias. Forma narrativa que, precisamente, não assenta sobretudo na comédia. No essencial, *O Costa do Castelo*, *A Menina da Rádio* e *O Leão da Estrela* são híbridos onde convive comédia e melodrama, convívio possível pela cuidadosa preservação do par romântico de qualquer tentação humorística. Milú, no primeiro e no terceiro destes filmes, Maria Eugénia, no segundo e no terceiro, e Curado Ribeiro, nos três, nunca fazem eles próprios humor. As suas personagens, pelo contrário, carregam consigo as dificuldades, obstáculos e contradições que organizam a narrativa melodramática.

O nosso objecto está já portanto bem definido. O projecto de industrializar a produção do cinema português dos anos quarenta, julga encontrar nas vedetas radiofónicas uma base mais sólida do que os populares actores do teatro e revista. Para o ecrã, os novos actores/cantores trazem não só uma aparência física standardizada segundo os critérios do sistema de vedetas internacional, como canções que desempenham um duplo papel. Um propriamente diegético, marcando o tom emocional de certos momentos da narrativa, o outro comercial, abrindo mais uma frente de promoção dos filmes, cuja produção entraria assim num sistema partilhado com a rádio, à época em vias de se tornar na indústria cultural de maior impacto.

É verdade que parte daquilo que até agora foi dito sobre a relação das produções de Arthur Duarte com o sistema envolvente da cultura de massa portuguesa aplica-se também às comédias anteriores. Também aqui havia jovens estrelas, canções e relações com outras formas de espectáculo. As diferenças são, no entanto, sensíveis. Em primeiro lugar, as jovens estrelas não eram alheias ao elemento de comédia dos filmes. Fosse porque, como no caso de Beatriz Costa e de Vasco Santana em *A Canção de Lisboa*, eram elas próprias comediantes, ou porque, como Leonor Maia de *O Pai Tirano* e Maria da Graça de *O Pátio das Cantigas*, se apaixonavam pelas figuras desempenhadas por Ribeirinho, em relações que, por inverosímeis, ganhavam em efeito cómico o que perdiam em dramatismo e erotismo.

A música, por outro lado, mudou radicalmente. As típicas marchas ou números musicais revisteiros (*A Canção de Lisboa* tem vários exemplos), ou o fado que era a cantiga preferida do Pátio do Evaristo, dão lugar a canções românticas onde se perdem os traços mais populares ligados às tradições teatrais lisboetas. A relação com o teatro, finalmente, era superada por um novo sistema que articulava a popularidade radiofónica dos cantores com histórias de amor melodramáticas. Aqui, porém, começaram a surgir os problemas e os limites da renovação proposta por Arthur Duarte.

Logo no segundo filme do género, *A Menina da Rádio*, o realizador foi acusado de não surpreender. Raul Faria da Fonseca fez notar, na revista

Filmagem, que o filme se limitara a seguir a “receita” de *O Costa do Castelo*, ou seja, subordinando o enredo ao “diálogo espirituoso de João Bastos”. (*Filmagem*, 15-7-44, 1) Para o crítico, o resultado era tanto mais lamentável quanto isso contribuía para ofuscar a presença de Curado Ribeiro, a única que parecia trazer alguma coisa nova àquele cinema. Três anos mais tarde, à estreia de *O Leão da Estrela*, outro crítico da revista confirmava o mesmo desequilíbrio, embora o seu balanço fosse exactamente o oposto: o pior do filme era a canção cantada a três por Maria Eugénia, Milú e Curado Ribeiro, enquanto, “pelo contrário, são esplêndidas de comicidade as cenas em que intervém António Silva, Erico Braga ou Laura Alves que, quando desaparecem do ecrã, levam todo o valor e interesse do filme.” (*Filmagem*, 6-12-47, 12)

Em suma, e independentemente das tendências dos críticos – quanto ao pendor mais cómico ou mais melodramático dos filmes –, a economia narrativa das produções de Arthur Duarte vive de uma tensão entre a vontade do realizador em fazer melodramas com actores portugueses para o público português e, ainda segundo o próprio na entrevista dada à *Animatógrafo*, “a opinião dos capitalistas [...] de que o público precisa de divertir-se e vai em maior número ver uma comédia do que um drama.” A “opinião dos capitalistas” parece ser também a dos públicos do final do século que, na televisão, primeiro, e em vídeo e DVD, depois, puderam rever estes filmes inúmeras vezes. Mas se olharmos com mais atenção para os argumentos que organizam as narrativas e os situarmos no seu contexto histórico, não podemos deixar de reparar como tudo neles se organiza em torno de uma história de amor.

O Costa do Castelo conta a história da paixão de André, jovem rico e ocioso, por uma dactilógrafa trabalhadora, humilde e simples, que ele vê pela primeira vez numa rua da Baixa lisboeta por onde passava de automóvel. Procura então seduzi-la, oferecendo-lhe uma boleia para casa, mas ela ignora-o. Decide então fazer-se passar por outra pessoa e entrar como hóspede na casa onde ela vive. Não reconhecendo no *chauffeur* André da Silva o mesmo homem atrevido que lhe oferecera boleia, Luisinha apaixonou-se. Ele, no seu primeiro contacto com as classes populares, encanta-se com aquela gente, e sobretudo com Luisinha, que de simples *flirt* se transforma em verdadeiro amor.

As dificuldades surgem quando Mafalda, a tia marquesa, descobre tudo e o obriga a assumir a mentira e a regressar para casa. A caminho, desesperado, tem um acidente de automóvel. Entra então numa espécie de coma em que delira com Luisinha. À sua volta, médico, tio e primo conspiram para convencer a tia a permitir que a enfermeira do paciente seja a própria imagem dos seus delírios. Luisinha vai então para casa de André, onde lhe perdoa as mentiras do passado e produz um impacto radical, tornando mais dócil e sensível a severa tia marquesa.

Depois de mais uma separação, provocada por uma rival de Luisinha, esta e André reconciliam-se outra vez, agora para sempre, numa festa organizada por Mafalda e, sobretudo, por Simplício Costa (ainda outro residente da casa de hóspedes, antiga paixão perdida de Mafalda, entretanto

reencontrada como começámos por ver na cena da biblioteca), onde estes arquitectam um plano que derrota e afasta definitivamente a rival, abrindo assim caminho para o casamento dos jovens apaixonados.

Assim contada, e este é um relato rigoroso do argumento do filme, a narrativa parece ser a de um melodrama típico: uma história de amor que se depara com uma dificuldade aparentemente intransponível, que só a força dos sentimentos consegue derrubar, permitindo o inevitável desenlace matrimonial. Tanto assim é que o essencial da história pode ser resumido com apenas uma alusão à personagem de Simplício Costa que, recorde-se, dá o título ao filme. A descrição que Simplício faz de André ao estranho que o perseguia (“uma pessoa assim como eu, mas mais nova...”) pode ajudar-nos a dar algum sentido a esta contradição.

Simplício exerce aqui o poder da nomeação. André é o objecto da descrição e a cena, apesar da ausência do galã, parece ser sobre ele, mas é-o através da mediação, cômica, da personagem de António Silva. Se quiséssemos levar a análise ao limite, podíamos dizer que o filme se chama *O Costa do Castelo* porque é ele, Simplício, o Costa do Castelo, quem organiza a narrativa por onde André se apaixona por Luisinha e vive todas as peripécias até ao final. Tudo se passa como se fosse a comédia a narrar o melodrama. O resultado – é o que nos mostra a cena da biblioteca – é a fragilização, ou mesmo neutralização, do segundo género.

Esta relação de géneros percebe-se melhor se olharmos detalhadamente para algumas cenas do filme. O primeiro momento de intimidade entre o jovem casal passa-se na varanda da casa na noite em que André aí se hospeda. Uma vizinha de Luisinha pediu-lhe que a acompanhasse, como *chaperon*, num passeio nocturno com o namorado. André, insinuante, pergunta-lhe se pode ir também, e ela responde-lhe que vai pensar, criando um suspense amoroso. Mãe Rita, a dona da casa, chama-os para jantar, e é a personagem de António Silva quem marca aquele momento como o do início de uma história de amor, ao censurá-la por interromper o namoro dos jovens.

“- Para que os foi chamar, Mamã Rita?

- É que são horas de jantar.” Explicava a dona da casa.

O romantismo da cena é imediatamente apropriado pelo seu humorismo, quando Simplício o reduz a uma quadra que, por tão singela, produz a gargalhada geral:

“- Qual! O amor só se alimenta/ com afagos e carinhos/ ao almoço três abraços/ e ao jantar, quatro beijinhos.”

E se o início do romance ficou assim marcado pelo humor, não mais se libertaria daí para a frente da intervenção, cômica, da personagem de António Silva. Como sabemos, a história de André e Luisinha evolui melodramaticamente através das dificuldades com que se depara. A primeira é a família de André, ou melhor, a sua condição social e a enorme diferença de classe entre os dois. Luisinha, uma vez na casa dos Silveira, conseguirá subverter habilmente as rígidas normas aí vigentes, e sobretudo ‘amolecer’ o coração hirto da marquesa. Esta transformação será no entanto concluída de forma decisiva com o início do romance de Simplício com Mafalda que,

sentindo-se e comportando-se como se tivesse voltado à juventude, produz um efeito patético.

A segunda dificuldade é Isabel, a rival de Luisinha interpretada pela exuberante Teresa Casal. As intrigas com que esta consegue voltar a dividir o casal de apaixonados só serão desfeitas através de um plano arquitetado por Simplício Costa e levado a cabo num baile de máscaras. A humilhação da rival (numa cena em que Milú canta a célebre *Cantiga da Rua* interrompendo a interpretação de Isabel) não soluciona por si o amuo dos namorados, e o comediante vê-se obrigado a arrastá-los para uma sala do palácio, obrigando-os a estar sós e a resolverem os seus problemas: “Falem, expliquem-se. Não há nada como uma boa explicação para a gente se entender.”

Idêntico modelo, ainda que com algumas variações, pode ser novamente encontrado nos filmes seguintes. Do mesmo modo que a narrativa do melodrama central de *O Costa do Castelo* é conduzida pela figura cômica de Simplício Costa, Cipriano, em *A Menina da Rádio*, e Anastácio, em *O Leão da Estrela*, sempre interpretados por António Silva, também são decisivos no desenrolar das histórias de amor que esses filmes contam. É verdade que Arthur Duarte não conseguiu repetir o equilíbrio da relação entre géneros alcançado no primeiro filme. Como vimos nas reacções críticas a *A Menina Rádio* e a *O Leão da Estrela*, a articulação entre comédia e melodrama perde o entrosamento de *O Costa do Castelo* e por isso temos de procurar encontrar em momentos menos óbvios das narrativas. Especificando ainda um pouco mais esta distinção entre os três filmes, é possível verificar como o caso em que a personagem de António Silva mais alheio se mantém ao desenrolar do melodrama é o do filme cujo argumento está pior construído e também aquele que menor marca deixou para a posteridade. Trata-se de *A Menina da Rádio*.

Aqui, a história pode contar-se de duas formas, como se se tratasse de duas narrativas, o que mostra a insuficiente articulação entre ambas. Em primeiro lugar, trata-se do cumprimento do sonho do pasteleiro Cipriano Lopes em criar uma estação de rádio no bairro da Estrela. Lutando contra as forças conservadoras do comércio local, e muito em especial a viúva Rosa Gonçalves (nova interpretação de Maria Matos), Cipriano consegue no final atingir os seus objectivos. A estação de rádio tornava-se aí uma realidade com o apoio da austera viúva, entretanto transformada numa mulher doce e apaixonada, tal como D. Mafalda da Silveira, pelo reencontro da sua paixão juvenil, neste caso, Cipriano Lopes. Em segundo lugar, *A Menina da Rádio* é a história de Géninha e Óscar, os filhos, respectivamente, de Cipriano e Rosa. Os dois jovens formam um par amoroso e um dueto musical, ele compondo e ela cantando, arrastados pelo entusiasmo radiofónico de Cipriano. A ambição de ambos é conseguirem transformar a canção *Sonho de Amor* em êxito da rádio, elevando-se a si próprios ao estatuto de vedetas.

Ora, se a história de Cipriano e de Rosa tem claras semelhanças com a de Simplício e de Mafalda, já o romance dos mais jovens difere fundamentalmente da história de amor de André e Luisinha. E a diferença

começa logo no modo como o amor de Géninha e de Óscar é, à partida, um dado adquirido, sem obstáculos nem conflitos. Eles são já o fruto do entusiasmo do pai dela pela música e pela rádio – e a sua relação amorosa confunde-se com a relação musical que daí resulta – e o ódio que Rosa tem pelas cantigas não chega a constituir uma dificuldade. O obstáculo que o romance encontra passa-se numa esfera totalmente independente da do casal mais velho.

É aqui que entra a figura do galã, como sempre interpretado por Curado Ribeiro. Um pequeno acidente leva a sua personagem a cruzar-se com os destinos de Géninha e Óscar. Pequeno acidente, ainda assim, não desprovido de significado na economia da relação entre comédia e melodrama no interior da narrativa de *A Menina da Rádio*. O jovem casal preparava-se para o seu primeiro beijo no filme, à varanda da casa de Géninha, quando a rapariga, por descuido, se encosta a um frasco de doce de ginja que fora posto a arrefecer no parapeito, fazendo o líquido entornar por cima de um transeunte: por coincidência, este era Fernando Verdial, um famoso cantor da rádio.

Com o casaco sujo de doce de ginja, e já atrasado para um programa da Emissora Nacional, Verdial acaba por aceitar o casaco de Óscar em cujo bolso se encontrava a partitura de *Sonho de Amor* com uma dedicatória a Géninha. O drama começa quando Teresa, outra cantora famosa, namorada ciumenta de Fernando Verdial (e outra repetição de *casting*, em mais uma rival desempenhada por Teresa Casal), descobre a partitura e a dedicatória, julgando tratar-se de uma canção que Fernando compora para Géninha. Por forma a descobrir o que pensa ser uma história de infidelidade, Teresa convence então uma amiga a fazer um telefonema atrevido para Fernando fazendo-se passar por Géninha. O cantor, depois do telefonema, conta tudo a Óscar e propõe-se por sua vez fazer um teste a Géninha, procurando seduzi-la. Quando descobre a inocência da rapariga, lamenta-se e promete deslindar a situação.

Num ápice, tudo se resolve. Fernando e Teresa entendem-se (e esta percebe que tudo não passara de um equívoco e que nenhum motivo havia para os seus ciúmes) e ambos promovem então a reconciliação entre Géninha e Óscar (cuja ruptura fora entretanto provocada por uma carta que ele escrevera após ter sabido por Fernando do telefonema, falso, que este pensava ter recebido de Géninha). Um dos problemas deste episódio é que nunca chegamos a ver a cena em que Fernando e Teresa descobrem o equívoco e planeiam o reencontro entre o casal desavindo. Assim, da cena entre Fernando e Géninha em que o cantor descobre que não fora ela a fazer-lhe o telefonema, a narrativa salta enigmaticamente para um banco de jardim onde Óscar pede perdão à namorada. É uma cena que convém olhar de perto.

Óscar está em primeiro plano, falando para fora de campo:

“- Géninha, eu estava louco quando escrevi aquela carta. Agora sei que não tinha razão.”

A câmara desloca-se e descobrimos que ele está a falar para uma fotografia da rapariga. E prossegue:

“- Mas que queres? Se eu gosto tanto de ti... E sinto que a cada dia que passa ainda gosto mais.”

Quando se endireita no banco e passa a olhar de frente para a fotografia, vemos que alguém, Géninha, se aproxima por detrás. Óscar, antes de se aperceber da sua presença, continua a repetir “mais, e mais”, enquanto beija a imagem da sua amada, que entretanto lhe espreita por cima do ombro.

“- Dize que me perdoas.”

Géninha revela então a sua presença:

- Não devia perdoar, mas vá lá.
- E de todo o coração?
- Sim. Porque bem sabes que também te quero.
- Mais, e mais tal como eu?
- Não. Muito e muito, como só eu.
- Géninha, sabe tão bem tornar a ver o sol, as flores, as aves, depois de tudo isso ter morrido para nós.
- E por que mataste tu essas coisas tão lindas?
- Porque julguei que também tivesses desaparecido para sempre.
- Egoísta. E achavas possível continuares a viver sem mim.

A câmara neste momento desloca-se para trás do banco, onde os dois aparecem em conjunto, enquadrados por ramos floridos, como numa moldura.

“- E quem te disse que eu vivia? Agora sim porque voltaste e veio contigo tudo quanto eu mais quero no mundo.

- Óscar, e se tudo isto fosse ainda um sonho?”

A pergunta fazia sentido. Tudo nesta cena é *kitsch* e implausível. O episódio de desenganos entre Óscar, Géninha, Fernando e Teresa não passa de uma sucessão de peripécias impostas à acção para lhe dar um toque melodramático, uma espécie de enxerto, a meio do filme, da narrativa maior que o organiza: a acção de Cipriano Lopes para realizar o seu sonho, concretizado com a primeira emissão do Rádio Clube da Estrela que encerra a história.

O que nos permite talvez definir mais rigorosamente esta relação entre géneros. Vimos como, em *O Costa do Castelo*, o melodrama é do princípio ao fim controlado pela comédia. Ora, o que o desequilíbrio de *A Menina da Rádio* permite acrescentar é que, sem esse controle, ou seja, sem uma eficaz articulação narrativa entre os dois, o melodrama não consegue evitar cair numa passividade ultra-romântica que lhe tira a carga dramática. Por outras palavras, a dinâmica da narrativa depende do ritmo que lhe é imposto pelo elemento humorístico, e é essa dinâmica que constrói a emoção em torno das histórias de amor.

Assim, a intervenção de Simplício Costa não só não atrapalha o romance de Luisinha e de André, como é o que lhe transmite o dramatismo que falta ao de Géninha e Óscar, abandonados por Cipriano à sua sorte. E se em *O Leão da Estrela* Artur Duarte consegue voltar a construir um melodrama com um mínimo de eficácia (ainda que longe da de *O Costa do*

Castelo) é exactamente na medida em que o volta a subordinar à comédia (e à personagem de António Silva, Anastácio) que o filme também é.

O Leão da Estrela é hoje sobretudo reconhecível pelas peripécias que envolvem a viagem de Anastácio Silva ao Porto, para ver um jogo de futebol entre o Sporting, de que é um fervoroso adepto, e o clube local. Aparentemente, este é de facto o episódio que organiza a comédia, com os precalços de Anastácio à volta da compra do bilhete, a impossibilidade de viajar de comboio, o plano de se alojar em casa dos Barata e a boleia providencial que recebe de Miguel, *chauffeur* e namorado da sua empregada Rosa, que assim viaja também. Mas a viagem é ainda o pretexto que precipita o melodrama. A ida ao Porto, especialmente por causa da empregada, gera uma pequena rebelião familiar quando a sua mulher e filhas exigem acompanhá-los. O problema surge então com os hospedeiros.

Os Barata eram uma família abastada que Juju e Branca, as filhas de Anastácio, tinham conhecido em férias. Juju, interpretada por Milú e que, ao contrário da irmã, era uma rapariga sonhadora e audaciosa, passara a corresponder-se com Eduardo, filho dos Barata (e, no filme, o inevitável Curado Ribeiro). Pelas cartas de Juju, Eduardo ficara a pensar que os Silva, uma modesta família sustentada por um salário de amanuense, eram uma família de proprietários, cosmopolita e sofisticada. A situação cria no filme uma densa confusão de géneros: a narrativa da comédia – a viagem ao Porto para ir ver um jogo de futebol – impõe uma farsa – os Silva fazendo-se passar por uma família rica em casa dos Barata – que entra em tensão com o melodrama entretanto gerado: Branca, a irmã recatada de Juju, aqui interpretada por Maria Eugénia, apaixona-se por Eduardo, no que é correspondida.

Se a memória (até por causa do título) se recorda deste filme sobretudo como o da história de uma ida a um jogo de futebol (do mesmo modo que recorda *O Costa do Castelo* a partir da acção de Simplício Costa), na verdade a narrativa da viagem e do jogo rapidamente desaparece para dar lugar à história de amor e seus dramas. À medida que cresce a intimidade entre Eduardo e Branca, aumenta também a angústia da rapariga perante as mentiras do pai e da irmã. Quando as duas famílias se encontram reunidas lanchando, Juju inventa uma série de relatos de viagens que os Silva teriam feito. Eduardo questiona então Branca sobre as suas impressões dessas viagens, ao que ela responde que não gosta de viajar, emendando logo de seguida: “ou por outra, não gosto de ir tão longe como a minha irmã.”

Nunca como aqui fora tão evidente o esforço do melodrama em se libertar da comédia. Branca tenta viver a sua história de amor com Eduardo, mas a farsa que no filme representa o elemento humorístico torna essa relação impossível – manchando-a com a mentira – o que, por outro lado, é a própria condição indispensável para a emergência do melodrama. A dificuldade que torna a relação impossível e faz emergir o melodrama parece resolver-se no momento em que Branca decide contar tudo a Eduardo, na cena mais dramática da narrativa.

Tudo acontece quando os Silva se vêem forçados a regressar a Lisboa por causa de mais uma das suas mentiras. Nesse momento, a ‘ingénua’ cai

nos braços do ‘galã’, em pranto. Eduardo procura confortá-la, dizendo-lhe que a felicidade de ambos se encontra no seu futuro lar. Ela sorri fugazmente para logo cair num desgosto ainda maior. Confessa-lhe então que aquele amor não é possível por estar assente numa deslealdade:

- “Minha irmã com a mania das grandezas, meu pai arrastado por ela, nós todos enfim, temo-nos feito passar por aquilo que não somos.”

A resposta de Eduardo, porém, premiará a sua honestidade:

“- Não, Branca. Nunca ouvi da sua boca senão a verdade. E os seus olhos procuravam sempre os meus, para corrigir os excessos da imaginação de Juju e as fantasias de seu pai.”

Pela primeira vez, o drama romântico parecia ser capaz de se libertar da comédia que o enredara. Mas uma dificuldade persistia. Os pais de Eduardo nunca aceitariam, ao contrário do filho apaixonado, perdoar a farsa dos Silva. O amor, ainda mais uma vez, precisava da comédia para poder sobreviver. E é assim que Anastácio e Juju, agora com a cumplicidade de Eduardo, montam uma mentira final: organizando a recepção do casamento numa casa que não era a sua, fazendo-se passar junto dos pais do noivo, ainda mais um pouco, por quem não eram.

Tal como em *O Costa do Castelo*, o desfecho inevitável do melodrama – o casamento dos jovens apaixonados uma vez superados todos os obstáculos com que o seu amor se deparara ao longo da narrativa – só é possível com a colaboração activa da comédia e, particularmente, das personagens interpretadas por António Silva que dão o título aos filmes.

Nas suas *Histórias do Cinema*, João Bénard da Costa fala da memória social dos filmes de Arthur Duarte precisamente a partir da dualidade analisada neste artigo:

Hoje, de todos estes filmes, esquecidas as canções, esquecidas as *stars*, o que ficou foi o talento dessa ínclita geração de cómicos numa personificação, que o tempo só tornou mais visível, do provincianismo português da época e do provincianismo dos valores que reflectiam Portugal no regime e o regime em Portugal. E ainda não mudámos tanto que, em revivalismo, não deixemos de nos sentir reflectidos neles. (Costa, 86)

Assim, também aqui fomos sugerindo que no combate de géneros entre melodrama e comédia, a posteridade só foi ganha pela segunda, deixando completamente na sombra as histórias de amor que foram, à época da sua produção e estreia, um elemento fundamental na promoção destes filmes junto do público.

Mas enquanto para Bénard da Costa, a sobrevivência da “ínclita geração de cómicos”, símbolos de um país provinciano, e o esquecimento das “canções” e das “stars”, supostamente portadoras de uma maior sofisticação e cosmopolitismo, são sinal de revivalismo do Portugal salazarista, neste artigo concluiremos procurando defender exactamente o contrário. Ou seja, que a moral repressiva do salazarismo está sobretudo presente na dimensão melodramática das narrativas e que a comédia, com as suas raízes teatrais, e apesar de não desobedecer propriamente à ideologia

dominante da ditadura, está muito para além dos limites, cronológicos ideológicos, do Estado Novo.

O autor das *Histórias do Cinema* insiste no lugar-comum de que as sucessivas gerações do Portugal democrático que vêem as ‘comédias à portuguesa’ (mais vezes e em maior número do que quando os filmes foram estreados) na televisão, primeiro, e em vídeo e DVD, depois, ainda são capazes de perceber o humor daqueles filmes por permanecerem sujeitos a um conjunto de valores e organização social semelhante, no essencial, aos que existiam antes de 1974. Se parece inegável que o humor de António Silva e de Maria Matos, como o de Beatriz Costa e Vasco Santana, sobrevive, já é mais difícil de defender que os motivos dessa sobrevivência estejam directamente relacionados com as situações sociais e com os valores morais aí representados. Porque, precisamente, as situações sociais e os valores morais são, nos filmes que analisámos, decisivos sobretudo na construção da estrutura melodramática.

A relação directa que se tende a estabelecer entre comédia e salazarismo é o resultado de uma deformação da memória social provocada pelo suporte cinematográfico. A comédia, nas suas várias formas teatrais (de que a revista é a mais conhecida), era provavelmente o espectáculo preferido do público lisboeta já desde a segunda metade do século XIX, atravessando todos os regimes políticos do Portugal contemporâneo, ou seja, desde muito antes e até depois da ditadura. Era um espectáculo com uma popularidade massificada e uma produção organizada em economia de escala, que envolvia autores, actores, técnicos e salas de espectáculo produzindo dezenas de obras durante anos a fio. É esta intensidade e longevidade que a enraizam tão profundamente na sociedade portuguesa, ao ponto de algumas das suas técnicas – a exploração dos duplos sentidos da linguagem, sobretudo – sobreviverem em formas de humor contemporâneas e renovadamente populares.

O Estado Novo limitou-se a corresponder ao momento em que o género foi apropriado pelo cinema e, assim, ganhou um suporte que lhe garante a posteridade. Claro que, e tal como aconteceu com outras formas de grande popularidade, o autoritarismo teve de controlar o que aí podia ser mais disruptor. É assim que do fado desaparece a alusão sensual, do mesmo modo que da comédia desaparece a sátira política. A forma da articulação entre melodrama e comédia é o resultado desta despolitização. Nos filmes de Arthur Duarte, a comédia passa o tempo todo a subverter o melodrama por não poder subverter mais nada. Mas dizer que os portugueses riem, em democracia, de comédias politicamente inócuas, não é o mesmo que dizer que riem dos valores do autoritarismo que lhes cortou o poder da subversão. Inversamente, o facto do mesmo público que se ri da comédia ser aquele que ignora completamente as emoções do melodrama que ali está a decorrer em simultâneo, parece sugerir que os valores e a sociedade em que vive já nada têm que ver com o apertado regime moral que condicionava as histórias de amor.

Se esta sugestão fizer sentido, estamos perante um fenómeno mais significativo pelo que oculta do que pelo que mostra. O fenómeno de ressurgimento das ‘comédias à portuguesa’ desde as últimas décadas do

século XX pode assim ser visto como o sintoma, não de uma memória traumática do passado ditatorial, mas, pelo contrário, de uma sociedade pacificada com o seu passado e vivendo já plenamente outros valores e expectativas. Os portugueses habituaram-se, sobretudo, a novas narrativas onde, entre outras coisas, as mulheres transgridem as normas e a moral sexual é desafiada, precisamente aqueles elementos típicos do melodrama que os filmes dos anos quarenta censuravam. Assim, significativa não é tanto a nova popularidade de António Silva e Vasco Santana, mas o total esquecimento de Milú e Curado Ribeiro.

Nada o mostra melhor do que a distância daquilo que são hoje os valores dominantes da sociedade portuguesa em relação às emoções transmitidas pelas personagens destes actores quando, nos seus momentos de maior intensidade melodramática, cantavam os grande êxitos radiofónicos da época. *Sonhos de Amor* foi, nesse contexto, um duplo êxito. Música simultaneamente composta para projectar *A Menina da Rádio* e ser projectada pelo filme, era ainda uma espécie de personagem que lançava Óscar e Géninha no estrelato radiofónico.

A letra da canção começa por sugerir uma paixão de perder os sentidos: “O meu coração dormido/ acordou quanto te vi/ e ficou doido varrido/ por ti./ Desde então a toda a hora/ tem por ti sonhos sem fim/ e eu deixei de ser senhora/ de mim.” Logo, porém, o amor é transformado em sonho – “o primeiro sonho dos sonhos de amor” – e elevado, como “estrelinha a brilhar”, para uma esfera imaterial onde é cuidadosamente protegido de qualquer alusão sensual.

Quando volta a descer à terra, esse amor é então reduzido “aos anseios constantes de um lar/ sob alegres bençãos na paz do senhor”, fechando o horizonte da narrativa e, nesta, em particular, da figura feminina, no espaço doméstico e no destino matrimonial, traço inescapável da moral melodramática: “não pretendo mais que ter/ pequenina casa/ pois/ onde possamos caber/ os dois/ e se ali como prevemos/ formos três algumas vez/ mais quentinhos viveremos/ os três.”

É possível que hoje as letras destas canções façam rir. Simplesmente, trata-se de um riso que nada tem que ver com aquele que acha graça a António Silva. Rir, hoje, das emoções, expectativas e tristezas de Milú, Maria Eugénia e Curado Ribeiro, não significa que haja nelas humor, mas que o conservadorismo que lhes dá uma tão grande candura é já completamente estranho a uma sociedade portuguesa emancipada, pelo menos em relação a algumas das dimensões mais opressivas do salazarismo: a moral sexual, a centralidade da família e o lugar da mulher.

Outro exemplo, talvez ainda mais manifesto, é o de *A Minha Casinha*, cantado por Milú depois de um dos seus desgostos em *O Costa do Castelo*. A modéstia desta ‘casa portuguesa’, onde o “quarto lembra um ninho”, era ainda assim preferível à vida dos “nobres” e “ricos”, porque ali, no “lar dos pobres”, havia “mais alegria”. Outro traço típico da ideologia salazarista, a da felicidade da vida simples e sã da pobreza, não tinha neste caso a mínima correspondência com o dramatismo da cena, em que Luisinha cantava melancólica numa ambiente de profunda tristeza. Ironicamente, esta canção talvez seja hoje a única coisa que sobrevive dos melodramas dos anos

quarenta. E, mais uma vez, fazendo rir apesar de não ter graça, na versão satírica popularizada pela banda *punk-rock* Xutos & Pontapés.

Obras citadas

Costa, João Bénard da (1991), *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Filmografia

O Costa do Castelo, Arthur Duarte, 1943.
A Menina da Rádio, Arthur Duarte, 1944.
O Leão da Estrela, Arthur Duarte, 1947.

Periódicos

Animatógrafo, 1941-1942.
Filmagem, 1944 e 1947.