

LER CINEMA:

O Nosso Caso

conversas ocorridas durante o ciclo dedicado à série *O Nosso Caso* de Regina Guimarães e Saguenail, e outros textos a propósito do cinema português convocado.

Com

Regina Guimarães

Saguenail

José de Matos-Cruz

Helena Buescu

João Queiroz

Vítor Silva Tavares

João Mário Grilo

Rui Tavares

Eduarda Dionísio

Alberto Seixas Santos

José Bragança de Miranda

O ciclo *Ler Cinema: O Nosso Caso* decorreu na Videoteca Municipal de Lisboa de Janeiro a Junho de 2006.

Agradecimentos

Fundação Calouste Gulbenkian
Pintor Manuel Costa Cabral

Regina Guimarães
Saguenail

Manuel Mozos

Alberto Seixas Santos

Eduarda Dionísio

Helena Buescu

João Mário Grilo

João Queiroz

José Bragança de Miranda

José de Matos-Cruz

Rui Tavares

Vítor Silva Tavares

António Preto

Joana Frazão

João Sousa Cardoso

Mathilde Neves

Patrícia Pimentel

Pedro Maciel Guimarães

Ficha técnica

Direcção

António Cunha

Programação e Edição

Inês Sapeta Dias

Equipa Técnica

Álvaro Silva

Carlos Coelho

Fernando Carrilho

Luísa Jorge

Joaquim Mendes

José Pinto

Paulo Cordeiro

Vítor Mota

Apoio Geral

Albertina Fonseca

Alexandra Martins

Isabel Guimarães

Manuela de Sousa

Manuela Martins

Maria do Sameiro Neves

Marinela Constantino

Produção/ Editor

Videoteca Municipal de Lisboa/

Câmara Municipal de Lisboa

Design Gráfico

Ivo Valadares

Frames

Patrícia Pimentel

Impressão

Divisão de Imprensa Municipal

Tiragem

1000 ex.

Depósito Legal

#####/##

ISBN

978-989-95561-0-2

Lisboa, 2007

www.videotecalisboa.org

ÍNDICE

7 - Aproveitar uma oportunidade... | António Cunha

9 - *O Nosso Caso* | Manuel da Costa Cabral

Introdução

12 - Ler o Cinema deixado pelo *Nosso Caso*: seguir um trilho | Inês Sapeta Dias

17 - O Caso é que... | Regina Guimarães e Saguenail

conversas

Regina Guimarães e Saguenail conversam com...

22 - *José de Matos-Cruz* | Génese

50 - *Helena Buescu, João Queiroz* | Terra Prometida

70 - *Vítor Silva Tavares, João Mário Grilo* | Jonas

96 - *os espectadores* | Bezerra de Ouro

114 - *Eduarda Dionísio, Rui Tavares, Alberto Seixas Santos* | Massacre dos Inocentes

138 - *José Bragança de Miranda* | Carne

e outras leituras

171 - O ladrão faz a ocasião | Miguel Castro Caldas

174 - Ema | Patrícia Pimentel

180 - O Caso | António Preto

188 - No sótão do cinema | Joana Frazão

194 - Os Escudos Narrativos de Manoel de Oliveira | Pedro Maciel Guimarães

204 - Ser Bicho na Máquina que Somos e a Precisão disso | Mathilde Ferreira Neves

208 - O Princípio e a Falta (do cinema português) | João Sousa Cardoso

APROVEITAR UMA OPORTUNIDADE...

Se o livro “Portugal: Um Retrato Cinematográfico”, editado pela NÚMERO, revela um importante conjunto de olhares sobre o cinema português, os seis episódios de *O Nosso Caso*, criados pela Regina e o Saguenail e lançados na mesma altura, demonstram o verdadeiro esplendor de um cinema que, a partir de *O Passado e o Presente*, viria a afirmar na cultura cinematográfica internacional o valor e a singularidade de uma admirável colecção de filmes que foram sendo feitos no nosso País a partir desse marco cravado por Oliveira no olimpo cinematográfico.

E no instante em que terminou, na Gulbenkian, a sessão de apresentação do livro da NÚMERO e a exibição do 1º episódio de *O Nosso Caso*, pensei que a Videoteca da Câmara Municipal de Lisboa tinha, no mínimo, a obrigação de aproveitar o importantíssimo trabalho que a Regina e o Saguenail tinham feito para lançar, no espaço de tertúlia informal da Videoteca, um convite à conversa sobre esse período tão essencial do cinema português.

Só hesitei (por momentos...) em lhes fazer desde logo o convite porque pensei: “Bom; um trabalho como este, que tanto e tão bem contribui para a compreensão e valorização do cinema português, vai certamente merecer de todos os produtores, realizadores, distribuidores e etceteras do nosso País todo o apoio - meço as minhas palavras - todo o apoio para que aquela maquete que eles fizeram a partir de péssimas cópias em VHS possa ser reconstruída fazendo jus ao estupendo brilho original da película”.

Verifiquei mais tarde que me tinha enganado redondamente. Que estranho...!!!

Bom; mas como nesse fim da tarde na Gulbenkian eu tinha mesmo perguntado à Regina e ao Saguenail se achavam bem que usássemos os seis episódios de *O Nosso Caso* para lançar um conjunto de “conversas” na Videoteca (e eles disseram logo que sim) pareceu-nos que o espírito do nosso projecto Ler Cinema seria o mais adequado para o enquadrar. E assim foi, ao longo de seis meses, gerando um interessantíssimo conjunto de “conversas-debate” que agora partilhamos neste livro onde poderemos, quase literalmente, **LER CINEMA**.

Agradeço à Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa do Pintor Costa Cabral, a amável cedência à Videoteca dos seis episódios cuja produção - com tanto arrojo - aceitou apoiar. Agradeço também a todas as personalidades que aceitaram o convite da Videoteca para participar nas tertúlias de cada mês. Agradeço à Inês, que tão bem soube interpretar o meu desejo e tão bem soube organizar e programar esta edição 2006 do Ler Cinema. E agradeço, evidentemente, à Regina Guimarães e ao Saguenaíl pela forma tão generosa, tão amiga e tão militante com que nos ajudaram a deixar mais esta marca no trabalho que a Videoteca tem sempre procurado manter e desenvolver, fez em Junho 15 anos!

E que melhor forma poderia eu desejar para comemorar os 15 anos de actividade da Videoteca de Lisboa? Muito obrigado.

António Cunha

Director da Videoteca Municipal de Lisboa

O NOSSO CASO

Em Fevereiro de 1999, pela mão de Paulo Rocha, tomei contacto pela primeira vez com o projecto de Saguenaíl e Regina Guimarães denominado então “um **olhar** sobre o cinema português”. Os autores propunham-se realizar seis videogramas efectuando uma abordagem crítica da criação cinematográfica através da imagem à maneira de Jean Luc-Godard e justificavam o projecto dizendo a determinada altura: “O debate sobre a existência ou não existência de ‘um cinema português’ tem vindo a assombrar ou contaminar alguma da produção crítica sobre a obra dos cineastas portugueses, tanto ao nível do discurso interno como, por vezes, ao nível do que se escreve além-fronteiras. É nosso propósito investigar as particularidades da produção cinematográfica nacional, percorrendo de maneira sistemática o trabalho dos realizadores portugueses a partir de meados da década de 70...”.

A urgência do tema, a referência ao trabalho pioneiro de Jean-Luc Godard e a capacidade e qualidade demonstradas pelos autores nos 4 videogramas *Marginália*, *making-of* da rodagem do filme *Rio do Ouro* de Paulo Rocha, visionados na Fundação em finais de 1998, impunham o apoio entusiástico ao projecto que ganhou o nome definitivo de *O Nosso Caso*.

Com o financiamento exclusivo da Fundação Calouste Gulbenkian os seis filmes ficaram prontos em 2004 e desde então têm sido projectados em várias salas do país. A versão final de *O Nosso Caso* compreende os seguintes títulos: Livro I - “Génese” (2001, 63’), Livro II - “A Terra Prometida” (2002, 47’), Livro III - “Jonas” (2002, 56’), Livro IV - “O Bezerro de Ouro” (2003, 60’), Livro V - “O Massacre dos Inocentes” (2003, 60’) e Livro VI - “Carne” (2004, 42’).

Acredito que os bons resultados obtidos pelos autores irão repercutir-se ao longo do tempo representando já um contributo decisivo para uma reflexão e um diálogo a que urge dar continuidade perante o futuro incerto do cinema de autor feito em Portugal.

Manuel da Costa Cabral

Director do Serviço de Belas-Artes

Fundação Calouste Gulbenkian

INTRODUÇÃO

LER O CINEMA DEIXADO PELO NOSSO CASO - SEGUIR UM TRILHO

Ler: conhecer as letras do alfabeto juntando-as em palavras.

Cinema: projecção de imagens animadas pela associação e encadeamento de imagens fixas e isoladas.

No princípio: a ligação. A leitura e o cinema são ambos processos que colocam em relação, em diálogo ou associação diversos elementos isolados, que, através desse relacionar, se encadeiam apontando para um outro todo, fora de si mas onde se incluem. É este confluir de elementos à partida estranhos e afastados (letras ou fotografias) que constitui a sua base. Dois corpos invisíveis, imateriais, que por serem ligação expõem o que está 'entre' e em movimento. São mecanismos de combinação das mesmas partículas que se repetem (letras, fotografias), e mostram um objecto diferente de cada vez que essas partículas se juntam. Cada leitura é uma certa organização do mesmo e limitado número de letras. Cada filme é uma certa organização do mesmo e limitado número de imagens. Criar é reorganizar.

Ler cinema: conhecer as imagens de um filme juntando-as num novo filme

Ler Cinema propõe um segundo nível de ligações ao juntar dois mecanismos já em si compostos em ligação. Como numa espécie de palimpsesto em que os textos recentes não apagam os anteriores, mas antes se fundam e crescem a partir deles, Ler Cinema é olhar outra vez para o momento de junção de imagens (letras fílmicas?), repensar o movimento criado por essa junção, colocá-lo em questão. É repensar a organização, e criar a partir dela, uma outra.

Leitura e cinema são aqui dois mecanismos de montagem e combinação que criam um segundo nível, aquele onde se olham. Ler o cinema é então remontá-lo, reorganizá-lo, repensá-lo e colocá-lo numa nova perspectiva. E programar será o mecanismo que permite a leitura, ao pensar em cada filme como unidade, e na sua junção e encadeamento numa certa organização, como uma montagem em que cada filme é tratado como se fosse um plano (dentro de um filme). No encontro entre o programar do Ler Cinema e a série *O Nosso Caso* a leitura fica nesses dois sítios, no filme e entre

os filmes, e a montagem emerge como operação central. É ela que permite a leitura do cinema, tanto ao nível interno do filme, como entre os filmes - vemos um plano a partir dos anteriores (o famoso efeito Kulechov, da fome na cara da mulher porque a vemos a seguir ao plano de um pão), como entre os filmes (depois de *As armas e o Povo*, podemos ler nos *Ossos* os reflexos de uma outra revolução). É a montagem que permite, então, juntar numa mesma frase elementos distantes que, pela ligação, se tornam legíveis. Torna possível "emaranhar as paisagens", juntar num só texto outros tantos, recortados e tornados pedaços, colados uns por cima dos outros, e logo descolados outra vez para se juntarem num outro texto.

"As imagens estão para ser revistas..."

O Nosso Caso, série que monta imagens do cinema português do "último quartel do sec.XX" em volta de 6 temas ou problematizações, aponta directamente para o conceito que se procura explorar nesta programação, ao ter dentro de si o movimento de ler cinema. Ao recortar e colar, ao rever imagens colocando-as noutro sítio, *O Nosso Caso* opera uma leitura de um certo *corpus* cinematográfico e oferece-se a si próprio como leitura.

Regina Guimarães e Saguenail assumem o seu lugar de espectador, conversam entre si desse lugar e mostram-nos, não saindo do campo da imagem, a admiração que sentem perante cada um dos filmes do conjunto que olham. Retiram planos desses filmes e colocam-nos, inteiros, num outro filme. E o que parecem deixar ali são pistas de visionamento, um trilho de pegadas, de conversas, de cores e manchas, que se encontram entre si e conosco que os seguimos.

O que aconteceu foi então um ciclo que mostrou os filmes de que Regina e Saguenail retiraram imagens, remontando-as no seu *Nosso Caso*. Foi a reconstrução de um percurso. E desse caminho indicado pelos realizadores, partiu-se depois para novos sítios, inerentes a qualquer re-visão. As conversas despegaram-se e levaram aquele conjunto de filmes para os universos das pessoas que foram conversando com os dois realizadores (constituem a 1ª parte deste livro), e apareceram novas leituras (a 2ª parte deste livro) que, partindo do mesmo *corpus* fílmico, lançam outras propostas de leitura e combinação.

Mas primeiro seguiu-se o “caso”. E que percurso foi esse que ele nos propôs?

Primeiro, um conjunto de filmes, um *corpus* mais ou menos coeso (que corresponde ao tal “último quartel do século XX” no cinema português), que une sob certas e particulares condições de produção um conjunto díspar de objectos cinematográficos. Um conjunto que vai desde *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira) e deixa já de fora o *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa), mas que mais que uma categoria história, apresenta um cinema que se faz de uma certa forma. Um cinema que se pensa em si, e em relação ao país onde foi possível, e na história de um cinema amplo onde se enraizou, que questiona os instrumentos e os materiais com que trabalha, que “conspira” contra si, que se põe em dúvida.

Depois, dentro desse conjunto, encontraram-se duas formas de viajar e ver o que está em volta. Uma é aquela construída por cada episódio, onde vemos junções de pedaços de filmes que, apesar de afastados na sua origem, conversam ali sobre uma mesma coisa. Através de uma mancha de cor, um movimento de câmara, uma cara, um objecto, uma composição, os realizadores encontram e montam planos de filmes afastados, construindo sequências feitas de recortes, de texturas diferentes, mas que apontam para esse mesmo caminho sugerido pelo episódio. Sequências fortes, onde cada plano, apesar de estar ali a servir uma certa ideia, aponta para a sua origem, para o filme de onde saiu. Os realizadores nunca esconderam o cinema que os começou, nunca trabalharam sobre esse cinema, mas antes para esse cinema. O que no ciclo se seguiu foi esta vontade de ver de onde veio cada plano que a série convoca. E aí, em cada semana de programação, já não eram os planos que conversavam entre si, mas antes os filmes.

O segundo tipo de viagem acontece entre os próprios episódios, pelas sugestões que cada um propõe, e pela ligação entre eles. Cada “livro” do *Nosso Caso* aponta simultaneamente para um conjunto, e para os segmentos que o antecedem e seguem. Cada episódio vem e foi criado a partir de ideias deixadas pelo anterior, e sugere ou prepara o seguinte. O que emerge é então uma linha, que começa no cinema de Manoel de Oliveira (talvez o episódio mais isolado, pelas próprias características do autor que visita, e por se fixar na obra de um só cineasta ao contrário dos outros episódios), continua com um pequeno salto para a paisagem (o *raccord* será o rio Douro), daí para o espaço fechado (afinal o olhar sobre o espaço aberto estava trancado sobre si próprio), depois o fechamento do cinema no universo-cinema no 4.º episódio

que trata a citação, a seguir, no “Massacre dos Inocentes”, essa procura de uma inscrição no cinema internacional transforma-se numa procura do olhar do cinema sobre a história do país (onde estão os cineastas da revolução?), e finalmente “Carne” sobre o papel da palavra, livro que completa o círculo ligando-se mais fortemente ao primeiro episódio.

Se em cada semana se seguiu o percurso proposto por cada um dos episódios, o conjunto de conversas que a seguir se publica segue o trilho construído ao longo da série. Essas conversas atestam a multiplicidade de malhas de discussão presentes, em potência, na série *O Nosso Caso*. E ao juntar historiadores, pintores, professores de literatura, de filosofia, pensadores, editores, realizadores no visionamento de um mesmo conjunto, saltou-se da pergunta de partida proposta pelo *Caso* (“o que há de português no cinema português”), para discussões amplas e complexas sobre o cruzamento do cinema com outras disciplinas, sobre o trabalho da imagem e a sua importância para uma história, uma sociedade, uma contemporaneidade, sobre as fundações de uma cultura, e a criação possível dentro dela.

Percurso interno, cada episódio seguido em cada conversa, cada plano visto dentro de cada filme.

Para além de seguir um trilho (de pegadas deixadas em imagens), há no processo de construção do *Nosso Caso* qualquer coisa que se repetiu na organização do ciclo: a procura das cópias dos filmes, e o difícil acesso às mesmas. Talvez a má qualidade técnica das imagens nos permita concentrar na boa “qualidade de imagem” (como diz Eduarda Dionísio numa das suas intervenções em volta do “livro 5”). Se a série enquanto esboço se coloca a si própria em questão, mostra a sua construção, deixa à vista o seu processo, o seu material, o seu esqueleto, também as imagens montadas ou mostradas de cópias VHS (num tempo em que qualquer câmara pequena faz imagens bonitas e com as cores certas) poderão, com os seus riscos à vista, mostrar mais justamente o gesto que as funda. Talvez uma figura mal definida, ou uma palavra mal ouvida, possam e permitam falar mais sobre cinema.

Por outro lado talvez só assim seja possível combater e contrariar o difícil (às vezes violentamente impossível) acesso ao cinema português. Com cópias difíceis, imagens baças, riscos. Talvez assim se perceba totalmente de que cinema se fala, que processos utiliza. Talvez tenha mesmo de ser ilegal o acesso e o visionamento destes filmes, talvez tenham mesmo de ser pilhados. Talvez dependa de nós a difusão deste

cinema, mais que de qualquer outro. E talvez seja agora, com os atentados cada vez mais generalizados contra os direitos de autor, em que os espectadores têm cada vez mais na sua mão a possibilidade de aceder e mesmo agir sobre imagens e sons antes trancados, talvez tenha chegado o tempo de podermos ver este cinema. Talvez ele só possa viver na pilhagem, no roubo, na desobediência.

Fica neste livro o registo de uma viagem. Um trilho, então, feito de conversas e imagens, de sugestões, princípios de outros tantos caminhos. Ele atesta uma filosofia própria da Videoteca, a vontade de mostrar, de levar a ver e discutir sobre aquilo que se vê, e o desejo de, a partir desse visionamento e discussão, lançar novos objectos (aqui novas leituras). Ver em conjunto, parar, ver outra vez. Reconstruir. E, neste “caso”, o desejo de, com *O Nosso Caso*, levar a ver de uma outra e renovada maneira, um certo e belo cinema português.

Este é o fim da viagem, que se quer recomeço.

Inês Sapeta Dias

Programação e edição

O CASO É QUE...

O caso é que, entretanto, o tempo passou. Tal como os filmes sobre os quais nele nos debruçámos, *O Nosso Caso* ganhou a sua pequenina vida própria e, embora continuemos a responder por ele (trabalho nosso), não é certo que ele (trabalho a outros entregue) continue a responder polidamente por nós. Em francês diz-se “recuar para saltar melhor” - mas o caso é que o recuo nos pode obrigar a saltar para um imprevisto abismo que nenhum cálculo ou avaliação deixam antever plenamente. O caso é sempre outro e estas palavras servem antes de mais para dizer a dificuldade de não redizer, desdizer, contradizer.

No decorrer da reunião política que antecede a bela festa anual da Lega di Cultura di Piadena, o fotógrafo e cineasta Giuseppe Morandi exclamava-se a propósito de seu mestre Gianni Bosio: “Tive tantos pais...!” A nossa relação com o cinema que *O Nosso Caso* evoca, convoca, cita e visita é sem dúvida uma relação de filiação. A despeito da independência - em parte forçada e forçosa, em parte conquistada e enquistada - de que julgamos poder gabar-nos, admitimos, não sem orgulho, que somos filhos desse cinema que, entre o pré-Abril e o dobrar do século XX, praticou o difícil exercício de ser uma arte inteiramente dependente das políticas estatais para o sector (devorando vorazmente o naco de financiamento que lhe cabia) e uma prática dominada pela sombra de alguns mestres e seus directos discípulos (uns mais dilectos que outros...), sem se transformar em braço direito do(s) regime(s), nem funcionar como corrente de transmissão do pensamento único via cinema *mainstream*. Foi obra ter sido. Envelhecidos ou falecidos os mestres, os tempos mudaram. Mudamente que mais é. E nós, filhos bastante bastardos do que foi o cinema de autor em Portugal de setentas, oitentas, noventas, precisámos de inquirir o lugar imaginário donde vínhamos, porque o ícone como a esfinge provoca sentidos não contidos na fatalidade de significar. Olhámos para os filmes como se revisitássemos o sítio onde felizes ou infelizes tínhamos sido. Os filmes eram paisagens a entrar pelos olhos dentro, casas onde o trabalho do tempo começava a revelar a estrutura, partituras a reinterpretar e a executar em função de novas leituras, páginas de almanaque ou de romance ou de livro de contas de merceiro. Por vezes, não obstante o que os realizadores lá tinham “investido” (como agora se diz), eles surgiam como folhas arrancadas a um livro, mais significativos na sua orfandade ou na sua disparidade fragmentária do que no contexto em que haviam sido

filmados. E a nossa vontade foi descobrir fogo onde nos parecia haver fumo e brincar com o fogo onde ele parecia prestes a esmorecer. Mexer nos filmes, a partir e através da montagem, era o método e a falta de método que mais legítima se nos afigurava. Havia porventura no nosso gesto uma dose (só agora confessável e ainda assim dificilmente...) de desejo de reconhecimento, não das nossas pessoas, actos ou obras, mas do território apesar do qual e graças ao qual nos fizemos o que somos. O caso é que ninguém nos pediu a nossa opinião - não é costume pedir opinião aos que vêm a seguir e muito menos à própria progeneritura.

Temos consciência de que a voga/vaga do *found footage* e da remontagem de imagens veio para ficar e agir fundamente durante os próximos anos, por razões que têm a ver não apenas com suportes de registo, sistemas de acumulação e gestão de memória, etc., mas também com o diálogo entre o cinema e a modernidade ou pós-modernidade nas outras artes. Porém, não será inútil realçar que almejámos assumidamente fazer um trabalho um bocado fora de moda, não só por assentar numa interrogação o mais ingénua de que éramos capazes acerca da produção de sentido, como por pretendermos que *O Nosso Caso* se configurasse como oferta e reconhecimento de dívida. Para medir a importância do que recebêramos (demasiado tarde? num mundo demasiado velho?), era imperativo perguntarmos o como e o com quê de cada imagem e sequência, inventário de estranhamentos perante materiais familiares que, ele e só ele, nos iria permitir o gesto dúbio de sacrilégio e veneração a cada passo cometido. A intuição guia o montador por bons e maus caminhos, pelo que, após listagens e mais listagens de planos, notas e mais notas referentes a visionamento de sequências, nos encontrámos amiúde perante uma outra ordem de descobertas que decorria da maneira como as imagens e os sons entravam em atracção ou repulsão, se respondiam e ecoavam ou se devoravam e abafavam mutuamente. O paradoxo da materialidade das coisas e correlativa beleza prende-se com o facto de que elas “não cabem em si” e foi nossa desmedida ambição arrancar ao silêncio do acabamento esse “fora de” que lá fica dentro a gemer e a ranger.

À nossa volta sopram brandamente os ventos que talvez venham a fazer da cinematografia portuguesa apenas mais um lugar do academismo e do comércio arrogante, de mãos dadas ou de costas viradas, conforme o feitio dos artistas e de seus fatos. Os seis livros do *Nosso Caso*, construídos à velocidade do sonho embora alicerçados em longo trabalho de vigília, querem ser uma espécie de visita guiada a alguns momentos muito

intensos da cinematografia portuguesa, para que nela as pessoas continuem a ler e ser lidas. Seria útil, maravilhoso e exaltante contribuir para que, à maneira do que acontece com o rei Sebastião em *Ontem Como Hoje* de Manoel de Oliveira, os espectadores do cinema português se pudessem dar conta da grandeza insana da tarefa que muitos dos filmes por nós citados lhes confiam. Ela consiste numa operação de destriça entre a regra, pequena e capaz de desmemoriar, e aquilo que está em jogo, sempre excessivo porque sempre ruína e alimento do espírito.

No contexto europeu, tal como outras cinematografias (iraniana, chinesa, argentina...) o cinema português beneficiou, durante um curto período, do impulso produzido por um efeito de moda, ao qual não terá sido alheia a descoberta, por parte de uma imensa minoria de leitores, da poética de Pessoa. Desvanecido o impacto desse efeito, tão gratificante quanto artificial, há que tomar consciência do papel que cada um de nós, falantes de língua portuguesa e contemporâneos e conterrâneos dos criadores que por estas bandas de debatem e combatem com imagens em movimento, pode ter na interrogação permanente daquilo que elas constroem e ou veiculam.

Regina Guimarães e Saguenail

Realizadores de *O Nosso Caso*

CONVERSAS

Livro 1. Génese *o princípio Oliveira*

participaram...

Inês Sapeta Dias (programadora LER CINEMA) | Regina Guimarães e Saguenaíl (realizadores de *O Nosso Caso*) | José de Matos-Cruz (professor na ESTC onde lecciona a disciplina “Estudos de Casos de Produção”; investigador na Cinemateca onde é responsável pela Filmografia Portuguesa; autor de diversas obras sobre cinema português)

César Valentim (assessor do vereador da cultura da CML) | Isabel Ruth (atriz) | Ana Eliseu (realizadora, estudante de desenho) | Hugo da Silva (estudante)

inês sapeta dias. Tenho algumas questões para colocar à partida, e depois passo rapidamente a palavra aos convidados, e finalmente ao público para podermos ouvir o seu *feed-back*, as suas leituras.

A primeira questão prende-se com a inclusão de *O Nosso Caso* no “Ler Cinema”. No recomeço deste projecto pensámos explorar a própria expressão “ler cinema”. Para tal, encarámos o filme como texto e a programação como leitura e criadora de novo texto por também ela operar segundo uma lógica de montagem (não de planos, mas no seu caso de “letras fílmicas”).

Encontrámos no *Nosso Caso* um encaixe perfeito com esta lógica e gostava de saber a vossa opinião sobre isto. Será que *O Nosso Caso* é uma leitura, é uma proposta de programação e em si a construção de um novo texto a partir destes filmes montados? Será uma reescrita destes filmes?

Gostava também de saber como foi, e sendo o lugar do espectador sempre um lugar individual, solitário, a conversa para a criação deste objecto, a escolha dos filmes, dos planos, o corte...

Depois, abrindo a discussão ao José de Matos-Cruz, gostava que me falassem um pouco do *corpus* deste trabalho. Se este cinema do último quartel do século XX constitui um corpo coeso, se é feito de fracturas, se é feito de filmes que apontam para direcções diferentes. Que *corpus* é este e concretamente que papel tem aqui a obra do Oliveira: se é excepção, se é exemplo, se é princípio, se é um percurso paralelo ou se é coincidente, simultâneo. Qual é a sua relação com os realizadores desta altura?

regina guimarães. Queria começar por agradecer às pessoas por estarem cá.

A Isabel [Ruth] estava a dizer-me que eu parecia pior da constipação, mas não é bem da constipação. Ao ver os filmes do Manoel de Oliveira comovo-me genuinamente, e se estou a dizer isto não é por retórica, é para relembrar que os filmes comovem. É um dado importante para que se perceba este projecto. Ele nasce de outros factores, mas na sua definitiva configuração advém sobretudo de uma vontade em partilhar o nosso gosto pelo cinema português. É preciso sublinhá-lo. Embora seja um projecto crítico, é realmente animado por uma ideia de amor. E, nesse sentido, provavelmente as nossas expectativas vão sair defraudadas, porque *O Nosso Caso* não saiu do estado de maque-

te, e não vemos maneira de se tornar melhor do que aquilo que existe, porque não se configura propriamente nenhuma possibilidade de passar da maquete para um filme feito a partir de excertos com uma qualidade condigna. Enfim, digamos que o ponto de partida foi dar a ver um cinema de que gostamos e que nos construiu. Que nos construiu emocionalmente, esteticamente e no sítio onde essas duas coisas se confundem.

O projecto teve sempre uma vertente crítica. Quando fazíamos uma revista chamada *A Grande Ilusão* – que fizemos durante muitos anos com um senhor que aparece neste episódio, o António Roma Torres – sempre sonhámos com a ideia de poder fazer objectos críticos unicamente compostos por imagens. Isso era evidentemente uma espécie de sonho cinéfilo que nunca chegou a ser realizado, digo-o para que se perceba que há desejos que estão aquém deste projecto. Ele acaba por chegar a um ponto de rebuçado quando encontramos um parceiro possível, a Fundação Calouste Gulbenkian. E mal o vimos como projecto realizável, entrámos numa fúria de fazer, a dois. Não é o primeiro projecto que fazemos a dois, é preciso que se note, provavelmente se fosse não teria chegado a bom porto. Há aquém deste projecto toda uma aprendizagem do trabalho a dois, nomeadamente naquilo que tem de mais complicado: a montagem. É nas decisões de montagem que a porca torce o rabo... e muito. Discutimos, zangamo-nos, mas conseguimos trabalhar. Graças a tudo o que está antes.

Em relação ao Manoel de Oliveira... este trabalho não abarca todo o cinema português desta altura, obviamente. Quem é conhecedor do cinema português percebe que há aqui uma opção virada para a ficção que deixa de lado, não completamente mas quase, os documentários – o que quer que isso seja. Depois, desde logo soubemos que íamos fazer um filme sobre o Manoel de Oliveira, foi uma certeza que tivemos desde início. Não se trata de dizer que ele é pai de todo o cinema português, mas sim que é para nós – e não apenas para nós – uma referência.

saguenail. Um tronco.

regina guimarães. Um tronco, no qual nós, à nossa maneira, com mais jeito, menos jeito, com mais talento, menos talento, com mais certezas, menos certezas, nos vamos enxertando. O resto? Sobre o resto havia algumas ideias, mas só fomos percebendo se as ideias eram justas (justas no sentido de justeza), ou se não faziam sentido

nenhum, à medida que fomos vendo os filmes. Porque esse visionamento, que evidentemente incluiu visionamento de obras que não víamos há muito tempo, ensinou-nos coisas. Levou-nos à redescoberta de objectos que já tínhamos esquecido e que, de alguma forma, subestimávamos. Porque, da mesma maneira que nós vamos crescendo e mudando, também os filmes envelhecem, bem ou mal, independentemente de quem os vê.

E, depois, claro que o Manoel de Oliveira é uma absoluta excepção. Há pouco tempo esteve no Pequeno Auditório do Rivoli a apresentar o *Amor de Perdição* – fazia 20 anos que o filme não passava no Porto – e tinha 15 pessoas na sala. Esteve lá o tempo todo a falar com as pessoas e a agradecer sentidamente àquele punhado de espectadores o facto de terem ido. Não há nenhum jovem realizador português que faça este gesto. Nenhum. O Manoel de Oliveira pergunta-se a todo o momento “o que é que eu estou para aqui a fazer? E para quem faço o que faço?”. E isso torna-se raro, pelo menos no plano consciente. Estou convencida que, para qualquer pessoa, o fazer abarca este problema. Mas a tomada de consciência do problema não é matéria nem consensual, nem comum. Portanto, o Manoel de Oliveira é absolutamente uma excepção no panorama do cinema português, sem a menor dúvida. Não quer dizer que não existam outras pessoas imensamente talentosas, mas ele é uma excepção. Para além de que é um artista profundamente desconhecido pelo público, porque há uma série de *partis pris*, de preconceitos que chegaram a pôr em perigo a execução da própria obra. Felizmente, para ele, houve um reconhecimento internacional que lhe permitiu prosseguir até à idade que tem, coisa completamente excepcional, ela também. Mas se dependesse de Portugal, o Manoel de Oliveira provavelmente já se teria calado há muito tempo, acerca disso não tenho grandes dúvidas. E por muitas razões, nomeadamente por aquilo que o Roma e o Edgar Pêra, que são duas pessoas completamente diferentes, dizem no nosso filme. E que, aliás, o Ângelo [de Sousa] diz também. É por ele ser desapiedadamente igual a si próprio.

Ele é responsável por uma série de revoluções no cinema português, o que cria por vezes situações um pouco equívocas. Ou seja, se por um lado muita gente se demarca da estética oliveiriana, há também muita gente que se crê herdeiro dessa estética. Isto dá lugar a algumas confusões, e às vezes aquilo que é filho do Manoel de Oliveira está em sítios insuspeitos, e aquilo que se reivindica como sendo, digamos, oliveiriano, não o é de todo. Em relação a estes últimos anos do Oliveira não temos ainda

suficiente recuo para perceber. Mesmo esta fase da ficção, que nós situamos ao nível do *Passado e o Presente*, tem várias fases, também. Não é um bloco. Não temos uma perspectiva historicista, as coisas andam um bocado para a frente e para trás, ao sabor da nossa inspiração, como se estivéssemos a escrever uma carta a alguém e fôssemos dizendo umas coisas soltas e caóticas, na esperança de que o destinatário atento agarre no fio da meada. O projecto pode ser um pouco confuso, deste ponto de vista. Mas se continuo a assumir este caso é porque o prazer de dar a ver aos outros qualquer coisa de que gostamos, está lá.

saguenail. Vou tentar acrescentar uma coisa, em relação à primeira pergunta, sobre a leitura. O Oliveira filma muito e, de alguma forma, a perspectiva muda à medida que se vão acumulando os filmes. Na altura em que fizemos este episódio o *Palavra e Utopia* ainda não tinha saído. Para nós havia alguns marcos, *O Passado e o Presente*, *Amor de Perdição*, *Francisca*, *Os Canibais* obviamente, *A Carta*, *Vale Abraão*, *Le soulier de Satin*, em relação aos quais a temática da renúncia parecia ser o fio que ligava mais filmes. Hoje em dia, desde o *Palavra e Utopia*, do filme sobre D. Sebastião e do *Vou para Casa*, parece-me que talvez haja uma coisa ainda mais subtil do que esta de que falámos neste episódio, e talvez essa coisa abranja ainda mais filmes: o facto de um personagem ter que assumir um papel que o ultrapassa, ser mais pequeno do que o papel que lhe cabe. E isto é válido para todas essas heroínas que renunciam ao amor, mas também é válido para a personagem de *O Meu Caso*, para o rei D. Sebastião que tem de arcar com um mito que vai além das possibilidades de um simples humano. Esse efeito de transcendência também corresponde à própria figura do Manoel. Sendo apenas um indivíduo, ele tem de ser a história do cinema porque já tem quase 100 anos. Portanto, parece-me que a nossa leitura já seria um pouco diferente, hoje. A modernidade foi a consciência de que nenhum criador cria por inspiração ou graças às musas. Criar é sempre reciclar. A nossa consciência é moldada por imensas referências. Aliás, somos capazes de nos identificar através da comunidade de referências. E criar é reorganizar essas referências. Toda a modernidade é uma reciclagem. E isso desde as suas próprias certidões de nascimento. Estou a pensar em *Les Demoiselles d'Avignon* que tem uma filiação no *Déjeuner sur l'herbe* do Manet. De repente, já não se trata de impor um objecto totalmente pessoal, trata-se de reavaliar uma história na

qual nos inserimos. E isso parece-me importante na consciência moderna, e tem a ver tanto com este episódio como com os outros que se poderão ver a seguir.

Em relação ao Manoel eu gostava que primeiro o José falasse...

regina guimarães. Há bocado esqueci-me de dizer uma coisa. Tentámos não sucumbir à tentação de isto ser um solilóquio ou um diálogo entre nós e a obra, por isso é que recorremos também às entrevistas. Por um lado, porque às vezes o que as pessoas nos dizem - pessoas que são próximas a uma obra, obviamente - obriga-nos a repensar e a voltar para o tal caminho que o caminhar sopra. Por outro lado, era importante haver outras vozes, de modo a evitar que essa leitura fosse apenas pessoal (apesar de o ser sempre, forçosamente) e para que se tornasse um pouco mais coral. E queria dizer outra coisa, descolada mas também importante. O Saguenail já falou da organização dos episódios e aludiu ao facto de alguns episódios se falar de uma notória vocação para a citação do cinema português. O que é interessante no Manoel de Oliveira é que ele cita obras de arte, mas raramente obras de arte cinematográficas. Neste episódio que vimos há, por exemplo, o pano de fundo da cidade eterna com a Mona Lisa, há a cena onde a Isabel participa como actriz bailarina que é uma citação do *Déjeuner sur l'herbe* do Manet. Nesse sentido, eu acho que o cinema do Oliveira é também bastante único porque se situa não no panorama estritamente de criação cinematográfica, mas no da criação *tout court*. Em todo o caso, insere-se na criação do mundo ocidental. Isso é interessante e relativamente excepcional, não só no cinema mas no conjunto das artes. Se pensarmos no conjunto das artes (não gosto de imaginar como sendo o sistema das artes, mas isso é outra questão) a cultura está demasiado especializada. Não é fácil perceber o motivo pelo qual um excelente escritor pode ter péssimos gostos cinematográficos, fundados sobre a mais absoluta ignorância ou um talentoso arquitecto pode não perceber nada de poesia. O Jean Rouch dizia que, depois da guerra, se acabou a relação entre as artes, que as pessoas foram todas para casa interessar-se pelas suas especialidadezinhas, e que deixou de haver diálogo entre os artistas. Talvez exagerasse, mas não totalmente. E em Portugal isso é muito óbvio. Por isso é que o Manoel de Oliveira poderia ter desaparecido, eventualmente. Há pessoas com responsabilidades intelectuais que dizem as maiores barbaridades sobre a obra do Manoel de Oliveira, por profunda ignorância do cinema. E acho que o Manoel de Oliveira, nesse sentido, é um tipo extraordinário, porque embora não

sendo um intelectual no sentido mais acadêmico do termo – não é um tipo que tenha passado pela universidade, nem foi marcado pelo tipo de conhecimento que lá se transmite – é uma pessoa genuinamente curiosa sobre o que se vai fazendo nas diversas áreas da criação artística. E isso sente-se nos filmes. Se ele vai buscar Beckett, é porque descobriu Beckett, levou aqueles textos a sério, pôs-se a matutar sobre o que leu, e essa meditação, esse encontro com esse autor de teatro ganhou um lugar pleno na obra dele. A partir daí, faz um filme absolutamente compósito, *O Meu Caso* – que, por referência, nos inspirou o título a dar à série dos nossos trabalhos. *O Meu Caso* é um filme de uma modernidade e de uma forma de unicidade tão rara que, por muito que me esforce, não consigo encontrar na cinematografia mundial nada de comparável. Em termos de composição, em termos de resolução, em termos da natureza perfeitamente heterogênea dos materiais, ligando Beckett a Régio, o preto e branco à cor, o falante ao mudo.

josé de matos-cruz. Eu queria dizer, antes de mais, que achei o episódio muito interessante. Reflecte, também, a minha perspectiva sobre a carreira e a evolução que Manoel de Oliveira vem traçando, a partir do Novo Cinema Português, melhor dizendo a partir do Período Gulbenkian. Ao contrário do que se comenta, que ele está sempre a fazer o mesmo filme, eu acho que Oliveira é “um próprio cinema” em si. Costumo dizer que há o cinema português, e há Manoel de Oliveira. Não por qualquer depreciação ou demérito para uma ou outra das fluências, mas precisamente porque, como os meus amigos já citaram, há a tendência para certos cineastas se considerarem os herdeiros ou os filhos de Manoel de Oliveira. Isso é inevitável, porque Oliveira traz em si um pouco de todo o cinema, ou de toda a memória. É, talvez, das pessoas que eu conheço, aquela que poderá falar com toda a essencialidade e toda a sensibilidade do cinema mudo português, por exemplo. Ele recorda-se de como o Rino Lupo filmava, quando esteve em Portugal. É um pormenor extremamente aliciante.

Entretanto, vou propor duas ou três pistas possíveis, acerca da obra de Oliveira. Digamos que as matrizes essenciais do seu cinema são, por um lado, a memória e o olhar, e, por outro lado, a singularidade e a complexidade. E é na fusão e na simplificação desses elementos tão terríveis e ao mesmo tempo tão fascinantes que ele nos consegue surpreender de filme para filme. Mesmo naqueles filmes que integralmente acabam por

nos parecer menos interessantes, há sempre um fugaz momento de génio, uma inovação que surge pela primeira vez em cinema.

Gostava de contar uma pequena história a que Oliveira acharia provavelmente piada, e que remonta a finais do século XIX. Trata-se precisamente de uma referência à memória. Na altura em que a Torre Eiffel estava a ser construída em Paris, as notícias que saíam na época falavam de fascínio. “Finalmente podemos subir e ver a terra do ar, das nuvens”. Ora, nessa mesma altura, houve um empresário francês que fazia uma outra proposta inversa. Mandou escavar um poço, com elevador, para que as pessoas mergulhassem no subsolo e vissem precisamente os vários estratos de criação da Terra. Eu penso que Oliveira representa esses dois sentidos: ao mesmo tempo sublime, do lado da luz, como a Regina e o Saguenail bem disseram neste episódio, mas que trata também o lado obscuro, as trevas dos primórdios da memória, e a fonte original do humano. Creio que Oliveira está de facto a chegar ao princípio do cinema. Isto é, os filmes do Oliveira são sempre marcados, como muito bem referiram, pela radicalidade de ser ele próprio. E eu recordo aqui o 25 de Abril, quando os cineastas alteraram muitas vezes planos de produção de acordo com a própria revolução de '74, a revolução dos cravos. Como se lembrarão, Oliveira filmou a *Benilde* tal qual tinha previsto, e seguir-se-ia o *Amor de Perdição*. No fundo, estava a seguir o seu próprio caminho.

O que acho mais interessante no recente cinema do Oliveira é a descoberta, ou pelo menos a posta em causa, do que é nele fundamental, a identidade portuguesa. Ele está, cada vez mais, a enveredar pela faceta mais misteriosa do ser humano. Está à procura das nossas virtualidades cósmicas e das nossas raízes culturais, precisamente na complexidade de uma história, e de um berço, algo que nos fará talvez recuar ao Mediterrâneo.

saguenail. Este episódio foi pensado em função de um grande desconhecimento que existe acerca da obra do Oliveira. Existem elementos que deixámos de parte, a partir do momento em que decidimos não incluir o *Acto da Primavera* neste nosso olhar. Toda a parte de interrogação religiosa, por exemplo, foi deixada de lado. Mas parece-nos que toda a crítica social, à qual nos referimos, é muito importante no caso do Oliveira. Assim como é também importante a preocupação em filmar certos lugares de forma antropológica. O Douro do Paulo Rocha é metafórico, o Douro do *Vale Abraão*

é um Douro de dentro. Em relação ao Porto, em vários filmes este aspecto é também muito importante. Há uma espécie de ancoragem numa... não gosto da palavra realidade, mas num conhecimento do *habitus*, como diz a sociologia, que não vejo efectivamente noutros cineastas a não ser em relação a Lisboa... ou a Trás-os-Montes, no caso do Reis.

josé de matos-cruz. Oliveira viveu e vive intrinsecamente o cinema. E o elemento fascinante é, de facto, a sua conexão às outras artes, ao teatro, à literatura, à música, à pintura. Ele acaba por atrair todas essas expressões artísticas e utiliza-as numa complexidade quase antropofágica, isto é, de transformação e transfiguração numa outra matéria, neste caso, a própria palavra dele, o seu próprio olhar.

E, depois, há a sua constante curiosidade por tudo. Alguém lhe conta uma história e Oliveira tem de a conhecer ao pormenor, e mais cedo ou mais tarde acabará por referenciá-la nalgum filme.

regina guimarães. Aquele magnífico filme dele, *Viagem ao Princípio do Mundo*, partiu, tanto quanto sei, de uma história que se contou durante uma rodagem...

josé de matos-cruz. Exactamente...

regina guimarães. ...e o Oliveira encenou essa história com um actor a fazer de conta que é ele próprio, à procura de uns ascendentes... Depois a história terá sido um bocadinho “romanceada”, mas o ponto de partida é uma coisa completamente casual, que a qualquer outra pessoa teria parecido completamente anódina.

josé de matos-cruz. Estou de acordo.

saguenail. Só a obra do Oliveira permite a montagem que viram. Porque ele realmente tem uns objectos quase fetiche, e são esses que nos permitem fazer um levantamento assim sobre os olhos em grande plano, sobre as mãos, sobre as cartas, sobre as janelas...

regina guimarães. ...as grades...

saguenail. A esse nível, só a obra do Oliveira permite destacar e mostrar ao mesmo tempo recorrências e evolução. De algum modo, a própria extensão da obra permite isso. Seria muito mais difícil fazê-lo com a obra de qualquer outro cineasta. Talvez seja o João Botelho quem mais filmou a seguir a ele, mas terá...o quê, 10, 12 filmes? Nada que se possa comparar. Não há possibilidade, em mais nenhuma obra, de conseguir recriar uma tal unidade a partir da diversidade.

regina guimarães. Pois não. Quando fizemos o episódio sobre a paisagem, visionámos muitos filmes com paisagens e fomos percebendo que o episódio número 3 ia ser sobre o espaço fechado – antítese que decorria naturalmente do episódio *A Terra Prometida* [livro 2]. Descobrimos uma superabundância de *huis clos*, que o cinema português estava cheio de coisas à porta fechada, de prisões, refúgios, teatros, etc. E aí, pensando na obra de Oliveira, e apesar de já termos feito um filme sobre ele, íamos ter que montar algumas imagens da sua obra, ainda que poucas – não fazia sentido voltar atrás. Começámos a perceber que o Oliveira, ao fazer a *Benilde* e o *Amor de Perdição*, quando estamos em plena Revolução – a qual, como sabemos, foi intensa e breve – defende um ponto de vista verdadeiramente paradoxal: quanto mais preso ou presos (porque ele fala sempre através das personagens)... quanto mais uma Teresa, um Simão, uma Benilde, uma Francisca ou uma Ema se sentirem presos e condenados a serem eles próprios, mais incontrolavelmente livres eles são. Ainda que essa liberdade possa conduzir essas mesmas personagens a situações suicidárias. Isto é uma coisa quase assustadora, mas que está inscrita na obra do Oliveira. Está e continua a estar, de maneira diferente. Não vou dizer que o D. Sebastião é a mesma coisa que a Benilde, ou que o D. Sebastião é a mesma coisa que o Simão, porque isso seria minorar, seria dizer que ele está sempre a fazer o mesmo filme e isso é verdade num sentido e completamente falso noutro, mas há uma...

saguenail. Teimosia...

regina guimarães. Sim, há uma teimosia. Há uma perseverança nesse escavar mais um bocadinho que é verdadeiramente expressa nessa imagem do céu e da terra, a imagem da árvore – que curiosamente foi a primeira imagem que descobrimos acerca do cinema do Oliveira. A formulação “uma árvore é um composto de céu e de terra”

transmite em certa medida aquilo que pensamos dele. Qualquer coisa que caminha para o céu e se enraíza na terra. Depois percebemos a ligação que isso tinha com as personagens femininas, todas elas misteriosas, todas elas Emas, todas elas árvores. Todas elas enraizadas e desvairadamente do céu. Foi através deste tipo de elementos que fomos trabalhando. Mas é muito difícil explicar como é que se faz uma coisa destas.

josé de matos-cruz. Sim, e eu creio que é um desafio um pouco “louco”, porque a obra de Oliveira considera todos esses elementos. Nós não referimos aspectos importantes, como sejam os fenómenos da imortalidade e da ressurreição, do pecado e do nascimento, e ao mesmo tempo daquilo que são os elementos do cinema em si, que estão inscritos na obra de Oliveira. Vocês inseriram um plano muito bonito, de *A Carta*, com o gradeamento. Aquela imagem é o próprio *elã* do cinema em projecção. Há também uma passagem de *O Dia do Desespero* que poderia equivaler-se, o movimento de uma carroça...

regina guimarães. Da roda...

josé de matos-cruz. É o tempo, a passagem do tempo e, simultaneamente, a projecção cinematográfica. O Oliveira inscreve os próprios símbolos do cinema na narrativa ficcional, e daí que ele tenha, de facto, uma obra invulgar e única ao nível do cinema universal (e quando digo universal, abranjo tanto o ponto de vista geográfico como o ponto de vista histórico). Por outro lado, há implicações mais amplas, como uma referência que ele faz à “erva daninha”. É uma noção que já fora tratada literariamente por Oliveira Martins, no Século XIX...

regina guimarães. Apesar de já estarmos um pouco à espera disso, pelo carácter marcadamente urbano da maioria dos cineastas, quando perguntávamos o que era português no cinema português as pessoas riam-se. “Vêm agora estes pacóvios lá do Porto preocuparem-se com o que é português no cinema português, francamente isso não é problema para ninguém. Nós estamos em Lisboa como estaríamos em Berlim, Nova Iorque ou Tóquio, isto é tudo a mesma coisa”. As pessoas achavam, de uma forma geral, a pergunta perfeitamente descabida. O Oliveira não. Levou aquilo

muito a sério e respondeu-nos que o que era português era a erva daninha. Invadem, destroem, devastam, e aquilo que volta a nascer é o que é português.

É interessante ter sido o único a responder. Num país que sofre intensamente de excesso de identidade, é curioso que haja tão pouco à vontade para falar de uma coisa destas. Se ao menos houvesse uma recusa... mas porquê fazer disso um tabu? O Oliveira não teve problema nenhum, disse o que lhe ocorreu, exactamente como, um pouco depois, falou da originalidade. Aliás, ele serve-se muitas vezes de coisas que leu e que outros disseram. O Roma Torres fala disso muito bem: ele faz um cinema que não é pessoal no sentido em que não conta as suas histórias ou muito raramente isso acontece e, quando acontece, não são bem as suas histórias, são pequeníssimos fragmentos que estão incrustados em ficções. Mas é através das leituras de outros que ele constrói outros livros, outras formas de livro. *O Amor de Perdição* é um outro livro e não há nada mais próximo de ser uma forma futura do livro do que aquele filme. Alguém que veja o *Amor de Perdição* acredita que será talvez possível, no dia em que houver em relação às imagens uma seriedade comparável à que em parte perdurou em relação à escrita, existirem produtos que sejam livros de imagens, feitos de e com imagens, como é o *Amor de Perdição* - um romance feito com palavras e imagens. Revi-o há muito pouco tempo e fico sempre surpreendida com a dinâmica daquele filme.

isabel ruth. Eu queria saber uma coisa: este filme acabou aqui ou o trabalho sobre o Manoel de Oliveira tem continuação? Porque eu ficaria mais tempo a ver. Foi um regalo para a vista e coração ver este filme. Conheço algumas coisas da obra da Regina e do Saguenail, não conheço a obra toda. Digo mesmo que conheço mal. Mas o que conheço satisfaz-me sempre muito. E hoje estiveram aqui, para mim, três cineastas: o Manoel de Oliveira, a Regina e o Saguenail.

E acho que quem faz um artista é quem o admira. São aquelas pessoas sensíveis que descubrem certas coisas que o próprio autor não tinha consciência ao fazer. São os analistas, os estudiosos que vão valorizar e mesmo criar a obra.

Achei interessante o que o Manoel disse sobre a originalidade. Quando era mais nova preocupava-me muito em ser original, tinha o desejo de surpreender ou até, quem sabe, ser mais amada. E estava muito atenta para ver o que é que o Manoel ia dizer sobre o que é ser realmente original. E pareceu-me muito certo. Só se consegue ser

original quando se é muito sincero, muito honesto. Ser genuíno é conseguir demonstrar a única coisa que nos faz ser diferente uns dos outros, conseguir ir muito profundamente dentro de si, e esse profundamente é ser fiel a si mesmo. Vocês já disseram várias vezes que o Manoel é muito igual a si próprio, é para aí que temos de ir. Sermos iguais a nós e esquecermo-nos do medo do que os outros pensam de nós. Claro que o Manoel viu o seu trabalho facilitado, por ter nascido num berço de ouro. Não que isso seja o mais importante porque há quem não nasça nas chamadas boas famílias e faz coisas extraordinárias, mas ajuda muito ter meios para fazer com que as coisas funcionem. Eu por exemplo, às vezes tenho uma ideia qualquer e gostava de ficar com ela, mas se tiver que ir para a cozinha fazer o meu almoço, e tiver que responder a isto e aqueloutro, não tenho tempo e fico com menos possibilidades para construir qualquer coisa. Portanto, acho que economicamente é muito bom ter um suporte para não só poder fazer, mas como também poder afirmar-se...

inês sapeta dias. Eu ia talvez... desculpe interrompê-la...

isabel ruth. Estou para aqui a falar... tire-me o microfone...

inês sapeta dias. Ia pegar nessa última coisa que estava a dizer, a relação do Manoel de Oliveira com o seu meio. Achei muito interessante isso ser abordado no filme. E ao mesmo tempo ser citada aquela frase do começo do *Non*... "tornar-se senhor..."

regina guimarães. "...do caos que se é"...

inês sapeta dias. É do *Non*? Ou não?...

regina guimarães. Não... é da *Viagem ao Princípio do Mundo*... e acho que tem muito a ver com aquilo que colocámos junto à discussão sobre a originalidade, aquilo que ele diz sobre as crianças. E a Isabel estava até a falar disso. Como a Isabel diz e com muita razão, obviamente, quando somos originais e somos pequenos queremos chamar atenção para nós, ser amados. Além disso, não somos responsáveis pelo nosso nascimento, não escolhemos vir ao mundo. Quando somos pequenos, a melhor

ideia sobre originalidade que temos é, de alguma forma, escolhermos para nós próprios um começo. Isso tem a ver com todo o processo de nos percebermos, de nos aceitarmos, de construirmos o nosso estar no mundo já fora do acaso que aqui nos trouxe. Um acaso que não é um acaso, mas é uma decisão tomada por outros, ou é uma coisa que acontece fora de nós. Quando o Manoel diz "tornar-se senhor do caos que se é" está precisamente a falar disso. Citando o Nietzsche, está a dizer que isso é o trabalho de uma vida inteira. O trabalho de uma vida inteira é ser o começo de si próprio e coincidir consigo próprio na medida em que essa coincidência é possível, ainda que sempre problemática. Porque o próprio 'si próprio' é uma coisa problemática. Vai mudando e somos muitos dentro de nós. Mas tinha precisamente a ver com essa questão da originalidade e da origem.

Digamos que o Manoel de Oliveira é filho de uma família burguesa, nortenha, industrial. Como diz a Isabel e muito bem, nasceu num berço de ouro, teve a vida imensamente facilitada quando era novo. Mas isso não esgota o Manoel de Oliveira. Porque, mesmo dentro desse destino, digamos, de menino de ouro que lhe estava traçado, ele determina-se e faz uma escolha que não foi sempre tão confortável assim. Mesmo dentro da condicionante extremamente importante para perceber o Oliveira, isto de ele ser um representante de uma determinada classe social, numa determinada cidade que não é a capital (isto também é importante), não esgota o que ele é. Porque outros no seu lugar, ainda que diletantes, ainda que com veia artística (que é uma coisa muito à maneira do Porto: numa certa idade todos são poetas), não criaram nada assim tão fértil. Há uma persistência sublime do Manoel de Oliveira, nessa sua capacidade de atravessar a vida realizando raros filmes durante muito tempo... Durante muito tempo, ele faz um filme de quê? 5 em 5 anos, de 10 em 10 anos?

josé de matos-cruz. Em '42 fez o *Aniki-Bobó*, e em '62...

regina guimarães. Temos a pessoa certa para falar de factos e datas...

josé de matos-cruz. ...fez *O Acto da Primavera*. Longas-metragens, realizou três ou quatro, até '71.

regina guimarães. Pois, fez filmes “modestos”. Havia, e há, nele a capacidade de estar no cinema com seriedade, a despeito de uma certa, não digo penúria, mas escassez de meios. Porque ele faz com a mesma seriedade *O Sapato de Cetim* ou *O Meu Caso*. Mesmo dentro da fase pós *O Passado e o Presente* ele filma obras com uma envergadura diferente, não trabalha sempre com o mesmo dinheiro, mas faz invariavelmente com a mesma seriedade *O Dia do Desespero* ou uma superprodução que demorou não sei quantos meses de rodagem como o *Sapato de Cetim*, o que no fundo, mesmo na altura, foi uma grandessíssimo luxo. Não é qualquer pessoa que pode estar metido na Tóbis, num estúdio seja ele qual for, não sei quantos meses a filmar em telões pintados. E essa seriedade é que faz dele o que ele é originariamente. Ele foi-se tornando senhor de si próprio.

saguenail. Só queria acrescentar que o Oliveira também ocupa uma situação particular no cinema português na medida em que, de certeza, ele é o cineasta mais criticado e mais invejado do país. Mas provavelmente de todos os cineastas, seguramente dos que eu conheço, ele é quem trabalha mais. O Manoel de Oliveira levanta-se regularmente de manhã para ir trabalhar, obrigando-se a respeitar uma disciplina. Ele é, dentro do cinema português, o realizador menos mundano que temos. Vive pelo cinema mas trabalha de manhã à noite, todos os dias. A maior parte dos ataques que lhe foram dirigidos, são absolutamente... não sei como hei-de dizer...

regina guimarães. Infundados.

josé de matos-cruz. Injustos.

regina guimarães. Infundados e injustos...

saguenail. Em relação à originalidade só queria dizer que o problema se coloca de maneira diferente conforme as épocas. Há períodos de grandes discussões colectivas, em que se coloca efectivamente o problema da originalidade. Infelizmente, desde há mais ou menos 20 e tal anos, pelo menos no cinema português, estamos num momento de grande isolamento dos criadores, uns em relação aos outros.

Conhecemo-nos pontualmente porque nos encontramos num festival, numa retrospectiva, etc. Mas não há esse trabalho colectivo. E existe uma nova máquina chamada audiovisual - o seu primeiro instrumento é a televisão - cuja função é pensar por nós. Acho que chegámos a um ponto em que o problema da originalidade se simplificou. Basta não se intoxicar com média (televisões, jornais, etc.) para eventualmente se gozar de alguma possibilidade de ser original. Porque, de outra forma, sofremos uma formatação que nos impõe o enquadramento e nos retira qualquer possibilidade de sermos nós próprios e consequentemente originais.

josé de matos-cruz. Queria só lembrar as origens do Oliveira, a propósito do que disse a Isabel. Em '28, interveio em *Fátima Milagrosa* de Rino Lupo como actor, com o seu irmão Casimiro de Oliveira. Depois, quando já era apresentado nas revistas cinéfilas como a nova revelação do cinema português, realizou *Douro, Faina Fluvial* em '31. Dois anos passados, voltou como intérprete no filme do Cottinelli Telmo, *A Canção de Lisboa*. Há, pois, prenúncios muito interessantes - como se estivessem em causa Manoel de Oliveira e o seu alter-ego. Há sempre um diálogo que se estabelece entre ele e uma qualquer correspondência. Oliveira surge como actor e cineasta pela mesma altura, tal como as suas personagens são também projecções de ele próprio, como bem disseram a Regina e o Saguenail. Além disso, é muito significativa a sua relação com o mistério, com o enigma, com o “fantasma” que está para além dele mesmo e de uma singular identidade. Podendo considerar-se um autor que reflecte sobre a identidade, é também alguém que partilha o “desconhecimento” da outra pessoa a quem se está a desvendar ou sobre quem se propõe tratar...

Gostaria de abordar mais uma coisa, que me parece muito interessante. Quando ele adquiriu uma máquina para filmar o *Douro, Faina Fluvial*, recorreu desde logo a alguém com experiência em fotografia. Assumia, portanto, um desejo de artista, mas ao mesmo tempo revelava uma imediata preocupação com a técnica. E a partilha surgiu entre ele e o António Mendes. Assim, embora fosse ele a financiar *Douro, Faina Fluvial*, tempos depois surgia um “nexo de produção” que designariam MAOM, isto é Manoel António Oliveira Mendes - em suma, a interpenetração entre a arte e a técnica. Estimando o Oliveira como uma pessoa preocupada com a originalidade de filmar, e seus elementos naturais ou técnicos de matriz e de suporte, trata-se também de um criador que procura conhecer e explorar todas as potencialidades quer expressivas,

quer virtuais, dos domínios que vai focando, e também da sua arte primordial - no fundo, aquela que mais genuinamente representa e o representa - o cinema.

regina guimarães. Sim, ele é um grande conhecedor das questões técnicas. O seu domínio é perceptível a qualquer pessoa que tenha assistido a uma rodagem. Ele não só está em condições de discutir o que pretende, do ponto de vista técnico, como muitas vezes é ele próprio a resolver os problemas que se colocam. No *Inquietude*, nós fomos assistir a uma tarde de rodagem no teatro S. João. Havia um problema com uma lâmpada, um pormenor que estragava a imagem. Estavam a preparar os planos dos camarotes, das pessoas a bater palmas e havia lá uma luz que gerava uma confusão na equipa. Não se conseguia tirar o brilho ou o reflexo. O Manoel pega num banquinho...

saguenail. ...quando ele pega no banquinho a produção reage logo e manda 5 assistentes num domingo procurar uma lâmpada de 20w porque 40w era demais...

regina guimarães. Supostamente, era preciso uma lâmpada especial.

saguenail. A dada altura toda a gente se vira para falar com o Manoel e o Manoel já não está. Já tinha ido com o banquinho ao camarim e estava com uma caneta de feltro a passar por cima da lâmpada para reduzir exactamente o que era preciso.

regina guimarães. Só nos apercebemos de que ele estava lá em cima porque começou a berrar “então, já está bom, já está bom? Está bem”. Portanto foi ele que resolveu o problema.

isabel ruth. Por isso é que o Manoel faz um filme todos os anos. É já uma coisa tão garantida, sabe tão bem filmar, nesse plano ele é tão perfeito, sabe tão bem o que quer... Ao mesmo tempo tem esse olhar genuíno. Ele pega em qualquer história e faz à sua maneira. Acho que isso revela uma grande genuinidade. Os filmes do Manoel parecem-me tão genuínos que às vezes são quase infantis. Parecem fáceis. Porque domina tão bem a técnica, e tem uma visão tão sensível sobre as coisas, que é como se tivesse os ingredientes certos para o cozinhado sair com a consistência certa. Sai sempre bem.

E outra coisa a que eu achei muita graça era o que ele estava a dizer sobre o cinema do futuro. Numa ilha em Itália, chamada Potsdam, fazem um festival com debates durante 5 dias. E há dois anos eu fui, e ele também. Nesse ano convidaram uma série de filósofos a falar sobre cinema. E todos os dias havia uma reunião como esta, em que apareciam alguns filósofos muito importantes em Itália e falavam, falavam, falavam, estávamos toda a manhã a ouvir falar sobre cinema. E de repente, ao segundo dia, aparece o Manoel, no meio daqueles filósofos todos. Ele é convidado a falar e a primeira coisa que diz é “o cinema vai acabar”. Para mim foi o maior filósofo que ali esteve. Não por dizer isto, mas por todas as coisas que disse a seguir. A ideia que tenho sobre a filosofia é que ela está mais ligada à simplicidade do Manoel de Oliveira do que à complicação desses outros filósofos que falam muito mas dizem pouco.

De qualquer maneira achei graça ele agora dizer “o futuro do cinema será talvez como a música de câmara. Haverá sempre um grupo de gente que vai ouvir música de câmara”. Não me interessa muito pensar sobre o futuro, mas parece-me que ele terá um incrível sucesso. Acho que as pessoas estão a evoluir – têm de evoluir – e não são todas as pessoas de todas as idades que percebem o Manoel de Oliveira. É preciso ter bagagem, uma vivência muito grande e um entendimento para muitas coisas que de certeza a maior parte das pessoas que vão ao cinema em Portugal não têm, não tenhamos essa ilusão.

saguenail. Acredito piamente que, na maioria dos casos, o que é preciso para ver um filme do Oliveira é uma ausência de preconceitos. O maior problema, em relação aos filmes do Manoel de Oliveira não são os espectadores, são os jornalistas, os críticos. Lembro-me duma altura em que o *Amor de Perdição* estava a ser atacado por todas as frentes, em que toda a gente conhecia o filme através de uma apresentação a preto e branco na televisão portuguesa, que obviamente foi um fiasco total, só podia ser assim. Voltou a passar durante uma semana no Porto, na sala Bebé, julgo eu. Vi o filme e ao pé de mim estavam umas peixeiras que já tinha visto no Bolhão. Elas conheciam a história (não sei se tinham lido), mas conheciam a história...

regina guimarães. A história é muito conhecida.

saguenail. E estavam em lágrimas. Esse filme que era suposto ser uma chatice, uma intelectualidade, podia comover alguém que olhasse realmente sem preconceitos para ele. E estamos a falar de um filme de 3 horas e 20...

regina guimarães. 4, Saguenail, 4.

isabel ruth. Mas, Saguenail, quando falo de bagagem não falo de uma bagagem de conhecimento...

saguenail. Mas o que eu quis dizer é que cada vez mais acho que a bagagem de que precisamos é uma bagagem negativa. Precisamos é de limpar a cabeça.

ana eliseu. Só queria dizer uma coisa a propósito do que a Isabel Ruth estava a dizer, de que o Manoel de Oliveira tinha os ingredientes, e portanto tinha garantido o resultado. Eu acho que é exactamente o contrário. Porque senão, de alguma forma, os filmes dele tinham-se tornado uma fórmula, seriam todos iguais, e ele já se devia ter fartado, já não fazia mais. E acho que isso é que faz a diferença. É alguém que está sempre do lado da dúvida, que a tem por companheira e não se satisfaz com o que resulta.

regina guimarães. Mas acho que aquilo que a Isabel estava a dizer tinha a ver com o domínio das ferramentas. E, se nos ocorreu falar sobre isso, não foi para tentar provar que de outra maneira não é possível fazer cinema. A Marguerite Duras fez filmes não sendo cineasta, e ainda assim trouxe coisas muito importantes ao cinema precisamente por não “perceber nada” de cinema e de desatar a fazer filmes de uma maneira que provavelmente nenhum cineasta faria, porque ela era uma escritora. Mas atenção, no caso do Oliveira – e acho que era o que a Isabel estava a dizer – é notório para quem vê uma rodagem sua que ele domina todas as profissões do cinema. O cinema é uma coisa feita em equipa, e portanto tem luz, tem som, tem uma câmara que é preciso posicionar, tem cenografia, tem guarda-roupa. O Manoel de Oliveira é, de todos os realizadores portugueses, o mais eficaz a esse nível, porque tem uma grande capacidade de falar com o técnico n.º1 ao técnico n.º50. Tem conversa para eles todos, tem conhecimento. Percebe de óptica, percebe de luz, de

som, ele percebe dessas coisas todas. E percebe tanto mais quanto começou a fazer cinema com um amigo, que não é o que acontece hoje em dia. Muitas vezes quando se começa no cinema, sobretudo quando se sai de uma escola de cinema, já se fazem filmes no protótipo “equipa de cinema”. O Manoel de Oliveira entra para o cinema de uma maneira um bocadinho diferente. O que é que isto significa? Significa que, por exemplo, ao nível da economia de meios, o Manoel de Oliveira é verdadeiramente um caso exemplar em Portugal. Ele filma mais depressa do que os outros realizadores portugueses sejam eles velhos, novos, verdes, amarelos e independentemente das suas escolhas técnicas. Ora, no cinema é como em tudo. Se eu for encenador, quiser fazer uma montagem de luz num teatro, não perceber nada do assunto, contratar um desenhador de luz e esse, por sua vez, não perceber muito de electricidade e tiver contudo de falar com um electricista, temos 3 pessoas a funcionar que só sabem da parte de que são responsáveis mas não têm capacidade de diálogo entre si. Isso fará com que essa eventual montagem demore muito mais tempo. Em contrapartida, se o senhor encenador perceber de desenho de luz e de electricidade, se o desenhador de luz perceber de encenação e de electricidade e se o electricista por experiência profissional, souber de encenação e já tiver trabalhado com vários senhores que fazem desenho de luz, há condições para o diálogo entre eles, e isso faz com que a coisa corra melhor. É desse entendimento que estamos a falar.

ana eliseu. Mas isso não garante...

regina guimarães. Não garante, mas ajuda.

isabel ruth. Mas há uma coisa que você disse que não tem cabimento. Eu conheço o Manoel, já conversámos sobre muita coisa, conheço o homem. O Manoel não tem dúvidas, você falou aí numa dúvida. O Manoel ficaria ofendidíssimo. Ele pode ter dúvidas em relação a muitas coisas mas quando faz um filme não tem dúvida nenhuma. Ele sabe perfeitamente o que quer fazer.

ana eliseu. Não, mas eu estava a falar de uma arrogância de se saber, não era no sentido de não saber o que queria, era no sentido de uma arrogância do “é assim que é feito, é assim que se faz”.

regina guimarães. Assisti a uma situação durante a rodagem de *O Dia do Desespero*, em que o Mário Barroso, porque achava que a posição da câmara era disparatada e que havia ar a mais no plano, mexeu na câmara, e foi almoçar porque já estava maquilhado para fazer de Camilo. O Oliveira chegou ao *plateau* e a primeira coisa que fez foi mexer na câmara e voltar a pô-la onde estava. Nem precisou de olhar muito, viu logo que tinham mexido na câmara. Isto significa uma grande omnipresença em todos os postos de uma equipa de cinema, que é algo que só se conquista com muita rodagem, com muito trabalho e muita mestria. Nem toda a gente é capaz disto.

josé de matos-cruz. Já que represento um pouco a memória, aqui... Bom, parte desses conhecimentos, dessa mestria e dessa auspiciosa autoridade é, ao mesmo tempo, o resultado de uma extensa e incessante aprendizagem. Recordo, por exemplo, que, em meados dos anos '50, Oliveira efectuou um estágio na Alemanha, para estudar laboratorialmente a cor. E, esquecemo-nos muitas vezes disso, a fotografia do *Acto da Primavera* é dele. Em relação àquilo que a Isabel disse, que ele estava sempre a fazer um filme: de facto, são dois ou três filmes. Um ou mais que está a escrever, outro em fase de realização, e outro que tem para estreia ou em lançamento.

césar valentim. Vou fazer aqui de advogado do diabo. Como estão a dizer, o Manoel de Oliveira, pela sua originalidade, consegue estar sempre a filmar, faz dois e três filmes ao mesmo tempo. Mas é uma excepção, no nosso panorama. O nosso sistema permite que o Manoel de Oliveira tenha sempre aquilo que os outros realizadores não têm, muitas vezes. E assim consegue, pela pessoa, pela qualidade da obra, mas também pelo sistema que temos, estar sempre a produzir.

Mas não é muito difícil trabalhar com o Manoel de Oliveira. Já acompanhei vários dias de rodagem com o Manoel de Oliveira - não foi só uma tarde - e é fácil. O Manoel de Oliveira tem uma ideia do que quer do plano e só avança quando estiver pronto. E muitas das vezes demora um dia. Enquanto outros realizadores não têm tanto tempo para filmar. O Manoel de Oliveira fez o *Quinto Império* (não está aqui porque é mais recente) num único *décor*, ou aliás dois, porque também usaram uma pequena casa que estava ao lado do Convento de Mafra, e demoraram cinco semanas num filme cujo orçamento tem dois milhões de euros. É claro que só se gastaram 750 mil, mas

isso depois já tem a ver com as produtoras. O Manoel de Oliveira consegue ter uma capacidade que outro jovem realizador não tem. Mérito, sim, não lhe retiro o mérito. Costumo dizer que gostei muito do *Douro, Faina Fluvial*, foi o pai dele que lhe pagou a película e ele como não tinha muita lá fez aquilo mais acelerado do que devia ser e a partir daí foi mudando, foi aprendendo e trouxe muitas obras que nós hoje gostamos de ver, do *Aniki-Bóbo* até hoje. O Manoel de Oliveira tem a vantagem de já cá estar há muitos anos. E não é que vá lá com o feltro. Isso é uma coisa de bode velho, são truques que a malta hoje não sabe. Eu hoje se não tiver aqui um filtro CTO ou CTB não faço, e ele se calhar arranja maneira de enganar ou encontra outras soluções, porque é do tempo em que não havia o que há hoje. De qualquer forma, o Manoel de Oliveira hoje tem de ser encarado como excepção. Diziam ali e muito bem: o que vai ser do cinema em Portugal quando o Manoel de Oliveira morrer? Continuamos com cinema, o cinema muda, ou, como dizia o Bénard da Costa, continuamos com muito medo porque ainda pode vir outro? Acho que devemos olhar para o Manoel de Oliveira de uma maneira muito especial. Pessoalmente acho que ele não é um modelo. Quando lá fora diziam que ele filma Lisboa de uma maneira portuguesa e que o João Pedro Rodrigues ou o Marco Martins não o conseguiram, não é verdade.

saguenail. Não estou a dizer que não conseguiram, estou a dizer que não é essa via que eles estão a desenvolver.

césar valentim. Mas nem o *Odete* nem o *Alice* são europeístas. São visões de Lisboa, de quem vive aqui. Eu moro em Lisboa e posso estar meses sem entrar no Mosteiro dos Jerónimos, posso passar anos sem entrar na Torre de Belém.

saguenail. Mas não estou a falar dos Jerónimos ou da Torre de Belém, estou a falar da calçada de *A Caixa*. Tomar um café no snack mais banal de Lisboa, é completamente diferente de tomá-lo num *snack* qualquer de Londres, ou Paris, etc. E, a esse nível, não nos podemos enganar. Podemos imitar, mas a uniformização ainda não chegou ao ponto de podermos realmente dizer "nós não somos portugueses".

césar valentim. E somos. Eu digo por exemplo que no caso dos dois que referiu, tanto no *Odete* como no *Alice*...

saguenail. Não, não. Peço desculpa mas, no *Alice*, aquela multiplicidade de câmaras é mentira. É uma coisa de argumentista que não tem nada a ver com a vivência de seja quem for aqui em Lisboa.

césar valentim. Eu não estou a falar do argumento. Estou a falar da imagem.

saguenail. Mas isto tem a ver com a imagem que se dá! Aquele gajo vai de esquina em esquina para verificar as suas câmaras e isso é uma ideia americana. Obviamente. É isso que eu estou a dizer. Quanto ao Oliveira como excepção...

césar valentim. É assim, eu não estou a dizer...

saguenail. Quero responder. A coisa muito particular do cinema português é que ele desapareceu durante um certo tempo. E foi reconstruído. Pelos cineastas, inicialmente. Começa com o CPC, continua com cooperativas, mas isso não durou. Foram os cineastas que o recuperaram. E isso é muito particular, muito específico do cinema português, e não dá para ver essa característica neste primeiro episódio (apesar de tudo *O Nosso Caso* é um conjunto de 6 livros). Trata-se de um cinema de autores, em que o Estado financiador não controlava a produção. De maneira alguma. Mas isso está a mudar, a partir do momento em que as televisões intervêm, logo à partida, na produção. Posso dar o exemplo de um amigo completamente original como cineasta, o Edgar Pêra, que aceitou uma vez uma encomenda da SIC dizendo “eh pá, não há problema porque eles não me vão impedir de fazer o filme à minha maneira”. E no fim disse “enganei-me, fiz um filme SIC”. Porque é impossível, dentro da produção SIC, fazer outra coisa que não um filme SIC.

césar valentim. Mas é assim, nós temos que olhar para o Manoel de Oliveira...

regina guimarães. Espere aí! Isto é muito importante. É crucial.

saguenail. Isto é muito importante! Podem fazer-se milhares de filmes e telenovelas portuguesas, mas aquilo que foi a originalidade do cinema português, aquilo que trouxe alguma coisa a lume, aquilo que irradiou lá para fora...

césar valentim. Se não fosse o Manoel de Oliveira ou o António Pedro Vasconcelos nós não estávamos aqui a discutir cinema, porque hoje já não haveria cinema em Portugal, isso é inegável. Mas não podemos olhar para o Manoel de Oliveira como o futuro, mas como uma excepção que temos no presente (e espero que ainda o tenhamos durante mais uns anos). Ele não é o futuro do cinema. O futuro do cinema passa também pela SIC filmes, como no caso do *Crime do Padre Amaro*, um filme sem qualquer orçamento do Estado, que chumbou no concurso do ICAM, e que teve a melhor receita de bilheteira. Deixa de ser arte porque tem espectadores?

saguenail. Não, não, não tem nada a ver. Deixa de ser arte pelas condições em que é produzido. Deixa de ser arte pela impossibilidade de um autor se exprimir. E deixa de ser arte à partida! À partida. Nós não estamos a falar da mesma coisa. Há milhões de filmes que se fazem por ano neste mundo, mas os filmes de autor, os filmes de arte deixaram de existir nos circuitos normais de produção nos EU!

césar valentim. Eu recuso-me a aceitar que o Sam Mendes, ou o Robert Rodrigues não fazem arte!

saguenail. Vocês só conhecem Sam Mendes porque é distribuído aqui. Mas, se forem aos EU, o que ele apresenta é uma receita utilizada por dezenas de outros realizadores.

césar valentim. O próprio Woody Allen para exhibir os seus filmes tem que ele mesmo alugar as salas. Nós temos a High Distribution Network que faz o New York Film Festival e Atlanta, Las Vegas, que permite o cinema independente, o tal cinema que não consegue estar muitas vezes mais de uma semana nas salas de exibição. O cinema independente americano vê-se. Vê-se. Mas isso não quer dizer que o outro cinema que tem mais espectadores e descai um bocadinho no comercial passe a ser mau ou deixe de ser arte.

regina guimarães. Há aqui duas questões.

saguenail. Não tem nada a ver com ser mau! Tem a ver com ser arte, não é a mesma coisa!

regina guimarães. Há aqui duas questões diferentes.

césar valentim. O Manoel de Oliveira muitas das vezes já não tem os espectadores que justifiquem, a meu ver, o apoio que tem.

regina guimarães. Oh, meu caro amigo, contam-se pelos dedos das mãos...

césar valentim. Num concurso do Estado!

inês sapeta dias. Eu vou ter que interromper.

regina guimarães. Deixa-me só responder. Eu enquanto contribuinte, não estou na disposição de pagar impostos para que alguém faça cinema comercial.

césar valentim. Eu também não digo isso.

regina guimarães. Mas eu digo, eu digo isto muito claramente. Porque nesse caso, por que raio é que o merceiro da minha rua, que eu acho infinitamente mais artístico do que muitos cineastas que andam agora aqui a tentar fazer filmes comerciais, não beneficia de uma ajuda para existir?

Quem quer fazer cinema comercial dirija-se ao Ministério da Indústria ou do Comércio. Eu não admito que Portugal tenha um Instituto Português de Cinema que se disponha a realizar uma política de apoio à criação cinematográfica baseada na rentabilidade dos filmes. Isto é uma coisa que, eu enquanto cidadã - é certo que não se pede a opinião dos cidadãos donde a inutilidade do conceito - mas, enquanto cidadã, estou contra. Porque aceito efectivamente que se financie o teatro de criação, a criação nas artes plásticas, a criação em cinema, conquanto essa criação tenha uma dimensão artística. Se tem uma dimensão industrial, meu caro amigo, isso é um problema para o Ministério da Indústria, não é um problema para o Ministério da Cultura.

césar valentim. Mas isso não pode estar alheado das receitas de bilheteira! Ainda hoje dizia o Herman José que Portugal não é um país suficientemente grande para se gastar o dinheiro que se gasta com minorias. E a verdade é essa.

regina guimarães. Nesse caso, ele está a falar de si próprio, com certeza.

césar valentim. Não vou discutir o Herman José em si, estou a discutir a citação. Muitas das vezes nós temos um subsídio, que financia 10 obras por ano das quais apenas 5 são feitas, a 750 mil euros. E muitas das vezes eu digo que em vez de se dar 750 mil euros, deve dar-se um milhão e quinhentos mil para fazer 3 ou 4 obras, em vez de se fazerem 10, porque afinal só se fazem 5.

regina guimarães. Mas nós estamos aqui a falar de uma coisa absurda.

césar valentim. Porque o Manoel de Oliveira é comercial. O Manoel de Oliveira não vende em Portugal, mas vende lá fora! E apesar de ser português...

inês sapeta dias. Por favor, acho que estamos...

césar valentim. E apesar de ser português, faz muitos filmes que não se enquadram na nossa realidade, muitas vezes nem são filmados em Portugal. Acho que acaba por ser prejudicial para os autores portugueses. Vejo jovens que acabam de sair da Escola Superior de Teatro e Cinema e querem fazer uma primeira obra e não conseguem.

regina guimarães. Oh, meu caro amigo, isso é a mesma coisa que você me dizer que o Buñuel, que acabou a vida a fazer cinema em França, não é uma bandeira enorme para a cultura espanhola. Isso é completamente tonto, o que me está a dizer. O Buñuel não deixou de ser espanhol dos quatro costados por fazer filmes fora de Espanha com actores que não eram espanhóis.

inês sapeta dias. Vou pedir-vos para continuarem esta discussão depois. Havia ali outra questão, não sei se ainda queres...

hugo da silva. Essencialmente acho que, paralelamente à discussão que estávamos a ouvir, esta é uma questão que também passa pelo gosto. E tem também a ver com o contexto português, essa foi a leitura que eu fiz, pelo menos. E aquela questão filosófica da reflexão, da dúvida, da ingenuidade, acho que também tem a ver com o espírito português, em si. A pouca abertura em relação ao exterior. Acho que pode estar tudo relacionado. Às vezes os gostos que nós temos, os gostos que gostávamos de ter em relação a outros...

regina guimarães. Nós não sofremos de pouca abertura em relação ao exterior. Nós em média somos muito mais abertos em relação ao exterior do que qualquer americano. Nós sabemos muito mais do que se passa no mundo do que qualquer cidadão americano que se cruze na rua. E vemos muito mais obras...

hugo da silva. Costuma-se dizer que os gostos não se discutem, mas até acho que os gostos se discutem.

regina guimarães. Mas eu não estou a dizer que não. Eu acho que os gostos se discutem. Porque quando não se discutem não são gostos, são preconceitos. Evidentemente as pessoas podem ter fundamentações divergentes para as suas ideias. Mas aqui nós não estamos a falar de sensações, estamos a falar de política, estamos a falar de financiamento que decorre de instituições com um assento político. Estamos a falar de criação que tem também a sua vertente política. E estou à vontade para falar disso porque nós por acaso trabalhamos sem subsídios. Não temos benefício da política de subvenção em Portugal, mas isso não me impede de a pensar e de a defender. Se realmente existe um Instituto dedicado à questão da criação cinematográfica, e videográfica e multimédia, esse Instituto só pode subvencionar obras de criação na medida em que elas se fazem fora das preocupações de rentabilidade. Porque, de outra forma, estamos a falar de uma actividade comercial. Para não falar de indústria, porque indústria cinematográfica em Portugal nunca houve, nem nunca haverá, porque não temos país suficientemente grande para isso. Da mesma maneira que o Instituto que subvenciona o teatro, para mim, só faz sentido que subvencione criação teatral fora das preocupações de sucesso comercial. Precisamente porque somos um país pequeno.

saguenail. Apesar de tudo há outras coisas a tomar em consideração. É óbvio que o cinema num país como Portugal é um luxo. Se comparei com um país como a Holanda, como a Áustria ou a Dinamarca, é porque parece um bocado insensato esta existência. É produto de uma luta, existir cinema em Portugal. É preciso recordar que o Oliveira fez o *Amor de Perdição* quando tinha toda a gente contra ele, num período em que nem sequer havia subsídios. O facto de existir uma produção qualquer de cinema em Portugal não é nada óbvio. O que o Manoel de Oliveira provou é que nunca iria deixar de criar. Talvez a sua obra não fosse extensa, mas ele trabalharia mesmo sem esses apoios.

Quanto a vender, também não é bem assim. Os lucros que o Manoel de Oliveira pode tirar da sua distribuição são absolutamente irrisórios em relação aos outros. Foi graças ao Manoel de Oliveira que a Catherine Deneuve, que o Malkovich, ou outros, vieram a Portugal. Foi graças a ele que Portugal penetrou enquanto cinematografia, enquanto cultura, nos EU. Porque os EU não conhecem os autores, conhecem o cinema. Têm noções de cultura, e de consumo cultural, diferentes.

E, para terminar, queria só dizer que o Manoel de Oliveira não é um modelo. Acho que, quando falamos de originalidade, falamos contra a ideia de modelo. E concordo com o que o Edgar diz no seu depoimento, é alguém exemplar na atitude. Estamos a falar de filmes com enorme orçamento, ora *O Dia do Desespero* era um filme de pequeníssimo orçamento. E o Oliveira filmou-o na mesma. Não é a mudança de orçamento que muda a qualidade dos filmes.

21 de Janeiro de 2006



Livro 2. Terra Prometida *da paisagem*

participaram...

Inês Sapeta Dias | Regina Guimarães | Saguenail | Helena Buescu (professora na Faculdade de Letras da UL e autora da tese *Incidências do Olhar*, sobre o tratamento da paisagem romântica pela Literatura) | João Queiroz (pintor; a sua reflexão sobre e em pintura centra-se, sobretudo nos últimos anos, na paisagem)

inês sapeta dias. Quando vi este episódio pensei numa série de pistas relacionáveis, mas que podem não ser. Fala-se, em *off*, de um “olho ficcional que viaja pelos cenários reais” e filma as personagens em trânsito como qualquer coisa de intrínseco ao cinema português, qualquer coisa que o define. Fala-se do próprio olho do cinema. No seu texto, incluído no livro *Retrato Cinematográfico*, editado pela Número, o José Manuel Costa descreve o cinema português como um cinema que filma os objectos reais e parte deles para uma sublimação que os ultrapassa. E dá como exemplo o caso do Manoel de Oliveira dizendo que quando este filma os seus documentários, está a filmar a estrutura das suas ficções. Se relacionarmos esta ideia com a anterior, parece que isso que o cinema português filma para lá dos objectos, é o próprio cinema. Ou seja, fala-se, neste episódio, do cinema português como qualquer coisa que aponta sempre para si próprio. Ou, como diz o João Botelho na entrevista incluída, “vê-se sempre a estrutura nos filmes portugueses”. Ou ainda o que o Sandro Aguilar, referindo uma questão autoral, diz acerca da caligrafia: “vê-se sempre o traço, e não só o escrito”, no cinema português.

Então, será que o cinema português se está sempre a filmar a si próprio? E será que *O Nosso Caso* se insere nisto, ou seja, torna isto explícito, ao montar uma série de filmes, ao tratar as paisagens cinematográficas inserindo-se nessa própria paisagem? Não me estou a explicar muito bem. Vi esta confusão de ligações quando li a *Máquina de Emaranhar Paisagens* do Herberto Helder, que sendo um texto, junta, mistura, confunde, elucida uma série de textos fundamentais e originários. Não sei se estão a perceber mais ou menos a minha questão...

regina guimarães. São muitas...

inês sapeta dias. Pois é, são muitas. Mas a principal é se o cinema português, ao filmar a paisagem, se está a filmar a si próprio. Se está a filmar ideias de cinema.

regina guimarães. Há várias ideias de cinema nestes filmes que aqui estão incluídos. Por outro lado, quando falamos na passagem do olho, do olho-câmara, pelas paisagens, falamos de uma espécie de processo de conquista. E isto tem muito a ver com o cinema do Reis que se vai apropriar dos espaços e depois recoloca lá coisas que são anacrónicas em relação ao tempo em que filma aqueles espaços. Trata-se portanto

de um processo de conquista. Já noutros casos será outra coisa. Não sei se estou de acordo com o José Manuel Costa quando ele diz que o Manoel de Oliveira...

inês sapeta dias. Quando filma os seus documentários está a filmar a estrutura das suas ficções...

regina guimarães. Será que quando o Manoel de Oliveira está a filmar o *Acto da Primavera* está a filmar o esqueleto do *Passado e o Presente*? Acho que essa é uma afirmação um tanto precipitada. Até porque ele já fez muito mais ficções do que documentários.

inês sapeta dias. Aquilo que o José Manuel Costa questiona, no fundo, é a existência de um documentário português.

regina guimarães. Pois, isso é uma coisa que todos nós questionamos. Não é se existe documentário português, é se existe essa coisa a que chamamos documentário.

saguenail. Ao filmar-se um objecto ele é imediatamente ficcionalizado. E, ao mesmo tempo, está-se a criar um objecto que tem a ver com o cinema. Quer dizer, que também é, directa ou indirectamente, uma metáfora do cinema. Isso é válido para qualquer objecto. Não especialmente para a paisagem.

inês sapeta dias. Ok.

regina guimarães. Eu não acabei o que queria dizer sobre o Reis. Ou melhor: acabei de uma forma confusa. O Reis, ao ir para Trás-os-Montes, ao filmar aquelas paisagens, e ao pôr lá aquelas histórias de vários tipos, está a operar uma reconquista do país. Um país que foi sonogado. E por isso é que vai tão longe. Porque, quanto mais longe da capital, maior a negação. A vitimização é, digamos, directamente proporcional ao afastamento da capital. Aliás, basta olharmos para o número de emigrantes que partiram de Trás-os-Montes e temos a prova disso. Falo da hemorragia que partiu do interior do país, da partida objectiva. Muito mais do que desertores do exército, digamos, resistentes políticos, houve emigrantes em Portugal. E isso é um processo que tem a ver com a vitimização, e acho que Reis vai para um Portugal longínquo

movido por uma ideia de re-apropriação pelo cinema. Aliás, não só, mas também pelo cinema. Não será igual a história do Paulo Rocha. É um processo de apropriação diferente. Nós não quisemos meter tudo no mesmo saco. Por isso é que o filme não obedece apenas a uma linha.

Outra coisa muito importante: não tentamos de maneira nenhuma ser conclusivos. O principal objectivo deste trabalho é que as pessoas ficassem com vontade de descobrir este cinema português.

inês sapeta dias. Mas quando vocês falam em fechamento... ou seja vocês partem da paisagem e depois introduzem...

regina guimarães. Porque fomos descobrindo que, muito mais do que a filmar paisagens, os filmes portugueses fizeram-se em espaços fechados. Dir-me-ás evidentemente que isso aconteceu também por razões de produção. Sim e não. Porque não há nada mais barato do que um cenário natural. Com todos os problemas de produção que possam existir num cenário natural, é sempre mais barato do que ir filmar para uma casa, para um estúdio, etc. Constatámos, contudo, que há muitos mais filmes em espaços fechados, asilos, prisões, teatros, casas de pessoas ou quartos de pessoas, etc. Isto também vem de algo que o Paulo Rocha me dizia, quando filmava o *Rio do Ouro*. Aquilo que lhe interessava no *Rio do Ouro* ou no Douro, era uma paisagem fechada. O que o fascinava é que as pessoas estavam presas ali. E portanto a paisagem conduziu-nos ao espaço fechado, porque uma das características deste filmar a paisagem tem a ver com o fechamento dentro do espaço.

Esta paisagem não é uma paisagem. Já no Manoel de Oliveira se lê este problema, sobretudo com aquelas personagens dos serranos do Castro Laboreiro cuja cena citamos no primeiro episódio. No fundo as personagens do Manoel de Oliveira dividem-se em duas categorias: aqueles que olham a paisagem, vêem a montanha e querem ir para lá da montanha; e aqueles que olham a paisagem e não querem ir para lá da montanha. E, portanto, o visionamento sistemático dos filmes em relação à paisagem levou-nos a tentar tirar conclusões a esse nível.

Agora, a questão da estrutura parece-me ser outra coisa. Acho que quando o Sandro fala da caligrafia está a falar do que o Edgar Pêra diz noutro episódio, isto é, fala do lado rudimentar, tosco do cinema português. Para certas pessoas é uma coisa

positiva, para outras é uma coisa negativa. Por outro lado, já o João Botelho me parece estar a falar de uma coisa que é extremamente refinada, requintada: o facto de a estrutura estar presente. Ele afirma que o cinema português é um cinema despojado, não (apenas) por falta de meios, mas por decorrer de processos de longa maturação. Porque os cineastas têm muito tempo para filmar, muito tempo para pensar e, portanto, o que resulta nos filmes é um cinema extremamente depurado. Em que ninguém se identifica com ninguém. Em que há uma distanciação. Conseguida.

inês sapeta dias. Vou agora abrir a discussão e saber como os outros convidados viram o episódio. Começava pela Helena, a quem vou pedir que comente mais concretamente a questão da “transposição lírica” que o Paulo Rocha refere. Como é que o cinema pode filmar em ou a poesia, e como é que isto se centra na paisagem?

helena buescu. Relativamente ao episódio, acho que há alguns aspectos aos quais eu fui particularmente sensível e que de alguma maneira encontro como aspectos comuns na representação da paisagem fílmica, que é aquilo que aqui está em questão, e na tradição da representação da paisagem literária, que é evidentemente o lugar a partir do qual eu observo os filmes.

Eu sou de literatura, enfim, um pouco uma área maldita neste momento, e, portanto, é um pouco através da minha formação e daquilo que eu faço e de que gosto de fazer, que eu olho para este episódio e para aquelas questões que, no que diz respeito à paisagem, me pareceram mais interessantes. Uma delas, uma das questões que é comum e me parece ser muito interessante, é a forma como os filmes dão a ver e filmam também o modo como uma paisagem, que nós tendemos normalmente a classificar como natural - a paisagem como uma forma da Natureza - na realidade é sempre um objecto histórico. Ou seja, é sempre um objecto cultural. E, portanto, a paisagem tem também uma história dentro de si, a que eu gostaria mais tarde de fazer referência.

Mas, portanto, o que está a ser filmado não é apenas um naco de Natureza, por assim dizer, mas um olhar sobre a Natureza que é profundamente cultural. E essa culturalidade vai depois exprimir-se de várias maneiras, uma das quais é a possibilidade de lirismo. Mas não apenas. E justamente o próprio facto da paisagem permitir a introdução de uma paisagem emocional, ou de uma relação com o lirismo, que

várias vezes atravessa as conversas neste episódio, mostra perfeitamente que também no cinema, como na literatura, é talvez enganoso nós pensarmos que quando se representa a paisagem se está a representar uma natureza natural. Está-se a representar, sim, uma forma de olhar para a natureza, que é um olhar profundamente humano. Trata-se, portanto, de uma forma de cultura.

Isto articula-se, penso eu, com duas questões que têm a ver com a questão que me colocou. Em primeiro lugar a questão que, salvo erro, é o Sandro que coloca e eu até comentei consigo como sendo uma questão que me interessa particularmente. Ou seja, a dimensão primitivista que a paisagem encerra. E depois a questão histórica de que eu há pouco falava. E é um pouco esta relação, esta dupla relação, que desemboca não só na tradição lírica, mas também pictórica. Por esta razão é que o facto de se olhar para aquela paisagem como algo que resguarda algum tipo de primitivismo, como aliás acabou de ficar claro, implica que ela seja uma espécie de reserva, de uma certa cultura que resiste, se bem que precariamente. E, portanto, a paisagem é sempre uma espécie de manifestação precária, e manifestação vestigial de algo que está em perda. E é por isso, por exemplo, que as paisagens são sempre habitadas. Aliás, uma das coisas centrais é que a paisagem é sempre a forma de habitar um lugar, e assim o que está em questão é sempre uma presença humana.

De qualquer maneira, as paisagens são habitadas, mas nunca são demasiado habitadas. Há sempre uma dimensão de solidão na forma como as personagens se vão inscrever nessa paisagem. E esta dimensão de uma certa precariedade faz parte da própria história da paisagem.

Eu dizia há pouco que a paisagem é um objecto histórico. Dentro da área da literatura e mesmo na tradição pictórica, os grandes cenários paisagísticos são muitíssimo recentes. É sobretudo a partir do séc. XVIII que a paisagem é descoberta, e portanto é constituída como um objecto digno de representação. Na tradição pictórica, até esta altura a paisagem não passava de cenário de fundo. Basta lembrar a pintura do DaVinci ou, enfim, a pintura do renascimento, em que normalmente surgem cenários interiores com umas janelinhas que enquadram paisagens. Estas aliás são aqui mais conceptuais, são mais ideias de paisagem do que propriamente paisagens com intuito de representação realista. E é, então, sobretudo a partir do séc. XVIII que a paisagem entra na literatura como um objecto digno de ser representado ao lado de uma história qualquer, como um objecto autónomo. E isso acontece também na pintura.

E não acontece por acaso. Eu acho que fundamentalmente a paisagem é constituída como objecto digno de ser olhado no momento em que o homem percebe que está a intervir na paisagem de uma forma absolutamente definitiva. E, portanto, a paisagem é constituída como um objecto estético no momento em que o homem a agride de uma maneira definitiva com a Revolução Industrial. E é nesse momento, em que a paisagem começa a ser perdida, que ela começa a ser reencontrada, ou encontrada. A introdução da paisagem como objecto estético tem, então, já de si uma dimensão melancólica, no sentido próprio do termo. Tem uma dimensão melancólica e vestigial logo desde o início. Isso é válido em literatura, é válido em pintura e portanto é válido também, penso eu, na representação que vinda da literatura, e da pintura, e da fotografia, o cinema vai acolher.

Essa dimensão de perda, que é aquilo a que, salvo erro, o Sandro chama o tal primitivismo, vai habitar a paisagem, porque justamente ela é um lugar especial para que isso possa ser representado. Aquilo que está em vias de ser perdido. Se não já perdido, de alguma maneira. Eu ficava por aqui, depois posso falar talvez um bocadinho mais sobre outros aspectos. Mas esta parece-me ser, enfim, uma resposta talvez mais imediata à questão, mesmo no que concerne o lirismo, porque o lirismo tem muito a ver com essa dimensão, com a consciência daquilo que é ou pode ser perdido.

regina guimarães. Acho extremamente interessante o que está a dizer, obviamente. É sabedor e sábio. Mas tenho uma certa desconfiança em relação a essa coisa do primitivismo porque me parece um olhar muito citadino sobre o que é uma paisagem.

helenas buescu. Claro.

regina guimarães. É preciso, por exemplo como nós, ter estado a fazer um filme cujo assunto era muito pouco lírico - os percursos hidráulicos da Bacia do Alto do Sabor - para perceber que fazer um lameiro é uma coisa tão complicada como fazer uma ponte. E portanto, a ideia de que essas coisas da lavoura e da criação são primitivas é um olhar completamente...

helenas buescu. Mas não são.

regina guimarães. As coisas não são primitivas.

helenas buescu. Pois claro que não. Mas por isso é que o Sandro diz que um certo primitivismo é uma das maneiras de ser moderno. E essa é que é a grande questão. É que não é primitivo. É uma espécie de configuração moderna daquilo que é ser primitivo. E vou dizer-lhe donde é que isto vem: do Baudelaire. É Baudelaire que lança a ideia do moderno em literatura, e aquilo que ele diz, justamente, é que só pode ser moderno quem se pensar relativamente a um primitivo, que é o primitivo do moderno. É o moderno que constrói a ideia de primitivo. Portanto, aquilo não é primitivo. Aquilo é uma espécie de construção que a modernidade faz do que é primitivo. O que é uma coisa completamente diferente.

regina guimarães. Onde o Baudelaire seria um pouco mais complexo do que todos estes olhares do cinema português, é que, apesar de tudo, ele desde logo admite uma derrota do homem por aquilo que cá estava antes dele. Isso é o preâmbulo da sua arte poética. Portanto, a partir daí, tudo se torna também muito mais complexo. Eu não teria pensado em Baudelaire acerca da paisagem. Mas estou a perceber do que está a falar. O que entrevejo nas palavras do Sandro é pouco conhecimento (que eu também tinha antes de lá estar) acerca do que pode ser a complexidade do fabrico das paisagens. Aquelas que, exactamente, nós achamos muito naturais, mas que só estão lá porque antes existiram outras coisas, outras plantações que foram abandonadas, etc.

helenas buescu. E é por isso que é histórico.

regina guimarães. E é por isso que é histórico. Qualquer biólogo explica porque é que a campanha do trigo, por exemplo, que é uma coisa histórica recente, do século XX, tem uma importância tão fundamental na paisagem transmontana. Como é que o Salazar, com as suas manias de autarcia absolutamente assassinas, fez a paisagem que nós hoje em dia vemos em Trás-os-Montes? Aqueles campos de urzes, de giestas, de estevas. Eu, à priori, com a minha absoluta ignorância citadina, teria tendência a achar aquilo selvagem.

helenabuescu. A questão é a seguinte: o que é primitivo, e o que é que nós classificamos como tal? Os primitivos, a havê-los, não se classificam como tal, e portanto, a noção de primitivo é uma noção moderna, é uma noção justamente cultural. Só se nós olharmos para a paisagem como uma coisa natural, como se tivesse estado sempre ali, é que podemos prescindir da noção de primitivo. Porque esta noção não pertence aos supostos primitivos. Pertence-nos a nós que olhamos para eles.

saguenail. Olhar para um objecto é sempre interpretá-lo, é sempre projectar nele um sentido, não só simbólico mas até político. Globalmente, parece-me que a invenção do conceito Natureza está tão ligada ao anúncio da tomada de posse sobre a paisagem pela Revolução Industrial quanto a uma reivindicação política de igualdade. Na Natureza não há hierarquia e de alguma forma opôs-se essa Natureza ao Antigo Regime. Para falar mais do filme, penso que o cinema do último quartel do séc.XX que nós abordámos, apesar da problemática da paisagem ser muito mais profunda, é todo um cinema que só pode ser pensado em relação a um fecho efectivo que data de antes do 25 de Abril (embora eu não saiba até que ponto se conseguiu depois a abertura com que se sonhou antes do 25 de Abril de 74). Parece-me que todo este tratamento da paisagem é marcado pelo peso de ter que ficar e não saber como gerir esse ficar. Ou seja: quando digo que há sempre um sentido político, digo também que há sempre um sentido conjuntural.

regina guimarães. Não empregámos muito o termo política nestes nossos trabalhos, mas acho que não pode haver plano mais político do que aquele do António Reis com o burrinho a lavar os campos [*Trás-os-Montes*]. O plano é filmado de uma tal maneira, com um tal movimento de aparelho, que faz com que o burrinho não saia do sítio. Os sulcos são percorridos, o plano dura, dura, dura e o burrinho fica sempre no mesmo lugar do enquadramento. Ou como aquele outro, também magnífico, o plano sequência do Paulo Rocha na praia de Suma [*A Ilha dos Amores*] que, no caso dele, é mesmo uma arte poética. O que ele procura ali é não filmar a praia de Suma. Ele pede o impossível: filmar a praia de Suma, a espectral presença do herói local e ainda a passagem de todos os quantos que lá passaram e homenagearam esse herói mítico. Tudo isso é polarizado no canto daquela mulher à beira daquele homem. Isso é um gesto político como é político o gesto do Reis.

inês sapeta dias. Gostava de introduzir o João na conversa. Pedia-lhe que comentasse também o episódio, como o viu, e agora também aquilo que já foi dito.

joão queiroz. Começava por fazer alguns comentários àquilo que tem sido dito sobre o episódio que vimos, sobre a paisagem no cinema português, digamos assim. Uma coisa que me tocou particularmente foi essa noção de interioridade que a paisagem tem. É um facto que não se filmam paisagens apenas no interior, no interior do país. Mas na pintura, por exemplo, os quadros mais representativos não mostram o mar. É como se olhar o mar fosse uma coisa tão distante, tão longe... talvez essa interioridade ligue este àquele próximo episódio que vai aparecer. Parece que aqui estamos a filmar interiores. Interiores não só no espaço, mas interiores quase num espaço psicológico, quase como se fosse sempre acontecer qualquer outra coisa. Como se ali estivesse um cenário de uma irredutibilidade e de uma imutabilidade tais, que só podem anunciar qualquer coisa que vai acontecer ali. Parece que estas paisagens exigem o personagem no meio.

E o objecto está a ser constituído. Eu seria mais radical do que o Saguenail quando diz que quando estamos a olhar um objecto estamos a interpretá-lo. Eu diria que quando olhamos um objecto estamos a constituí-lo como objecto. Ainda é mais radical. E então, naqueles filmes (eu conheço alguns na totalidade, mas nem todos) vemos como o objecto só é constituído pelo cinema, ou pelo olho do realizador, o olho da câmara. Bem, é um olho fraquito, se não tem o outro por trás... e, portanto, essa constituição do objecto cinematográfico só se dá quando nos aparece o personagem, o acontecimento.

A paisagem ainda assim fica, como a Dr^a Buescu disse, lá atrás, como nos quadros antes do séc.XVIII. Curiosamente, a primeira paisagem puramente paisagem é do Leonardo da Vinci, um desenho. Portanto havia coisas assim, mas esporádicas. Estas paisagens parecem ainda aquelas paisagens que apareciam atrás. E por trás, especialmente, daqueles temas religiosos. Muitas vezes estes filmes parecem anúncios, tendo muito mais a ver com a pintura flamenga do que com pintura contemporânea. O olhar da pintura sobre a paisagem é muito diferente do olhar do cinema. O conceito de paisagem é tão dúbio, escapa-nos por tantos lados que às vezes não sabemos muito bem do que estamos a falar. A maneira como a pintura constitui a paisagem é completamente diferente. Porque se constitui a si própria como objecto e acontecimento.

E fá-lo de forma tão radical que a levamos debaixo do braço e metemos em casa. É a transformação de um olhar que constitui um objecto. Um olhar sobre a natureza constitui o objecto-paisagem e depois fixa-a como acontecimento. Não precisa de mais nada, está ali. E depois iniciam-se as questões formais, questões de cor... Peguemos num filme daqueles. Fazia-se uma habilidade qualquer e punha-se a paisagem atrás a mudar toda (agora pode fazer-se isso, digitalmente). Seria outra coisa completamente diferente. Aí o objecto-paisagem, que é fundo, começava a vir ao de cima e a lutar com o próprio personagem. Isso está a ser feito. Não se está a fazer no cinema, mas no vídeo sim. Portanto, nesse campo intermédio entre o cinema e a pintura estão a fazer-se coisas que podem ser consideradas paisagismo, isto é, coisas em que a paisagem é o próprio objecto da representação, é o próprio acontecimento em si. Enquanto no cinema ainda é diferente. No filme, a paisagem de que se fala é outra.

Quando estou a olhar para a natureza estou a hierarquizar as coisas que vejo: isto é mais importante, isto está à frente, isto está atrás, isto relaciona-se com aquilo, o resto não interessa, a luz está ali, ponho, não ponho... no cinema, isto não se pode fazer. A câmara não pode fazer isso, não temos uma câmara fenomenológica que consiga estar a trabalhar como um pintor. Portanto, estamos a falar de coisas diferentes, estão relacionadas, mas são diferentes.

Mas chamava a atenção para o que se está a fazer em Portugal, nesse campo intermédio do vídeo. Fazem-se coisas muito interessantes, com artistas muito novos (aí na casa dos 30 anos). De volta e meia aparecem. E pronto era isto.

inês sapeta dias. Esta carga que a paisagem tem, se calhar pode ser relacionada com o que o Sandro falava, da “solenidade” que está por trás do cinema português... e que se calhar tem alguma coisa a ver com os títulos desta série. Porquê estes títulos, com uma carga de certa forma religiosa, solene? “Génese”, “Terra Prometida”...

saguenail. Isso tem a ver eventualmente com provocação.

inês sapeta dias. Mas relaciona-se com esta solenidade, ou não?

saguenail. regina. Não, não.

saguenail. De maneira alguma. Relaciona-se com uma consciência nossa, mais clara para mim que venho de outro país, de outra cultura, de que a tradição religiosa tem um grande peso em Portugal. Um peso que me parece impregnar completamente todas as manifestações culturais apesar de estar excluído do discurso das pessoas, e mesmo da maioria dos cineastas. É quase tabu. E ao tratar de “como é que o cinema criou ou interrogou uma identidade lusitana” propusemo-nos a recolocá-la dentro de uma tradição, digamos, lírica.

regina guimarães. Os títulos indicam aquilo de que cada episódio vai falar. Era difícil arranjá-los. O melhor que arranjámos para o primeiro foi “Génese” e depois, dentro daquela mesma inspiração chegámos a “Terra Prometida”, e depois a “Jonas”. E depois já estávamos demasiado lançados nessa trajectória para nos podermos contradizer totalmente, e fomos chegando ao “Massacre dos Inocentes”... Mas não quero com isto dizer que os títulos sejam completamente aleatórios, todos eles dão uma indicação e apontam caminhos. O “Jonas” tem a ver com o espaço fechado, o “Massacre dos Inocentes” tem a ver com as personagens no cinema português serem cada vez mais novas, do facto de que, qualquer dia, os cineastas desatam a filmar personagens na barriga dos espectros que passam...

saguenail. Os títulos funcionam todos um pouco por antítese. Por exemplo, a paisagem no cinema português é a terra que não cumpriu as promessas. Acho eu.

inês sapeta dias. Não sei se gostariam de voltar atrás e comentar mais aprofundadamente aquilo que o João disse. Se calhar agora levei-vos para outros sítios, desculpem.

saguenail. É muito complicado. Enquanto existe uma tradição paisagística na pintura, não há filmes paisagísticos, obviamente. No melhor dos casos, uma ficção pode integrar-se no cenário duma paisagem, mas aí voltamos ao tratamento da paisagem através da janela. E muitos dos exemplos que estamos a dar aqui na discussão vêm de uma experiência que não é a desta série, mas sim de termos tentado fazer um filme sobre a paisagem de Trás-os-Montes. Foi uma tentativa de acompanhar a paisagem, interrogando-a. Neste filme, a ideia foi tentar reconstituir - mas ao tentar reconstituí-lo

estamos a criá-lo - o objecto paisagístico tal como apareceria no conjunto dos filmes portugueses. E dá-lo a ver. Obviamente que, por um lado, tomamos partido, quer dizer, há filmes que mostram o mar e nós não os integrámos na montagem...

regina guimarães. Há mares...

saguenail. ...não são quantitativamente representativos, mas existem esses filmes mais virados para o mar. Por outro lado, há entre a paisagem e o espaço fechado, o espaço urbano. E decidimos não tratar esse espaço porque parece haver um novo olhar sobre ele desde há 2 ou 3 anos, já depois do período abarcado pela série. Na altura, o discurso dos cineastas sobre a cidade não era especificamente português. Quer dizer, havia menos diferença em relação a outras cinematografias, do que na paisagem. Aquilo do rio ser fronteira, ser barreira, foi algo que descobrimos. Não foi uma ideia, nem sequer uma intuição à partida. Foi mesmo: "que raio, por que é que o rio está sempre a representar uma barreira, um obstáculo?". A metáfora do rio, tanto na cinematografia americana, como nos filmes franceses, é o rio da vida.

regina guimarães. Mesmo quando o Paulo Rocha acompanha, de facto, o percurso do rio, quando a Isabel Ruth desata a voar em varandas, e paira por cima das águas, esse vôo marca o momento em que se percebe que o filme vai ser o contrário de uma iniciação. O contrário do que seria um filme do Renoir, por exemplo, que ele tanto admira. Ou seja, no filme do Paulo a vida não ensina nada a ninguém, pelo contrário.

saguenail. Não, mas penso que, no filme do Paulo, o rio é um obstáculo. Na mesma. Como nos outros filmes.

inês sapeta dias. Não sei se a Helena encontra na literatura alguma pista para este tratamento do rio?

helenas buescu. Não sei. Eu, devo dizer, fico sempre um bocadinho mais perplexa com aquilo que me parece uma necessidade curiosa, já para não dizer estranha, de encontrar especificidades portuguesas. O que mais me interessa, talvez por defeito de formação, não é tanto encontrar aquilo que é português na literatura portuguesa,

mas como as coisas dialogam. O que eu sinto às vezes em discussões sobre o cinema português é o contrário do que em literatura me interessa. Porque é que isto é português? Porque é que este cinema português é português e porque é que há tanta necessidade em interrogar o carácter português no cinema português? Porquê?

Desculpem lá, mas talvez isto tenha a ver com a questão da representação da paisagem. Porque é que esta paisagem é necessariamente portuguesa? Eu, por exemplo, ao olhar para estas paisagens, lembrei-me muito de um livro, aliás absolutamente excepcional, que é fruto de um trabalho de cooperação entre a Maria Velho da Costa como escritora e o José Afonso Furtado como fotógrafo. O livro chama-se *Das Áfricas*. É feito de fotografias que o José Afonso Furtado tirou no périplo, ao longo de anos diferentes, em várias partes de África, algumas ex-colónias portuguesas, mas não só, também em vários outros sítios como Marrocos, etc. E depois a M^a Velho da Costa escreveu sobre as fotografias (foi um livro feito um pouco ao contrário do que é costume. Normalmente existem os textos, e as fotografias são feitas sobre os textos, para ilustrar os textos. E ali foi ao contrário). O José Afonso Furtado não fotografa gente, ou como ele diz ou alguém diz por ele, ele não fotografa coisas que mexam... e portanto ali o que temos é fundamentalmente paisagem. E no entanto, é uma paisagem exactamente semelhante a esta, não há nada de português nela, não são paisagens portuguesas, mas há sobretudo uma atitude relativamente à paisagem que eu acho que é interessante. Não sei se essa atitude é especificamente portuguesa.

Não é propriamente a paisagem que é aqui especial, acho eu, mas a forma como ela é olhada e como ela é representada. E aí eu volto um pouco à ideia de onde parti: há uma dimensão vestigial na representação da paisagem. Ela é olhada não tanto como uma plenitude, ou como algo que está acabado ou que representa uma totalidade, mas é sobretudo olhada para que possa manifestar no que está, aquilo que não está. Ou poderia vir a estar ou esteve e deixou de estar. Há sempre uma dimensão, por um lado de perda, e por outro lado um gesto de utopia. O que não existe, mas pode vir a existir, ou poderia ter existido. Portanto, esta dimensão imaginária da paisagem, eu acho que é um pouco contrária à representação realista, e é talvez por isso que o Paulo Rocha fala de lirismo.

Mas aí encontro diálogos também com a pintura. Há certas imagens no início, e depois no fim, em que há recuperação da imagem tradicional que vem da representação da pintura romântica e nomeadamente do Friedrich, da *Rücken Figur*, ou seja, da figura de costas que olha a paisagem, por nós. Aquilo que aquela figura está a fazer ali no meio

daquela paisagem é pura e simplesmente representar o olhar do espectador. Portanto, aquela personagem não existe, nós não lhe conhecemos cara, nem rosto, nem gestos, ela está ali para mostrar que nenhuma paisagem existe sem que um homem exista dentro dela, mesmo quando aparentemente não está dentro dela. E isso é que acho extremamente interessante na questão da paisagem. É que nós estamos a falar da paisagem, mas na realidade estamos a falar do olhar humano e da inscrição humana dentro da paisagem.

regina guimarães. Compreendo perfeitamente o que diz... sempre fui alérgica a esta ideia do Saguenail. Só podia nascer na cabeça dele, obviamente, esta ideia de ir perguntar às pessoas o que era português nos filmes portugueses. Coisa que para mim era completamente irrelevante, totalmente desinteressante. Mas ele é teimoso que nem uma mula e, portanto, em todas as entrevistas (tirando o Paulo com quem temos uma relação mais próxima e por isso é que se ouve a gente falar em *off*) perguntámos às pessoas unicamente o que há de português no cinema português. Devo dizer que aquilo que me despertava as maiores desconfianças foi, na verdade, uma pergunta a que as pessoas fugiram, ao contrário do que parece poder concluir-se do que disse a Helena. As pessoas ficaram completamente derrotadas com essa pergunta. E desatavam a dizer uma data de coisas que de outro modo, com menos conversa preparada e requeitada... Ou seja: agora eu reconheço, sou obrigada a reconhecer, a eficácia da pergunta. Neste episódio não dá muito para ver isso, com excepção do Pêra que começa a dizer que os emigrantes são os últimos grandes aventureiros, e que, pelo contrário, esta coisa do cinema português é uma grande cobardia, que os realizadores são todos uns covardes. Eles querem é algo que seja sagrado, que não se possa mudar...

helena buescu. Que não se mexa.

regina guimarães. Mas voltando à vaca fria: não é uma pergunta assim tão comum, pelos vistos. Fala-se muito, de facto, de cinema português, e há muitos chavões. Mas a mim, o que me interessa no cinema português, é como é que este cinema foi feito ao longo destes 25 anos. Os filmes que nos servem de marcos, os primeiros filmes que nós incluímos neste grupo foram: *O Passado e o Presente*, um filme que já não é Cinema Novo, *o Jaime*, fora de todos os baralhos, e os *Brandos Costumes* realizado às

cavalitas da Revolução. Todos esses filmes são anteriores a 75, embora alguns tenham sido acabados em 75. O que eu acho importante é perceber-se que este cinema, até ao ano 2000, 2001, é um cinema que foi feito de uma determinada maneira e que está a desaparecer. Isso da 'maneira como' e dos meios faz do cinema português um cinema português. A maneira como foi produzido, a escassez de meios, efectivamente os tempos de feitura perfeitamente anormais, o facto de o cinema não ter de prestar contas de bilheteira a ninguém, de a carreira de um cineasta não depender do sucesso de bilheteira, e por aí fora. Isso fez um cinema português muito diferente mesmo de cinematografias um pouco marginais em relação aos *mainstream*. Pessoalmente, acho que essa dita conjuntura tinha imensos defeitos e criou situações de grande injustiça e anormalidade, mas permitiu que este cinema existisse. E, embora não tenhamos pensado muito nisso quando fizemos os seis livros, o certo é que estamos a assistir à morte desse cinema.

joão queiroz. Engraçado, eu estava a pensar se existiria um paralelo com a pintura, e também há. Houve muita pintura portuguesa feita sem a capacidade de vender quadros, porque não havia galerias, com pouco dinheiro para comprar tintas, e isto criou de facto uns objectos que podem ser classificados a partir disso. Mas não sei se o epíteto é suficientemente forte para essa classificação. Digamos que há cinema português feito nessas condições. Esse é o cinema feito nessas condições em Portugal. Isso também pode existir nas outras cinematografias. Porque há muitas coisas consideradas preciosas de alguns artistas plásticos, nessa altura quase...

helena buescu. Artesanal.

joão queiroz. Sim, artesanal, que nos dá... não sei se está ver o que quero dizer, aí dos anos '70...

regina guimarães. Só que o artesanal do cinema é uma coisa muito contraditória com...

joão queiroz. Isso nunca poderia definir as artes plásticas portuguesas. Isso de serem coisas feitas claramente abaixo do nível de produção, de não haver condições.

regina guimarães. Estes filmes são ficções em 35mm. Ou seja, não são filmes artesanais na variante “eu tenho uma câmara super8 ou 16mm e faço os meus objectos, com os meus amigos, e com falta de dinheiro”. Estes filmes são feitos com algum dinheiro...

joão queiroz. Eu não estou a dizer isso, estou a perguntar se as condições de produção são suficientes para classificar um objecto como cinema português. E o ‘português’ aqui indica o tipo de condições de produção destes filmes, e é isso que os classifica como cinema? Não sei se é suficiente. Pode ser uma maneira de ver, porque isso que diz é verdade...

helen buescu. Introduz uma componente mais sociológica. Pode caracterizar a produção de um objecto social, mas não necessariamente substantivo. Não necessariamente uma caracterização substantiva, não é?

joão queiroz. Exactamente, a própria preocupação sociológica, ou a preocupação política são mais caracterizantes do que as condições de produção.

regina guimarães. Não sei, não sei... Porque este cinema...

joão queiroz. Senão é aquele cinema feito assim.

helen buescu. Pois...

regina guimarães. Não, não é isso. Este gesto é em si muito contraditório.

joão queiroz. Isso é contraditório com a individualidade do artista. Porque eles podem não ser todos assim. E hoje pode haver um assim, que filma dessa maneira...

regina guimarães. É disso que o João César Monteiro dá conta quando faz o *Branca de Neve*. Quando faz o *Branca de Neve*, o João César Monteiro está a manifestar a ferida exposta da sua própria contradição. “Como é que eu, homem inteligente, me deixei ir ao fazer filmes, longa-metragem de ficção, que precisam de ter 2h para

serem comercializados, sendo essa a duração do cinema comercial? Quando de facto os meus filmes são feitos de fragmentos e nunca constituíam narrativas formatadas para essa duração?...”. E então faz um filme a negro. Ninguém o levou a sério, disseram-se as coisas mais inconcebíveis sobre o assunto. Ninguém o levou a sério, mas ele estava a falar de uma coisa muito séria. Porque este cinema vive realmente numa contradição: como é que se pode querer ser autor, *à part entière*, quando se está a fazer uma coisa que se parece em muitos aspectos com o cinema padrão? Aliás, em Portugal, no ICAM - antigo IPACA, antes disso IPC - existe uma categoria que se chama “filme padrão”. Ou seja: estes cineastas foram pessoas que trabalharam dentro do padrão, mas de uma forma nada padronizada. Há pouco pensava nos belgas... os belgas têm quilotoneladas de cineastas que fizeram grandes ficções e documentários das formas mais artesanais. Não digo, nem posso dizer, que em Portugal se faz um cinema particularmente artesanal. Pelo contrário! Os nossos cineastas foram muito pouco artesãos.

joão queiroz. Mas quando eu estava a falar de artesãos era dos outros. Não eram dos cineastas, era dos que faziam trabalhos manuais, mesmo.

regina guimarães. Pois, mas estava a comparar, quando não é de todo a mesma situação. Porque estes cineastas portugueses de que estamos aqui a falar, trabalharam com orçamentos muito mais consequentes do que aqueles que são necessários ou habituais quando se faz cinema artesanal, ou cinema experimental, ou com outra designação que a gente queira. E acho que os vários desfasamentos na maneira como cá se faziam filmes tiveram como consequência características específicas.

joão queiroz. Tem. Sem dúvida que terá.

regina guimarães. Pois, muito específicas.

joão queiroz. Mas aqui já se salta para a classificação. Tem características tão específicas que já é cinema português. São só específicas.

regina guimarães. Eu gostava que me dessem um exemplo de cinema que tenha esta quantidade de fenómenos autorais e que obedeça a esta configuração de produção.

joão queiroz. Se calhar há na Rússia, ou na Polónia. Nos chamados períodos de transição, se calhar.

regina guimarães. Ok, se calhar há... se calhar. Podemos imaginar o “se calhar”, mas a mim não me parece que na Rússia as coisas acontecessem desta maneira, e que as pessoas não tivessem de prestar contas a ninguém acerca da carreira dos seus filmes, por exemplo

joão queiroz. O problema é que se acontecerem não podemos chamar a isso cinema russo.

25 de Fevereiro de 2006



Livro 3. Jonas *fechamento do e no cinema português*

participaram...

Inês Sapeta Dias | Saguenail | Vítor Silva Tavares (“passador de livros”, responsável pela micro-editora &ETC, participou no filme *Vai e Vem* do João César Monteiro, sobre quem escreveu especialmente, dentro do panorama do cinema português) | João Mário Grilo (realizador e professor de cinema na FCSH-UNL onde lecciona “Realização Cinematográfica” e “Programação Cinematográfica”)

um espectador | Inês Oliveira Martins (advogada)

inês sapeta dias. Hoje começo por pedir aos convidados que comentem o episódio. Primeiro o Vítor Silva Tavares, a quem peço que fale especialmente deste ponto focado fortemente: o efeito de fechamento no cinema português e a sua ligação com o fascismo.

vítor silva tavares. Existe, para mim, um efeito paradoxal na montagem que acabámos de ver. Falou-se, através de uma série de fragmentos recolhidos e montados segundo uma determinada orientação, do tal fechamento. Fechamento em cada um de nós, fechamento na sociedade portuguesa. O ponto paradoxal, para mim, reside no facto de quase todos os fragmentos apresentados serem de filmes produzidos após o 25 de Abril, terem tido condições de produção que vão no sentido de uma enorme liberdade de concepção e assim permitirem um leque vasto de reflexões e leituras.

Quer dizer que o próprio 25 de Abril, ao abrir a sociedade portuguesa, permitiu que fossem produzidos estes filmes sobre o fechamento. Fechamento esse que não diz, pelo menos neste episódio, directamente respeito ao que era o país português anterior ao 25 de Abril. Pelo menos não reparei nisso.

saguenail. O primeiro excerto do Seixas Santos pretende ser um retrato de uma família típica do pré-25 de Abril.

vítor silva tavares. Certo. Estes filmes, portanto, foram produzidos depois do 25 de Abril, e, sobretudo, com dinheiros públicos, o que quer dizer que o poder político pós-25 de Abril, no campo da produção e da realização do cinema, se abriu à livre criação, à muito livre criação de modelos. É este o ponto que sobremaneira para mim se salientou ao ver este episódio.

No demais é evidente que este episódio por si só não me permitiu fazer uma ideia do tipo de intenção do Saguenail e da Regina Guimarães. Tipo de intenção esse que por certo só melhor poderá ser lido no conhecimento de todo o puzzle, ou todo o painel de excertos ou fragmentos escolhidos. Mas há, julgo, a intenção de, como num espelho poliédrico, captar vários olhares, várias inquietações sobre o estar português, no interior do cinema. Cinema esse que, pela escolha apresentada, põe de lado uns certos objectos registados em película - há quem lhes chame cinema - de um certo

cinema dito comercial, de diversão, ou assim. O que desde logo nos coloca dentro da seguinte questão: como é que é entendido o tal cinema português? Basicamente o cinema português seria todo o cinema produzido em Portugal e que fosse falado em língua portuguesa, qualquer que fosse o tema, qualquer que fosse a sua maneira de se mostrar. Mas creio que não é isso que aqui está, acho que o painel aqui não é tão abrangente, não abarca tudo o que é registado em película e falado em português.

saguenail. Não se trata de uma antologia, nem de uma recensão, nem sequer de uma análise histórica do cinema. O nosso trabalho debruça-se sobre um período limitado, mas limitado de alguma forma arbitrariamente. Pensamos que houve uma viragem por volta de '72, com três filmes, e que a partir de 2000, com novos objectos como o *No Quarto da Vanda*, por exemplo, se desenhou a hipótese de uma outra viragem. Por isso, decidimos tomar um ponto de partida e escolher um ponto de saída, digamos. Dentro desse período, em cada episódio, escolhemos uma temática. Não pretendemos abranger todo o cinema português, e pareceu-nos que existia a seguinte hipótese de trabalho válida: todos os filmes que saem em Portugal, qualquer que seja o seu tema, de alguma forma, mesmo sem o realizador necessariamente estar plenamente consciente disso, são um reflexo do estado da sociedade portuguesa. Por outro lado, a história não funciona como os media informativos nos pretendem fazer crer, isto é, pela actualidade. Há coisas cuja unidade assenta num tempo maior. E o que a mim, que não vivi a história do fascismo, me surpreendeu, é como é que alguns motivos herdados historicamente se mantêm depois do 25 de Abril. Quer dizer, apesar da abertura, esse tema do fechamento mantém-se muito forte, muito presente nos objectos realizados, ou pelo menos nalguns objectos realizados. Sem ser exaustivo, apesar de tudo o número de filmes citado já é bastante elevado.

Há alguns realizadores que vão ser mais característicos para uma temática, e menos para outra. Neste caso obviamente parece-nos que realizadores como João César Monteiro, Alberto Seixas Santos, João Mário Grilo, ou Edgar Pêra serão mais representativos para uma reflexão acerca dos espaços fechados. Mas, tentámos comparar para nos nortearmos. Se eu tivesse que me debruçar sobre o tipo de espaço focado, por exemplo, no cinema francês, não seria este, assim, desta maneira, de modo algum. E isso para mim é, ou tornou-se, óbvio. Pareceu-me haver aí um traço,

não sei se é identitário, mas é problemático em relação a uma consciência dos criadores em Portugal.

vítor silva tavares. Só um pequeno parêntesis. Antes do 25 de Abril há pelo menos dois filmes que dariam matéria de reflexão. Um deles foi realizado por José Ernesto Sousa, vindo do movimento cineclubista, nomeadamente do cine-clube *Imagem*. Havia também uma revista, a revista *Imagem*, que na altura em que foi primeiramente pensada suscitou uma enorme esperança nos intelectuais portugueses, e não apenas naqueles directamente ligados ao cinema ou ao movimento cineclubista. Esse filme é o *Dom Roberto*. Num período onde obviamente o Estado não contribuía nem com meio tostão, pelo contrário, para a produção de um cinema que se queria mais digno, mais cinema-cinema, foi possível produzir este filme através da ideia de criação de uma cooperativa do espectador. Foi uma cooperativa virtual (que eu saiba ela nunca se formalizou como tal) mas estava aberta à participação de estudantes universitários, de cineclubistas, de artistas que oferecessem quadros, enfim, tudo para que se conseguisse arranjar o capital necessário para se conseguir pôr de pé o filme. Não vou falar se esse filme era muito bom ou muito mau, mas ele aparecia como decididamente um corte com todo o tipo de cinema que até então se estava fazendo em Portugal, e que tinha batido no fundo. Era impossível fazer uma coisa mais ignominiosa. Chegou-se a projectar um filme, cujo título agora não me lembro, produzido só com patrocínios publicitários, onde chegámos a ver uma coisa destas: mostra-se uma cozinha, está uma mulherzinha a passar a ferro e entra o marido, e pergunta à senhora o que é que ela está ali a fazer. Nós, espectadores, não sabíamos, ela estava ali a passar a ferro. Ela diz: “não vês, estou a passar a ferro com o meu magnífico Morphy Richards”. Bom, o cinema tinha batido no fundo e assim é que o *Dom Roberto* suscitou uma enorme esperança.

Outro é o filme do José Fonseca e Costa, *O Recado*. Em princípio *O Recado* andava à volta de um fulano que desembarca algures numa praia portuguesa ficando sempre a dúvida, através de todo o filme, se esse fulano que desembarca nessa praia é por exemplo um contrabandista ou um activista do partido comunista. Lembro-me de uma conversa aquando de uma projecção feita pelo realizador, já o filme estava montado. Uma projecção privada, nuns estúdios que ficavam algures em Alvalade, comigo e com o José Cardoso Pires, feita para que nós pudéssemos aferir se a censura se iria aperceber

dessa ambiguidade, e se iria ou não proibir o filme. Era um dilema. Efectivamente o filme tinha elementos que poderiam permitir que a censura proibisse o filme e não só. Foi um acto de, na altura, grande coragem política, atendendo aos tempos que vivíamos. Pronto, e com isto me calo. Era só para dizer que antes do 25 de Abril há, tirando o caso ímpar, especial, do Manoel de Oliveira, que não vou referir, algumas contribuições que foram muito poderosas para tudo aquilo que no campo do cinema veio a ser produzido e realizado depois do 25 de Abril.

inês sapeta dias. Já voltamos ao Vítor. Agora gostava de pedir ao João Mário Grilo que comentasse também o episódio, num papel especial porque de dentro já que é um dos realizadores citados. Pedia-lhe então que lançasse as suas questões.

joão mário grilo. Isto tem quase um ar de psicanálise. Eu gosto muito do projecto da Regina e do Saguenail, acho que resulta muito bem. Mas confronto-me sempre com estes episódios no sentido de um trabalho de verdadeira psicanálise. Não é um trabalho psicanalítico, mas é um trabalho de psicanálise. Porque traz à superfície algumas coisas, digamos, “recalcadas”.

Há uma frase neste episódio, logo no início, dita pela Regina, que é a ideia da ditadura “de trazer por casa”. Há uma primeira parte da frase em que é dito “ditadura de trazer por casa” e depois a seguir: “é mais dura, e duradoira”, etc. E a primeira parte da frase parece ser uma coisa e a segunda é outra. E esta questão é muito interessante porque é a particularidade do fascismo português. Foi uma ditadura de “trazer por casa”, foi uma ditadura que entrou dentro da casa das pessoas, embrenhou-se na vida das pessoas e no meio disto tudo Portugal ficou sem metade do século XX. Portanto, este é um país particular no mundo, acho eu, porque ficou órfão da modernidade. E, para mim, isso explica que seja fácil pôr em evidência esta questão, a questão do cárcere, às vezes metáfora, outras vezes nem tanto. Por exemplo no meu caso é fisicamente isso, é uma questão particular.

Tenho a absoluta consciência, enquanto pessoa que viveu os últimos anos do fascismo, que aquilo que mais metia medo às pessoas, aquilo que condicionava mais a vida das pessoas, era o fantasma da prisão. A prisão era qualquer coisa que existia como regulador da vida social, a tal ponto que as pessoas transformavam em prisões mesmo as situações que não eram prisionais.

Eu tinha tal desejo de filmar numa prisão que tive de inventar uma história, tive de imaginar um filme para entrar dentro de uma. Só tinha duas hipóteses: cometer um crime, ou filmar... que é quase a mesma coisa, num certo sentido. Mas portanto escolhi a via do filme, porque já tinha feito uns filmes antes onde a questão também estava mais ou menos presente. E foi assim, quis mesmo ver o que era, o que é que metia medo às pessoas. E foi sobretudo no *Longe da Vista* que o consegui, porque fui filmar uma prisão que para mim é o protótipo da prisão fascista, a prisão de Monsanto. Uma prisão que não existia, de resto. Nos registos oficiais era uma prisão que não tinha director, por exemplo. Era uma espécie de colónia penal enfiada na serra de Monsanto, que aliás não se via, e para mim foi qualquer coisa que me ajudou muito a perceber o que condicionou toda a minha infância e uma grande parte da adolescência. Esse fantasma prisional... de vez em quando havia umas pessoas da família que iam lá parar.

Acho que como este país é um país sem dramaturgia, a arte que mais se ressentiu com o fascismo foi o teatro. Se hoje em dia andarmos à procura da dramaturgia portuguesa é muito complicado, há pouca produção, pouca encenação, há pouca circulação ao nível do teatro. E o cinema tem uma importância enorme enquanto termómetro desta sintomatologia que é muito particular. Nesse sentido revejo neste episódio basicamente tudo o que penso sobre o assunto. Acho que não tenho grande coisa a acrescentar. Estou absolutamente convencido que a prisão é um motivo, ‘motivo’ não no sentido dramático mas no sentido geral, formal - porque a prisão também introduz formas. Acho muito bonita a entrada no *Amor de Perdição*, porque me parece que quando o Oliveira começa a filmar os cárceres o seu cinema muda sensivelmente. Acho que ele nunca mais o abandonou, trabalhando sempre no limiar da ironia. Basta ver, por exemplo, o último filme dele, que eu acho desse ponto de vista muito interessante.

Agora, aquilo que eu vou dizer liga-se um bocadinho àquilo que o Vítor disse mas de um outro lado. Porque é que o problema da prisão aparece sobretudo nestes filmes? Porque o cinema português não está dividido entre o cinema comercial e o cinema que não é comercial. Eu acho que o cinema português está dividido entre aquilo a que eu chamo “cinema português”, e aquilo que eu chamo de “cinema internacional”. E isso acontece em todas as cinematografias, como existe em arquitectura o estilo internacional: eu se for ali, por exemplo, a Queluz, não vou ver a arquitectura portuguesa, vou

ver uma arquitectura semelhante à que existe nos subúrbios de Paris ou de Madrid, ou de qualquer outra cidade mundial, e que é uma coisa chamada “estilo internacional”. No cinema isso também existe. Existe portanto uma fórmula que é aquilo que se ensina numa escola de cinema, ensina-se a filmar segundo esse estilo. Quem vai para uma escola aprender a fazer cinema é isso que recebe, tal como não se vai ensinar numa escola de aviação a pilotar *Boeings* portugueses, porque isso não existe. As pessoas quando vão para uma escola aprender a pilotar aviões vão aprender a pilotar aviões, para poderem pilotar um *Boeing* na China ou na América. É isso que é ensinado às pessoas. E aliás basta ver o que o Pedro Costa diz sobre a Escola de Cinema para perceber isso, para perceber os grandes problemas que isso implica, porque a maior parte dos professores da Escola de Cinema em Portugal, durante o período mais interessante da Escola de Cinema, não eram professores do “estilo internacional”, eram professores de outra coisa. Eles próprios eu acho que nem sabiam muito bem de quê. Estou-me a lembrar do caso do Seixas ou do Paulo Rocha.

A grande divisão está, então, entre aquilo a que eu chamaria esse cinema internacional, que está comprometido com os valores do passado, que continua a olhar, por exemplo, para a comédia dos anos '30, e que vive o luto de ter sido abandonado pelos distribuidores que são as pessoas com importância neste processo, porque isto não tem nada a ver com o Estado - são os comerciantes quem tem de se interessar. Está comprometido com uma série de valores, sendo que o principal de entre estes é o da ilusão, para mim. É um cinema que vende ilusões. E do outro lado está um cinema a que eu chamaria o da não-ilusão. Eu acho que é exactamente aí que está o centro deste cinema português, encontrado por estes episódios. Porque é inevitável que o encontrem, a partir do momento em que pesquisam aquilo que eu chamaria a portugalidade do cinema português - dando o desconto todo à coisa foleira que há nisto. Porque não é bem portugalidade, não é? Acho que não é bem isso mas se calhar não há outra maneira de o dizer. Espero que se perceba, e acho que o episódio também mostra que o que se está à procura através desta ideia não é uma coisa bacoca, é uma forma qualquer. E eu acho que isso tem a ver com a recusa de iludir. Há um conjunto de cineastas portugueses que acharam que a sua atitude anti-fascista passava por uma recusa em vender ilusões às pessoas. E talvez o filme paradigmático desse ponto de vista, para mim, seja mesmo *Brandos Costumes*. O plano que aqui está é muito bonito - o plano do espelho - porque entre a ilusão do espelho e a realidade

não há nenhuma diferença. E o que faz com que não haja nenhuma diferença é a câmara. Os espelhos, aliás, são engraçados no cinema. Por exemplo, no último filme do Oliveira [*Espelho Mágico*] acho que isso tem também muita importância. Eu acho que quando um cineasta tem uma imagem de uma pessoa, e a imagem dela reflectida no espelho, a maneira como vai filmar isso é decisivo. Porque tem uma coisa real e o seu reflexo, e isso é o cinema. O cinema é uma coisa real e o seu reflexo. Pode fazer-se o plano da rapariga, e o plano da imagem da rapariga no espelho. Ou então pode fazer-se aquilo que o Seixas faz, que é um mesmo plano que vem do espelho à rapariga. Isto quer dizer duas coisas completamente diferentes.

saguenail. E há aquele plano extraordinário no *Amor de Perdição*, em que se vai focar o reflexo no espelho e aquilo que está fora do espelho fica desfocado. Ou seja: o pai da Teresa aparece completamente desfocado.

joão mário grilo. O trabalho de desfocagem no *Amor de Perdição* é fantástico. Bem, mas para concluir, isto é tudo muito duro mas tem uma muito sólida base epistemológica. Acho que há uma epistemologia no cinema português, que tem a ver com a recusa da ilusão; é em nome dessa recusa que é feito o encontro com a questão da ilusão. E tem a ver com a infância das pessoas. A maior parte das pessoas que filmaram, tirando o caso do Oliveira, e estão neste filme, tiveram ou toda a sua infância, ou toda a sua adolescência, ou praticamente toda a sua vida mergulhadas no fascismo, ou mergulhadas nesse não-século, nesse não-tempo. E, portanto, acho que de facto desse ponto de vista a prisão não é apenas um fantasma, não é um ajuste de contas com o passado, a prisão é uma forma de educar. As pessoas foram educadas nesse regime.

Toda a gente fala da globalização, mas nós estamos completamente à margem disso. Quer dizer, o Doutor Oliveira Salazar construiu um país que provavelmente vai ter de viver o século XX no século XXI. E o que aqui está para mim é o retrato da suspensão, o retrato dessa suspensão. Fomos todos metidos numa prisão chamada Portugal. É fácil fazer do quinto da Península Ibérica uma prisão. É fácil e fez-se. Fez-se.

saguenail. Eu, como disse, não vivi o período do fascismo, mas acompanhei o processo de “integração” pelo menos no espaço Schengen. E pareceu-me, logo na altura,

que a entrada se processou de uma maneira completamente errada. Portugal não se “abria”, antes via o espaço comunitário de certa forma como os países do 3º Mundo vêem a Europa: como uma fonte de subsídios. O que não implicava um rebentar das fronteiras.

inês sapeta dias. Queria colocar uma questão acerca das prisões que aqui surgem como exemplo de espaço fechado recorrente no cinema português. Elas aparecem como, simultaneamente, espaços fechados, e como espaços de liberdade. E nesse sentido vocês falam das prisões do Oliveira, das prisões do Reis ou do César Monteiro. Espaços de liberdade porque do pensamento e do imaginário...

vítor silva tavares. Há uma frase de um poeta surrealista português já falecido, de seu nome Pedro Oom, que é a seguinte: “pode-se sair de uma prisão mais livre do que quando para lá se entrou”. Bom. Esta frase vai um bocadinho no sentido do livro do Thoreau, *A Desobediência Civil*, que foi escrito quando o autor estava preso. Ele tinha sido preso pura e simplesmente por se ter recusado a pagar impostos ao Estado Americano na altura em que o dito Estado estava em guerra com o México, para anexação do Texas. A certa altura ele faz uma reflexão sobre os seus compatriotas que vão passando na rua, do lado de lá das grades, e lamenta a situação de aprisionamento desses compatriotas que estão lá fora. Ou seja, ele está dentro mas é um indivíduo livre, de pensamento livre. Os outros estão cá fora, coitados, aprisionados num sistema social, que os leva, a dar por isso ou sem dar por isso, a pagar os seus impostos para que efectivamente os EU fizessem a guerra. Cada um depois tira daí as conclusões que muito bem entender.

Também no nosso país, muito antes do 25 de Abril, o fascismo português impedia a comunicação, fazia censura aos jornais, aos filmes, ao teatro, etc. Mais, certos lugares eram vigiados pela PIDE, como é sabido. Havia que ter cuidado quando se estava num café, tinha que se olhar para o lado. No entanto, é evidente que àqueles de espírito livre, de livre arbítrio, não era o fascismo português que os punha na condição de prisioneiros mentais, digamos assim. O César Monteiro, por exemplo, quer nos seus escritos, quer nos filmes que foi fazendo, não só era livre, como era ainda por cima libertário. E no entanto vivíamos numa situação política que de facto impedia a livre comunicação entre as pessoas.

Tenho uma experiência pessoal do que era a repressão política, porque dado o meu tipo de trabalho nos jornais e nas editoras, nomeadamente na editora Ulisseia, tinha contacto directo quer com os agentes da PIDE, que me assaltaram a editora ‘n’ vezes, para retirar ‘n’ livros, sendo então sujeito a ‘n’ interrogatórios; quer depois com a censura à imprensa por ter responsabilidades editoriais nos jornais, nomeadamente no *Diário de Lisboa* e no seu, particularmente vigiado, suplemento cultural. Tinha então a faculdade, como teria um chefe de redacção, ou o próprio director do jornal, de contactar directamente não com os oficiais censores, que era totalmente proibido, mas com o próprio director da censura. Logo, tive ‘n’ vezes discussões no interior da própria censura, conhecendo-lhe os mecanismos de funcionamento.

Eu pedia audiência ao Director da Censura para ir obviamente protestar, e estes protestos eram uma espécie de teatro, de jogo de gato e rato: eu tinha sempre de protestar ainda que soubesse que o resultado desse protesto seria, na maior parte das vezes, nulo. De qualquer modo lá ia eu, pedia audiência e sim senhor lá ia à Direcção da Censura que curiosamente funcionava onde a partir do 25 de Abril passou a funcionar, e creio que ainda funciona, o IPAC, como é que se chama agora? o ICAM. No edifício do Vinho do Porto. Exactamente nessas instalações estava sita a Direcção da Censura. Ora portanto, das vezes que fui falar com o director, eu levava sempre a minha mala, ou a minha gabardine se era no Inverno, com bolsos grandes. Um grande corredor, salas de um lado e doutro, os senhores censores fazendo o seu trabalho. O gabinete do Director era ao fundo tendo uma pequena saleta a anteceder essa porta de entrada, onde o contínuo lá me deixava, ficando eu à espera que o Senhor Director dissesse “sim senhor, pode entrar”. Acontece que nesse pequeno gabinete, uma mesinha como num consultório estava cheia de jornais e revistas apreendidas pela polícia no aeroporto, aqui e acolá. Pelo que eu me abastecia com *Le Monde’s*, *Nouvel Observateur’s*, e tudo o mais. Punha na mala, ou na gabardine, e entrava para dentro do gabinete do Director da Censura. Aí apetecia-me imaginar que o regime tinha de cair. Tinha de cair, pois se eu próprio era na boca do lobo que obtinha elementos para estar melhor informado, nomeadamente sobre a Guerra Colonial. As revistas todas, nomeadamente francesas ou americanas, que falavam da Guerra Colonial eram apreendidas. E assim, eu estava muito bem informado, e era muito bem informado justamente na ante-câmara do Director da Censura. Daí portanto a relação

entre a situação política, fechada, com a vontade de liberdade, o desejo de liberdade. Essa dialéctica era permanente.

saguenail. O *Brandos Costumes* começa com uma citação do Kafka que coloca bem o dilema que leva à impotência: quando se é preso não se pode ao mesmo tempo querer melhorar as condições de reclusão e querer fugir. As duas intenções levam a uma espécie de total paralisia, porque quem quer fugir não tem nenhum motivo para tornar as condições melhores lá dentro, e quem quer tornar as condições melhores já não tem motivo para fugir. Não há dúvida que não há pior censura do que a auto-censura e pior prisão do que aquela da qual não se vêem as grades. Só a partir do momento em que se assume realmente a situação prisional ou se assume a fuga, é que uma pessoa se pode tornar criativa. E a situação prisional é um condicionamento que eventualmente, aliás, por puro processo reactivo, pode levar à maior liberdade. A obra do Sade foi escrita na prisão e, de alguma forma, eu diria que ela reflecte as próprias condições em que foi escrita, apesar da sua enorme liberdade e imaginação.

O grande problema colocado aos cineastas portugueses foi a consciencialização da manutenção de um certo fechamento, de uma prisão. E se, por um lado, o espaço do cárcere efectivo tem uma carga histórica inquestionável, a prisão da *Falha* não é menos prisão, antes pelo contrário. Acho que os cineastas citados neste episódio são realmente aqueles que às vezes de maneira quase obsessiva - e é por isso que nos parece um traço tão forte - organizaram um pensamento à volta da noção de fecho. De alguma forma o próprio espaço filmico também é uma forma de fecho.

joão mário grilo. Eu não queria que ficasse a ideia de que isto foi vivido ou continua a ser vivido pelas pessoas de uma forma estéril. Acho que há uma poética que nasceu do exame, da reflexão sobre esta condição, talvez nuns casos mais ponderada noutros mais inconsciente, não sei, isso hoje é difícil de avaliar. Mas há uma poética que nasceu daqui. Isto não é fácil, porque as pessoas aprendem a filmar certas coisas e aprendem a filmar de certa maneira. Em Portugal não tenho a ideia das pessoas terem aprendido a fazer filmes para esse estilo internacional. É aquilo que se costuma dizer, um cineasta português não sabe fazer um filme do Spielberg, mas o Spielberg não consegue fazer um filme português. Não consegue, nem com o dinheiro todo do mundo. É verdade isto, e é interessante. Como dizia o Kiarostami quando veio a Lisboa,

um fotograma dum filme do Spielberg é o orçamento de um filme dele inteiro. Só que de facto não chega ao Spielberg ter o orçamento que tem para conseguir filmar um fotograma do Kiarostami. É um pouco esta dialéctica. As pessoas aprendem a filmar certas coisas, aprendem a filmar de certa maneira e ao aprenderem a filmar de certa maneira aprendem a filmar certas coisas, porque essa maneira de filmar inscreve-se melhor em certos universos do que noutros.

Há aqui também um problema económico, estético. As pessoas sentem-se bem nessa ecologia. Ainda hoje, por exemplo, tinha recebido um e-mail daqueles que se mandam para muita gente a anunciar o início da rodagem de um novo filme português. E esse e-mail aparentemente apresenta uma novidade porque diz a história do filme, diz que vai começar a ser filmado no dia 27, e que vai haver uma grande festa (normalmente as festas eram sempre no fim da rodagem, agora são no princípio). E eu estava a ler o e-mail e fui-me agoniando progressivamente porque aquilo era a tentativa de ajustar a uma cinematografia criada de um certo modo, valores que não lhe pertencem. Percebe-se imediatamente a tragédia que está ali. Está toda lá. Depois serão precisos outros realizadores, outros actores, outra paisagem, outras pessoas para que aquilo que está escrito naquele mail seja realizado da maneira que lá está descrita. E uma grande parte do equívoco do tal cinema comercial (que eu acho que é o cinema da ilusão) português é tentar meter o Rossio na Betesga... neste caso até é a Betesga no Rossio, porque a Betesga no Rossio é uma coisa muito pequenina no meio de uma coisa muito grande. E os filmes acabam por ser disparatados, 90% dos filmes da ilusão portuguesa são completamente disparatados porque a ilusão é muito cara de produzir e precisa de um conjunto de coisas, sobretudo de um conjunto de pessoas que tenham aprendido a filmar comprometidas com esse valor, que tenham aprendido a filmar essa ilusão. E eu de facto acho que o que está descrito neste episódio é uma certa ecologia também técnica e formal, e estética. Isto tudo em conjunto - eu acho que as pessoas não separam as coisas umas das outras... eu por exemplo não separo.

Basta dizer que não sou capaz de filmar certas coisas. Não sou capaz. Não sei como é que se faz. Não vale a pena, o meu cinema não se adequa. Cada pessoa tem o seu cinema, como cada poeta tem a sua poesia. Eu acho que 90% dos cineastas portugueses não são capazes de filmar qualquer coisa. São pessoas comprometidas, para quem o cinema é absolutamente inseparável de um mundo, de um certo mundo.

E esse mundo é marcado por estes valores, que se impõem pelo tipo de experiência e consciência que estas pessoas têm do país em que viveram. E de uma recusa em pactuar com o modo como esse país se tentou vender como ilusão às pessoas para elas pensarem que ele é uma coisa diferente do que é. Isso foi terrível. Eu não vivi isso. Mas vivi, como toda a gente que aqui está, o fascínio dos portugueses pelas comédias dos anos '30 em 1990, que é uma coisa doentia. É uma psicose. Imagino que não haja ninguém em França, ou em Itália que ainda fale das comédias do Totó como sendo uma referência, não é possível. Há aqui, portanto, qualquer coisa que correu mal, e o que correu mal foi o ter-se criado este país nas nuvens, suspenso, um país completamente à toa... eu acho que a única realidade que em Portugal de facto se viveu entre os anos 30 e os anos 70 foi essencialmente África e a Guerra Colonial, mas era lá. Porque cá era tudo ocultado.

Isto que o Vítor está a dizer do espírito livre... eu vivi na província toda a minha infância e grande parte da adolescência, e as pessoas viviam num país de chumbo e sentiam-se bem, trabalhavam para isso, para um grande campo de concentração. E é o que está filmado. Por causa das pessoas terem aprendido a filmar esse país, continuam a filmá-lo, mesmo que aparentemente todos os discursos públicos venham no sentido de dizer que isso já acabou. Ora é mentira, porque quando se mete uma câmara na rua, ou se filma uma família em Portugal, continua a aparecer isto. Por isso é que eles [Regina e Saguenail] podem fazer um documentário que parece sobre os filmes feitos antes do 25 de Abril, quando são filmes feitos, alguns deles, 30 anos depois. Porque isso está cá. Portanto quando se quer falar verdade, o que há de verdade para falar é isto. Desculpa lá...

saguenail. Não, não, vou pensando à medida que estás a falar. Esta seria uma hipótese a verificar, mas eu diria que a poética da liberdade antes do 25 de Abril seria necessariamente a da fuga, a da viagem. No Pessoa é a *Ode Marítima*. No episódio anterior a primeira coisa que constatámos foi que, enquanto durante todo o período salazarista o grande mito era Portugal e a aventura marítima, o cinema logo depois do 25 de Abril passou a ser um cinema virado para o interior. E eu diria que toda a poética durante o período fascista tinha de ser uma poética da fuga, do ir embora. As coisas em que estou a pensar entram nessa ideia, até a *Jangada de Pedra*. Só depois é que realmente se pode começar a pensar o espaço fechado. Porque quando

se está lá dentro o pensamento é sempre também acção. E a acção é ou de luta ou de fuga, quando se está realmente encarcerado. Posteriormente é que se podem ver as paredes e analisar o que se passa dentro delas.

inês sapeta dias. Gostava de abrir a discussão. Ouvir os vossos comentários, questões. Não sei se há...

um espectador. Eu não sou... bem, estou aqui mais ou menos por acaso. Não tenho grande familiaridade com o cinema, nem sequer conheço a técnica, mas dou desde já os parabéns porque acho que houve grande cuidado na escolha das imagens. Não do ponto de vista da lusitanidade, conforme se disse, mas do ponto de vista estético. Acho que as imagens que escolheu são boas, não reconheci todas ou grande parte delas, mas fez-me pensar que talvez esses planos longos, característicos do cinema português, se podem juntar nessa questão que o João Mário Grilo referiu, de que um frame de um filme do Spielberg é o preço de um filme português. Esses planos longos que são característicos do cinema português revelam uma estética própria que se foi elaborando, mas têm talvez também uma raiz económica.

joão mário grilo. O tempo é uma arma. Que é uma coisa que talvez não esteja muito neste episódio, talvez, essa ideia do tempo como arma. O tempo é jogado como arma, mesmo nos casos mais desesperados, dos cineastas que têm como referência um cinema que funciona - agora não me queria perder muito a tentar colorir esta fórmula. Sou muito contra as pessoas que tentam fazer pontes entre o cinema português e a cultura portuguesa, porque acho que as melhores influências no cinema português são projectos de cineastas que não são portugueses. Aliás, já o escrevi uma vez, o Oliveira tem muito mais a ver com uma série de cineastas mortos, do que com qualquer cineasta português. E toda a arte é assim. Desse ponto de vista, o cinema português criou uma cultura de proximidade. Não é um cinema regional, é um cinema muito internacional, internacional no bom sentido. Por isso é que os filmes portugueses funcionam em geral bem, em certos circuitos, nos circuitos dos festivais, nas críticas, porque é um cinema que aprendeu a viver a partir dessas referências. Acho que o tempo é aquilo que permite chegar à emoção, sem passar pela ilusão. Vamos ver se consigo explicar isto. O tempo constrói uma emoção, e essa emoção

constrói-se muitas vezes sacrificando um vago projecto de ilusão, de narrativa por exemplo. Fazer com que o espectador faça parte da história é muito fácil, agarrar no espectador e dizer “eu vou fazer um filme, em que o espectador deste filme vai imaginar que é uma parte da história”, isso é o Bê-a-bá do cinema. Pode-se dizer que para fazer um filme desses hoje em dia é preciso fazer cinco vezes mais planos do que é normal/necessário fazer num filme destes mostrados. Mas isso não quer dizer que demore mais ou menos tempo a fazer, porque às vezes um plano longo demora mais tempo a fazer do que 10, 20, 30 planos, percebe? Ainda por cima porque é uma coisa muito *standard*, esses são filmes feitos muitas vezes com duas ou três câmaras. Há um lado de salsicharia nesses filmes. Pode ter um argumento e faz a sua planificação e manda vir um realizador de qualquer sítio fazer aquilo, porque na prática é uma máquina que funciona, e as pessoas sabem.

Quando os americanos vieram filmar para a Europa ficaram muito surpreendidos pelos electricistas europeus esperarem pelo dia seguinte para instalarem as luzes. “Eles são completamente malucos, porque o *set up* é este, isto é a cena, vai passar-se aqui e portanto a gente já sabe que esta cena, com estes actores, vai ter 40 planos. E que os planos vão ser deste sítio, deste sítio e deste sítio. Portanto as luzes são metidas antes e não é preciso estar lá o director de fotografia, o realizador, coisa nenhuma”. O Hitchcock era conhecido por partir as luzes. As luzes estavam todas postas pelo director de fotografia, e ele ia lá com uma vara e partia as luzes, porque elas já lá estavam. Portanto, eu acho que esses são os códigos da ilusão.

É a velha história do comboio dos Lumière. O que é que a gente quer? Quer assustar as pessoas, e portanto fazê-las acreditar que é um comboio que lá está, ou maravilhá-las pela experiência de ver um comboio em imagens? Eu acho que o cinema português está no segundo lado, e portanto quer contar o comboio, quer que as pessoas sintam o comboio, mas sintam o comboio depois de terem passado pela experiência da realidade da imagem do comboio. Agora, o comboio continua lá. E daí que os materiais com que se fazem os filmes sejam vias para chegar a uma emoção absolutamente singular. Porque são os materiais de um certo filme. É o tempo desse certo filme. O tempo de um filme do Oliveira não é igual ao tempo de um filme de mais ninguém.

Aquilo que mais me intriga nos filmes que faço é que têm todos o mesmo tempo. É uma coisa que tem de estar presente desde o momento em que se faz o primeiro plano. Eu nunca me preocupei com isso. Se calhar no primeiro filme preocupei-me

um bocadinho... “eh pá, que tempo é que os planos devem ter?”. Nunca mais me preocupei com isso. Acho que não é igual a mais ninguém. Não estou a dizer que é bom ou mau, tem a ver com os filmes que eu faço. Sejam documentários, ou ficções, é indiferente, são todos iguais. É um bocado monótono, de facto, mas é assim. Mas é menos monótono que a indústria onde, para mim, é tudo igual, absolutamente indistinto. O prazer que eu encontro em ver um filme do realizador John qualquer coisa e do realizador Alfred qualquer coisa (não Hitchcock) é o mesmo prazer que se pode ter a ouvir duas anedotas iguais contadas por duas pessoas diferentes. Para mim é absolutamente igual.

um espectador. Nós, por causa dessa ditadura, não chegámos à modernidade...

joão mário grilo. O país não, o cinema sim. O cinema sim.

um espectador. Por um lado, o facto de não estarmos com arquétipos, fazer isto é desta maneira, relação pai-filho é desta maneira, próprios da modernidade, do sistema, pode não ser uma coisa até assim muito má.

vítor silva tavares. Ainda há pouco, só um parêntesis, julgo que fez uma referência ao facto dos planos mais longos serem assim feitos por uma razão económica, não foi? Ora bem, creio que não. Vamos supor os planos-sequência, aqueles que, por exemplo, gastam um *magazin* inteiro: é a maior linha de risco que imaginar se pode, e sem rede. Porque não há salvação possível. Se no interior de um plano-sequência alguma coisa falha, é o plano todo que vai abaixo. E não há salvação, não é possível parti-lo aos bocadinhos e remontá-lo assim ou assado porque não era essa a intenção. Por exemplo, o filme *Silvestre*, sabe quem sabe que teve uma pré-rodagem. E aconteceram na primeira versão, digamos assim, na primeira vez que o César Monteiro filmou o *Silvestre*, quase todo em planos-sequência, acontecerem tais e tantos acidentes no interior da rodagem desses planos-sequência, que todo o material teve de ir para o lixo. E a maior parte do dinheiro gastou-se. Daí que quando se retomou a produção do filme, havia uma inventiva outra, completamente distinta, do que estava previsto anteriormente. Portanto, não é não senhor por uma questão de economia, claro que não. Pelo contrário, muitas vezes pode ficar, como neste caso ficou, muitíssimo mais caro.

saguenail. Queria responder a algumas coisas. A primeira é em relação à escolha dos planos. Toda a série tem também um objectivo perfeitamente confessado que é o facto de hoje em dia, o cinema português ser talvez o de mais difícil acesso, no mundo inteiro. Portanto, o objectivo destes filmes era mostrar a qualidade dos filmes portugueses. Qualquer episódio, qualquer que fosse o tema tratado. Por outro lado, eu tentei, sou um bocado aprendiz de feiticeiro, mas eu tentei fazer um filme. Era um sonho antigo montar as imagens dos outros, eu já expliquei isso, mas só nestes ensaios é que me defrontei com isso e aprendi muito. A minha formação é em montagem e tive de rever não sei quantas ideias pré-concebidas, porque havia coisas que me parecia claramente que iam colar e não colavam, e coisas absolutamente imprevistas que funcionavam perfeitamente. Cada plano tem a sua dinâmica própria e não cola com qualquer outro plano. Esta aventura implicou um trabalho de montagem, mas de montagem no sentido mais estético do termo. Tenho imensa pena que as imagens estejam neste estado, mas ao mesmo tempo é um privilégio quase único no cinema ter direito a um esboço. Podermos mostrar um esboço. Normalmente é proibido no cinema.

Queria dizer também, em relação aos planos longos, que nós recusamos totalmente essa ideia pré-concebida de que os filmes portugueses são chatos e cheios de planos demasiado longos. Por uma razão para nós óbvia. É que isso não tem nada a ver com o cinema português. Houve realmente - e isso pode-se verificar atentando ao número de planos por filme e à duração média de um plano - a partir de uma certa altura, um trabalho sobre aquilo que Deleuze chama a "imagem-tempo", trabalho esse que é perfeitamente internacional. O grande problema é que isso tocou muitas cinematografias, inclusive algumas obras e posturas da cinematografia americana, mas não a grande máquina de Hollywood. E é essa que continuamos a receber em massa. As pessoas que recusam o cinema português, que dizem que os planos são longos, obviamente recusariam, se o conhecessem, um certo cinema francês, um certo cinema alemão, e um certo cinema americano, o Kiarostami, etc, porque esses trabalham todos com planos de enorme duração. Há a ideia de que, por ser longo, um plano será chato, o que também é uma aberração total a nosso ver. Um plano-sequência, por causa das dificuldades relativas à sua concepção e execução, é dos planos, *a priori*, mais empolgantes. Dou só um exemplo, porque foi um exemplo muitíssimo criticado na altura, mas eu acho o plano genial (aliás é mostrado no primeiro episódio).

Quando, no *Amor de Perdição*, o Manoel de Oliveira manda os actores parar, em pose, no meio da acção, para entrar a voz-*off* que conta o crime, que conta a queda do corpo, etc, esse relato dura quase 3 minutos, porque depois entra a outra voz a comentar a vaidade dos pais. E, de repente, os actores começam a mexer e vemos a acção que dura uns 5 segundos. Cai o corpo, e o ferreiro quer levar o Simão. Essa suspensão da acção e de repente a acção em tempo real é 10 mil vezes mais eficiente do que qualquer montagem com *découpage* clássica que não teria nenhum significado em si. Aqui, de repente, o tempo passa a significar. Alguns realizadores portugueses utilizaram esse preceito-conceito, mas nem todos. E da nossa parte houve uma recusa total de pegar o cinema português pelos preconceitos que se tem em relação a ele. Parece-me que a presença de planos longos quer simplesmente dizer que os realizadores portugueses se situam num movimento, internacional, de uma evolução da estética geral do cinema e um Syberberg talvez tenha tido muita influência nesse aspecto, tal como o Godard certamente, etc. O 4.º episódio, aquele que passará para o mês que vem, é exactamente sobre essa relação dentro dos filmes portugueses, dos cineastas portugueses com o cinema de fora, e com o problema da citação. Hoje sabemos que não se cria a partir de nada. Criar é simplesmente gerir um património e dar-lhe novas formas. Mas o património é pré-existente. E, a esse nível, o cinema português ousa uma coisa que a maior parte das cinematografias não ousam, que é mostrar a fonte de inspiração. Citar efectivamente. Coisa que normalmente, mesmo que haja uma inspiração, se disfarça. Aqui há a necessidade de se situar, de se afirmar dentro de um panorama internacional. E interrogámo-nos sobre o sentido dessa necessidade. Não queria antecipar, mas esse foi exactamente o ponto a que nos levou este episódio. Porque, também como já expliquei, cada episódio gerou o seguinte.

inês sapeta dias. Mais questões? Sim...

inês oliveira martins. É um pedido de comentário, mais que uma questão propriamente. Confesso que quando se falou da liberdade encontrada no fundo do cárcere, a primeira associação mental que fiz foi com a loucura, e esperava ouvir falar sobre a loucura, um pouco. E era esse pedido de comentário que eu iria colocar. Se acham que os filmes portugueses acabam por falar, no âmbito dessa liberdade encontrada no fundo de um cárcere, sobre a loucura e falando sobre ela, se isso será resultado de

uma paralisia ou será antes o resultado de uma fuga. Se será a resolução de um dilema entre fuga e aceitação no sentido de uma loucura. Não sei se é uma extrapolação minha, mas deixo só o pedido de comentário.

saguenail. Só uma pequena coisa para deixar a palavra. A loucura poderia ser só uma forma de imaginação, mas no filme, pelo menos na primeira parte (porque na última parte também mostramos outros espaços fechados como o palco ou a própria sala de cinema) a reflexão é exactamente sobre dois sítios paradigmáticos: a prisão, de que já falámos, e o asilo. São obviamente os dois paradigmas, digamos, do espaço fechado institucional.

joão mário grilo. Há a escola e o hospital.

saguenail. Desses, normalmente, pode-se sair. Mas o problema da escola com internos, talvez apareça só no *Manhã Submersa*. A particularidade destes ensaios talvez seja nunca termos montado em função de uma interpretação à partida, mas pelo contrário, termos tentado juntar as imagens e ir construindo o comentário à medida que as juntávamos.

vítor silva tavares. Pessoalmente acho que os cineastas não funcionam lá muito bem da cabeça. Se funcionassem muito bem da cabeça iam para gestores de empresas. Ainda para mais, vamos lá ver, quais são os materiais com que lidam os cineastas, já viu? Lidam com sonhos, projecções, angústias, depressões, qual é o material com que eles lidam?

inês oliveira martins. Desculpe interrompê-lo. Eu não queria colocar a loucura nos cineastas, de modo nenhum. A pergunta ia no sentido da loucura das personagens ou do facto de ser um discurso tão circunscrito, que as pessoas se viram sobre si próprias. Se é um discurso desembocado em explorar ou expor formas de loucura ou se não é. Para mim foi a primeira associação mental.

vítor silva tavares. Esses espaços rarefeitos... é do Goya a expressão “no sono a razão engendra monstros”. Esse espaço rarefeito, não raro, pode fazer envolver o criador, o cineasta num delírio, creio que sim.

saguenail. A isso não posso responder porque eu já fui qualificado de delirante umas quantas vezes... mas o que eu queria dizer é que mesmo o Manoel de Oliveira, por exemplo no *Dia do Desespero* em relação ao filho do Camilo, dá a loucura como um risco. Efectivamente o risco de não conseguir sair do cárcere mental é a loucura.

joão mário grilo. Posso só dizer uma coisa? Por acaso isso é muito engraçado, porque talvez a maior preocupação das pessoas, em geral, seja parecerem normais. Toda a gente tem absolutamente a noção de que não é normal. E por isso é que existem modelos. Modelos de conduta, modelos de forma de vestir, formas de maquilhar, um conjunto de sítios onde se vai, maneiras de falar nesses sítios. E o cinema é uma escola fundamental para as pessoas aprenderem a ser normais. É um sítio onde as pessoas encontram na alteridade do écran a possibilidade de ver o que elas são, não sendo assim.

Eu diria que uma das grandes preocupações do cinema português tem a ver com o problema da verdade, da autenticidade. A questão de haver um protocolo de autenticidade nas imagens, de haver alguma verdade nas imagens. E é muito difícil ao trabalhar nessa matriz, as pessoas não se confrontarem de uma forma ou de outra com a dimensão de loucura dos seus personagens que é aquela que melhor mostrarão a si próprias.

E acho que há um filme fundamental desse ponto de vista, que é o *Persona* do Bergman. Tudo se passa bem: há uma enfermeira que não é louca e uma actriz que não é louca também. No entanto, porque é um filme sobre o encontro delas consigo próprias, é um filme onde os personagens são loucos, simplesmente loucos. Temos acesso àquilo que nós parametrizamos como sendo a loucura, mas esses personagens não, porque a experimentam, porque a vivem, porque se libertaram das normas que lhes dão modelos de conduta. E portanto, eu acho que o cinema português não é sobre modelos, é um cinema sobre personagens. E os personagens são essencialmente loucos. É como nos animais. Os animais domésticos são incríveis porque têm, de vez em quando, comportamentos que ninguém consegue explicar, porque saem fora de padrões, como nós. Nós é que temos uma disciplina, e o cinema foi muito importante na introdução dessas fugas, ao contrário da televisão que hoje é uma escola onde as pessoas aprendem a ser portuguesas. Como o governo quer, via RTP.

Para mim a RTP desde há muitos anos é um modo das pessoas saberem como é que o Governo quer que se seja. Portanto, se as pessoas estiverem a ver televisão e não tiverem consciência deste diálogo, acabam por encontrar todos os dias o mesmo professor que a horas certas lhes dá o resto da lição. É muito engraçado ver como é que os loucos são tratados na televisão. Tem sempre de haver, nas telenovelas, um louco. São sempre maquilhados de uma maneira exagerada, são actores. Nesse sentido são actores mesmo, num sentido um bocado Kabuki, são actores completamente mascarados de loucura, só falta ter um 'L' escrito em toda a parte. Porque se desviam do 'como se deve ser'. Mas ninguém é como deve ser, felizmente.

saguenail. Devo dizer que já participei num congresso sobre a forma como o cinema, em geral, não estou a falar sobre o cinema português, retratava a loucura. E, ao nível planetário, praticamente só se encontram caricaturas, sendo o paradigma *Voando sobre um Ninho de Cucos*. Pessoalmente, o único filme interessante sobre a loucura de dentro talvez seja um filme que praticamente ninguém pôde ver, o *Aloise*. Era um filme onde assistíamos, a partir das notas da Aloise histórica, a uma transformação do cenário e do estatuto das personagens sem motivo fundamental, onde o hospital passava, aos poucos, a ser uma espécie de campo no meio da guerra, mas sem entendermos nada do que estava a acontecer. Era um filme muito assustador, porque estávamos de dentro.

Mas, mesmo na literatura, conheço poucas coisas, fora talvez o *Auto da Fé* do Canetti que é mesmo uma experiência vivencial.

A loucura, por definição, é aquilo que está além da nossa compreensão. Além da razão. Quando falamos em lógica ou ilógica continuamos a ser racionais. A loucura já negou isso, cortou essa comunicação. Por isso é mesmo um ponto limite. Acho que nunca podemos lá chegar.

inês sapeta dias. Em relação às personagens... O Bénard da Costa a certa altura do episódio identifica uma tristeza profunda, e "acabrunhante" nos filmes portugueses. E acaba por dizer que os filmes portugueses são feitos de espaços pequenos e de personagens pequenas. Mas eu não sinto isso. Sinto que as personagens destes filmes, são sempre muito maiores que aqueles espaços e porventura estarão apertadas neles. Pergunto-vos então se sim, se o cinema português não é pelo contrário feito de personagens enormes.

saguenail. Quando vi o *Quinto Império*, dei-me conta de que havia um pormenor fundamental que eu nunca tinha tratado nos meus escritos, nem sequer está apon-tado no 1.º episódio, sobre o Manoel. Percebi que realmente a problemática que une praticamente todos os filmes do Manoel está no modo como um indivíduo gere uma missão, ou um papel maior que ele próprio. E as personagens dos filmes portugueses não são personagens grandes, mas são personagens investidas de uma responsabi-lidade maior que elas próprias. Acho extraordinário esse dilema e ninguém o tratou como o Manoel. Talvez seja esse o único tema que o Manoel tenha tratado sistemati-camente de filme para filme. Mas descobri-o tardiamente, devo dizer. Foi uma espécie de revelação e parece-me que faz parte da consciência portuguesa. Somos pequenos e só nos resta sermos maiores do que nós próprios.

joão mário grilo. Pessoalmente é uma tragédia...

vítor silva tavares. Sobre o Manoel de Oliveira não me posso pronunciar pela sim-ples razão de que o detesto. Se calhar estou isolado, mas na verdade nunca aguentei aquele senhor. E pegando no que diz o Bénard, que o cinema português é muito tris-te, melancólico, etc... sim, mas há boas razões para isso. Fortes razões para isso. Não sei é se essas razões passam pelos filmes do sr. Manoel de Oliveira. Porquê? Não sei que infortúnios, que azares tem o senhor, até suponho que seja um senhor bastante contentinho. Fez o que lhe apeteceu, e é só isso. Não gosto mesmo dele, e poderia ser uma coisa meramente pessoal e subjectiva, mas falou-se do *Amor de Perdição*, do tempo, do tempo longo. Acho que é uma asneira pegada. Sabemos que o *Amor de Perdição* foi escrito pelo sr. Camilo Castelo Branco, na prisão, em 15 dias. Veja a velocidade tremenda com que foi escrita a novela. Ah, e com pena de pato, não havia BIC sequer. E isso transparece na leitura. Começamos a ler o *Amor de Perdição* e aquilo tem uma velocidade narrativa que apetece dizer alucinante. No cinema ame-ricano poderia dar um *thriller*. O filme é, nesse aspecto, uma traição absoluta a essa dinâmica que está patente na escrita do Camilo Castelo Branco. Essa velocidade de concepção e de acção narrativa.

saguenail. Obviamente, eu acho que o objecto-filme não tem nada a ver com o objecto-livro.

vítor silva tavares. Então que fizesse de raiz um outro filme qualquer, em que ele fizesse o *script*, e tudo o resto.

joão mário grilo. Tenho uma pequena teoria sobre isso. O Oliveira nunca filmou nenhum livro. O Oliveira filmou sempre a leitura que faz dos livros. Aliás, ele próprio já o disse várias vezes e de várias maneiras, algumas particularmente duras. Uma vez disse à frente da Agustina de quem, digamos, adaptou *soi disant* vários romances: “pego num romance dela e abano-o. O que cai caiu, e o filme é o que fica. Com o Camilo fiz assim e não caiu nada. Filmei tudo o que lá estava”. Portanto, são filmes sobre e de leituras. E acho que os filmes do Oliveira não são formas para as pessoas se aproximarem dos livros, são formas de se afastarem deles. O que ele filma é o seu próprio afastamento em relação ao livro.

vítor silva tavares. Eu não me estava sequer a referir ao entrecho ou à anedota.

joão mário grilo. Não, mas eu também não.

vítor silva tavares. Eu estava-me a referir...

joão mário grilo. ...mas tem a ver com a velocidade.

vítor silva tavares. Exacto, com a velocidade.

joão mário grilo. É como um maestro que pega numa sinfonia do Mozart...

vítor silva tavares. E como certos maestros podem trair...

joão mário grilo. Não é trair.

vítor silva tavares. ...ao imprimir velocidades outras.

joão mário grilo. Mas arte não é isso. A arte do Camilo está na escrita do Camilo. A partir do momento em que a escrita lá está, essa arte do Camilo pode ser interpretada

de múltiplas maneiras, como os filmes do Oliveira são interpretados aqui. Eu próprio podia dizer, olhando para isto, “eu se calhar se escolhesse planos dos meus filmes não escolhia estes”. Portanto, evidentemente quando as pessoas fazem as coisas, de uma certa maneira elas passam a ter vida própria, e portanto se a escrita do Camilo não foi suficiente para impedir o filme, o *Amor de Perdição* do Oliveira, se pôde aliás fazer existir dois *Amor de Perdição* que são totalmente contraditórios, é porque ou a escrita do Camilo não é suficientemente firme para aguentar essa posteridade, e portanto é uma escrita que está condenada a ser traída nesse sentido, ou é uma escrita que nem sequer está interessada nessa medição. O Camilo foi alguém que publicou em folhetins. A grandeza de um escritor assim está exactamente no modo menor como a sua escrita se instala no mundo, e que permite fazer o *Amor de Perdição* do Oliveira e o *Amor de Perdição* do Lopes Ribeiro.

saguenail. E há mais um do Pallu. E eu já escrevi, mas não tive subsídio. Mas já escrevi um *Amor de Perdição*. Ainda mais traidor, obviamente. O que eu queria dizer é que a esse nível o Oliveira nunca disse “vocês vão ler o *Amor de Perdição* do Camilo”, disse sempre “vocês vão ver um filme do Manoel de Oliveira”.

joão mário grilo. Sim, e tem essa coisa de abanar o livro e cair. Os americanos fazem sempre isso, abanam os livros e ficam com, normalmente, 3 páginas dos livros, e fazem um guião a partir dessas 3 páginas com que ficam.

saguenail. E o *Amor de Perdição* tem uma história muito particular. O que a grande parte da geração, correspondente à altura em que o Manoel filmou o *Amor de Perdição*, conhecia do texto era essencialmente uma adaptação teatral e essa é que era realmente uma traição. Levei muito tempo até pôr as mãos nessa adaptação, mas nela se pode verificar o que ficou do Camilo. Era a peça na época mais representada pelos teatros amadores em todo o território português e inclusive nas comunidades emigradas.

joão mário grilo. Sim, sim, e cumpriu uma função importante. Eu vi essa peça. Vi essa peça representada pela companhia Rafael Oliveira, que está aliás filmada pelo Fernando Lopes no *Abelha na Chuva*. É exactamente essa peça, essa versão do *Amor*

de Perdição. Como havia os *Fidalgos da Casa Mourisca*, o Júlio Dinis... portanto tudo isso era equiparado, tudo equiparado.

vítor silva tavares. Há também um humor subjacente naquele drama tão terrível, tão terrífico. Há um humor subjacente. Aliás, o Camilo, numa pequena nota, creio que de uma segunda ou terceira edição nunca mais re-editada, mostra ter perfeita consciência daquilo a que ele chama o seu público-alvo: ele sabia que ia pôr todas as sensibilidades femininas portuguesas a chorar desalmadamente. Era o seu público-alvo, ele sabia-o perfeitamente. E dá a entender que, enquanto provocava nos outros, neste caso nas outras, tão grandes infortúnios, nele muito pelo contrário não lhe provocava assim tanto infortúnio. Há passagens, ou pormenores, que permitem alimentar esta ideia. Não que tenha feito aquilo para se divertir, mas que havia um humor subjacente à narração, havia. Ele chega a dizer “Oh, o que vai seguir-se é de tal modo que a minha caneta não pode mais continuar, vou parar aqui o capítulo”. A própria caneta se recusa a continuar. Bom, há aqui um humor... também este outro lado não creio que apareça no filme do Manoel de Oliveira.

25 de Março de 2006



Jaime | António Reis

Livro 4. O Bezerro de Ouro *da citação*

participaram...

Inês Sapeta Dias | Regina Guimarães | Saguenaíl

Ana Almeida (colaboradora da Apordoc – Associação pelo Documentário) | Fernando Carrilho (realizador e técnico audiovisual da Videoteca onde dirige o curso de documentário) | Ezequiel Silva (realizador / videasta)

inês sapeta dias. Gostava que falassem um pouco sobre a relação deste “Bezerro de Ouro” com o episódio anterior sobre o fechamento. A citação revela aqui um olhar para fora mas dentro do próprio cinema. Sendo assim, a citação surge como lugar último do fechamento anterior, ou é uma abertura e um lugar de fuga? Queria saber se vocês acham que de facto há uma saída através da citação e do olhar para o cinema de fora, ou se essa saída significa um voltar para dentro, um círculo e novo fechamento.

regina guimarães. Parece-me que o funcionamento da citação é paradoxal. Acho que leva, por um lado, a um fechamento dentro do próprio planeta cinema mas, por outro lado, revela a ambição presente desde o nascimento do cinema, que é o deste se transformar numa arte transnacional. Esse efeito de fecho contém uma semente de abertura. Quer dizer, os cineastas portugueses, talvez sobretudo quando se interessam sobre o aqui e agora, não se dirigem necessariamente só às pessoas do aqui e do agora. E isso surte um efeito paradoxal. Se, por um lado, o remeter para o cinema e toda a componente metacinematográfica faz com que os filmes estejam um bocadinho fechados dentro do planeta cinema, verifica-se, por outro lado, uma aspiração a uma abertura transnacional, transgeracional.

saguenaíl. Eu diria que é preciso distinguir entre as citações. Por exemplo, a referência ao Godard logo no princípio dos anos 70, até antes do 25 de Abril, e que ainda dura na altura do *Corte de Cabelo* do Sapinho, foi realmente uma afirmação de que, pelo menos no cinema, Portugal conseguia acompanhar a modernidade. Podia estar atrasado em inúmeros domínios mas, a esse nível, os artistas eram informados e situavam-se na linha da frente.

Depois, temos outros tipos de citação. Por exemplo, quando o Botelho se refere a grandes clássicos, seja o Ford, seja o Dreyer, seja o Buñuel, seja o Fellini, ele faz uma espécie de reivindicação ou de uma caução de arte reconhecida, ostentada contra aquilo que ele, suponho, vê como uma espécie de deriva do cinema, ou degradação. E aí já não se observa o mesmo funcionamento do exemplo anterior. Eu diria que os primeiros realizadores que citavam o Godard estavam nitidamente a tentar falar com contemporâneos de toda a Europa, o Botelho está a tentar limpar a estrebaria do Augias - está a falar aqui para dentro e o seu discurso moralizante é sobretudo um discurso virado para o cinema português.

Mas mesmo dentro da obra de um só cineasta, como o César Monteiro, há casos muito diferentes. Parece-me que às vezes as citações do César Monteiro constituem um jogo muito perverso em que ele pisca o olho à crítica. Ele sabia muito bem jogar esse jogo. Havia uma espécie de cinismo. Mas, noutras situações, a citação remete para uma história mundial do cinema e inscreve os filmes nessa história.

regina guimarães. Há citações de carácter mais ou menos sério, no sentido do peso com que são feitas e da gravidade do tom. Por exemplo, quando cita o Bresson, o *Pickpocket*, [no *As Bodas de Deus*] acho que o César Monteiro tenta inscrever-se, contra todas as aparências, numa comunidade, uma irmandade com o Bresson, assumindo-se como um cineasta católico. Portanto, há casos, dentro de uma mesma obra, em que o sistema citacional pode assumir valores muito diferentes. Já não estamos perante a mesma situação, por exemplo, no *À Flor do Mar*, em que ele está constantemente a debitar citações de vários filmes europeus. Aí é uma coisa, quando cita o Bresson, é outra. Até porque no caso do Bresson não se trata bem de uma citação, ele refaz uma cena inteira. É a revisitação de uma cena total. Revisitação que é altamente provocadora porque mete pintelhos ao barulho. Porém, a frase com que o protagonista se despede da Joana é exactamente a mesma frase com que acaba o *Pickpocket*, “Oh Joana, que longo caminho tive que fazer para chegar até ti”, que é como quem diz, “Oh Deus que estranho caminho tive de fazer para chegar até ti”, não é? Isso convoca toda uma discussão que tem a ver com as vias sinuosas da fé, com as suas vias tortuosas, com “Deus escreve direito por linhas tortas”, etc.

No fundo cada caso é um caso. Agora, que há esse desejo transversal de inscrição numa espécie de família do cinema, de planeta do cinema, de mundo do cinema, de história do cinema... Claro que, se dissermos muitas generalidades, corremos o risco de estar a proferir afirmações redutoras.

saguenail. Mais uma coisa. Eu queria diferenciar essa prática da citação da adopção de um modelo narrativo, adopção ilustrada por toda uma nova geração que reivindica uma certa narratividade à americana. Essa escolha remete para noções esquisitas como “o grande público” e para modelos, tranquilizadores porque dominantes, do *mainstream* e, por conseguinte, portadores de uma grande carga de familiaridade.

inês sapeta dias. A certa altura o Sandro Aguilar fala exactamente de academização e mesmo vocês dizem que quando a lição godardiana se torna assimilada, toma a forma de “lição bem estudada”. E aí fala-se de citação como cumprimento de uma fórmula.

regina guimarães. Nós damos um exemplo de um filme catastrófico, independentemente do bem que possamos achar de outras obras que o Canijo realizou, o *Filha da Mãe*. É um filme pretensamente godardiano mas, ainda por cima, é-o de uma forma totalmente superficial. Trata-se da aplicação de uma receita que já não faz sentido nenhum. Inclusive, na altura em que o filme é feito, aquilo a que o filme se refere já não é exactamente aquilo que o Godard está a fazer. Portanto, de repente, é uma espécie de grande zero, de bola de sabão que é feita de nada para gente nenhuma.

saguenail. O que eu queria dizer é que, para mim, filmes como, sei lá, os últimos que estão a sair nas salas, o *Coisa Ruim*, e todos esses filmes com nome de mulher...

inês sapeta dias. *Odete, Alice, ...*

saguenail. ...são filmes que remetem nitidamente para um modelo externo do cinema, mas que não praticam nenhuma citação. É o espaço filmado que remete para um espaço europeu, é o tipo de narratividade que sublinha isso, mas não há inscrição ao nível formal numa linha cinematográfica particular, a não ser na narratividade psicologizante que, digamos, é a postura dominante no cinema desde os anos 30.

inês sapeta dias. Mas parece que neste episódio o António Pedro Vasconcelos é posto do mesmo lado destes novos cineastas, como um realizador que tenta aplicar a fórmula americana. Sendo assim talvez seja o caso mais oposto ao do João César Monteiro...

saguenail. O António Pedro Vasconcelos tem um percurso muito específico, porque ele reivindica-se godardiano, até ao *Oxalá* inclusive. Depois começa a mudar, mas ainda não de maneira assumida, com *O Lugar do Morto*. Só que o sucesso de *O Lugar do Morto* vira-lhe completamente a cabeça e ele próprio reivindica um virar

casaca de 180°. A partir daí, passa a dizer o pior possível do Oliveira e, aos poucos, de todos os seus colegas, porque se assume a si próprio como sendo o cinema, o futuro do cinema, o futuro da cultura, etc. Mas isso é um processo paranóico, uma coisa dificilmente classificável.

inês sapeta dias. Uma coisa a que acho piada é que vocês falam do Godard como uma figura revisitada muitas vezes no cinema português, e é engraçado porque é impossível ver *O Nosso Caso* e não pensar no *Histoire(s) du cinéma*. É impossível, com todas as abissais diferenças, claro. E o que eu acho interessante neste episódio é que permite exactamente pensar *O Nosso Caso* como um objecto dentro deste cinema português que vocês estão a tratar. O que eu gostava de saber é onde é que se passa este desejo de cinema no *Nosso Caso*, e se existe esse desejo independente do cinema que se olha, ou que é olhado aqui... E como é que vêem o *Histoire(s) du cinéma*...

saguenail. São muitas perguntas numa só...

inês sapeta dias. ...para variar... faço sempre isto...

saguenail. Eu diria, em relação ao *Histoire(s) du cinéma* do Godard, que, por um lado, o exemplo dele permite a realização de um velho sonho que, supomos, não é só nosso, de poder trabalhar e elaborar um discurso a partir de imagens de outrem. Por outro, toda a nossa construção vai completamente num sentido oposto. As *Histórias do Cinema* implicam o Godard não só inscrever-se, mas assumir na 1.ª pessoa a própria *História do Cinema* e o trabalho dentro do devir dessa História, o que não é de todo a nossa postura. Eu diria também que, muitas vezes, nas *Histórias do Cinema*, as imagens convocadas são um mero pretexto. Não estão lá para serem re-vistas, estão só para serem identificadas. Enquanto aqui, o que nós pedimos ao espectador é que realmente volte a ver essas imagens e comece a pensar a partir delas.

O que não impede um certo efeito de legitimação. De facto, não sei se um projecto destes teria sido possível antes das *Histórias do Cinema*. E o trabalho do Godard é, ao mesmo tempo, uma referência no sentido que iluminou aquilo que não queríamos fazer. Isto sim directamente em relação ao Godard.

Em relação ao cinema português, e à situação do *Nosso Caso* dentro dele, o caso é muito mais complexo. Porque aí entra o problema da margem. Logo à partida, quando propusemos o projecto à Gulbenkian, vinha expressa na carta de apresentação do projecto a ideia de que, apesar de estarmos comprometidos, de termos afinidades ou falta de afinidades com os colegas, nós não pertencemos às guerras lisboetas, sendo que ao nível do cinema, tudo se faz em Lisboa, em termos de financiamento e em termos de decisões institucionais. O nosso argumento era que talvez essa posição marginal nos permitisse, apesar do compromisso, um trabalho assim. Não pretendíamos ser objectivos, mas tão-só produzir um documento válido, ao passo que é provável que a maior parte dos colegas estejam demasiado implicados em guerras de legitimação e de reconhecimento internas aqui em Lisboa, para poderem assumir a postura do documentário que é o olhar simultaneamente distanciado e participante.

Acho que deixamos claro o nosso ponto de vista, qual é o tipo de cinema que defendemos. Mas não aparecem necessariamente neste trabalho os nossos gostos ou as nossas afinidades. Somos capazes de citar filmes que não achamos absolutamente fundamentais na História do Cinema, e de não voltar a convocar muitas vezes o Manoel de Oliveira que, para nós, provavelmente teria a palavra final sobre a maior parte dos assuntos que estamos a tratar. Mas, na verdade, esta postura também se verifica um pouco em toda a nossa prática. O facto de efectivamente continuarmos uma produção e uma reflexão de longe (de longe, mas não tão longe como isso, porque o Porto não é além-fronteiras) define logo qual o limite dos pontos de vista possíveis.

regina guimarães. O Saguenail tinha esta ideia antiga de fazer filmes com imagens feitas por outras pessoas. Nem sei se é anterior às *Histórias do Cinema*, porque não sei quando é que isso germinou na cabeça do Godard, mas no princípio dos anos 80 já o Saguenail falava em fazer isto. Não era nestes termos, nem era sobre a cinematografia portuguesa do último quartel do séc.XX, mas a ideia surgiu-lhe há mais de 25 anos. Depois houve a [revista] *Grande Ilusão*, que nós mantivemos à tona durante uma década, e o Saguenail voltou à carga com a mesma ideia: publicarem-se números da revista que fossem feitos de imagem e não impressos em papel. Claro que isso nunca chegou a acontecer de facto e o digital, somado à capacidade de armazenamento que tem um computador, etc., veio permitir coisas que antes não passavam de sonhos vãos. Os resultados, como já se disse, têm neste caso problemas de qualidade

técnica, mas a digitalização pirata permitiu realizá-los. Coisa que até há pouco não teria sido possível, porque o acesso à película teria sido muito complicado.

Ao mesmo tempo, não estamos sozinhos nisto. Parece haver uma corrente hoje em dia que agrupa uma série de pessoas a trabalhar sobre imagens filmadas no passado, trabalho esse que parte em várias direcções e não forçosamente nesta nossa. Para além do Godard e das suas *Histórias do Cinema* de que já se falou. Isto poderá significar uma possibilidade do ser cinema ainda não totalmente delimitada e delineada. Talvez essa virtualidade tenha mesmo de partir em muitas direcções.

inês sapeta dias. Em relação ao vídeo: foi só um meio que tornou possível o trabalho ou vocês pensaram concretamente no meio que estavam a utilizar? Havia alguém que dizia que o vídeo ia trazer para o cinema uma dimensão de leitura, que o vídeo vinha permitir analisar o cinema em imagens.

regina guimarães. Uma coisa é certa: quando começámos a fazer, sabíamos algumas coisas, nomeadamente que iríamos delimitar o trabalho por temas. Mas não sabíamos como íamos proceder e montar. E muito rapidamente deixámos de sentir a tentação (coisa que o Godard faz imenso) de re-trabalhar as imagens. Fizemos isso muito pouco, quase nada. Pareceu-nos mais interessante jogar o jogo de pegar nelas brutalmente como elas são. Mas isso também foi uma decisão para a qual o fazer e o aprender fazendo foi decisivo. O estarmos a fazer é que nos permitiu perceber como é que íamos fazer. Não era óbvio desde o princípio.

saguenail. Em relação ao estatuto do vídeo: no princípio, o vídeo funcionou em relação ao cinema um bocado como o livro e as reproduções fotográficas funcionaram em relação à pintura e à escultura na teorização do Malraux. Teve esse valor de museu imaginário onde, de repente, se pode ver melhor, mas apenas um *ersatz* do objecto original. O vídeo permite parar, modificar os hábitos de leitura. Mas a imagem do vídeo não tem nada a ver com a imagem de cinema. A esse nível eu diria que nós, ou antes eu, porque tu, Regina, enveredaste pelo vídeo muito mais cedo do que eu, mas eu enveredei para o vídeo a partir de um critério muito simples: a projecção em vídeo, a partir de '97, tornou-se aceitável em termos de definição de imagem. Foi esse o meu critério para a adopção do suporte. Venho do cinema e continuo a pensar

cinema. Se os meus filmes não são ampliados para película é porque acho um gasto inútil, já que a projecção em vídeo é satisfatória. Mas não é rigorosamente igual. O recurso ao vídeo neste trabalho faz-se com grande pena minha pela perda de qualidade. Aquilo que conseguimos recuperar ao nível de som, porque temos um grande engenheiro, não conseguimos recuperar na imagem. E tenho pena porque, para quem vê *O Nosso Caso*, muitas imagens não fazem jus ao trabalho dos cineastas que queremos homenagear.

regina guimarães. Outra coisa para mim importante é que visionámos alguns destes filmes em vídeo - muitos já tínhamos visto no cinema - e, curiosamente, isso de andar para trás e para a frente é coisa que eu nunca fiz. Não sei se isto tem algum interesse para a discussão, mas a verdade é que, ao ver os filmes, tomávamos notas e, obviamente, é mais fácil tomar notas numa sala com uma televisão do que propriamente às escuras numa sala de cinema (ainda assim é possível fazê-lo). Mas não entrámos nessa prática de andar para trás e para frente. Funcionámos muito com uma memória que é particular dos filmes. Isso constitui um jogo interessante porque, às tantas, estamos a falar de dezenas e dezenas de filmes, e de muitas cenas anotadas, e o jogo de/com a memória é importante na construção dos episódios. É uma maneira de fazer. Obviamente podíamos ter-nos dedicado a andar para trás e para frente, prática que teria moldado o resultado. Tínhamos ao mesmo tempo uma memória global e a memória de algumas cenas de referência de cada filme concreto. De facto, as cenas, para um espectador que veja um filme numa sala de cinema, vêem-se na continuidade e na sucessão. Portanto tudo o que seja andar para trás e para a frente é outra conversa. E nós queríamos fazer jogar as imagens nesse sentido de leitura, e não no sentido de uma análise outra, não que seja completamente descabida, mas certamente outra.

inês sapeta dias. Eu acho que é aí exactamente que está a grande diferença, uma das maiores, entre as *Histoire(s) du cinema* e *O Nosso Caso*. Nas *Histoire(s) du cinéma* há esse andar para trás e para a frente, há o trabalho sobre a imagem, uma apropriação. E aqui parece-me que... bem, o Walter Benjamin tinha o desejo de fazer uma obra só composta por citações, para se tornar de alguma forma um intermediário.

E acho que é isso que eu encontro aqui. Não será este trabalho mais uma proposta de programação?

regina guimarães. O objectivo final do *Nosso Caso* foi fazer andar o cinema português. Foi mesmo. E isso à nossa maneira desajeitada, certamente, furiosamente subjectiva algumas vezes, ou não suficientemente por outras vezes também. Ficámos muito contentes quando fizemos o primeiro filme, o do Oliveira, e demos a ver à pessoa que na altura era nosso operador de câmara, o Paulo Américo, que é um tipo que tem 20 anos a menos que nós. É uma pessoa de outra geração, com outros interesses, completamente apaixonado pela pós-produção vídeo, que vê o cinema de uma forma completamente diferente da nossa. Quando ele viu o filme sobre o Oliveira disse “fogo, mas o Oliveira é isto?”. Ficámos contentes e pensámos “não falhámos completamente”. Não falhámos completamente no sentido em que há toda uma série de ideias feitas sobre o Oliveira e sobre o cinema português, e nós queremos ser parte de um combate para construir uma outra imagem, para que as pessoas vejam o cinema português de outra maneira. Era esse realmente o nosso objectivo. A nossa ideia era fazer um filme de amor sobre o cinema português. Há mais cinema do que se vê ou do que se pensa. As pessoas não conhecem, não sabem, têm um enorme desprezo que é normalmente corroborado por grande parte intelectualidade portuguesa. Afirma-se que tudo no cinema português é uma porcaria, que os argumentos são maus, que os actores não sabem dizer o texto, e não sei que mais. Quisemos combater essas ideias feitas, construídas a partir do desconhecimento.

saguenail. Só queria dizer (para acrescentar ao que disse há bocado quando me referi ao Museu Imaginário do Malraux) que, para mim, toda a teoria do Malraux é apenas um desenvolvimento de ideias do Benjamin e que o Benjamin esteve na minha cabeça, e continua a estar, durante todo o tempo desta montagem. Para mim, ele continua a ser a referência de um olhar sobre uma História.

ana almeida. Eu já tinha vindo à edição anterior, e sinto exactamente a mesma coisa no final de todas as vezes que acabo de ver um episódio. Sinto que gostava de o ter visto algum tempo antes, ter tido tempo para pensar e depois revê-lo e poder falar convosco. Pensei dezenas de coisas enquanto estava a fazer o visionamento do

episódio e elas foram sendo sucessivamente esmagadas umas pelas outras e agora de repente, é sincero, sinto-me sem nada de interessante para dizer. No entanto lembro-me de ter sido provocada por imensas ideias.

Agora, a minha questão é muito simples e tem a ver com método. Ao ver o episódio, pensava que os filmes tinham sido vistos muito mais que uma ou duas vezes. E há bocado a Regina disse que se calhar cada filme tinha sido visto uma ou duas vezes e...

regina guimarães. Não, não, depende dos filmes. Há filmes que se calhar vimos 20 vezes. O que eu estava a dizer é que não pegámos nos filmes para os visionar para trás e para a frente enquanto os víamos ou revíamos. Cada vez que vimos o filme, vimo-lo integralmente. Não é como se estivéssemos numa sala de cinema, porque estávamos em nossa casa num quarto com uma grande televisão que não é exactamente uma sala escura com uma pantalha, mas víamos sempre o filme na íntegra. Somos espectadores impenitentes de cinema português. A maior parte destes filmes já os tínhamos visto projectados. Vimo-los várias vezes mas sempre nessa sucessão e continuidade, num tempo que é o tempo do filme. E não nessa relação de parar na imagem, andar para a frente, andar para trás, e escapelizar fotograma a fotograma. Porque quisemos sempre ter a memória das coisas tal como elas aparecem numa certa construção temporal. Não é a mesma coisa ver imagens paradas ou para trás e para a frente e vê-las na sucessão.

fernando carrilho. De qualquer maneira vocês tinham uma espécie de memória, e uma certa concepção dos filmes nomeadamente no caso do Manoel de Oliveira. E mesmo não andando para a frente e para trás, buscando novas imagens dentro dos próprios filmes do Manoel de Oliveira, até que ponto é que isso foi um novo processo de descoberta, e até que ponto esse visitar vos permitiu ver coisas novas? O que é que de novo descobriram, por exemplo, no caso do Manoel de Oliveira, nas suas imagens?

regina guimarães. Por exemplo, se pegarmos num filme de que nós gostamos particularmente como o *Francisca*, e se pensarmos nas imagens que da *Francisca* estão no primeiro episódio, digamos que há 50% que nós já mais ou menos sabíamos que queríamos ir buscar e há 50% que nós já tínhamos esquecido. Portanto, a memória é

selectiva, valoriza certas coisas e apaga outras. Mesmo no caso do Oliveira há obviamente uma redescoberta.

Quando começámos a fazer isto, não sabíamos muito bem para onde íamos. E nem queríamos saber, queríamos rever os filmes todos que nos era possível rever com... olhar virgem é uma coisa que não existe, mas enfim, com uma disponibilidade para redescobrir neles coisas que podíamos nunca ter descoberto. E descobrimos algumas. Há um processo de reavaliação que é sempre muito interessante. Há filmes que se vêem pela primeira vez e que não se apreciam e uma vez revistos se apreciam de outra maneira. Há filmes que nos entusiasmam na primeira vez que os vemos, e depois percebemos que ou eles envelhecem mal ou afinal eles eram um bocadinho mais frívolos e inconsistentes do que aquilo que nos pareceu à primeira.

Não temos uma memória integral de tudo e, ao revermos os filmes, descobrimos coisas que hoje em dia achamos mais interessantes do que aquelas que foram ditas como sendo as mais interessantes, porque eram as mais obviamente provocatórias ou que na altura pareciam sê-lo. Portanto, havia coisas que já sabíamos e íamos buscar, coisas que já tínhamos visto há muito tempo mas de que ainda nos lembrávamos; e havia coisas que descobríamos porque voltávamos a ver os filmes. Não dispensámos nunca a ideia de visionar os filmes mesmo quando já os tínhamos visto, e às vezes de os visionar duas ou três vezes. Acontecia estarmos no episódio x, lembrarmo-nos de uma coisa e vermos o filme todo, porque nos parecia que havia algo que, de repente, recordávamos e que não estava nas imagens anotadas. Porque obviamente não podíamos anotar todas as imagens de todos os filmes.

saguenail. É o mesmo processo para qualquer documentário. O nosso costume no documentário é usar um tempo de filmagem como tempo de questionamento e descoberta. E o tempo de montagem como tempo de elaboração de discurso.

regina guimarães. Aqui o tempo de rodagem é o tempo de visionamento. Durante o visionamento, tomamos consciência do material filmado por outros que vamos utilizar no nosso filme. O quê, para quê e como vamos utilizá-lo. Nesse sentido, trata-se de um tempo de conhecimento, reconhecimento e de intimidade face às matérias à nossa disposição. E de percepção daquilo que lá vemos, para além daquilo que lá julgávamos ver.

saguenail. Em média, filma-se numa proporção de 1 para 10, o que é muito. A montagem implica eliminar. Sobretudo eliminar. Eliminar, eliminar, eliminar. Enquanto que, nos filmes de ficção, costumo trabalhar numa proporção de 1 para 1,5, para 2 no máximo. Os meus filmes de ficção são pré-montados. Quando vou filmar, já sei para onde vou apontar a câmara, entre tal e tal plano já sei qual é que vai entrar, porquê e como é que devo filmá-lo. E não vou, em princípio, repensar isso. Depois é só acertar o corte. Enquanto que no documentário a elaboração acontece na montagem, por isso preciso de muito mais material. A única solução, num primeiro tempo, é uma solução que pode durar meses (no caso do *Dentro* foram uns 3 meses): visionar as imagens, visionar as imagens, visionar as imagens. E anotá-las todas com minúcia. Quando são imagens filmadas por nós, isso faz-se pelo *time-code*. Mas aqui, para cada filme, fizemos uma ficha com as cenas, com os planos, as características formais que nos pareciam interessantes, etc. Não era exaustivo, não era uma *découpage* para cada filme, mas eram duas ou três páginas com anotações para cada filme, incluindo a sequência das cenas. E depois, a segunda parte é um trabalho no papel. O papel é o nosso registo memorial e começamos a debruçar-nos sobre as matérias e a fazer a construção virtual no papel. Depois, já no computador, vamos verificar se as hipóteses que construímos no papel, de juntar este plano com o outro plano, de facto funcionam ou não funcionam. E em termos de montagem, nesta série *O Nosso Caso*, o método foi exactamente o mesmo do que em qualquer outro dos nossos documentários. A grande diferença é que a especificidade das imagens de um cineasta em relação a outro cineasta faz com que, enquanto que no caso de planos nossos teríamos a certeza absoluta de que iam colar, muitas vezes pensássemos que os planos alheios iam colar e a colagem não funcionava. Havia um salto estilístico que criava uma ruptura onde tal não era desejável.

regina guimarães. Rupturas não-produtivas, digamos.

saguenail. E, às vezes, exactamente o contrário. Coisas em que a gente dizia “seria bom, mas isto nunca vai colar”... e a Regina sempre “mas vamos experimentar”, e funcionava perfeitamente. De repente havia um parentesco que se estabelecia entre dois filmes heterogéneos, uma relação que suspeitávamos mas temíamos muito que,

na prática, não funcionasse, e acabava inesperadamente por funcionar. Portanto, o método foi o mesmo, o habitual, mas foi mais difícil do que num documentário normal.

regina guimarães. Isto é muito difícil de descrever, mas tem muito a ver com o funcionamento banal (banal... de banal não tem nada, é sempre milagroso e extraordinário) da nossa memória. Com a forma como as coisas apelam umas às outras. E, obviamente, a partir do momento em que uma pessoa já trabalhou em montagem, já fez outros objectos para os quais teve de convocar esse tipo de funcionamento, torna-se mais fluido. Quando fizemos o *Dentro*, por exemplo, tínhamos 60 horas ou 70 horas, é muita imagem, muita hora, muito enquadramento, e portanto exercitámos um bom bocadinho a capacidade de rememorar. É como em todas as técnicas do corpo e do espírito que existem, não é? São técnicas que, no fundo, partem de dons que toda a gente tem naturalmente, só que não os desenvolveu. Ou pelo menos não desenvolveu forçosamente... Ou, às tantas, desenvolveu de outra maneira. Na vida corrente, associamos coisas constantemente. E a montagem funciona por associação. Por associações cujo grau de subtilidade pode ser grande ou pequeno. Mas trata-se de fazer funcionar essa coisa que toda a gente tem dentro da cabeça e que não é apanágio dos montadores, obviamente. É um dom de qualquer ser humano. Assim como um actor desenvolve certas virtualidades da sua memória orgânica, o montador desenvolve certas potencialidades de uma outra memória, que é visual e que é auditiva. No fundo, é tão-só pôr isso a funcionar, mas explicar como é que isso funciona não deixa de ser extremamente difícil. O que é certo é que acontece o milagre de surgir algo que faz *tilt* e que nos recorda outra, com um grau avassalador de evidência... Às vezes essas sensações são completamente parvas ou enganadoras, nem sempre são geniais. Porém, outras vezes são, de facto, produtivas. Porque se as coisas se convocam umas às outras é porque têm a ver. E depois é preciso testar a pertinência dessa relação.

saguenail. Ao trabalhar com imagens, acontecem coisas surpreendentes. Muitas vezes os agrupamentos na memória fazem-se em termos temáticos, em termos conceptuais. Mas as imagens são uma coisa muito concreta. E, por exemplo, em termos formais há muitos mais parentescos entre a *Benilde* e a *Francisca* - que na filmografia do Oliveira são supostas pertencer a dois ciclos diferentes - do que entre o *Amor de*

Perdição e a *Francisca*. Pura e simplesmente porque foi o Roque que fez a *Benilde* e a *Francisca*, em termos de direcção de fotografia, e porque o Manoel o empurrou para trabalhar no limite do escuro. A audácia do negro nestes dois filmes é absolutamente incrível. E em relação a isso sente-se a diferença, no *Amor de Perdição* o director de fotografia teve medo do escuro.

regina guimarães. Há também coisas muito cómicas. Uma que nos bateu está neste episódio, porque não resistimos a deixar rasto dela. De repente, estávamos nós a ver *Tempos Difíceis* com a Inês de Medeiros naquela cena da roupa a ser pendurada e demos connosco a pensar “mas isto lembra-me alguma coisa...” Era o filme do Joaquim Pinto! Coitadinha da Inês de Medeiros, andava sempre a pôr e a tirar roupa no cinema português... Pusemos uma cena logo a seguir à outra. Aí trata-se quase só de uma brincadeira. Aí, o cinema português remete para o próprio cinema português. Mas parece que a desgraçada andou perdida em estendais de filme para filme.

ana almeida. Mas resulta...

regina guimarães. Pois resulta. Foi uma brincadeira a que nos permitimos, uma pequena *private joke*. Também não pode ser tudo absolutamente sério. É a mesma coisa com os gatos do Manoel de Oliveira.

ezequiel silva. Queria colocar uma questão. Os cineastas portugueses têm sido muitas vezes acusados de ser herméticos, fechados à sociedade portuguesa. Como é que vocês vêem isso? Eu infelizmente não vi os episódios anteriores, vi um bocado do episódio de hoje, não sei se isso foi abordado, ou não. Porque isso é verdade? Não retratarem a realidade portuguesa como deve ser?...

regina guimarães. Pessoalmente acho isso muito injusto, embora, isto aqui não funcione como na América, onde há um escândalo e 5 meses depois há um filme. Não funciona assim, de facto. Mas também não tem que funcionar assim, acho eu. Acho que há uma grande atenção à realidade portuguesa no cinema português. Sempre houve. Ou pelo menos neste período. Provavelmente isso dá produtos de valor desigual e de interesse desigual, e sempre marcados por esse desfasamento temporal e

por essa distanciação formal. É raríssimo existir um filme português não passado em Portugal, onde não se fale de Portugal. E muitas vezes fala-se do tempo presente.

saguenail. Os três primeiros episódios tentam mesmo afirmar isso. E pessoalmente acho que são filmes como *Coisa Ruim*, *Odete* e *Alice* que deixam de falar da realidade portuguesa. Falam de uma realidade sem localização, ou de um imaginário sem localização. Agora, o problema é também que a própria sociedade se transforma. Eu dou aulas e sei que quando perguntei às minhas estudantes qual era o seu principal medo, a seguir ao medo do desemprego (são estudantes que vão sair licenciadas, que têm possibilidades muito maiores que a maior parte das pessoas) e o seu maior pavor era o terrorismo. Quer dizer que elas vivem numa fantasia que é americana, que não é portuguesa. E a aculturação é isso.

O problema aí é duplo. Trata-se também de saber quem é que lança essas ideias do divórcio entre o cinema português e a realidade portuguesa. Normalmente são defensores do cinema americano... Pior do que isso: nunca ninguém irá falar do maior ou menor desfasamento dos pintores portugueses com a realidade portuguesa, ou dos escritores portugueses com a realidade portuguesa. É só em relação ao cinema que se faz essa censura porque envolve não só mais dinheiro mas maior visibilidade. O cinema enquanto arte virtualmente de massas está ligado ao poder. E geralmente são questões de poder que estão em jogo nessas afirmações. Por isso, nesses discursos, é preciso analisar a má fé. Mais nada.

regina guimarães. Um filme, por exemplo, como o *Mal*, do Seixas Santos, é um filme, aliás como outros filmes do Seixas Santos, que fala completamente de Portugal. Fala de pessoas que tiveram determinadas práticas e que tiveram determinadas atitudes num determinado período revolucionário e que traíram completamente os seus ideais, fala do problema de sermos ilhas rodeadas de miséria por todos os lados e de como é que nos relacionamos com isso. Do facto de estarmos afectados por males como a SIDA e de que isso nos pode atingir em casa. Não se pode falar mais de Portugal e, no entanto, acho que o filme foi bastante mal tratado em termos de recepção e teve muito pouco sucesso comercial. Talvez por ser tão forte. Talvez por ser tão verdadeiro e dizer aquelas coisas tão directamente. Tão sem grandes preocupações de argumentista. E das coisas serem de uma intimidade tal que obviamente também é a intimidade

dele, cineasta, que está ali. Aquela também é a história dele, e da geração dele, e das pessoas que lhe são próximas. Isso é belo. Portanto, há ali uma grande dose de verdade, não estamos só a falar das coisas que acontecem em casa do vizinho. Eu pensei que o filme iria ter muito sucesso, e não teve. No entanto falava de questões que afectam toda a gente. Afectam por um lado uma geração, mas, por outro, afectam toda a gente. Há ali uma galeria de personagens que é quase naturalista, embora a estética do filme não seja de facto naturalista.

ezequiel silva. Eu tenho uma opinião muito pessoal sobre o cinema do Manoel de Oliveira. Para mim, o Manoel de Oliveira sobretudo nos primeiros filmes, até se calhar à *Benilde* ou a *Virgem Mãe*, talvez, penso que faz uma espécie de teatro filmado. E há sobretudo um problema na direcção de actores. Aliás, é uma denúncia que algumas pessoas têm feito, ele abandona os actores e aquilo nem é uma representação naturalista, nem é um outro tipo de representação, que também o há. Penso que não devem fazer esta leitura do Oliveira, de certeza absoluta, mas de qualquer maneira gostaria de saber o que têm a dizer sobre isto. Se nós compararmos (e é um exemplo muito peculiar) com o cinema do Alain Resnais, porque muitas vezes ele faz filmes sobre peças de teatro, ele transmuta o teatro em cinema, coisa que não acontece em muitos filmes, sobretudo desta fase final, do Oliveira.

regina guimarães. Não, não, eu acho que ele faz exactamente o contrário. Acho que o Resnais traz para o cinema uma direcção de actores que é muito teatral e joga com isso. Em filmes, para não ir mais longe, como o *Smoking No Smoking*, ou o *Melo* (são aqueles de que me estou a lembrar agora...) remete-se para o teatro mais obviamente, são peças de teatro logo à partida. Enquanto o Manoel de Oliveira faz aquilo que nenhum director de actores de teatro faria, ele fragiliza os actores. Aliás, ele diz que não dirige actores, diz literalmente isso no primeiro episódio: “eu nunca dirigi actor nenhum”. E isso é verdade, no sentido em que provavelmente não lhes dá aquelas indicações convencionais que se dão aos actores. Mas isso não tem nada a ver com teatro. É exactamente aquilo que nunca aconteceria no teatro, esse grau de exposição. Não sei se poderá ter a oportunidade real de o fazer, mas acho que seria muito interessante as pessoas verem com um certo desfasamento os filmes do Manoel de Oliveira. Ou seja, por exemplo, ver agora os que ele fez nos anos 80. E atentar, por exemplo,

na impressão que se tem hoje em dia ao ver um filme como *O Meu Caso*, ou como o *Amor de Perdição*: é completamente diferente da impressão que se teve nos anos 70. Porque esta questão dos códigos de representação também é algo que muda a uma velocidade muito grande, mesmo no próprio teatro. Há modas. Se hoje nós vímos um registo televisivo de uma representação teatral dos anos 50, achamos aquilo completamente datado, nomeadamente na maneira de representar dos actores. Aquilo que hoje em dia se tem como sendo uma representação teatral interessante não é de todo aquilo que era tido como uma representação teatral interessante nos anos 50. E, portanto, é muito interessante rever os filmes do Manoel de Oliveira à luz das nossas novas concepções, que construímos por consumirmos objectos novos numa outra actualidade - peças e filmes. Isso desfaz e faz cair por terra o mito de que o Manoel de Oliveira não trabalha bem com os actores. Pelo contrário. Todos os filmes à volta envelhecem e os filmes dele não envelhecem. Rejuvenescem.

saguenail. Eu estava a pensar mesmo no Ricardo Trepça. O Ricardo Trepça aparece no *Inquietude*, e é exactamente o que ele era na altura: um miúdo da cidade a fazer de aldeão e um parvalhão. Depois aparece no *Palavra e Utopia* a fazer de Padre António Vieira e espantou-me. Eu nunca o teria achado capaz daquilo. E depois aparece no *Quinto Império* e eu digo “Só o Manoel de Oliveira é que consegue sacar deste sujeito uma representação destas!”. O Ricardo Trepça por si só não cresceu, o crescimento dele deve-se ao Manoel de Oliveira.

E, já que citou o Resnais, lembro-me de um seminário que dei sobre o *Melo*. A minha tese em relação ao *Melo* é que o Resnais nos dá quase uma aula de cinema: como é que a *découpage* clássica, plano aproximado, plano americano, pode funcionar em sucessão, sendo interessante desde que obedeça à dramaturgia das falas. É mesmo uma aula de cinema. Agora, a questão é que o Resnais está preocupado com a diversidade, com o ser cinema. No *Quinto Império* o Oliveira filma praticamente tudo com planos fixos, com três enquadramentos base, e para o episódio da espada há mais meia dúzia de enquadramentos. Mais nada. Só me dei conta que havia basicamente três enquadramentos no mesmo espaço ao fim de 1 hora de filme. Acho genial. É que o Manoel de Oliveira conseguiu impor-me uma coisa que orienta completamente a leitura mas que não é nenhuma gramática. Não sei se me faço entender. E aí há um salto qualitativo entre o Resnais, que admiro por outro lado, e o Manoel de Oliveira,

que continua verdadeiramente a ousar e a experimentar. Eu diria que posso ter muito prazer a ver um filme do Resnais, mas já há muito tempo que não vou ver um filme do Resnais, enquanto cineasta, para aprender alguma coisa. Enquanto a cada filme do Godard, a cada filme do Manoel, eu vou para aprender e aprendo. Juro.

inês sapeta dias. Terminamos?

saguenail. Só queria dizer que o próximo episódio é um episódio que tínhamos pensado logo no princípio. Ao mesmo tempo que imaginámos o episódio sobre o Manoel de Oliveira, pensámos “teria piada tentarmos pôr-nos na pele de um estrangeiro que só conhecesse Portugal de hoje através dos filmes”...

regina guimarães. E - é engraçado - até já conhecemos uma pessoa assim...

saguenail. Tínhamos essa ideia de um filme um bocado cómico, um bocado irónico. E depois fomos atrasando sempre, achávamos que não era o momento, que não se enquadrava no caminho por nós percorrido. Quando decidimos abordar - a seguir a esta ideia de fecho num universo próprio - como é que o cinema português tratava a actualidade portuguesa, como é que este cinema pós-25 de Abril soube ou não soube dar conta da evolução do país a seguir ao 25 de Abril, chegámos à conclusão que era um tema demasiado sério para ser tratado dessa maneira cómica e leve, e debruçámo-nos sobre o que terá feito com que, à medida que os anos passam, e a cada geração - porque o cinema português funciona não só como família mas como família com gerações muito marcadas -, o compromisso seja cada vez menor em relação à actualidade e à política. Foi esse o centro da nossa reflexão.

29 de Abril de 2006



Livro 5. O Massacre dos inocentes *o cinema no país dos reis meninos*

participaram...

Inês Sapeta Dias | Regina Guimarães | Saguenail | Eduarda Dionísio (fundadora da Associação Abril em Maio) | Alberto Seixas Santos (realizador) | Rui Tavares (historiador)

Ana Eliseu

inês sapeta dias. Vou pedir a todos os convidados que comentem o episódio, mas gostava de começar por ti, Eduarda. Gostava que falasses um pouco do que vimos, e que comentasses sobretudo esta ideia que acaba por ser dominante no episódio: a ausência do tratamento da revolução pelo cinema português. É mesmo dito que “a revolução não teve os seus cineastas”...

eduarda dionísio. Essa é uma das coisas que é dita aqui, ou melhor, mostrada, uma vez que isto é uma “peça de imagens” e não uma “peça literária”.

É difícil falar deste episódio isolando-o dos outros, até porque o princípio e o fim dele, como o princípio e o fim de todos, apontam para um conjunto que tem algumas características que estão neste episódio, evidentemente. Mas debater ideias que estão neste segmento retirando-o do conjunto, empobrece-o.

Uma das coisas mais curiosas, para mim, nesse conjunto, é ele ser um rascunho e não uma “obra feita”. Segundo, olha para um tipo de produção que poderia ter “feito” esses tais filmes do 25 de Abril que não terão sido feitos. Com a produção *hollywoodesca* que existe (ou que se quer que exista) no cinema em geral, dificilmente se poderia sequer falar do 25 de Abril. Depois, temos que pensar que isto pertence a um género que não é muito comum. Está lá escrito: “ensaio meta-qualquer-coisa”, ou seja, fala-se aqui por imagens de imagens.

Quando formos falar dessa ideia que propões, temos de ter como fundo estas 3 características, e ainda uma outra: é um filme “ilegal”. Sem pagar direitos de autor, usa os filmes de outros que depois convida a virem ver e que até se podem ofender ou atacar. É uma característica que não é propriamente comum a todos os filmes. É difícil começar a falar do “conteúdo” sem antes chamar a atenção para isto mesmo.

Vamos então à “ausência do tratamento da revolução pelo cinema português”. Neste episódio aparece citado um filme chamado *Capitães de Abril*. São as piores imagens do filme todo, no meu entender. Precisamente imagens sobre o 25 de Abril - digo **sobre** o 25 de Abril, e não **do** 25 de Abril. E já agora lembro que também não houve nenhuma literatura **do** ou **sobre** o 25 de Abril, ou aquela que mais ou menos houve passou despercebida. Mas provavelmente houve filmes do 25 de Abril e portanto sobre o 25 de Abril, não com o modelo de filme de ficção, subsidiado, etc., que é aquilo que consideramos “cinema”. Se formos para outro tipo de cinema, outro tipo

de filmes, outro tipo de imagens em movimento, encontra-se lá esse tema, mas tratado de maneira completamente diferente. Não terá sido possível (ou desejado) fazer o “grande cinema”, a “grande literatura” **sobre** ele. E isso terá a ver com a questão de os tempos na arte e na história não serem coincidentes.

Passar-se-á o mesmo na música, ou em certa música. O Fernando Lopes Graça também não fez música **sobre** o 25 de Abril, mostrou no 25 de Abril a música que tinha feito antes e enquadrou-se num esquema novo, não fez propriamente uma sinfonia sobre estas coisas que a realizadora dos *Capitães de Abril* tentou tratar. De fora.

Em todas as artes se passou mais ou menos o mesmo, se pensarmos em “tema” e no tipo de produto que consideramos ser “arte”.

Isto não quer dizer que não existam discursos artísticos, ou discursos que passam para lá do valor de documento, e até de maneiras muito curiosas. O Jorge Silva Melo escreveu há pouco um artigo muito interessante no *PREC - Põe Rapa Empurra Cai* sobre o que foi a pintura daquele tempo, e que não é necessariamente só as pinturas das paredes. É a pintura de pessoas, que põem lá os temas ou não, que estavam a viver um rompimento. De uma maneira geral as artes desses tempos (e aqui falo mais da literatura porque conheço muito menos o cinema) tiveram medo de rompimentos, como nós hoje temos medo de rompimentos todos os dias. Aliás, neste episódio, o Paulo Rocha diz umas coisas que vão neste sentido, ao considerar-se o expoente máximo desse medo.

Acho que isto não é uma questão específica do cinema. É uma questão de todas as artes em Portugal. O dia 25 de Abril não foi feito pelas pessoas. As pessoas fizeram o que veio a seguir. E foram umas determinadas pessoas que o fizeram, e poucas se apropriaram do que foi feito. Os cineastas andavam pouco a ocupar casas, andavam pouco a fazer a reforma agrária, andavam a ver - e alguns a registar. E quando só se vê é difícil produzir.

regina guimarães. Só queria fazer um comentário. Nós escolhemos debruçar-nos sobre os filmes de ficção, tendo em conta a enorme importância relativa que essa produção tem nesta época e no advento daquilo que nós temos como sendo o cinema português. Isto independentemente de haver outras obras que não se enquadrem exactamente nesta categoria, o que não quer dizer que não sejam interessantes, muito pelo contrário. Foi uma opção.

saguenail. Eu diria que o filme não é apenas sobre o 25 de Abril mas também sobre todo o depois do 25 de Abril. Por acaso está aqui o Alberto que é talvez dos únicos que realmente tem tentado pensar o estado do país em relação à exaltação e às possibilidades abertas na altura do 25 de Abril. De maneira geral, a europeização do país foi desejada, admitida pelos cineastas, sem que eles produzissem nenhum pensamento em volta disso. A partir do séc. XXI, com filmes que já estão fora deste estudo, começamos a ver imagens de Portugal que dificilmente se distinguem de um conceito outro que o da abstracta grande-cidade, uma noção absolutamente não-local, sem nenhuma reflexão acerca do caminho que a ela levou. E nós interrogámo-nos sobre esta ausência.

inês sapeta dias. Agora ia pedir ao Rui Tavares que comentasse o episódio, e talvez que falasse de uma forma mais ampla, não só sobre esta ausência, e sobre o tratamento da Revolução pelo cinema português, mas também sobre o paralelismo que é feito aqui entre a História e vários episódios da História de Portugal com uma certa imagem do país transmitida pelos cineastas.

rui tavares. Bem, eu em primeiro lugar, além de agradecer o convite, devo desculpar-me por não ter visto os outros episódios, do que aliás tenho pena. Este parece-me dar uma bela lição sobre a diversidade no cinema português e suponho que nos outros existe também esta técnica que diria paralela ao *sampling* na música, de buscar pedaços a outras obras e com elas construir um discurso novo.

Ao mesmo tempo, e isso é uma das coisas que é dita no filme, dá-nos uma visão apesar de tudo optimista sobre a produção cinematográfica em Portugal. Ou seja, como aos trancos e barrancos, através das sucessivas mudanças políticas e económicas do país, e apesar do apoio à produção e criação cultural ser sempre uma nascentezinha muito fraquinha que raramente ganha caudal, apesar disso, ou seja nessa crise e nessa escassez, as vozes individuais conseguem afirmar-se, e talvez precisamente por isso mesmo, com um controle ou um domínio social menos acentuado que noutros países com um débito de produção maior.

No nosso débito, fraco apesar de tudo, cada objecto que sai é um objecto único, no qual existe uma marca pessoal, clara, individual e isso é uma coisa insuficientemente prezada, digamos, pelo discurso social, nacional acerca deste assunto. Dito isto,

o João Bénard da Costa a certa altura identifica esse sintoma, como sendo um efeito da preponderância do realizador como autor dos filmes. Isto leva-me a perguntar por um lado se será uma coisa que nos tenha permitido, com o nosso débito fraco como dizia, criar objectos fílmicos muito diversos entre si e, portanto, ter a sensação ao ver isto que há mais cinema do que aquele que na realidade sabemos que se produz todos os anos; e, por outro lado, pergunto-me até que ponto não colide este estado da situação com a natureza da arte cinematográfica em si que é ser uma arte colectiva. E portanto temos este aspecto por um lado de um cinema de autor, de artista eu diria, mas por outro lado uma arte que é suposto ser colectiva e que talvez, dadas as nossas condições peculiares, não o tenha sido. Evidentemente com vantagens e desvantagens.

Tinhas-me perguntado, Inês, ainda acerca do 25 de Abril e...

inês sapeta dias. ...sobre o paralelismo que é feito entre a História de Portugal ou alguns dos seus momentos e a imagem que se passa desse Portugal no cinema.

rui tavares. Fala-se a certa altura no filme de uma deslocação de um cinema muito preocupado com a identidade nacional, para um cinema com temas mais existenciais, ou temas mais subjectivos do ponto de vista individual, mas ao mesmo tempo também mais partilháveis de uma forma transnacional. Surge em várias fases do episódio por parte de, por exemplo, Manoel de Oliveira, João César Monteiro e outros, uma preocupação enorme com a identidade portuguesa e a sua constituição histórica, com um discurso recorrente sobre o D. Sebastião, ou sobre o Afonso Henriques, acerca dos reis-meninos ou do sonho, de uma espécie de sonho infantil, adolescente nos primeiros séculos da nacionalidade e depois uma espécie de crise da meia idade que duraria nos últimos séculos da nacionalidade. Entretanto, nos anos mais recentes da cinematografia notar-se-ia um certo cansaço desse discurso, dessa procura pela identidade nacional.

Esse cansaço pode ser efeito da nossa entrada na União Europeia, embora eu duvide. Acho que é um efeito mais genérico da diminuição do tamanho do mundo com a facilidade do acesso à informação por vias tecnológicas, internet e outras. E no caso português isso é importante, porquê? Porque diminui o nosso tampão em relação ao resto do mundo. O nosso tampão em relação ao resto do mundo é a Espanha, por

um lado, e o oceano por outro. Como é uma Espanha menosprezada, desprezada e muitas vezes combatida, é uma Espanha que a cultura nacional se esforça muitas vezes por não olhar, nem sequer de se comparar, com medo que essa comparação seja desfavorável.

O estrangeiro, como sabemos, não estou a dizer novidade nenhuma, é dos Pirenéus para lá. Portanto, há a Espanha e depois há o estrangeiro. Ultimamente, com essa facilidade no acesso à informação - o efeito McLuhaniano da diminuição do mundo - talvez tenha sido mais fácil para nós verificar que não somos os únicos a ter um problema identitário. Quer dizer, vamos por essa Europa fora e os belgas não sabem quem são exactamente, os suíços idem, e por aí adiante, o Reino Unido devolvendo o Parlamento à Escócia ou ao País de Gales, por exemplo, com um problema identitário terrível em termos de se definir enquanto britânico, inglês, reino unido, anglo-saxónico ou anglo-americano.

Quer dizer, esse problema identitário português não é de forma nenhuma exclusivo. E acho, então, que talvez tenha havido algum cansaço com esse discurso antes ainda desta revelação concreta. Apesar de tudo, nós continuamos muitíssimo preocupados com o exclusivismo nacional. E eu acho que se aproxima uma fase, não diria de abandono desse tema, mas pelo menos uma fase de relativização, porque comparado com outras nações a importância, a transcendência desse exclusivismo nacional perde, a meu ver, significado. Já falei muito tempo...

saguenail. Umas breves palavras em relação à última parte daquilo que disse. Para mim, que não sou de cá, que venho de um país, como se diz, virado para o seu umbigo, foi, apesar de tudo, um grande espanto, por descobrir que Portugal e os portugueses reivindicam um passado muito maior do que o de todos os países que citou. A ideia de nacionalidade ao nível da França, relativamente às suas fronteiras actuais, é recentíssima, tem pouco mais de um século. E a Bélgica, Itália, Alemanha, menos. Por isso, a consciência identitária não se coloca da mesma maneira, ou não se deveria colocar da mesma maneira. O que a mim me espantou foi essa interrogação identitária num país que reivindicava uma nacionalidade antiquíssima.

Por outro lado, queria dar uma dica em relação ao problema da arte colectiva que seria o cinema. O cinema é uma actividade que, efectivamente, funciona com base na colaboração de muitas pessoas. Aí reside a diferença em relação à pintura ou à

escrita que, desse ponto de vista, seriam actividades mais solitárias, eventualmente mais onanistas. Mas a prática cinematográfica geral faz com que muitos dos que participam na filmagem não façam a menor ideia do argumento do filme. Estão a trabalhar meramente como técnicos e passam de um filme para outro. A grande maioria nem chega a ver os filmes nos quais trabalhou. E, sendo que a feitura de um filme está nitidamente dividida em duas partes, uma parte registo e outra parte montagem, geralmente essas duas partes são completamente estanques. O único participante que faz o elo de ligação é o realizador. O montador normalmente não assiste à rodagem e o director de fotografia só vai trabalhar na escolha de luz depois da montagem ter sido feita.

Aqui temos, por acaso, uma prática que não sendo bem colectiva é dual, um trabalho a dois, tanto na escrita como no cinema, e já chegámos à conclusão que isso não é tão simples, nem tão comum como pode parecer. E, a esse nível, eu diria que não se pode falar de prática colectiva no cinema mais do que na música, em relação à qual sabemos que as interpretações dependem do maestro embora haja toda uma orquestra à sua frente. Não vai muito além disso, a tal colectivização, na maior parte dos casos. Eu diria ainda que fazemos parte de um pequeno grupo que acha que o filme é de todos o que o fizeram, mas não é essa a prática normal.

inês sapeta dias. Vamos agora ao Alberto, a quem vou pedir também que comente o episódio...

alberto seixas santos. Em primeiro lugar queria dizer que me podem roubar à vontade. Sou certamente uma das pessoas que maior laxismo tem em matéria de direitos de autor. Quando encontro uma coisa boa, roubo. E estou-me nas tintas. É bom, existe, para que é que eu vou tentar fazer melhor se sei que não sou capaz? Por exemplo, a abertura nos *Brandos Costumes*, o monólogo da rapariga, é roubado da *Carta ao Pai* que o Kafka escreveu. Pedi à Luísa Neto Jorge, “Oh Luísa, temos este texto que é excelente, vamos fazer uns pequenos arranjos para adaptar isto ao que nós queremos, mas vamos trabalhar sobre este texto”. Sou a favor do roubo. É, contudo, pena, neste projecto, a qualidade do material não ser a que seria desejável.

Este tipo de trabalho é muito importante, em primeiro lugar no modo como se destaca do discurso que normalmente se faz sobre os filmes, o estilo dos jornalistas, por exemplo. Não estou contra os jornalistas, como o ex-ministro da cultura que no outro

dia escreveu um livro contra os jornalistas, mas realmente preocupam-me. Preocupam-me porque conseguem escrever sobre coisas que não sabem com grande à vontade. Ainda anteontem ou ontem, não sei, abri o *Público*, e havia um artigo enorme acho que da filha do Eduardo Prado Coelho, a Alexandra, a dizer que nunca se tinham feito filmes em Portugal sobre o Salazar. Ora, por acaso, o *Brandos Costumes* é sobre o Salazar. Não é por mal, e não é para puxar a brasa à minha sardinha, mas convém que os jornalistas estejam informados das coisas antes de falarem, saibam um bocadinho o que estão a dizer. E depois eu sinto cada vez mais que há grupos no jornalismo favoráveis ao realizador X ou contra o realizador Y publicando grandes fotografias de um realizador ou de uma actriz, e sobre outra que é tão boa ou outro que é tão bom não escrevem nem uma linha. Este tipo de trabalho rigoroso, que a Regina e o Saguenaíl fizeram é fundamental porque, por uma vez, somos confrontados não com a conversa de café - agora já não há cafés, já não sei onde é que as pessoas se encontram...

eduarda dionísio. Cafeteria, é na cafeteria...

alberto seixas santos. Na cafeteria, onde as pessoas se encontram, falam um bocado e descobrem uma frase bombástica para abrir um artigo, e depois saem os desastres que saem uns a seguir aos outros. Nesse aspecto, um trabalho destes, se pudesse ter uma visibilidade alargada - e para ter uma visibilidade precisa de uma qualidade técnica diferente - seria extremamente útil, porque as pessoas começavam a pensar naquilo de que querem falar, depois de terem visto. Porque o problema em Portugal é que ninguém vai ver cinema português, mas todos se acham no direito de falar dele. Lembro-me perfeitamente de em 1964 ou '65, haver um programa na RTP, um programa cultural que, já não sei porquê, veio na época parar às mãos do António Pedro Vasconcelos e às minhas. E nós decidimos fazer um número sobre o cinema português. Entrevistámos o Paulo Rocha, entrevistámos o Fernando Lopes, entrevistámos a actriz do filme do Paulo, *Os Verdes Anos*, a Isabel Ruth que tinha vindo do Afeganistão - ainda era outro Afeganistão - cheia de fominhos e coisas à volta dela, e fizemos um número. O número foi proibido pela censura, porque as pessoas diziam o que pensavam da situação do cinema em Portugal. A meio dos anos 60. E lembro-me de ter entrevistado, nunca me esqueci dessa rapariga, lembro-me que era, devia ser ou Primavera ou Outono, ou Inverno, porque ela estava com uma gabardine...

eduarda dionísio. ...Só falta o Verão...

alberto seixas santos. Ela estava com uma gabardine, teria 18 ou 19 anos, a gente escolheu-a porque era bonita, evidentemente, e aproximámo-nos perguntando “o que pensa do cinema português?”. E ela levantou literalmente voo gritando “Ai que horror!”. E desapareceu. Nem conseguimos perguntar mais nada. Fugiu. Apavorada. Em ’65! Quer dizer, numa altura em que o malfadado Cinema Novo português ainda não tinha começado, praticamente.

Mas também é preciso não esquecer que os anos ’50 são anos sinistros do ponto de vista da produção. São os piores anos de todos. A segunda metade dos anos ’40 até aos anos ’60, foi péssima para o cinema português. Os filmes são absolutamente idiotas, nulos sob todos os aspectos. Mas também é verdade que esse cinema tinha um público regular. Lembro-me perfeitamente de ter ido ver o *Amor Desceu em Pára-quedas* ao Ódeon, e de sair no intervalo, a meio do filme, com uma sensação estranha, não sabia o que era. “Há qualquer coisa que não está certa nesta sala” e não sabia o que era. E quando voltei disse, “Bom, agora vou tentar perceber o que é que se passa”. A luz ainda estava acesa, olhei. O que era surpreendente é que estava toda a gente vestida de preto. E isto é muito sintomático porque nos anos ’60 quem se veste de preto são pessoas da província acabadas de chegar a Lisboa. E portanto, era gente que não sabia ler e que ia ao cinema ver filmes falados em português. Este era o público real do cinema português nos anos ’50, ’60.

O Saguenail referiu um pouco isso ao falar da grande cidade que agora é a grande obsessão da juventude. A grande cidade como tema central e obscuro, porque é por definição muito obscuro. Mas, há uma reflexão real de várias gerações à volta da questão de ser português. No meu caso fiz sempre filmes sobre o presente, o agora. Não tenho imaginação suficiente para sair da realidade contemporânea. Não sei como é que as pessoas no século XVIII falavam umas com as outras e se mexiam. Não quero fazer sobre o que não sei. Por outro lado, a verdade é que eu vivo em Portugal e não posso deixar de falar das coisas que me rodeiam.

Esta questão da identidade é uma questão recorrente, realmente, não só no cinema português, é-o também na literatura. Lembro-me de uma vez estar a discutir este tema com o António José Saraiva, esta recorrência, esta obsessão, e nós não estávamos a viver em Portugal, estávamos a viver em França, tanto eu como ele, mais ou

menos emigrados. E ele diz-me “sabes, tenho pensado muito nisto e acho que há uma questão aqui que é muito importante: é que Portugal é um país que se fez contra a Espanha, de costas viradas para a Espanha, e estando de costas viradas para a Espanha está também de costas viradas para a Europa. E portanto, o que tem em frente é o oceano. E falar para o oceano é uma coisa terrível porque não se tem resposta”.

eduarda dionísio. ...Excepto quando há peixes...

rui tavares. E que resposta será essa que o oceano nos devolve? É a mesma coisa que falar...

alberto seixas santos. ... consigo próprio. Penso que há alguma verdade nesta observação do António José Saraiva, e que é uma das razões porque nós somos tão obsessivos com a questão nacional. Não sei se é por termos entrado para a Europa se não, mas parece-me que isso tende a desaparecer, acho que não vamos continuar a ter como questão central no cinema português a questão identitária. Chegámos a um momento em que as novas gerações estão mais interessadas em falar... para falar verdade também não sei em que estão interessadas em falar. Eu entendo que para alguém que tem 25/ 30 anos seja difícil falar do mundo contemporâneo em que vive. Não é nada fácil. Mas gostaria de sentir uma maior contemporaneidade no cinema que se está a fazer hoje em Portugal, e não sinto. Tudo me parece estar à margem do que vejo todos os dias nas ruas.

Em relação ao não termos falado - realmente não falámos, praticamente - do 25 de Abril. Embora eu possa dizer com provas que em ’72 quando filmei a última cena dos *Brandos Costumes*...

regina guimarães. Há excepções...

alberto seixas santos. ... entra uma criada a correr, começam-se a ouvir militares, e diz “menina, venha ver os soldados”. Portanto, isto foi filmado - lembro-me perfeitamente porque fixei - em 11 de Março de 1972.

regina guimarães. Ah, então foi por causa disso...

alberto seixas santos. Foi por causa disso que repetiram a dose em '74...

eduarda dionísio. Só que nessa altura andavam à frente, e agora andam atrás.

alberto seixas santos. E depois foi tudo muito rápido. Quem tem uma certa idade lembra-se, nós andávamos o tempo todo na rua, não conseguia dar aulas porque saiam dois *Fiats* e a turma saía toda da aula para ver o que os dois *Fiats* iam fazer. Foram dois anos muito efervescentes que não deram para pensar em muita coisa, a não ser para fazer alguns objectos muito contemporâneos, muito assentes na oportunidade, de carácter documental mas que na maioria dos casos são muito fracos. São muito pouco reflectidos, são muito espontaneístas no pior sentido da palavra, não pensam realmente a situação. Pensam o exterior da situação. E depois logo a seguir, quase sem darmos por isso veio o 25 de Novembro.

saguenail. Quantos filmes sobre o 25 de Novembro?

eduarda dionísio, regina guimarães, alberto seixas santos. *Gestos e Fragmentos.*

eduarda dionísio. Mas que não aparece aqui porque não é ficção.

regina guimarães. É um bocadinho, é um bocadinho ficção.

Eu fui ver o *Gestos e Fragmentos* ao Rivoli e havia uma série de malta nova a quem tínhamos dito “vão ver, porque este filme passa muito poucas vezes”. Então, estava o António, a Marta... uma rapariga que é cantora, inteligente, interessada, não é aquilo a que nós chamamos no Porto uma murcona. E a rapariga, depois do filme, depois de termos estado a falar à porta do Rivoli com uma série de pessoas, pediu-me para ir beber uma cerveja a nossa casa porque não tinha percebido quase nada do filme. Ou seja, tudo aquilo de que o Kramer falava lhe era desconhecido, mais ainda provavelmente do que os outros, porque os outros têm um discurso mais...

alberto seixas santos. ...programado.

regina guimarães. Enfim, daquilo que o Kramer e o Otelio tinham dito, ela não percebia nada. Não percebia de que factos que se estava a falar. E eu até lhe perguntei: “mas o teu pai nunca te falou nisso? Nunca te falou do 25 de Abril?”. Pensei “às tantas o pai desta rapariga é um pro-fascista que não quis sequer falar deste assunto com os filhos”. E ela disse-me literalmente: “o meu pai, quando fala do 25 de Abril, diz que foi muito bonito e chora”. O que significa que, quando se fala do 11 de Março, ou de outros episódios marcantes, do grupo dos 9 ou da maioria silenciosa, para ela aquilo é chinês, é como se estivéssemos a falar da Revolução Francesa ou talvez pior: às tantas ela conhece melhor alguns episódios da Revolução Francesa do que do 25 de Abril. Fiquei algo espantada, estivemos até às 4 da manhã a beber cerveja, e eu, que não sou historiadora e tinha 16 anos no 25 de Abril, lá lhe fui contando, qual avó, uma sequência de acontecimentos que ela parecia ignorar de todo.

Só queria dizer mais duas coisas: uma tem a ver com a questão da arte colectiva. E aí vou basear-me só na minha experiência com o Saguenail, porque não sou cineasta e porque fazemos realmente trabalhos a dois. Quando ele faz uma curta-metragem de ficção, a divisão de tarefas é bastante diferente do que acontece num filme tradicional (eu tanto posso estar a cuidar do guarda-roupa, como a fazer sanduíches, como a varrer o plateau, como a escrever um diálogo, ou estar a acompanhá-lo na própria montagem), mas tudo circula em volta de uma iniciativa tomada por ele. A iniciativa é dele. A música não vai ser ele a escrevê-la, vai ser o Carlos Guedes - ou o Fernando Rodrigues ou o Fernando Lapa - mas vai fazê-lo ao serviço de uma ideia que o Saguenail teve. E portanto, pessoas muito diferentes, com gostos e vivências muito diversas estão todas, de facto, ao serviço de uma sensibilidade que ali comete um filme. E portanto, esse lado colectivo é tanto mais bonito (e eu acho que isso é muito bonito... é muito bonito fazer doutra maneira mas também é muito bonito fazer assim) quanto mais houver pessoas na disposição de estarem ali a aturar aquela criatura e o seu capricho de cometer aquela coisa improvável. E o cinema aí não deixa, contudo, de ter essa vertente colectiva porque, efectivamente, se não fossem aquelas pessoas, aquele objecto não existiria. Um filme de ficção acarreta uma série de responsabilidades, artísticas digamos, mas os artistas colaboradores não estão a fazer exactamente um filme “deles”. Deles no sentido em que se tivessem de fazer a mesma coisa e fossem todos cineastas, fa-la-iam de uma maneira completamente diferente. No

teatro isso também acontece, não é? Os mesmos actores dirigidos no mesmo texto, por dois encenadores da mesma geração, nascidos na mesma cidade, formados na mesma escola e que até tivessem andado na escola juntos, vão construir coisas completamente diferentes e isto independentemente de um ser melhor ou pior que o outro.

Só mais uma coisa, ainda em relação ao 25 de Abril. É preciso que se note que há alguns filmes visionários. Para além do *Brandos Costumes*, houve dois outros filmes que gostámos muito de rever: um é do Alberto, o *Mal*, que eu já tinha visto no cinema e gostei muitíssimo de rever, porque os filmes também ganham em ser revistos - às vezes perdem e outras vezes ganham. E o outro é o *Dina* e *Django* da Solveig Nordlund. São genuinamente dois filmes muito parecidos numa inquietação do não haver futuro para pessoas de uma determinada idade. E, neste sentido, o filme da Solveig é visionário, porque ela fá-lo muito antes do *Mal*...

eduarda dionísio. E tem lá o 25 de Abril...

regina guimarães. E depois também tem lá o 25 de Abril. Foi uma grande coragem fazer o retrato daquelas duas criaturas, daqueles dois meteoros, perdidos no meio da revolução, e completamente despojados de qualquer real esperança numa mudança, ou num mundo melhor. E o *Mal* é um bocado isso, também. Nós estamos a viver o fim do mundo, porque há muitas pessoas de várias gerações, mas principalmente pessoas mais novas, que não têm qualquer perspectiva ou esperança de mudança, de intervenção, do que quer que seja. E isso é muito forte e fortemente inquietante. Será porventura mais verdade para as classes ditas desfavorecidas, mas é algo que começa a atravessar todas as classes sociais. Não é por acaso que em França, em Novembro saem à rua os meninos a queimar automóveis e em Março saem os filhos da burguesia a lutar contra os contratos precários. Obviamente que não saem pelas mesmas razões, obviamente não sofrem na pele as mesmas coisas, mas aquilo que se perfila é que há uma imensa maioria de pessoas que estão completamente despojadas dessa coisa que nos faz mover e se chama esperança. Exista ela sob forma pessimista ou optimista...

saguenail. Queria acrescentar três coisas. A primeira tem a ver com o problema da qualidade técnica. É difícil contar o trabalho de 4 anos para conseguir apenas cópias indignas e manhosas dos filmes. Serviu para nos darmos conta, simultaneamente, que o Walter Benjamin foi absolutamente profético em relação à arte moderna e, no entanto, enganou-se redondamente. A partir do momento em que a arte chega à sua era de reprodutibilidade técnica, tende a desaparecer. A desaparecer completamente, a ficar completamente ocultada. Mais valia ter os originais nalgum sítio e eles serem acessíveis.

A segunda coisa é em relação ao tema do filme. Eu venho da França, e a França é um país interessante em relação à amnésia. Foi preciso esperar por um filme do Marcel Ophüls chamado *Le chagrin et la Pitié* para um período da história da França recente que se chama "Colaboração" poder vir à baila. Só em '74 foi levantada a proibição absoluta de falar sobre aquilo a que se chamou Outubro em Paris - aquela manifestação dos bairros de lata argelinos, que se saldou por centenas de mortos, vítimas da polícia francesa em Outubro de 1960. Até aí, esses episódios só tinham aparecido em filmes policiais ou em bandas desenhadas. Ainda não há estudos a sério, julgo eu, sobre a questão (a não ser os do grupo Janson que logo à partida difundiu todos os documentos relativos a esse episódio). E, como francês vivendo em Portugal, o absolutamente estranho é que o 25 de Abril constituiu um desses buracos negros na consciência dos portugueses. E isso é algo em que os cineastas têm alguma responsabilidade. Porque os cineastas são aqueles que fabricam imagens das coisas...

O terceiro ponto... lembro-me de quando cheguei em '75 se dizer uma piada um bocado amarga. As pessoas diziam assim: "bom, pelo menos somos portugueses, isso é que não nos vão tirar". Acho que, em 2006, isso é o que lhes tiraram sem eles se darem conta.

eduarda dionísio. Queria dizer qualquer coisa sobre essa história da qualidade técnica das imagens. É evidente que o Seixas tem de ser muito mais sensível do que eu a isso, por razões óbvias, como eu quando vejo erros de ortografia serei mais sensível do que ele, talvez.

O que acho interessante aqui é a gente poder ver coisas com má qualidade, coisas que não foram feitas com má qualidade e que estão a ser reproduzidas e utilizadas com má qualidade. A má qualidade técnica das imagens pode fazer-nos pensar na

boa qualidade de imagem. Ou seja, actualmente comemos gato por lebre porque qualquer pessoa, até eu, pode fazer uma imagem de boa qualidade. Ver as imagens “más” pode fazer reflectir sobre o que é importante na imagem para lá da “técnica”. Sobretudo se se fizer aquilo que eu julgo que a Videoteca fez aqui, que foi passar paralelamente, na mesma semana, o material de origem. É um programa interessantíssimo, que pelos visto não interessa a ninguém, mas isso é normal - e é isso a minha preocupação.

E até pode acontecer que imagens que detestei, e que vi com boa qualidade nos filmes de origem, “passassem” aqui. E passarem a ter um sentido, porque, por exemplo, estavam no episódio não para mostrar um sentimento português de identidade (tema que nunca foi meu nem nunca percebi bem o que fosse), mas para provar uma ideia neste filme que é um ensaio. E essas imagens passavam a ter uma consistência. E acho isso muito interessante. E também ter como programa passar ao mesmo tempo na íntegra aquilo onde se foi buscar as imagens. Também acho estranhíssimo que as pessoas que andam numa escola de cinema, mesmo que os professores não os mandem aqui, talvez porque gostam mais do filme-modelo com que se concorre aos 30 milhões de euros por ano, não venham por elas perceber esta coisa a que se chamou “Ler Cinema”.

Até porque a má qualidade técnica da imagem não prejudica a “leitura” e talvez até incentive a olhar para o essencial em vez de se ficar no acessório.

rui tavares. Queria dizer várias coisas. Mas começar por pedir desculpa porque vou ter de sair logo a seguir. É uma coisa muito mal-educada, porque agora vou ter oportunidade de contrariar algumas coisas e vai parecer um toca e foge.

Bem, começo por concordar com a Eduarda Dionísio nisto, e com o Walter Benjamin, de certa forma. Ou seja, ganhou aura. Por não ser tão reprodutível, ganhou aura e - como sou historiador - ganhou aura de documento. É uma coisa que, enquanto historiador e a que por mais que um historiador finja ser frio, nos fascina. Isto de quando uma coisa vai começando a ficar mais difícil de ler, e portanto, ao mesmo tempo, vai acumulando determinados sentidos.

Agora, depois de concordar com a Eduarda Dionísio, vou discordar com uma coisa que ela disse no início. Disse que falar do filme da Maria de Medeiros é falar de um filme fraco. O que eu posso é contar, de um ponto de vista absolutamente anedótico e

episódico, e com um mínimo de distanciamento crítico, a minha experiência de espectador desse filme e emigrante em simultâneo, também na França, ou seja, no estrangeiro. Para alguém que tinha 2 anos no 25 de Abril, e que se lembra do 25 de Abril através de histórias familiares, e que está fora do país e a mostrar um filme acerca do seu país a outros estrangeiros (neste caso brasileiros), ver o filme foi uma experiência extremamente violenta de reconhecimento daquela realidade. Nem que seja por ver o Terreiro do Paço outra vez nos seus tons salmão e depois esverdeados lá fora. Coisa de que me lembrava da infância. O Terreiro do Paço está amarelo como aparentemente era no séc. XVIII desde '94, há 12 anos, e já nos esquecemos. E esse reconhecimento do Terreiro do Paço como ele era nos anos 70 e 80 foi uma coisa muito brutal, na minha experiência episódica. Tal como as pequenas coisas de que me tinham falado. Quer dizer, saber que as pessoas, apesar da rádio dizer para não sair de casa, terem saído de casa e terem ido até à Baixa ou até ao Largo do Carmo naquele dia. E portanto, tudo isto constitui uma experiência de reconhecimento que apesar de tudo não me parece que deva ser menosprezada.

E daqui passo para o que disse a Regina, acerca do reconhecimento do 25 de Abril ou não. E das novas gerações saberem o que é o 25 de Abril ou não. Eu chamo a atenção para o facto de isto ser um *topos*, um lugar-comum, que do meu ponto de vista é repetitivo mas esgotado ao mesmo tempo. Eu vou todos os anos à manifestação do 25 de Abril aqui em Lisboa e a manifestação está partilhada entre gerações de antes e depois do 25 de Abril com uma presença assinalável de pessoas nascidas depois ou à volta do 25 de Abril. Nunca contei, mas proporcionalmente à quantidade de jovens na sociedade portuguesa como um todo, há maior proporção de jovens nessa manifestação do que pessoas de idade.

eduarda dionísio. Falta agora saberem o que é que foi esse 25 de Abril.

rui tavares. Está bem, mas o que é que é exactamente saber? É saber o que foi o COPCON, o que foi o Grupo do Nove, etc.?

eduarda dionísio. É saber por exemplo que hoje o que se vive não tem nada a ver com o 25 de Abril.

rui tavares. Isso estou convencido que as pessoas sabem.

regina guimarães. É, por exemplo, a Marta não perceber de todo do que é que o Kramer está a falar quando ele faz uma avaliação da...

eduarda dionísio. CIA

regina guimarães. Da CIA e da atitude do PC durante o 25 de Novembro. Aquilo para ela é como se estivéssemos a falar de uma história de espionagem.

rui tavares. Peço desculpa, mas a geração que tem uma relação problemática com o 25 de Abril é precisamente aquela que tinha 20, 30 anos na altura, não é a que nasceu depois. Ou seja, desse ponto de vista, o 25 de Abril até tem uma presença excessiva no discurso sobre o atraso económico nacional. Como se todo o atraso económico nacional fosse explicado por aqueles 2 anos. 48 anos de ditadura não querem dizer absolutamente nada, 100 anos de atraso na industrialização querem dizer 0, o império não quer dizer nada, mas o que nos lixou foram aqueles 2 anos, aqueles 18 meses, contando bem a partir do Verão Quente nem chega bem a 1 ano, 1 ano e qualquer coisa. Está presente isto no discurso da geração que estava lá, das pessoas que tinham 20 ou 30 anos, a geração do Durão Barroso, os tipos do Compromisso Portugal, da própria esquerda. Aí é que o 25 de Abril tem uma existência problemática. Para os jovens, eventualmente não sabendo quem estava no Grupo dos Nove ou no COPCON, o 25 de Abril é um dado adquirido. Isto tanto ao nível do debate intelectual como do discurso quotidiano. São os taxistas que viveram o 25 de Abril que se queixam e que pedem dois salazares, não são os taxistas da minha idade.

Ou seja, há muitos planos nesta discussão acerca da relação das gerações com o 25 de Abril que não se esgotam, do meu ponto de vista, na ignorância das gerações mais jovens acerca do passado, que é sempre inevitável quando não se viveram os acontecimentos. Agora, em relação a conhecer, conhecer de um ponto de vista essencialista, não sei exactamente como é que se conhece melhor. Como é que se conhece melhor a Revolução Francesa? Sabendo exactamente quem estava à volta do Duque de Orleães ou quem é que estava em Valmy? Ou é uma relação

cultural, quase emocional, com esses acontecimentos, que do ponto de vista do conhecimento...

regina guimarães. Eu não estava a fazer o processo dos jovens. Para mim, o importante no episódio a que aludi é que o pai da Marta, que provavelmente terá tido uma participação no 25 de Abril, só tem a dizer-lhe que foi muito bonito e chora. E por isso estou totalmente de acordo contigo quando dizes que a relação problemática não é a dos jovens. Pois não é. É um dado adquirido. E, se é um dado adquirido, não é uma questão problemática.

rui tavares. Vou só dizer mais duas coisas muito rápidas, pedindo de facto desculpa pela minha fuga apressada.

Será que esse dizer-lhe que foi muito bonito e chorar não lhe diz mais, não transmite mais do que ter-lhe explicado exactamente quem é que eram todas as forças em confronto ou quem é que estava na invasão da embaixada de Espanha? Do ponto de vista quase poético, mas que afinal é este, é o afectivo, é o emocional.

Acerca só da questão identitária. Lembrei-me de uma frase que um sociólogo, o Zygmunt Bauman, tem num dos seus livros e parece ser um lugar-comum de cientista social que é: os cientistas das ciências exactas resolvem problemas, os das humanidades aborrecem-se. E os artistas também. Às vezes esquecemo-nos desta coisa fundamental na história da arte que é o aborrecimento. A arte é uma luta constante contra o aborrecimento, e daí a sucessão de estilos, de escolas, de géneros às vezes só porque estamos cansados de ver sempre a mesma coisa. E o problema quando queremos aplicar um discurso sistemático às artes é esquecermo-nos dessa coisa, a mais humana de todas... não resolvemos o problema da identidade nacional, agora se calhar vamos deixá-la em banho-maria durante alguns tempos. O problema encontrou declinações muito diversas no pombalismo, depois no liberalismo e depois a seguir com a geração dos Vencidos da Vida, agora se calhar estamos muito cansados dele. Talvez voltemos a ele porque a nossa posição geográfica, como lembrava o Alberto Seixas Santos citando um historiador que eu admiro muito, a isso nos impele. Pronto, peço imensa desculpa, tenho mesmo de correr e agradecer... peço desculpa principalmente à Eduarda e à Regina, haverá mais ocasiões para continuarmos.

saguenail. Não é para contestar, mas só queria dizer que, para mim, talvez o maior perigo, tanto em relação à Revolução Francesa como em relação ao 25 de Abril (e eu trabalho numa Universidade com gente de 20 e tal anos) é a quantidade de gente que pode pensar que a situação actual é a que se tentou realmente estabelecer na altura do 25 de Abril ou na altura da Revolução Francesa. Isso é terrível e, nesse aspecto, não posso concordar com essa participação emotiva a ignorar os factos.

eduarda dionísio. E sobretudo quando os factos se passam com forças que existem neste momento, e que não são do passado.

inês sapeta dias. Tinhas uma pergunta?

ana eliseu. Queria dizer uma série de coisas que fui apontando e de repente percebi que têm todas muito a ver umas com as outras. A primeira coisa tinha a ver com o que a Regina estava a dizer sobre o trabalho colectivo, e que mesmo que fosse colectivo tinha sempre em si a falha de que cada um que participava nisso faria à sua maneira se fosse seu. Não era? Percebi bem?

regina guimarães. Não era bem se fosse seu, era se fosse essa pessoa que tivesse a iniciativa de o fazer.

ana eliseu. Sim, foi isso que eu percebi. A experiência muito pequena, e especialmente em vontade de se tornar experiência, que eu tenho desse trabalho colectivo, tem mais a ver com alguém que tem uma iniciativa e partilha essa iniciativa com pessoas com quem quer trabalhar. E portanto, já há uma base nisso, e as pessoas que entram nessa iniciativa entram à sua maneira. Não era tanto cada um fazer à sua maneira mas encontrar o sítio onde todos, porque estão todos a trabalhar, cada um na sua coisa, um na imagem, outro no som, outro na produção, o sítio onde cada um contribui para o mesmo. O colectivo para mim tem a ver com isso, e isto tem a ver com uma ideia de comunidade, para mim. E aliás acho que a arte tem a ver com isso, tem a ver com essa promessa ou anseio de comunidade.

E depois isto tudo para mim tem a ver com o 25 de Abril. Eu não vivi o 25 de Abril, nasci em '79, tenho uns pais que me falam disso bastante, portanto não tenho essa

experiência do tal pai da Marta, mas não me parece que o problema seja, como me pareceu que o Rui estava a dizer, as pessoas não saberem quem é que foi quem, ou quem é que fez o quê nesse sentido. Tem mais a ver com uma falta de tomar conta dessa herança, que foram esses dois anos efervescentes e que desapareceram, e dos quais não há vestígio a não ser nesse silêncio, nessa incapacidade de falar sobre isso.

eduarda dionísio. E quando há não se quer ver.

ana eliseu. Sim, quando há não se quer ver. E eu lembrei-me agora, por causa dessa história do chorar e não falar, lembrei-me de um filme do Claude Lanzmann que é o *Shoah*, em que existe sempre isso. É um filme em que o realizador vai conversar com uma série de sobreviventes dos Campos de Concentração. E há um momento incrível em que o realizador está a falar com um barbeiro, e percebe-se que aquilo foi combinado, que o barbeiro sabia o que é que era preciso contar, tinha aceite isso e tinha percebido porquê. Mas há ali um momento em que ele resiste, um momento violentíssimo em que ele começa a chorar, e não quer e está a controlar-se, e o Lanzmann insiste, a câmara está lá e fica lá, e diz "continua, continua". E aquilo é violento porque vemos uma pessoa a confrontar-se com uma memória brutal, e por outro lado essa necessidade que seja dito, falado, pensado.

A mim o que me preocupa mais, não é tanto não se saber quem foi quem, é sentir que não há noção do que falhou, isso que era tão bonito. Como não há consciência - e eu acho que isso é uma falta de consciência crítica que se se soubesse o que foi o fascismo, e o que é que o 25 de Abril quebrou e depois em que é que falhou, acho que seria mais activa - em relação a uma série de coisas, como à quantidade de câmaras que existem por todo o lado para nossa protecção, nos autocarros, nos supermercados, nos museus, em todo o lado... bom, em relação a uma série de coisas que não são pensadas. E já há discursos absolutamente incríveis como no 11 de Março em que se dizia que o melhor era não dar as notícias dos terrorismos porque assim estava a dar-se publicidade. Bom, há uma falta enorme de consciência crítica, e isso é que eu acho que não é activo. É isso que falta. Não me parece que o problema seja não se saber os factos. Claro que se se soubessem os factos isso seria importante, mas acho que não é aí que está o problema.

saguenail. O trabalho crítico... não sei, mas temos a vaga esperança que os nossos filmes sejam um incentivo.

Mas voltando ao problema da realização. É um problema mesmo complicado. Eu trabalho num sistema um bocado particular em que ninguém recebe, toda a gente tem que estar a par da finalidade do projecto. Quem liga a tomada tem de saber não só porque é que liga a tomada, mas também onde é que a cena se vai inserir, etc. E mesmo assim eu diria que a realização de um filme, ou a encenação de uma peça de teatro, é dos exercícios de autoridade mais difíceis que conheço. E um realizador é um ser absolutamente maquiavélico. O realizador trabalha para um filme e não trabalha para o bem de um director de fotografia ou para bem de um actor. E o actor tem ideias em relação à sua própria imagem que podem colidir com as do realizador. E o director de fotografia tem ideias em relação ao seu próprio estilo que podem colidir com as do realizador. E nunca há confronto. A priori não deve haver confronto. É mesmo um exercício demoníaco. E eu diria que todas as experiências que conheço de trabalhos realmente colectivos, ou supostamente sem direcção, apontam neste sentido. Lembro-me que a certa altura o Jorge Silva Melo pregava que a encenação era dos actores e não do encenador, mas nunca vi ninguém tão dirigista como ele. Mesmo em companhias que não têm efectivamente um encenador, como sejam os Stan, há uma direcção subtilmente organizada pelos membros “dirigentes” e, efectivamente, a não ser em trabalhos sem autor (penso nos cadáveres esquisitos dos surrealistas), o trabalho de criação pode ser um trabalho efectivamente colectivo mas sem igualdade nenhuma. Não conheço contra-exemplos, apesar de eu próprio desenvolver todos os esforços para colectivizar ao máximo o próprio sentido da criação. Mas posso dizer que, mesmo num filme meu, em que toda a gente conhece o argumento de fio a pavo, no momento em que se filma, se eu perguntar se se lembram entre que plano e que plano aquilo se vai encaixar, ninguém, nem o meu assistente, saberia responder. E esse é o drama. É um momento de trabalho solitário.

alberto seixas santos. Posso dar um exemplo. Há um filme em que eu trabalhei, *A lei da Terra*, que figura em todas as histórias do cinema português como filme colectivo. E realmente o genérico diz “é um filme do Grupo Zero” e depois acho que estou em 1.º lugar ou em 2.º porque me chamo Alberto. Aquilo está portanto por ordem

alfabética, estão todos os nomes, uns a seguir aos outros sem a especificação das funções técnicas no interior do filme. Como é que isto se passava? O princípio era todos os elementos da equipa ganharem o mesmo. Era um filme subsidiado pelo Instituto, o dinheiro não era muito, era relativamente pouco, mas o princípio de base era todos os elementos da equipa ganharem o mesmo.

saguenail. Nos meus também: ninguém ganha nada.

alberto seixas santos. Mas havia um problema, que era no fundo o do conhecimento. Foi um filme feito sobre a reforma agrária no Alentejo e o assistente de câmara não estava particularmente interessado na reforma agrária no Alentejo. Quando às 8 da manhã nos sentávamos à mesa para discutir o que se filmava naquele dia, o silêncio era sepulcral e toda a gente olhava para mim à espera que dissesse o que é que se ia filmar. Eu dizia, “Bom, a situação é esta: temos por exemplo os pastores. Os pastores são um caso muito particular na reforma agrária porque estão à margem do trabalho no campo e por isso também à margem da reforma agrária. São solitários, são tipos que não têm nada a ver com movimentos colectivos, não lhes interessa. Sabem o nome de todas as ovelhas, conhecem-nas todas, mas sabem mais de ovelhas do que dos outros trabalhadores da herdade. Então, como é que vamos pegar nisto? Isto é uma questão interessante ou não? Vamos pegar nisto?”.

Tenho de reconhecer que eu e a senhora que na altura era minha mulher, a Solveig Nordlund, de facto fomos os realizadores do filme, não havia nada a fazer porque toda a gente se demitia. A rotina da divisão do trabalho, da hierarquia triunfava sempre. Aliás, a coisa que mais me impressionou, e ainda hoje me impressiona, em relação ao 25 de Abril e ao 25 de Novembro, foi o facto de quando veio o 25 de Abril achar - estúpido como uma porta – que toda a gente queria ser livre. E descobri que é mentira. Foi talvez a maior descoberta da minha vida. Aos 38 anos ou coisa assim descobri de repente que a maioria das pessoas preferia aquilo que um filósofo francês chama a “servidão voluntária”. É muito mais cómodo sermos servos, do que sermos livres e isto nunca me tinha passado pela cabeça! Porque, como vivia numa ditadura, eu queria ser livre. Agora que as outras pessoas, que milhares, milhões de pessoas não queriam ser livres, queriam ter um patrão, queriam ter um ordenado, queriam ter uma vida calma segundo certos parâmetros, isso foi uma

descoberta! Foi talvez a descoberta maior e de alguma maneira, para mim, mais trágica do 25 de Abril.

saguenail. Mas isso podia ser assunto para um filme interessante sobre o 25 de Abril - como é que as pessoas se conseguem livrar dessa prenda envenenada que lhes é oferecida: a liberdade. A qual não querem.

regina guimarães. Pois, mas se há uma coisa que se salva claramente no filme da Maria de Medeiros é a ideia. Fazer um filme sobre a necessidade de desobedecer é uma coisa muito interessante. E o facto de que uma primeira desobediência pode desencadear um processo de desobediência em cadeia. Essa contaminação é crescente: primeiro, os que não obedecem marcham sobre Lisboa, depois são as pessoas comuns que não obedecem saindo à rua, e por aí fora... Ali o que vale não é o interesse do argumento. Só que é aquilo a que os franceses chamariam “sacrificar a presa pela sombra”.

saguenail. O meu maior problema com o filme da Maria de Medeiros é não existir outro.

inês sapeta dias. Vamos terminar. Queres preparar o próximo visionamento, Saguenail?

saguenail. O último episódio é uma ruptura. Foi feito depois de 3 anos passados a ver só filmes portugueses e a tentar pensar apenas cinema português. Então, tratava-se mesmo de fechar: é um episódio que responde apenas ao primeiro. A partir de uma espécie de ideia no ar, que se ouvia por aí. Como se ouvia em relação ao cinema do Oliveira ele ser muito parado e não se passar nada, ouvia-se também que o cinema português era muito chato porque se falava imenso. Decidimos tentar examinar esse preconceito e chegámos à conclusão que, comparando todos os cinemas, é talvez um dos em que se fala menos. Mas de facto, a palavra é tratada diferentemente das outras cinematografias europeias ou americanas. É, pois, um episódio sobre o tratamento da palavra no cinema português, e chama-se “Carne”.



Livro VI: Carne *palavra em excesso?*

participaram...

Inês Sapeta Dias | Saguenail | Regina Guimarães | José Bragança de Miranda (professor na FCSH-UNL. Faz investigação nas áreas de comunicação e cultura, cibercultura, estudo dos media)

Eduarda Dionísio | Ezequiel Silva

regina guimarães. (...) Tínhamos um plano de montagem, mas esse plano, por várias razões, não foi seguido à risca. Havia determinadas imagens que queríamos montar, mas estavam num estado tão lastimoso que não aguentavam mesmo ser montadas. Outras vezes tínhamos ideias que acabavam por não funcionar na montagem. Fizemos algo equivalente àquilo que se fazia dantes: as fichas. Quem fazia teses de doutoramento fazia as fichas. Não fizemos fichas de cartolina, mas tínhamos uns cadernos onde íamos tomando notas acerca de cada filme, com a localização de certas imagens, coisas que tínhamos pensado acerca de determinado plano, ou de determinada sequência, ou de determinado conjunto de planos. Anotávamos essa localização com *time code*, para não termos de rever os filmes integralmente quando queríamos encontrar os planos pretendidos. Isso já era uma espécie de pré-documento com muitas notas escritas. Mas há sempre um grau de improvisação. Da mesma forma que um filme pode estar completamente escrito, mesmo em ficção há sempre um grau de imprevisto, que acontece na rodagem ou na montagem. Podemos estar mais ou menos disponíveis para tirar partido desse imprevisto, depende de muita coisa, inclusivamente do feitio do realizador, mas também de muitos outros aspectos imponderáveis. Neste filme a rodagem e a montagem cruzam-se no patamar do visionamento e da experimentação. Aquilo que se sente normalmente numa rodagem, aquilo que se aprende independentemente daquilo que se julgava saber ou que se julgava querer, neste filme acontece quando se começa a montagem das imagens. Não é bem palavra puxa palavra, mas imagem puxa imagem. Pelo que acabámos por montar imagens que não tínhamos previsto incluir. Não sendo completamente caótico, este trabalho admitia uma certa desordem...

josé bragança de miranda. Não parece ser nada...

regina guimarães. Não é bem a palavra certa... também não sei muito bem explicar...

ezequiel silva. Mas havia um certo guia de montagem...

regina guimarães. Sim, sim. Era isso que eu estava a explicar.

ezequiel silva. Depois de muitos visionamentos dos filmes...

regina guimarães. Havia mas nunca foi, digamos, suficiente, porque o exercício de confrontar umas imagens com outras só se tornava pleno quando estávamos mesmo a trabalhar com o material.

saguenail. Queria dizer duas coisas em relação a isso. Uma tem a ver com um problema de prática: para qualquer filme, seja ele documental seja de ficção, trabalhamos imenso - na fase da montagem - no papel. Enquanto na fase de filmagem, praticamente não há nada no papel. Na fase da montagem não só há listas exaustivas de todas as imagens que temos, como depois há listas previsionais relativas a uma hipótese de montagem, com indicações de planos que eventualmente podem caber aqui ou ali, com pontos de interrogação, etc. Depois há listas dos planos efectivamente montados e vamos riscando numa lista e noutras. Comecei a minha... profissionalização...

regina guimarães. ...Que belo!...

saguenail. ...por estagiar em montagem. Normalmente prepara-se tudo no papel na fase da realização, que é quando a produção precisa de elementos escritos. Nós não, dado que não temos isso da “produção”. Por outro lado, normalmente já está tudo pré-montado na realização, e connosco também não é assim. Por isso, a fase de papel passa para a montagem. Isso tem várias consequências. Uma delas é técnica, e estou a dizer isto porque ainda esta semana me voltei a confrontar com esta questão. Trabalho com um material anacrónico: Pentium 2 Windows NT. É material que tem 10 anos. Para quem trabalha no cinema digital, hoje em dia aquilo é material de avós, velho e muito lento. Os *renderings* demoram uma noite inteira, etc. Costumo explicar sempre que essa lentidão não tem importância nenhuma, porque não é no computador que faço realmente o grosso do trabalho e porque tenho todo o tempo à minha frente, graças ao facto de estar a fazer o trabalho no papel. Ou seja: a lentidão do meu material não é um *handicap*, do meu ponto de vista. Depois, queria desvendar um pequeno segredo em relação a este episódio. Não sei se deveria, mas... Contrariamente aos episódios anteriores, em que nos regemos por um respeito absoluto para com a maior parte dos cineastas e sobretudo para com o Manoel de Oliveira, aqui transgredimos. Nunca ousámos manipular uma sequência

de filme a não ser para reforçar um efeito que eu já via na sequência. Neste último episódio, ganhei coragem para cortar dois planos. Mas nem sequer se vê, acho que o próprio Manoel não viu. Foi na sequência entre o Michel Piccoli e a Leonor Silveira do *Party*... achei que havia dois planos a mais e portanto quis corrigir a montagem do Manoel. Não repito.

regina guimarães. Não devias ter dito isso... Já não basta o que basta.

Queria acrescentar algo em relação a essa questão do papel. Somos duas pessoas a trabalhar e o tandem complica um bocado as coisas. Eu, por exemplo, não sou cineasta como o Saguenail, e, quando filmo e monto as minhas pequenas coisas, embora seja uma mulher dita da escrita, não escrevo nada, absolutamente nada. Tenho apenas umas listas rascas só para saber que planos há. O Saguenail tem uma escrita absolutamente incompreensível para o comum dos mortais, com uma espécie de hieróglifos que designam componentes muito técnicas. Essa escrita técnica destina-se geralmente à ficção. Mas não se parece com um guião daqueles que se apresentam ao ICAM com uma historieta e converseta. Portanto, o Saguenail é capaz de escrever de antemão um documento bastante desenvolvido do ponto de vista daquilo que imagina ir fazer, em termos de colocação da câmara, em termos de enquadramentos, de movimentos, etc.. Eu não. Mas quando se trabalha a dois, as matérias que ambos conhecem são muito importantes - se não houver papelucho nenhum, as discussões ainda são piores do que aquelas que já existem entre nós. Porque, perdoem a confidência, assim podemos dizer que a informação está no papel e, se o outro não leu o papel, a culpa é dele.

Há um pormenor quase impossível de explicar: a importância de ver e rever as imagens. Acho que até passámos muito mais tempo no visionamento do que na montagem. Quando se vai para uma casa nova, uma pessoa pensa assim “ok, vou pôr a cama à beira da janela”. Mas depois põe lá o mono e descobre que afinal não é ali, porque há qualquer coisa de incómodo - como aquela toalha no romance do Grombiewicz - e é preciso tirar a toalha do sítio, neste caso a cama, porque não fica lá bem. Para se chegar a essa familiaridade, que é uma coisa da ordem do sensível, com as imagens, é preciso vê-las muitas vezes e, sendo dois pares de olhos e dois olhares, ainda é preciso ver mais. Acho que foi nisso que a gente “gastou” mais tempo. Nesse processo de familiarização com aquilo que já nos era de certa forma familiar, mas

que, no caso, exigia um olhar diferente daquele que o espectador tem quando se limita a estar perante as imagens e a fruir delas. Normalmente, o espectador não se coloca no papel de conjecturar o que faria com aquelas imagens ou com muitas imagens se as tivesse à sua disposição.

inês sapeta dias. Mas gostava que agora passássemos do modo de trabalho para este episódio concretamente. Gostava de ouvir o José Bragança de Miranda...

josé bragança de miranda. Sim. Quis saber mais sobre este processo porque o episódio me pareceu bastante sistemático, isto sem conhecer os outros episódios que, depois de ter visto este, fiquei com pena de não conhecer. Vê-se que há construção e fiquei com curiosidade de saber até que ponto essa construção, essa ideia de base, tinha sido qualquer coisa muito discutida por vocês.

Mas é verdade que, não sendo um especialista, o vi com muito interesse e queria colocar um conjunto de questões que me foram suscitadas pelo episódio. Têm a ver de certa maneira com uma interpretação que me pareceu muito pessoal sobre alguns mitemas do cinema português. E a selecção acaba por mostrá-lo. E é verdade que vendo, nota-se qualquer coisa de sistemático que eu gostaria de propor para discussão.

Posso estar completamente enganado, tento colocar-me como um estrangeiro que só conhecesse estes fragmentos. Mas, por exemplo, do Heraclito que escreveu umas boas centenas de páginas, só conhecemos 30 fragmentos e ninguém morre por causa disso, já se escreveram milhares de livros sobre ele, chegam e sobram os fragmentos, muitas vezes.

O que mais se ressaltou para mim do tratamento, da selecção e da junção que vocês fizeram, é uma certa crispação de todos estes fragmentos sobre o que eu poderia chamar um universo teológico. E que realmente impressiona na medida em que temos o cinema como de algum modo pós-teológico, ou seja, ele coloca-se num dado momento da modernidade que à partida já tinha sido amplamente iluminado pela racionalidade. E ter-me dado conta disto constitui para mim uma surpresa. Fundamentalmente, falo disto de uma certa crispação em torno de uma teologia muito específica - a católica - que explica um conjunto de questões de que normalmente se acusa um certo tipo de cinema português, ou que pelo menos o torna suspeito.

Contudo, penso que, analisando continuamente o episódio, se verifica que essa crispação é qualquer coisa que se resolve no próprio cinema.

Mas há uma crispação. Por exemplo, na extrema ritualização do cinema português, que muitos identificam como teatralidade, mas que no fundo tem a ver com um compassamento do gesto vindo de um universo cultural que não é claramente moderno, onde os gestos se perderam e foram desarmados de alguma maneira - nós mal os dominamos ou entregamo-los a especialistas, como os dançarinos.

Outro aspecto: apesar da acusação frequente do cinema português ser demasiado literário ou poético, claramente ele corresponde a uma perturbação da maneira como o catolicismo e a teologia medieval estão centrados em torno da ideia de logos, do verbo, da palavra. Não é que se possa dizer que o poético e o logos, e essa crispação no logos, no verbo, são imediatamente coincidentes, mas noto que há uma insistência absoluta nesse aspecto em todo o vosso trabalho e no conjunto dos fragmentos escolhidos.

Uma terceira questão que, quanto a mim, é hiper-católica também, e que se prende com uma teologia sem deus, onde deus ficou para trás e deixou apenas os restos vazios que são os rituais, as palavras sem sentido ou sem espírito, é a questão da melancolia. É evidente que há uma acusação frequente de que o cinema português, de um certo tipo, é um cinema totalmente virado para as suas afecções negras, e isto tem a ver com a dimensão melancólica barroca do catolicismo que neste caso atravessa totalmente todo o conjunto dos fragmentos.

O que eu tentei fazer foi: dando-me conta desta inscrição, tentei interrogar como é que o cinema português evoluiu no quadro que resultou de uma espécie de exclusão interna do catolicismo, que foi superado demasiado rapidamente pela modernidade, mas que deixou um rasto na cultura portuguesa extremamente forte. O que está relacionado com um conjunto de sensações que aproximam o cinema português - este tipo de cinema português - de procedimentos vanguardistas a vários níveis, estranhamente dando o salto por cima de tudo o que tinha sido o classicismo, ou tudo o que teria sido o sistema moderno, e isto nota-se em meia dúzia de questões.

Nota-se na questão do ritual, no facto de este ser puramente vazio, ou seja, de não precisar de apontar para mais nada a não ser para ele próprio. Isso encontra-se na grande maioria dos fragmentos e nos grandes autores.

Outro exemplo é o caso do universo da imagem, que na teologia estava completamente controlada pelo verbo, pelo livro. A imagem era sempre da ordem da tentação, como é dito no filme a certo momento, e de repente a imagem é a tentadora por excelência, é o intratável, é aquilo que de certa maneira parece emergir fora da linguagem. Ou seja, contrariamente à ideia de que a linguagem poderia dar-lhe sentido, não, a linguagem está completamente submergida por essa palavra que se escapou totalmente, por essa palavra que deixou de ter poder de ordenar, a potência para centralizar, para impedir o desvario, impedir o delírio. E essa melancolia católica expressa-se, depois, numa espécie de melancolia sem objecto, sem causa, o bom termo que surge no filme é “tristeza”.

Aquilo que, no fundo, me parece muito típico da situação que entrevi no filme é, no fundo, a melancolia católica, isto é, a tristeza ou a “acedia” provocada pelo facto de aquilo que queremos ser absolutamente irrealizável. Não podemos realizar no finito o infinito. Portanto, nessa incoincidência absoluta, origina-se a melancolia. Quando deus está longe ou é longínquo, ou já não é aquilo que conduz nem as imagens, nem a ordem do mundo, nem os gestos, fica uma espécie de tristeza sem causa, sem finalidade, sem destino. Isto, no fundo, parece levar o cinema português para uma série de direcções vanguardistas como a pura gestualidade, uma espécie de devir grotesco da imagem, uma imagem que cresce, que prolifera quase cancerigenamente no filme, e uma certa “acedia” ou tristeza que não tem razão de ser, mas que justamente se centra no facto de não ter razão de ser.

Farei só mais uma observação agora, deixo o resto para depois, para não estar a fazer uma conferência, que não era a ideia. Do ponto de vista formal, se é verdade que uma estratégia anacrónica acaba por ser hiper-revivalista em alguns aspectos, também é verdade que se expressa de maneira formal neste tipo de cinema um conjunto de questões que me parecem merecer discussão, o que eu posso estar a ver de uma forma totalmente errada.

Quero, então, propor 4 elementos para discussão. A primeira questão que me impressionou de um ponto de vista formal, olhando para o conjunto dos fragmentos, foi a enorme rigidez dos *frames*. O Alberti definia a arte como uma janela pela qual vemos o mundo ou pela qual o mundo acede a nós. Essa era a definição renascentista por excelência, o que implicava realmente um enquadramento muito forte. Mas aqui, neste caso, é como se aquilo que fosse onnipresente, aquilo que vingasse, que se

quisesse mostrar permanentemente, fosse o próprio quadro, e tudo o resto decorre, passa por ele e se existe nele algum aspecto fragmentário é porque o *frame* não pode incluir tudo. É uma situação que a partir do séc. XIX, por exemplo, encontramos no Manet: de repente não se consegue incluir tudo no *frame*, que começa a explodir porque é demasiado apertado para a acção que quer enquadrar. Se esta suspeita, se esta intuição é verdadeira, acho que haveria aqui coisas a discutir, sobre os aspectos estéticos e outros.

O segundo elemento, que decorre quase directamente do primeiro, é o papel onnipresente da câmara. A câmara ocupa quase o olhar absoluto que deus assumia no mundo dele. Permanentemente, ela precipita-se sobre tudo, perscruta tudo, vê absolutamente tudo o que há para ver. Vocês falavam de visível ou de invisível, de interior ou exterior incluídos nesse espaço que poderíamos considerar absolutamente exterior. Não há exterioridade, verdadeiramente. Porque se o interior é incluído e apreendido por esse olhar único e absoluto, então temos que reconhecer que a própria ideia de exterior desaparece.

Terceiro elemento que me parece típico dessa desestruturação desesperada de um catolicismo que nunca foi assumida, é as imagens, mesmo aquelas que se apresentam como mais poéticas, tenderem normalmente para o grotesco. O grotesco foi qualquer coisa que a teologia moderna controlou absolutamente. Basta pensarmos em toda a série pictural ou poética de tentações de S. António ou de S. Jerónimo ou S. Antão, todas essas tentações que foram representadas ao longo da Idade Média. Se nós pensarmos bem nas figuras monstruosas e grotescas, elas rodeiam o santo mas são completamente controladas pela ascese do desejo, das paixões que este faz, pelo seu processo de santidade e, portanto, elas podem ser apresentadas porque estão a ser vencidas. E nós temos um sinal na nossa cultura do momento onde o santo foi derrotado totalmente: a *Tentação de S. António* do Flaubert, onde o S. António sai pela primeira vez completamente derrotado na sua luta contra as imagens, contra as tentações, o grotesco. O que se passa é que, aqui, de repente, esse universo que se precipitava sobre S. António e que era derrotado, esta imagem, na medida em que resulta dessa falha de um centro absoluto, mas também ao mesmo tempo da sua necessidade e do desejo dele, tende a ir para o grotesco. Os exemplos são imensos, o César Monteiro usava e abusava dele, mas a cena do julgamento do porco [Rosa

de Areia, Reis/ Cordeiro], é uma cena com traços fortes desse processo que, quanto a mim, faz sistema com os outros, daí dever ser analisado.

O último ponto tem a ver com a ideia de que o cinema português é conduzido pelo diálogo, de que não há acção, que o surgir da palavra poética é permanente, não bem poesia mas a frase poética. É qualquer coisa que tem a ver com o olho da câmara, que é o facto de a voz expressar fragmentariamente, de muitas maneiras, como qualquer coisa que sobrevém sobre a imagem criando uma dissonância que, em muitos aspectos, constitui muitos dos momentos mais peculiares do cinema português.

Quando vi pela primeira vez o filme – vi-o há uma semana, e hoje voltei a ver antes de vir para aqui – a primeira sensação foi de estranheza, porque a junção entre os fragmentos não parecia tão sistemática como de facto agora me parece ser. Mas quando se começa a ver o filme pela segunda vez, verifica-se que há qualquer coisa que emerge de absolutamente pregnante, que questiona o que é o cinema português, e que a mim, pessoalmente, pergunta sobre aquilo que acabei de dizer, sobre o que é a nossa cultura, a nossa especificidade, mas também nos permite perceber algumas das incompreensões na recepção de um cinema que à partida se coloca no espaço em que o cinema moderno se desenvolveu, que é o espaço de desencantamento com o mundo. Não é o espaço do encanto, nem do reencantamento, nem da magia. É um espaço do desencanto, que me surpreendeu encontrar no filme.

Sintetizando, quero dizer-vos que fiquei com curiosidade de ver as outras peças, os outros trabalhos que fizeram ao longo deste projecto, mas que este aqui me parece altamente sistemático e merecedor de uma discussão ou de um debate que nos permita perceber melhor o que está em causa, e, pessoalmente, só tenho que vos agradecer a oportunidade de passar por esta experiência da qual, acho, saí mais rico.

regina guimarães. Saguenaíl, deixa a Eduarda falar primeiro, antes que ela se esqueça... nós somos grandes faladores.

eduarda dionísio. Era um bocado sobre essa conversa e sobre a questão do catolicismo. Acho muito engraçado porque nunca me teria vindo à cabeça tal coisa, e depois de teres explicado isso tudo que eu fui acompanhando, não sei se estou de acordo se não estou. Ou seja, nunca me teria passado tal coisa pela cabeça, provavelmente porque eu, pessoalmente, não tenho formação católica, não sei bem

o que é o catolicismo e portanto me era sempre impossível, sem tu teres dito, ver ali aquilo que tu disseste. O que não quer dizer que esteja errado.

josé bragança de miranda. Não sei em relação aos outros episódios. Neste aqui missas não faltavam.

eduarda dionísio. Pois, está bem, pronto. Não consigo ver isso. Mas se vir, acho que é o que se passa não só no cinema, mas em tudo. Todos os realizadores que estão ali são católicos. Aqueles que eu conheço são todos. Provavelmente se eu fizesse cinema ou outras pessoas como eu fizessem, se calhar isso já não aparecia. Portanto, isto o que nos leva a ver é quem é que faz cinema.

josé bragança de miranda. É evidente que qualquer um de nós faria outra selecção, se calhar. Mas eu achei esta extremamente potente, daí eu ter perguntado como é que chegaram a ela.

eduarda dionísio. Isso é o que eu ia dizer a seguir. Portanto, é uma questão que eu não sei se está certa ou se está errada, mas, para mim, que não sou filósofa nem cineasta, é provavelmente a infância das pessoas que está naqueles filmes. Mesmo quando se trata do César Monteiro que deixou de ser católico, ou do Jorge Silva Melo que põe ali a Igreja e tudo, e que também deixou de ser. A formação deles, como de quase todas as pessoas que a gente tem na frente, é essa. São raríssimas as excepções, e se calhar não é o fundamental, então, porque é o normal, digamos.

E depois acho que há outra coisa engraçada, que é o facto de aqui estarem cenas soltas e não no contexto, o que pode conduzir a interpretações diferentes das da pessoa que as fez. Porque, imaginemos a igreja do Chiado, que está ali com a Manuela de Freitas e o Luís Miguel Cintra [*Ninguém duas Vezes*, Jorge Silva Melo], por exemplo, no contexto pode querer dizer exactamente o contrário do catolicismo. Não estou a dizer que é, mas como a imagem é tirada, neste conjunto acaba por ganhar outra coisa.

O que eu acho engraçado é que, ao tirar imagens e sequências, neste episódio e nos outros, estas ficam com muito mais força do que dentro do filme onde tiveram origem. Ao tirar os bocados de que eles gostaram mais, que acharam mais interessantes, não temos de ver as outras baboseiras todas que estão atrás e à frente – não estou a dizer

com isto que são baboseiras, mas pronto, podem ser – e acontece como nas antologias escolares ou outras, aquilo fica com uma força brutal que se calhar não tinha à partida. E, portanto, como é que eles lá vão parar, àquelas imagens? Eu acho que vão também pelo tipo de cinema que se pode fazer em Portugal e que não é o de todo o lado, não por termos uma alma portuguesa, mas pelas condições de produção. Ou seja, não havendo indústria de cinema em Portugal, não havendo tradição de cinema e sendo os artistas, e não outro tipo de pessoas como noutros sítios do mundo, que vão fazer cinema, fazem-no com poesia. E como aqueles que têm o dinheiro, a capacidade de fazer, são muito poucos, são uns tantos, e são para fazer sempre excepções - é sempre uma excepção que se está a fazer - acho que a questão da poesia no cinema tem a ver com a produção e não propriamente com a alma portuguesa.

josé bragança de miranda. Deixa-me só dizer uma coisa. Não pus a coisa nada assim.

eduarda dionísio. Não, não estou a falar a partir do que tu disseste.

josé bragança de miranda. O meu protocolo de leitura é: eu sou estrangeiro, não sei nada de Portugal e depois de um apocalipse em que desapareceu tudo, ficou este filme, e eu vi. E não vi mais nada a não ser este filme. E se eu só visse este filme e se não fosse português, o que é que eu diria?

eduarda dionísio. Sim, sim.

josé bragança de miranda. O que significa que interessa muito pouco se aquilo se inscreve nos filmes que conta, se são a favor, se eles são ateus, etc, porque, para sintetizar numa frase rápida, a questão é: eu não digo que tem a ver com o catolicismo, tem a ver quanto muito com a casca do catolicismo. Ou seja, com uma espécie de estrutura formal que advém historicamente e que não chegou...

eduarda dionísio. O que eu acho é que é normal que tenha.

josé bragança de miranda. Mas conhecemos outras cinematografias e até seria possível fazer com estes mesmos autores outras montagens e não chegar a este resultado

imediatamente. Isso seria possível. Mas quando os autores decidem interrogar um dos mitos portugueses que é o excesso da palavra e o problema da poesia, e fazem esta selecção, o que se verifica é que, da junção deles, emerge qualquer coisa que é inesperado.

eduarda dionísio. Mas acho que é mais o desejo deles, do que a realidade.

josé bragança de miranda. Pois, isso não sei, eles explicarão.

eduarda dionísio. Mas isso é que faz um filme. Um filme faz-se com o desejo daquilo que se queria que o cinema fosse.

josé bragança de miranda. E isso é o que faz com que isto seja um filme. Se não, não seria um filme, seria um quadro de recortes.

saguenail. Não sei se vou conseguir responder a tudo. A primeira coisa que queria dizer tem a ver com a questão da modernidade. Parece-me que a modernidade surge praticamente cem anos após uma Revolução Francesa que tentou afastar a cultura da Igreja. A modernidade corresponde, não só ela mas também, ao desenvolvimento de um pensamento realmente materialista. Ora, na modernidade poética, pelo menos na francesa, o catolicismo está extremamente presente. Tanto no Apollinaire, como no Max Jacobs, como no Reverdy. Parece-me que houve um confronto com a ausência, e a modernidade passou por uma tentativa, uma reflexão, para encontrar alguma presença nessa ausência. Grandes escritores da modernidade, por exemplo o Kafka, interrogaram-se sobre a permanência de estruturas vazias. Isto para dizer que, não é que tenha pensado imenso sobre este problema, mas parece-me óbvio que a questão da relação com a divindade e com o sagrado está no centro da modernidade. Depois, em relação a este episódio especificamente. Lembro-me de um artigo do João César Monteiro, anterior ao 25 de Abril julgo eu, em que ele dizia que em Portugal só existiam 3 cineastas e eram os 3 católicos. O Manoel de Oliveira, ele próprio e já não sei quem era o terceiro...

regina guimarães. Paulo Rocha, se calhar?

saguenail. Não sei, acho que não. Ele citava 3... talvez o Reis, mas não sei. Bom, de qualquer maneira, ele punha a questão nesses termos. Visto de fora e ainda por cima sendo eu ateu, isso da presença do catolicismo parece-me uma coisa absolutamente óbvia, tanto na cultura como na arte portuguesa. Ora, a minha impressão de estrangeiro é de que a cultura católica é essencialmente formal. É uma cultura de novos cristãos, provavelmente judeus convertidos, muitos cépticos. Não se trata de um catolicismo muito profundo, muito enraizado na mente da população, mas de um catolicismo que tem de se mostrar. Daí a importância de todas as manifestações religiosas, daí a ostentação, por contraste a uma vivência na prática que tem muito pouco de católico. Mas, para os artistas, a interrogação sobre o catolicismo é profunda, e daí quase efectivamente anacrónica, no sentido em que as referências são de muito antes da modernidade.

josé bragança de miranda. No caso do Oliveira é evidente...

saguenail. E do João César.

Vou tentar agora pegar nos 4 pontos. Em relação ao primeiro, parece-me que o enquadramento é mais um indício da consciência do fechamento. Num dos episódios o Edgar fala disso, numa necessidade de enquadrar, fixar, perenizar a imagem. Agora, não sei se isto não está em contradição com o segundo ponto. Não tenho a certeza de que a câmara no cinema português tenha essa coisa de “ver tudo”. Lembro-me de uma conversa com o Manoel de Oliveira, que fizemos para a *Grande Ilusão* há muito tempo, em que ele dizia que o seu olhar não era bem o olhar de um crente. Se alguém olhasse para uma bola, podia ver uma bola branca de um ponto de vista e a outra metade da bola podia ser completamente preta. Ele estava preocupado com a consciência de que aquilo que via era só uma face.

josé bragança de miranda. Deixa-me colocar só aqui uma questão, antes de seguir, para esclarecer e porque se calhar não fui muito claro. Para não passarmos rapidamente esse ponto que apesar de tudo acho importante, e não sei se é assim tão contraditório. Se calhar podia redefinir o olhar absoluto da câmara como a soberania absoluta de um olhar.

saguenail. Isso sim.

josé bragança de miranda. E essa soberania coincide com a câmara. A câmara tem um peso absoluto.

saguenail. Isso sim. Mas é uma câmara completamente orientada. É o contrário do cinema americano onde a câmara tende a mudar de eixo...

josé bragança de miranda. Onde a câmara tende a abolir-se a ela própria, a desaparecer na mudança rápida...

saguenail. Exactamente. Ocupa todo o espaço. Aqui não. Aqui há um olhar. Há uma direcção.

josé bragança de miranda. ...há um soberano, mas ele coincide ou não tecnicamente com um primado da câmara? De uma certa colocação, uma certa rigidez da câmara?

saguenail. Eu diria mais do enquadramento.

Bom, mas para passar ao terceiro ponto sobre o grotesco, aí estou inteiramente de acordo, com uma pequena nuance. Por comparação com os santos, que eram asediados pelas figuras grotescas que lhes apareciam, no caso do João César, o grotesco é ele próprio. Já não são as tentações, pois é ele que assume esse lugar. Ele é, eu diria, um macaco de deus.

O quarto ponto sobre o peso da palavra, não posso negar. Acho que o filme não foca especificamente o catolicismo, mas este tem efectivamente um peso invulgar no cinema, porque o cinema enveredou por uma via supostamente naturalista. Lembro-me de discussões que tive no tempo em que ainda podia falar com o António Pedro Vasconcelos: ele defendia a ideia de que faltam argumentistas em Portugal, e eu respondia que não, que a diferença estava em que um actor americano era treinado para dizer qualquer baboseira como se acreditasse nela. O que faz com que o diálogo afinal seja supérfluo, não tenha nada rigorosamente a dizer, porque tudo é convincente. Enquanto aqui, no cinema português, tudo é duvidoso, tudo é interrogado, ninguém pode falar à vontade.

josé bragança de miranda. Mas não será porque a palavra não tem força organizadora? Por mais que pareça ter, ela não tem. A grande característica da pintura anterior

era o controlo rígido do universo das imagens pela palavra. Quando se encomendava um quadro e ele não estava dentro dos cânones da palavra, se fosse de um pintor qualquer era destruído, e se fosse do Raphael ou do Da Vinci ia para uma igreja na província para não estar nos locais onde pudesse ser visto.

Neste caso, e alguém o dizia, não sei se a *voz-off*, se um dos entrevistados, trata-se mais da frase poética no seu estado fragmentário. Como se fosse ela própria um elemento da imagem, como se constituísse ela própria uma imagem. Podíamos escrevê-la, em vez de a dizer e teria o mesmo efeito. Parece remeter para a ausência de uma palavra forte, mas na prática resulta de uma submersão perante o universo da imagem. Ou seja, aquele elemento grotesco da imagem, é ele que submerge essas palavras, e que explica verdadeiramente aquilo que tu dizes, que ninguém parece acreditar muito bem naquilo que diz.

saguenail. A uma dada altura, nas suas reflexões sobre o verso francês, o Claudel diz uma coisa absolutamente extraordinária: um verso normalmente rima, mas essa rima é uma pura ginástica, porque esconde o essencial, que é ter surgido um outro verso para responder. Normalmente, um verso é uma unidade, e é um apelo para uma resposta. E eu diria que tanto as imagens como as palavras funcionam segundo esta lógica. No caso do João César, o referente é nitidamente cinematográfico e as palavras são aquelas que as próprias imagens carregam. No caso do Manoel, penso que muitas vezes ele vai efectivamente trabalhar a partir das palavras fornecidas pelo Régio ou pela Augustina. De qualquer maneira, tanto a imagem, ou o enquadramento, como a palavra, constituem uma espécie de apelo ou interrogação para um universo provavelmente ilógico mas vazio, à espera de uma resposta que não vem.

regina guimarães. E agora já me despistaste completamente porque falaste do Claudel e ele diz aquela outra coisa, que a gente aprecia muito, acerca da origem da musicalidade em poesia. A poesia na sua vertente, digamos, sonora. Diz ele que a poesia surge do facto de todos termos vivido a experiência de ouvir sem perceber e que fica definitivamente marcada por isso. E dá o exemplo da criança que está separada do quarto dos pais e que os ouve a falar mas não os ouve bem. O que ele ouve de facto é uma música da palavra. Por que é que me lembrei disto? Reparei numa coisa hoje que não tinha ainda reparado. A palavra, pela forma como as pessoas a dizem, tanto

no *off* como no *in*, transforma-se em tecido, numa tessitura, numa coisa em que nos perdemos. Aquilo a que as pessoas chamam monotonia é a palavra a tornar-se trama. E isso parece-me ser mais um dos elementos em que este cinema conspira contra o cinema. O cinema português não é especular. Portanto as coisas conspiram todas umas contra as outras. Onde essa tal dissonância.

Os actores estão realmente fechados no enquadramento e o próprio cenário está fechado no enquadramento. Mas eles habitam esse cenário e esse enquadramento de uma forma tal que se transformam em vultos. E portanto as palavras não fazem avançar a acção, como diz o Mozos. Porque não estão ali para fazer avançar a acção. O cinema português conspira contra a imagem em movimento. Esse estatismo resulta de uma conjugação de coisas que, de facto, estão todas em contradição umas com as outras, o que é perfeitamente propositado. Daí o efeito do grotesco aumentar muito, mesmo numa cena como aquela onde está impresso o título do genérico, com a Andréa Ferréol a vir abraçar o Claude Brasseur. Aquilo podia ser uma cena de grande lirismo, mas a câmara esmaga completamente aquelas duas personagens, não lhes vemos a cara: é uma náusea, uma vertigem. Só vemos uma câmara que se sobrepõe a essa vertigem e que nos obriga a abandonar essas personagens, a não lhes dar rigorosamente importância nenhuma e a acabarmos no abismo do mar.

saguenail. Sim. As personagens não caem, nós é que vamos cair.

regina guimarães. É o contrário de uma cena com um tratamento psychologizante ou...

josé bragança de miranda. De que filme é essa cena?

regina guimarães. *O fio do horizonte* do Fernando Lopes.

josé bragança de miranda. É uma imagem fantástica.

saguenail. É...

eduarda dionísio. Acerca disso da palavra. Acho que nenhum destes realizadores faria aquilo que eu considero ser um cinema da palavra. Pegando em exemplos franceses,

nenhum destes realizadores teria a coragem (sim, acho que posso dizer coragem) de fazer o *L'Amour Fou* do Rivette. E aí é que há palavra, e literatura. Talvez o Seixas o tenha feito no *Gestos e Fragmentos*. Ou as discussões do Rohmer entre o que é filósofo e o que não é. Aí é que eu acho que estão os exemplos daquilo que estas pessoas chamam o não sei quê da palavra, e acho que nenhum destes realizadores... disse coragem?... se atreve. E aí é que é a palavra em cena, como nestes exemplos que eu dei, e poderia dar outros quaisquer. Acho que não tem nada a ver com estes vários filmes que estão aqui.

regina guimarães. Isso é que eu acho muito engraçado. Em todas as entrevistas que fizemos, estávamos à espera que se falasse do catolicismo. Eu pensava que pelo menos o Bénard da Costa se saísse com essa.

josé bragança de miranda. Sim, é estranho...

regina guimarães. Nunca, nunca ninguém aludiu sequer à ideia e a palavra 'católico' nunca surgiu em nenhum dos discursos das pessoas.

josé bragança de miranda. Deixa-me só lançar uma questão. Eu falei em católico provocatoriamente. Poderia ter sido mais simpático e falar, como o Saguenail, de ausência, ou da teologia. O catolicismo é historicamente uma religião de exterioridade, contrariamente por exemplo ao protestantismo. É puramente ritualístico. E portanto, historicamente, é uma religião da imagem. Ou seja, o grande domínio da imagem no Ocidente vingou na época do teológico. A nossa pintura, a nossa arquitectura acabou por vir daí.

O que se passava é que a imagem estava controlada. E deixou de estar, porque não há uma palavra que a possa controlar. E um dos efeitos que achei mais interessantes dos que notei no vosso filme é que, apesar de tudo, há efeitos estéticos interessantes dessa dissonância entre uma palavra que verdadeiramente parece desincorporada do actor, do regime de imagens em que realmente ele próprio entra em dissonância. Basta ver aquela cena inicial, que é fantástica. Há uma espécie de imagem em vertigem e ao mesmo tempo outra altamente parada, as duas sobrepostas no mesmo espaço, apresentadas da mesma maneira. É o infinito e o finito, ou, no caso

do Oliveira [*Party*], a rigidez da rocha com a maré do mar. Ou seja, tudo isso é apresentado no mesmo espaço. A característica essencial deste cinema é a dissonância e é evidente que esta leva a que nenhum dos realizadores possa assumir explicitamente o catolicismo porque realmente não é dessa ordem. Interrogam-se os efeitos de uma ausência de uma forma ou paródica ou desesperada, mas interrogam-se permanentemente esses efeitos. Isso faz-se contra um certo cinema.

Onde eu noto mais isso, para não perder mais tempo com outras notas mas apenas com uma que me parece, apesar de tudo, típica, é no problema do mal. Do demoníaco, a origem do mal, do enigmático, do mistério, etc. A maneira como todos estes fragmentos se centram em torno da figura da mulher, que assume um papel absolutamente organizador em toda a estrutura. O ponto mais forte de ligação entre todos eles acaba por ser a figura da mulher, do feminino. Do eterno feminino, mas que ao mesmo tempo é visto como algo incontrolável, assustador, medonho, e por outro lado cheio de promessas. Como se houvesse uma espécie de inscrição de toda essa melancolia não num corpo de um deus que desapareceu, mas fundamentalmente sob um corpo que se espera alguma vez poder possuir totalmente, ou ao qual se espera poder aceder totalmente, o corpo da mulher. Ou seja, há uma espécie de mística do eterno feminino que parece ser para onde convergem todos estes fragmentos. A maneira como na infinidade das suas formas surge como única figura proteica, e na origem da forma, de ponto de atracção, de convergência e simultaneamente de origem do mal porque vai dividir e vai separar. Parece ser esse o único princípio deste filme, isto é, desta cinematografia. Em última instância eu diria que há uma espécie de pânico da mulher.

eduarda dionísio. São quase todos homens...

saguenail. Era isso que eu ia dizer, é um cinema de homens.

eduarda dionísio. Está ali a Rita Azevedo Gomes, a Margarida Gil. Duas.

josé bragança de miranda. Não quer dizer que as mulheres não tenham uma visão sobre as mulheres.

eduarda dionísio. Não, mas aqui estás só a ver uma de homens.

josé bragança de miranda. Neste caso estou.

eduarda dionísio. Também é interessante.

josé bragança de miranda. Mas a figura condutora que leva à vossa impressão sobre a carne acaba por ser a mulher.

saguenail. Queria voltar um bocado atrás. Vou tentar mais uma vez responder, não tinha pensado nesses moldes, mas há um lado efectivamente elementar neste cinema português que provém da recusa, por um lado, da situação social (o real no qual os realizadores estão inseridos) e, por outro, uma recusa de uma tradição cinematográfica, da chamada revista portuguesa. O que faz com que eles, todos eles acho eu, sintam que têm de reinventar o cinema a partir do zero. É um pouco o que diz o Peter Brook quando explica que, para inventar o teatro, não é preciso o cenário, nem nada, é preciso um espaço vazio, o actor entra, os olhares concentram-se nesse actor, ele começa a falar, já é teatro. Foi um pouco isso que os cineastas portugueses reinventaram e, de facto, começam pelo enquadramento. Contrariamente ao cinema americano ou francês, onde é ou a história ou o actor, aqui não, é o enquadramento. O actor chega ao enquadramento e começa um acto que é ritual, efectivamente cerimonial. Eu não diria que cada filme é uma missa, mas cada plano, na sua concepção, se encontra organizado como uma missa, isso sim.

josé bragança de miranda. Só uma nota sobre essa questão, que me interessa. Eu estou convencido que o artifício levado ao extremo rompe-se, ou seja, introduz uma certa película na imagem que constitui, por exemplo, o sítio onde comunica hoje o cinema, a televisão, o vídeo, e outras experiências artísticas e não só. As estruturas são dadas pelo interior da própria imagem e num triplo aspecto, a que eu chamaria o elementar neste sentido. O problema da terra, o problema da carne, e o problema da imagem ela própria. É verdade que a ocultação da carne é a base de todo o pensamento ocidental, a ideia de que nós não temos acesso directo à carne é o Bê-á-bá da nossa cultura. É preciso interposições de alguma maneira, véus, distâncias. Ou seja, é evidente que por um lado podia perceber-se isto teologicamente, mas no fundo tem a ver com qualquer coisa incrustada no Ocidente que é o carácter problemático

da apropriação da terra, o carácter problemático da apropriação da carne. Tudo isso joga através do universo da imagem, e as imagens sempre serviram de anteposição entre nós e o acesso directo...

saguenail. Um substituto...

josé bragança de miranda. Exacto, um substituto para nunca chegar directamente. O que explica, por exemplo, a enorme delicadeza com que este cinema tende a tratar o nu feminino ou masculino, contrariamente a outras cinematografias que trabalham demasiado à vontade aí. Agora, eu estava à espera, quando a Inês me convidou e falou sobre a “carne”, de vir encontrar esta minha tese e estes meus mitos de que aquilo que é absolutamente elementar emerge contra a nossa ilusão e o rompe de algum modo. O que se verificou aqui, realmente, é que o tratamento da carne tem mais a ver com uma destituição interna da ideia da incarnação do verbo, da impossibilidade de que essa incarnação no fundo possa ocorrer, do que verdadeiramente com o retorno ao elementar, com uma espécie de violência que vem do elementar e que destrói a ilusão, e a vontade, e o enquadramento. Daí a ideia de uma soberania excessiva destes autores. Eles realmente têm uma noção de auto-controlo excessivamente forte para o tipo de cinema que fazem, que lhes escapa totalmente.

saguenail. É uma constante. Tanto no João César como no Manoel há uma constante renúncia ao acto carnal. No Manoel de Oliveira isso faz-se através de autores, alguns deles franceses, como o Claudel ou a Madame La Fayette, cuja obra trata a renúncia. Isso é uma constante da problemática do Oliveira. Quanto ao João César, ao satisfazer-se com os pintelhos, também evita de alguma forma o terror da carne, eu diria. E parece-me que há uma grande... não sei se consciência - no caso do Manoel indubitavelmente - de que a criação é sempre a criação de uma imagem, isto é, de um substituto, de um *ersatz* para algo demasiado grande ou demasiado terrificante e inatingível, que eventualmente seria a carne. Daí o título do episódio ser “carne”, mas quase por antífrase. É o verbo que não pode passar a ser carne.

josé bragança de miranda. Mas foi aí que a Inês me enganou porque julguei que ia encontrar uma pequena obsessão... mas gostei muito de ver o episódio apesar de não confortar a minha tese pessoal.

regina guimarães. Pensámos nisso quando pusemos aqueles planos esquisitos dos marinheiros, da Rita Azevedo Gomes [*O Som da Terra a Tremer*]. Porque, quando penso precisamente nessa questão da carne, e nos sucessivos simulacros, ocultações, véus, etc., penso sempre na importância que tem aquele primeiro acto da *Gaivota* que é uma verdadeira arte poética do séc. XX, e não só do teatro, evidentemente, mas também de uma série de outras áreas da criação. E pegámos naqueles planos porque o que está a ser dito em *voz-off* é um texto que poderia ser um plágio da suposta peça de teatro que o Treplev escreveu para a Nina. É exactamente... quando nós já não estamos cá, mas estão só os animais ou nem eles...

josé bragança de miranda. Os textos em *off* são vossos ou são...?

regina guimarães. Há coisas que são nossas - quando eu estou a falar, sussurrado ou não, é nosso - e depois há coisas que são dos filmes. Nesse caso é do filme. E no *off* do filme aquilo parece realmente o texto do Treplev da *Gaivota*.

saguenail. Mas para um espectador português talvez seja a primeira vez que esse texto *off* no filme seja audível. Porque eu vi o filme em sala, e era absolutamente inaudível...

regina guimarães. É exactamente isso que acontece na *Gaivota*. O desgraçado do jovem dramaturgo está ali com aquela trabalhadeira toda para seduzir aquela menina, faz-lhe aquele texto e depois ninguém liga nenhuma, a começar pela própria menina. Voltando àquilo que eu estava a dizer sobre tudo conspirar para o lado especular. Eu não partilho as ideias que normalmente as pessoas têm sobre o filme do César Monteiro, o *Branca de Neve*, e não me parece que seja por acaso que neste país aconteça esse filme, chamado *Branca de Neve*, com tanto preto. É mais uma vez esse jogo do com a verdade me enganas. Construiu-se uma grande arquitectura de baboseiras sobre o *Branca de Neve*, mas o filme faz todo o sentido dentro da obra do César Monteiro, e dentro dos problemas deste cinema, se levado até às últimas consequências.

No limite, um cinema que conspira desta forma contra a “especularidade” está condenado ao negro.

eduarda dionísio. “Muita terra, muita terra...”

regina guimarães. “...Muita terra para morrer...”

josé bragança de miranda. É realmente uma imagem fantástica, essa da terra. Acho que há realmente na cultura portuguesa outros exemplos dessa potência, mesmo pensando no Camões, na “Ilha dos Amores”, o prazer, a pirataria. Há muitas formas de ver aquilo a que se chama a tradição, ou uma certa cultura, uma certa poesia portuguesa. Agora, esta corresponde realmente a uma possibilidade de cinema. Começo a convencer-me, depois de vos ouvir, que se se conseguisse impedir as dissonâncias, por exemplo controlar os autores, dominar o som, ocupar de uma forma plena e perfeita o espaço, este cinema perderia muito da sua força. Porque grande parte da sua força vem do facto de haver uma espécie de estratégia anacrónica em acto, que se fosse perfeita deixaria de ter sentido.

eduarda dionísio. Não seria perfeito...

josé bragança de miranda. Se fosse perfeito no sentido técnico. Muita gente critica os *shortcomings* técnicos, o mau som que tinham alguns filmes, etc. Se pensarmos bem, nessa ideia de um cinema que conspira contra uma visão de cinema e quer começar do zero - o Benjamin chamava a isso os “novos bárbaros”, começar do zero - exige também um certo nível de dissonância ao nível da técnica, senão não seria possível.

saguenail. Sim, sim. Mas nós achamos que esse cinema português que nós defendemos e que está moribundo, tem como características ser artesanal e ser incipiente. As condições de produção fazem-no, de facto, tal como ele é. O Manoel constitui um caso à parte. Ele sabe tudo do cinema e escolhe um modo de produção artesanal, mas é uma escolha. Os outros são aprendizes de feiticeiro.

eduarda dionísio. Mas a nova geração já não é assim.

saguenail. A nova geração sabe tudo. Sabe tudo do ofício, não sabe de cinema.

regina guimarães. Estás a exagerar.

josé bragança de miranda. Não tem metafísica suficiente. É que não é possível a arte sem uma certa metafísica.

regina guimarães. O saber tudo é sempre uma ilusão. E, sobretudo, cria a possibilidade de um impasse sobre a resistência das matérias. Nem sequer é pelas pessoas não saberem de cinema, é mais precisamente por acharem que se faz filmes para as pessoas se exprimirem, que o que está em causa são mensagens, que estamos no domínio daquilo que se diz e crenças que tais. O fundamento das obras interessantes é o atrito e o atrito está no primeiro plano de tudo quanto se cria, porque se cria por impotência. Só se faz arte por impotência. Arte e o resto, não acho que se deva estabelecer uma hierarquia. Não se trata pois de um problema de falta de conhecimento, pelo contrário, trata-se de uma espécie de ilusão.

josé bragança de miranda. Só uma nota em relação ao que disseste sobre a questão do especular. Que é especulativo em alguns aspectos não tenho dúvida que é, mas especulativo no sentido em que tende para o círculo. A melhor definição pictural que eu vejo do especular é o *Narciso* do Caravaggio. Não sei se estão a ver essa imagem, o Narciso está com as mãos na margem e com a imagem e o corpo constrói um círculo fechado, em que a imagem e o corpo são trazidos numa outra imagem. Ou seja, o especulativo, para mim, é o desejo de fechar esteticamente o mundo, incluir a vida ou o real no interior do dispositivo estético. E o grande risco deste cinema é o esteticismo, daí que eu diga que se ele fosse perfeito seria catastrófico, e politicamente indesejável, na minha visão. Mas como existe realmente esse atrito de raiz de que vocês falam, esse contrariar permanente de uma certa tradição de cinema no fundo, tal não acontece.

saguenail. Eu daria um exemplo que não está nos episódios porque é um filme anterior. O *Verdes Anos*, onde a banda sonora, do ponto de vista técnico, é absolutamente impossível, praticamente desprovida de ambiente, onde o som é pós-sincronizado

e mal pós-sincronizado (ouvem-se mal as vozes, ouve-se muito bem a música). Isso dá-lhe um lado rugoso que é absolutamente excepcional e que está na origem de toda a força do filme.

regina guimarães. Porque isso faz com que nada coincida com nada, todos os elementos vão sucessivamente não coincidindo com nada - desde logo os actores não coincidem com as personagens, ao contrário destes espectáculos "*sight and sound*" de agora onde parece que estamos mais dentro do real do que no próprio real. Como nada coincide, é o próprio cinema que cria esse atrito, donde a dificuldade de identificação, donde achar-se que é "chato" (no sentido de incómodo). Isto do cinema português ser chato não tem nada a ver com falta de acção. É impossível imaginar um filme com mais acção do que o *Amor de Perdição* do Manoel de Oliveira. Claro que isso vem do romance do Camilo, mas a acção é tão importante que, aliás, o filme se organiza unicamente em função dela. É a acção levada ao extremo. Só que a acção não significa que andem todos a cavalgar ou a bulir imenso. O filme consagra-se ao tratamento do romance enquanto sucessão de acções e cumpre esse programa na íntegra. Mas o que as pessoas vêem, de facto, é pessoas em duelo que se encontram paradas, criaturas a sofrer horrores do coração mas que parecem impávidas. As folhas não mexem, as mãos estão inertes e por aí fora.

josé bragança de miranda. É a parte fantástica do cinema: criar esses efeitos e operar outros actos, que não aqueles que o romance pode fazer muito bem, ou a poesia. Agora, é verdade que isso corresponde a um momento da cinematografia portuguesa da qual, para o bem ou mal, todos se afastam. Recusam-se mesmo a fazer uma interpretação dela. E, hoje, as novas gerações que querem seguir outro género de cinematografia, acabam no fundo por ter esta como horizonte. E, pensando bem, mesmo as instituições de financiamento têm esta como horizonte.

saguenail. Essas sobretudo. Eu diria que os cineastas cedem a essa imposição porque não há produção cinematográfica em Portugal a não ser a do Estado. O Edgar costuma dizer "nós somos realizadores da segunda divisão"...

regina guimarães. Da "terceira"...

saguenail. Da “terceira divisão”. Mas são esses que vão continuar a interrogar a imagem. Um dos problemas do cinema português é que não se pode ver ou dificilmente se pode ver. Fora o Pedro Costa, os realizadores interessantes ainda activos serão o Edgar, o Sandro... cujas obras são pouco difundidas. Fazem objectos...

josé bragança de miranda. Errantes.

eduarda dionísio. Mas é preciso ver o que é a difusão. Em muitos destes filmes é dizer que existem. Porque as pessoas também não vão ao cinema vê-los. Porque provavelmente os realizadores difundem mais os objectos que fazem nos encontros que têm, com os amigos, nessas teias, ao contrário da maior parte destes filmes que têm a imprensa a dizer que foi feito. Mas em termos de difusão eu não sei se muitos desses pequenos objectos, feitos por essas pessoas que não aparecem muito nos jornais, ou que aparecem só às vezes - quando mijam fora do penico - se esses terão menos difusão do que a maior parte dos objectos que estão ali. Quem é que viu o *Ninguém duas vezes*?

saguenail. Eu estava a comparar, em termos de difusão, com os filmes dos novos cineastas, como o *Alice*, ou...

eduarda dionísio. É outro tipo de difusão. Mas isto aqui é que não tem nenhuma. Nunca teve, nunca terá.

josé bragança de miranda. É um circuito... como é que se pode dizer... é evidente que a ideia do cinema como indústria exige um circuito comercial. O cinema como experiência de imagem não o exige. O grande problema aqui é que, dada a necessidade do financiamento, a coisa torna-se imediatamente administrativa ou burocrática, e não tanto uma questão estética.

saguenail. Eu já disse algures que há um ponto onde o Benjamin, por paradoxo, se enganou redondamente. Graças à fotografia - e aí o Benjamin tinha razão - qualquer quadro pode hoje ser conhecido; enquanto os filmes, a despeito da sua reprodutibilidade, porventura devido a uma inflação da produção, são objectos de mais difícil

acesso. São objectos que não têm “originais” no sentido pleno, mas também não têm circuitos que permitam o seu pleno usufruto.

josé bragança de miranda. É verdade, eu acho que são duas questões distintas. Uma é o tipo de circulação em que eles, pelo tipo de movimentos que criam, vão desembocar. É evidente que se houver uma visão puramente industrial do processo, há um espaço que desemboca na televisão, nos dvd's, etc., etc., que é um espaço próprio.

Eu diria que tanto o grande filme como o filme de “atrito”, para usarmos o vosso termo, têm percursos estranhos e erráticos mas que não são menos importantes. No fundo, o que é um percurso de um filme verdadeiramente forte? Isto de alguma forma tem a ver com a vossa experiência, que eu acho que é a experiência de todos nós: meia dúzia de imagens fortes que se desinserem do filme, que seguem os seus caminhos próprios, que entram noutras obras, ou noutras escritas, ou noutros pensamentos, ou noutras vidas. E esse é um processo que temos que reconhecer. Diga-se o que se disser, este cinema teve mais potência do que qualquer outro. Porquê? Das coisas que eu concordei ditas pelo Bénard da Costa foi que não é tanto o bloco que conta como de certa maneira o fragmento. A possibilidade de desinsereir é mais forte neste cinema do que noutro, o que explica de algum modo aquilo que há pouco dizia a Eduarda, se víssemos o filme todo se calhar eram antitéticos estes fragmentos. Se calhar até eram, mas, se calhar, nem queríamos ver os filmes todos. Esse processo tem sido altamente produtivo. Esse princípio da fragmentação e fracturação bem levado, bem pensado, aplica-se à televisão como se aplica ao cinema do *mainstream*, como se aplica a tudo.

regina guimarães. É evidente que há filmes que tiveram uma história de produção completamente confidencial e que chegam a nós hoje em dia com mais força, do que outros que tiveram uma brutal difusão e toda a máquina industrial ao seu serviço. Um filme como o do Genet, por exemplo. Há já pessoas, e pessoas, e pessoas que viram aquele filme que, de certeza, foi feito com condições de produção limitadas e num circuito fechadíssimo. Portanto, os filmes também têm uma história que pode ser ela própria irregular...

josé bragança de miranda. Eu estava só a discutir aqui a tese do Saguenail sobre o Benjamin.

regina guimarães. Eu percebi.

josé bragança de miranda. O Benjamin... é verdade, tens razão, se estamos só a pensar no bloco. Mas temos de reconhecer que existe algo de arbitrário em se juntar imagens e sons dispersos num espaço único, empacotá-lo e vendê-lo. Há qualquer coisa de arbitrário aí. E temos tanto direito a desempacotar outra vez como os outros tiveram direito a empacotar. E uma certa potência estética vem hoje desse processo de desinserção, de fragmentação e de reinscrição segundo outros objectos.

ezequiel silva. Estive a ver dois filmes do Edgar Pêra, e não percebi, queria que me explicassem.

josé bragança de miranda. Para isso é melhor falar com o Edgar Pêra, não?

ezequiel silva. Um é *O Homem teatro*, sobre a figura do António Pedro. Viu esse filme?

saguenail. Não.

ezequiel silva. E o primeiro filme que ele fez sobre o Carlos Paredes, chamou-lhe *Guitarra com gente lá dentro*. Foi o primeiro porque ele fez agora um segundo, que até foi comercialmente lançado.

saguenail. Eu vi o segundo e acho...

ezequiel silva. Esse *Guitarra com gente lá dentro* retira cenas daquele concerto que eu não sei se aparece no segundo ou não, "Movimentos Perpétuos", e depois mete uns mascarados de cowboys e índios ali no Bairro Alto. A primeira vez que eu vi o filme não percebi nada de nada. E depois diz na imprensa que os índios que aparecem lá numa *cowboiada* (numa má *cowboiada*) eram os desempregados de Portugal.

regina guimarães. Eu não vi e devo dizer que me escuso a falar sobre esse primeiro filme que ignoro e também me escuso a falar sobre *O Homem Teatro* que, para mim, é um dos filmes menos interessantes do Edgar.

ezequiel silva. Fiquei chocadíssimo, porque eu ainda consegui ver algumas peças do António Pedro, vi uma ou duas peças, infelizmente muito poucas, e tenho dele a melhor das impressões. Se aquilo é uma homenagem ao António Pedro vou ali já venho.

regina guimarães. *O Homem Teatro*... não queria falar muito sobre isto, mas... é uma encomenda. E o resultado da encomenda é um pouco o que ele diz sobre o Oliveira, que lhe interessa mais a personagem do que a obra. Não digo que tenha encarado o filme de forma completamente alimentar, mas não me parece nada que seja das coisas mais conseguidas que o Edgar realizou. Agora, é inegável que há uma série de filmes do Edgar, e às vezes bocados de outros filmes, que me parecem muito conseguidos, que são exemplares de uma persistência na exploração de linguagens e de referências absolutamente pessoais. E, embora não sejam as minhas (até posso dizer que não são de todo as minhas), tiro-lhe o meu chapéu porque é um caso único de fúria e rigor em Portugal. Ainda ninguém falava de uma data de coisas acerca da hibridez, já o Edgar filmava em todos os suportes, passava de um suporte para outro, fazia filmes que não acabavam, remontava, remisturava. Ele trata os seus próprios filmes como fragmentos. Posso estar muito longe desse tipo de experimentação, mas tenho que reconhecer que ele é um cineasta de primeira água.

josé bragança de miranda. Eu não estou de acordo com o tipo de afecção que coloca na sua pergunta. Só por uma razão. Eu não vi o filme. Mas considero que uma obra, qualquer obra, seja o que for, antes de mais é uma dádiva. Vem ao nosso encontro. E nós não temos de estar lá no momento certo, podemos nunca a encontrar, mas quando a recebemos devemos também saber recebê-la. Não devemos exigir que ela faça o nosso trabalho, devemos exigir o contrário, nós fazemos a nossa parte. Fazemos a nossa parte e aceitamos essa dádiva. Se não aceitarmos essa dádiva não é possível. Se não aceitamos isso, como qualquer coisa que é um dom, vamos sempre tender a ler o outro à luz das nossas ilusões, das nossas concepções, das nossas ideias. Desculpe eu ser tão franco, mas parece-me que, para podermos aproximarmo-nos de certas obras, também temos que mudar radicalmente o nosso tipo de afecção. Ou seja, o nosso tipo de sentimento, e o pior de todos é o querer compreender tudo.

Como vimos, grande parte da potência deste cinema está na impotência de mostrar tudo. Apesar de haver vontade de domínio, não dominar, e ser derrotado nesse processo. E, no caso de uma relação qualquer que se tem com uma obra, antes de mais temos de estar absolutamente receptivos e passivos, porque se não vamos descobrir que o outro tem muitos defeitos...

ezequiel silva. Eu estou aberto a todas...

josé bragança de miranda. A prova que está é que você vai ver.

ezequiel silva. Os meus gostos vão do clássico à vanguarda, se o que for de vanguarda for válido na minha maneira de ver, obviamente, mas estou aberto a isso. Acho é que se virmos um filme dele estão os outros todos vistos, porque ele repete tudo.

saguenail. Não, não é verdade.

ezequiel silva. Também não vi a obra toda dele, mas vi alguns.

saguenail. Daqueles que vi e apreciei, por entre os mais recentes, destaco esse último sobre o Carlos Paredes e o anterior sobre o futebol. Pareceram-me muito distintos um do outro, cada um me trouxe coisas diversas.

ezequiel silva. Já agora queria aproveitar para fazer uma pergunta. Vocês fizeram estes vários episódios sobre cinema português, com certeza já tinham uma ideia, antes de fazerem este filme, sobre o cinema português.

saguenail. Não...

ezequiel silva. Não tinham? Tinha.

saguenail. Tínhamos ideias mas aquilo que...

ezequiel silva. Agora, penso que vocês depois de terem feito este filme, depois de dezenas, centenas de horas, para entrar no cinema português muito profundamente, creio que vocês descobriram que o cinema português é muito mais rico do que aquilo que vocês pensavam. É verdade?

saguenail. Isso foi um postulado.

ezequiel silva. Como?

saguenail. Isso foi um postulado. Fomos descobrindo coisas ao longo destes quatro anos, inclusive aprendendo tanto ao nível estético, como ao nível prático. Faço montagem há anos e aprendi muita coisa. Mas devo dizer que tenho sempre dificuldades em ver os meus filmes. Normalmente saio. É preciso passar muito tempo para eu voltar a sentir neles alguma frescura. Só vejo os defeitos que já conheço.

Eu queria voltar atrás, a esse risco de que se falou, do ser esteticizante. Penso que, em termos estéticos, o que o cinema português de algum modo redescobriu numa aproximação a um objecto estético muito fixo, muito enquadrado, foi a ideia de fascínio. E não de deslumbramento. Isso faz uma grande diferença em relação ao resto dos cinemas dominantes, digamos.

inês sapeta dias. Vamos ter de terminar. Muito obrigada por terem estado presentes, os convidados, o público. E claro, a Regina e o Saguenail. Muito obrigada por terem vindo, por terem estado connosco estes seis meses, pela vossa generosidade. Foi incrível ter-vos conhecido desta maneira, ter conhecido o vosso trabalho e conhecer o cinema português através destes episódios, ter vontade de o ver.

saguenail. Obrigada nós também, por alguém se ter interessado genuinamente pelo nosso trabalho. Não são tantos como isso...

inês sapeta dias. Ficamos por aqui. Obrigada.

24 de Junho de 2006



E OUTRAS LEITURAS

No final da viagem, fecha-se o livro num recomeço. Os trabalhos que se seguem são respostas a um desafio lançado durante o ciclo Ler Cinema: *O Nosso Caso* onde se propunha que, a partir do mesmo grupo de filmes montados por Regina Guimarães e Saguenail e mostrados ao longo do programa, se criassem novas possibilidades de combinação, novas montagens, reorganizações das mesmas imagens, novas leituras. Cada um contém o ponto final deste livro (ciclo), primeira palavra de outro qualquer.

O ladrão faz a ocasião

Estamos sempre a mexer nos materiais que existem, no lixo, nos restos, nos livros, no que já foi dito, nos livros outra vez, nas coisas, nas ideias (como os gatos vadios). Na *Divina Comédia* de Manoel de Oliveira esses materiais coexistem todos dentro de uma casa de alienados, lá anda o Lázaro, de caixão debaixo do braço, os irmãos Karamazov, há passagens do *Crime e Castigo*, o próprio Jesus também a dizer que é o caminho e a verdade, o Adão e a Eva nos jardins, e por aí fora. A montagem do filme confunde-se com a montagem de passagens de livros.

Manuel Mozos diz no documentário *O Nosso Caso* que o cinema português não é tanto da palavra, mais da ausência dela. Do não dito, do silêncio. Ora, o Manoel de Oliveira entrevistado pela Fátima Campos Ferreira na televisão, com ela a perguntar-lhe se concordava que o seu cinema vivia de um grande silêncio, responde, “Bem, um silêncio está entre dois barulhos, senão é a morte”.

Os silêncios e os barulhos, estes códigos afinal sonoros, dos quais a música vive, já se sabe, os espaços entre as palavras, pagos também aos tradutores. Os buracos nos sentidos e os enxertos nos sentidos. O enxerto, o reboco, não serve afinal para tapar buracos? Um buraco tapado não perde o valor de buraco. É o que eu mais gosto na literatura, destas fendas, destes rebocos, que nos obrigam a nós leitores, a procurar com os olhos as vozes, e às vezes preenchemos os espaços com o que nos rodeava à volta da leitura, como disse Proust, “se ainda hoje nos acontece folhear esses livros de outrora, já não é senão como os únicos calendários que tínhamos guardado nos dias volvidos, e com a esperança de ver reflectidos nas suas páginas os sítios e os tanques que já não existem”.

E é precisamente num destes buracos (cheios de tanques que já não existem) que Manoel de Oliveira entra ele próprio no filme *A Divina Comédia*, durante um diálogo entre dois dos irmãos Karamazov. Entra assim de repente na pele do actor Ruy Furtado que fazia de director. Ou seja, o director da casa de alienados é subitamente o próprio Manoel de Oliveira. Está a preencher o buraco deixado pelo actor que acabara de morrer, a meio da rodagem do filme, (tendo ficado só as suas roupas) e o espaço deixado por alguma pausa, hesitação, na literatura do diálogo entre os irmãos

Karamazov. “Desculpem a intrusão”, diz ele, e dá a sua opinião sobre o assunto de que conversavam. É mais do que o Courbet a pintar-se a pintar o quadro, seria esse quadro do Courbet com o Courbet para além da linha da tela, a interagir com os que lhe serviam de modelo.

Foucault serve-se de Beckett para introduzir a sua questão acerca do autor. “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”. Que importa quem fala porque o que importa é o gesto, diz anos mais tarde Giorgio Agamben. E é o gesto de facto que conta nesta intrusão do Manoel de Oliveira em pessoa no seu filme e no livro do Dostoievsky. Nem Orson Welles, nem Woody Allen nem Jacques Tati nem João César Monteiro podemos dizer que sejam intrusos, quando protagonizam os seus filmes. Manoel de Oliveira não protagoniza o seu filme. Mas também não é figurante, à laia de Hitchcock, ou Scorsese. Entra como um intruso, como alguém que vem de fora e continua a ser de fora mesmo depois de ter entrado. Como um gatuno. No *Porto da Minha Infância* volta a acontecer: o narrador está a falar-nos de uma peça de teatro que tinha assistido quando era pequeno, e o filme recia a cena, com um actor a fazer desse narrador quando jovem, a assistir à peça, e no palco um ladrão parte um vidro e entra pela casa dentro. E quem é o ladrão? É o Manoel de Oliveira em pessoa. Outra vez o intruso. Quem é o intruso, afinal?

É o leitor, quem havia de ser? Ler é mais ou menos uma coisa proibida, devia ser ilegal ler livros, já que é ilegal tirar fotocópias de livros também não se devia poder abrir um livro. Roubamos quando abrimos um livro (tive um professor que dizia para não roubarmos livros nas bibliotecas, só nas livrarias), como quem rouba maçãs na mercearia porque temos fome. Por isso é que é um prazer imenso emprestar um livro, ou partilhar música na *net*, contornando os direitos desgraçadamente chamados de autor, porque estas coisas não foram feitas para serem vendidas. Antigamente o mecenas encomendava e pagava uma obra porque precisava da obra, tinha dinheiro, era egoísta e pagava para ter a obra, depois o estado substituiu o mecenas e hoje o mecenas quer pôr a malta a pagar a obra que ele encomendou.

Abrir um livro é encontrar lá dentro a Maria de Medeiros a apontar-nos uma pistola e nós dizemos, como disse o Manoel de Oliveira, “Caí que nem um pato”. Depois pedimos-lhe

que baixe a arma e vamos avançando por ali fora. E de repente reparamos que, como um passe de magia, estamos a devolver tudo o que roubamos. É este o gesto. Não importa quem fala. É este o gesto do leitor e do autor. Fazer como o gatuno que encontra uma guitarra (que vai roubar) e, pega nela e devolve-a, cantando um fado, o fado mais bonito que existe, que eu não resisto a pespegá-lo aqui, só pelo gosto de copiar (cantado pelo Manoel de Oliveira, que mete qualquer Mariza a um canto):

“Mãos criminosas, tristes mãos escorraçadas
Caprichosas desoladas mãos de fome e de amargura
Mãos de severas que jamais um beijo doce vos buscou
Mãos a quem dou toda a minha vida impura
Mãos friorentas pobres mãos espavoridas
Agoirentas devoridas já cansadas de sofrer
Mãos de miséria que um fadinho de guitarra soluçais
Mãos que gelais e que a morte há-de esquecer.”

Manuel Mozos diz que a ser de palavra (o cinema português), não é a palavra a funcionar, mas o pictórico, e eu concordo completamente, acrescentando que no silêncio entre as palavras, ressaí a ocasião que faz o ladrão, a possibilidade de o inesperado poder entrar, e disso também fala o Paulo Rocha em *O Nosso Caso*, que o cinema português tem sido feliz na saída irracional, a sua casa sobrevoando o rio do ouro, por exemplo, e já agora, todo o cinema do António Reis, que precisa, parece-me, de ser roubado às estantes.

Miguel Castro Caldas

Escritor, dramaturgo. Publicou *Queres Crescer e Depois Não Cabes na Banheira*, *As Sete Ilhas de Lisboa* (Ambar), *Nunca-Terra em vez de Peter Pan* (Primeiros Sintomas), *O Homem do Pé Direito* e *O Homem da Picareta*, (Artistas Unidos/Cotovia). Tem colaborado, em teatro, com as companhias Primeiros Sintomas, Crónicos e Artistas Unidos. Escreveu o argumento da curta-metragem *Lianor* de Edgar Feldman e Bruno Bravo.

EMA *excertos de Vale Abraão de Manoel de Oliveira*

Patrícia Pimentel

Licenciatura em Marketing e Publicidade pelo Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE). Formação Profissional em Fotografia na ETIC. Especialização em Fotografia Comercial no CEV, Barcelona.







O Caso

Que todos aqueles a quem o engenho e o estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da história se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime.

Alexandre Herculano

Se em meados do século XIX, altura em que, no rescaldo da Guerra Civil de 1832-1834, Alexandre Herculano escreve *O Bobo*, o exercício da história se confundia com nacionalismo - a convocação do passado pátrio convertia-se em substância para alimantar um projecto político -, ao mesmo tempo que, obedecendo ao imperativo medievalista que definiu, em parte, o Romantismo (e que viria a conhecer um novo fôlego iconográfico com a estética oficial do Estado Novo, que assim vestia de ancestralidade arquetípica a novidade com que pretendia designar-se), procurava consubstanciar a fundação da nacionalidade com a fundação da História de Portugal, a perspetivação histórica (e a *mise en abyme* dessa “magistratura”) é hoje um exercício dificultoso (de desconstrução) e uma exigência fundamental (para a construção). É pois necessário nadar, como Benjamin, “contra a corrente da História” e da teleologia que sob esse nome tem justificado todos os “actos de barbárie”, entre triunfalismo e fatalismo; é forçoso, como o propõe Foucault, aprofundar a crítica epistemológica da História e da história da História.

Saído da alicerçagem nebulosa do Castelo de Guimarães e da sua corte para um estúdio de teatro-cinema numa Lisboa pós-revolucionada, metrópole caduca e demissionária de um indomável império ultramarino, *O Bobo* reassume a sua função especular, agora pela mão de José Álvaro Morais, pondo em marcha um intrincado jogo de reflexos: o chocarreiro que usurpa o lugar de Cristo na fundação da nacionalidade, contrapondo ao Milagre de Ourique o papel determinante da acção política, e que servira a Herculano para comentar a estadística portuguesa oitocentista, é perfilhado por Álvaro Morais para pensar Portugal no luto da Revolução de Abril. Mas o que D. Bibas, o bobo impertinente e silenciado, nos relembra é a urgência de repensar o

lugar e a função das artes e as relações destas com o poder. Historicamente instrumentalizadas, atidas à figuração oficial do poder ou remetidas à sombra da marginalidade (ou simplesmente proscritas), as artes têm, por um lado, de questionar a sua história e, com isso, os trâmites do processo de historificação, obrigadas que estão a posicionar-se e a assumir um ponto de enunciação, para, por outro, calibrando pena e espada, desmontar o truque de equilibrismo que vai definindo a realidade e as suas contrafacções, a caminho do refinado ideal burguês do fim da história. Para escapar à hipertrófica razão instrumental, as artes têm de fazer tropeçar o cortejo, de obrigar a voltar atrás e, sobretudo, de compelir a olhar para os lados.

Ao reinvocar, imediatamente após a queda do regime, o mesmo episódio da fundação com que o salazarismo tecera a mitologia da nação e a febre patriótica em que se escorava, José Álvaro Morais reivindica e demonstra - abstendo-se do facilitismo da sátira - a reversibilidade dos discursos. A paisagem consolidada exige um olhar enviesado e arqueológico, capaz de ver e mostrar os bailéus, os recortes, as podaduras e a sedimentação de que se faz a jardinagem. Convocar o passado é convocar uma ideia, é criar um contraste, é propor uma montagem e estabelecer parâmetros para uma crítica ou mesmo para uma interpretação. Dando razão à hermenêutica medieval e ao modo como, alvitando um simbolismo tipológico, ligou o antigo e o novo, o *Jetztzeit*, “relampejar fugaz” da imagem do passado, irrompe, anima e investe de significado o presente: é isso que legitima em Álvaro Morais a regurgitação da fantasmagoria do fascismo, contrapondo a vertente mais epidíctica do texto herculaneano ao abrandamento e falência dos ideais abrilistas, para assim cotejar três projectos políticos e outras tantas concepções da portugalidade. É essa impossibilidade radical do presente ser inteiramente presente e do passado ser, em absoluto, pretérito que submete as imagens materialmente fixadas (ou construídas) a uma actualização permanente nas imagens que passam sem registo ou, dito de outro modo, é a pregnância desse diálogo que confere, a umas e outras, uma dimensão histórica. Essa mesma dimensão que a linearidade do discurso reproduz e enforma (como o cinema mimetiza), e que se traça verticalmente numa planície sem acidentes. Dotado da maquinaria necessária e do consentimento indigente, o trabalho de um estado frágil, amedrontado tanto pelas contradições como pelas denúncias da história, consistirá assim no arrancar das árvores e na terraplanagem da planície.

A História, que Herculano pretendia moderna e materialista - a mitologia dos factos deveria sobrepor-se à mitologia das lendas -, é, objectivamente, uma narrativa escrita pela subjectividade dos discursos, (preferencialmente) antagónicos, disputando púlpito e audiência, reclamando suma importância. Como o mostra *O Meu Caso* de Manoel de Oliveira (numa adaptação de uma peça de José Régio), a concepção dos factos é necessariamente do domínio da individualidade - com tudo o que esta tem de ilusório, há tantas histórias como pontos de vista -, a polifonia da história é directamente proporcional à divergência dos discursos. Mas é no meio dessa arruaça babilónica - que, dependendo do ponto de vista, só poderá dar lugar ao desentendimento e à guerra ou, depois de Atenas, à virtude agórica da política - que se ergue, afinada e unificadora, a voz totalizante do Deus de Job: é que se a História é feita por seres históricos, serve, enquanto ideologia, para tornar históricos os seres, isto é, para os disciplinar num mesmo credo, numa mesma narrativa unissonante.

Caso diferente é o de *O Nosso Caso*, de Regina Guimarães e Saguenail. Contra todas as orquestrações e terraplanagens, este *ensaio de crítica metacinematográfica sobre o cinema português no último quartel do século XX* procura, antes de mais, multiplicar os pontos de vista para perceber que histórias (e que visões e ramificações da História) produziu o cinema português, chegado à democracia. Não será, por isso, por a-caso que a primeira imagem do ensaio - uma enorme árvore (imagem da memória?) - provenha desse outro ensaio “de crítica meta-histórica sobre a História de Portugal no último milénio”, mais conhecido por *Non ou a Vã Glória de Mandar*, em que Manoel de Oliveira explora o sentido transtemporal de todas as batalhas perdidas, sustentando a tese de que toda a História de Portugal se funda na recusa da civilização. E a história que Regina Guimarães e Saguenail contam, à vista dessa árvore, começa assim: “Uma árvore é um estranho composto de céu e de terra. Quanto mais longe nas entranhas do solo o seu corpo se enraíza, mais os seus ramos se perdem a caminho do firmamento. À sombra de uma árvore começa uma história de raízes que se arrancam”.

Mas se uma história assim começada pode não ter um final feliz, mesmo que confundamos cultura e ecologia, a longa e multifacetada inquirição de Regina Guimarães e de Saguenail sobre o que há de português no cinema português desses últimos vinte e cinco anos do século XX, visão polarizada entre duas teses, a de um cinema da palavra e a de um cinema da suspensão da palavra, culmina com palavras do Padre

António Vieira, que dão exacta expressão às ideias fortemente enraizadas da expansão e, sobretudo, da diáspora. Fazendo justiça às suas capacidades proféticas, Vieira compreende a asfixia do isolamento português - que em *Non* é renúncia e o Estado Novo converterá em programa - predicando que “o brasão de nascer português é a obrigação de morrer peregrino”. Com efeito, mesmo depois de superada a ditadura, o cinema português reflecte bem o fechamento do país entre um ocidente distante e um abismo atlântico: feita metáfora e miragem, a Palavra que precisa “para nascer pouca terra”, vive na Utopia de querer “para morrer toda a terra”. Nesse alargamento-projecção de horizontes que é a história do cinema português desde os verdes anos até à sua idade adulta (será essa afinal a verdadeira expansão?), *O Nosso Caso* recorre ainda a Oliveira para saber quais serão “os impossíveis filmes do século XXI”, pois “deverá o cinema buscar nas palavras, idas e vindouras, a semente da utopia?”.

Falar de utopia é falar de um lugar que não existe. Não sendo esse o caso do país, pelo menos em termos formais (não podemos, até ver, pôr em causa a efectividade de Portugal), poderá, no entanto, ser o caso da existência dessa categoria que é a do **ser** português, ou, especificamente, que é a de **haver** um cinema português. A crónica fragilidade das estruturas de produção e distribuição do cinema português, questão que marca a cinematografia nacional desde os seus primórdios, fará com que o público sempre tenha privilegiado e consumido em maior escala o “produto estrangeiro”, como refere Luís de Pina, acrescentando que, ao longo das primeiras três décadas do século XX, “o cinema são os outros”¹. Isto que considera ser um “factor de desnacionalização” e uma “perda grave da identidade cultural” - problemas que a “lei dos 100 metros”, de 1927, tentaria, sem sucesso, resolver -, havia já sido notado no Decreto-lei n.º 17:046-A, de 29 de Janeiro de 1929, com o qual se criava a Inspeção Geral dos Espectáculos - enquanto o teatro se debatia “numa crise que não só o tem feito desviar da sua função primordialmente educativa e de instrução”, o cinema “que quasi exclusivamente vive da indústria estrangeira, tem tomado extraordinário desenvolvimento, sem contudo e de um modo geral atender ao seu fim essencialmente moralizador, educativo e social” - e seria repetido no início da década de 40, no mesmo ano em que se criava o SNI, pelo crítico Domingos Mascarenhas, quando refere que “a empanurrada permanente e indiscriminada de fitas estrangeiras,

¹ Luís de Pina, *História do Cinema Português*, Lisboa, Europa-América, 1986, p. 58.

alheias senão contrárias à nossa idiossincrasia, à nossa maneira de ser e de pensar, aos interesses, aos imperativos e aos anseios nacionais, não pode deixar de ser instrumento de desagregação portuguesa - no plano moral, no campo social, no campo político”². Expressando uma “maneira de pensar” lubrificada pelos ditames do tempo - “unidade de pensamento e de acção” -, as considerações de Mascarenhas dão conta da condição calamitosa a que a 1ª República deixara chegar a cinematografia nacional, problema que a Ditadura Militar, primeiro, e o Estado Novo, depois, mais conscientes das potencialidades “formativas” do cinema e seguindo, embora com uma timidez medíocre, as orientações político-propagandísticas dos regimes congéneres, se encarregarão de reparar, tanto em termos legislativos e de financiamento como em termos da devida orientação temática. Com a divisa de “elevar o nível moral e intelectual do povo português” e de “exaltar e valorizar a sua individualidade nacional”, o cinema apresentava assim um “interesse fundamental como instrumento de penetração de cultura popular”³.

Desde sempre condenado ao patrocínio e, portanto, à superintendência do regime, o cinema português nunca deixaria de ser um “cinema de Estado”. No entanto, e apesar desse óbvio constrangimento (que a Fundação Calouste Gulbenkian foi, na medida do possível, tentando aliviar), o cinema português – sobretudo o do último quartel do século XX – foi sendo capaz de contornar todas as imposições e de produzir perspectivas diferenciadas sobre o país, de pendor mais ou menos “autoral”, contendo críticas mais ou menos veladas à situação política. Podemos hoje, inclusivamente, acreditar que terá sido essa dependência estatal que, assegurando o financiamento, permitiu ao cinema desenvolver uma estética particular, à margem dos padrões comerciais. Prestando contas menos objectivas do que aquelas da facturação, o cinema português foi conquistando a liberdade de mostrar o enclausuramento do país. Obedecendo, quiçá fora de tempo, às graves determinações nacionalistas do Estado Novo (empenhado que este estava em inventar um país) o Cinema **Novo** apontará as objectivas ao país real, votando-se à desconstrução da fábula, à aferição dessa estranha idiossincrasia e à cartografia das fronteiras.

² *Anuário Cinematográfico Português*, Lisboa, Edições Gama, 1946 [Luís de Pina, *História do Cinema Português*, p. 58].

³ Decretos-lei 34:133 e 34:134, Diário do Governo, 24 de Novembro de 1944. Português, p. 58].

Mas esse Estado patriarcal que “patrocina” é hoje o Estado zeloso – (senão obcecado) com o “património” – que guarda e resguarda. Onde está o cinema português? Estará, porventura (ou desventura), encerrado nas masmorras do Castelo de Guimarães? Que esconderá de tão terrível e inconfessável esse cinema? Existirá realmente um “cinema português” ou será ele um ângulo cego? Não havendo palavras (nem imagens) para escrever esta história, poucos saberão responder a estas perguntas. Mas quem verdadeiramente se interessa? Com todo este pessimismo, certamente, também ele, especificamente português, resta-nos um consolo: o cinema vê-se às escuras.

E é aqui que reside exactamente o ponto comum entre o cinema e a história: tanto um como o outro se projectam e acontecem na penumbra do futuro, repetidamente. Por isso, projectar **hoje** a imagem cinematográfica do país (projectar **sobre** o país essa imagem que desconhece) lançará sobre a história uma outra luz, uma história repetidamente diferente que possa ajudar a resolver esse outro dilema português, de ser ou não ser, de ser jardim à beira mar plantado ou, pelo contrário, aldeia da roupa branca.

Fica no entanto por saber como terão Regina Guimarães e Saguenail conseguido aceder às imagens de *O Nosso Caso*. Que fomes, furtos, assaltos à mão armada, pilhagens, subornos, chantagens, raptos, torturas e outros inomináveis crimes de lesa majestade terão perpetrado para as conseguir? Perante tamanha ousadia e perversidade, fica à Cinemateca Portuguesa a responsabilidade de conduzir as devidas averiguações relativas a este caso e de proceder, no exacto exercício daquelas que têm sido as suas funções, ao restabelecimento da ordem (pública)!

António Preto

Nasceu em 1975, vive e trabalha em Paris onde realiza uma tese de doutoramento em semiologia sobre o cinema de Manoel de Oliveira. É licenciado em Artes Plásticas e mestre em Teorias da Arte. Entre 2003 e 2006 desenvolveu um estudo aprofundado sobre a Poesia Experimental Portuguesa. Além da ensaística e da crítica, desenvolve trabalhos de investigação-criação estética.

No sótão do cinema *O Bobo*, de José Álvaro Morais

Se se pode dizer que em *O Bobo* (1979-87) há muito do cinema português, é também literalmente. Contam José Álvaro Morais e Vasco Pimentel que as cenas do apartamento de Francisco (em que tudo é branco, e vai tão bem com aquele Estoril luminoso onde para nós se encontra) foram gravadas num cenário montado no sótão-arrecadação da Tóbis, quando o estúdio estava alugado a outras produções. E que no som directo d'*O Bobo* (que não foi utilizado) se ouvem, sucessivamente, os carpinteiros a montar os décors de *Conversa Acabada*, de *Francisca* e de *Silvestre*, bem como as peripécias de rodagem e os diálogos - de cada vez que se abria a porta, "Juro-te que me amas, José Augusto". E é em Oliveira e em César Monteiro que este *O Bobo* também nos faz pensar.

Na segunda sequência do filme vemos um corpo - o de João - coberto com um lençol branco (uma pequena mancha de sangue no peito) a ser metido pelos maqueiros numa ambulância; está lá também a polícia. Depois os carros arrancam e saem pelo portão que é fechado, ficamos com cadeiras de plateia vazias e um imenso chão vermelho, as luzes apagam-se. O paralelo com o teatro é inequívoco: o palco deserto, a cortina corrida, a peça chegou ao fim. Mas estamos no cinema, e a história começa a ser contada, em *flashback*, pelas vozes *off* de Francisco e Rita (numa taberna de marinheiros lisboeta, de madrugada, refazem os acontecimentos da semana que passou). Mais tarde vamos perceber que esse palco vermelho é um estúdio de cinema, onde decorrem os ensaios de uma adaptação teatral d'*O Bobo*, de Alexandre Herculano; a companhia chama-se "A Carroça".

Estamos portanto no teatro dentro do cinema, referência feita a *Le Carrosse d'Or* de Renoir. As duas intrigas avançam a par e passo: a da peça e a da "vida real" das personagens - história de amor e ciúmes que inclui uma intriga de tipo policial que o Inspector Aranha tenta deslindar (venda de armas, fotografias misteriosas, chantagem, a morte suspeita de Andy) e que terminará com o assassinato de João. É por isso em Rivette que pensamos imediatamente: em *Paris nous Appartient* (1958-61) ensaia-se o *Péricles* de Shakespeare, em *L'Amour Fou* (1967-68) a *Andrómaca* de Racine, em *Out 1* (1970) há dois grupos cada um com a sua peça de Ésquilo, *Prometeu Agrilhoado* e

Sete contra Tebas. Tal como o de Herculano, textos clássicos (também o de Racine seria relativamente familiar para o público, estudado nos liceus de uma certa época); a montagem destas peças está sempre à beira do desastre (e, em *O Bobo*, é como se as dificuldades financeiras de produção transbordassem para o próprio filme, são conhecidas as peripécias: seis anos parado, oito anos entre a rodagem da primeira e da última cena); à excepção de *L'Amour Fou*, as personagens de Rivette investigam ou vêem-se envolvidas num *complot* mais ou menos imaginário, que em *Paris nous Appartient* também termina "em tragédia".

Aqui, em vez de Paris, temos assumidamente Lisboa e Portugal. Retrato de um país em 1978, no desencanto da revolução - João é um ex-militante de um partido de extrema-esquerda cujas armas planeia vender a mercenários. (Do dinheiro fica a dúvida se serviria também para garantir a estreia da peça, mas era graças a ele que João e Francisco, amigos de infância, partiriam para Nova Iorque.) E a escolha do romance em tom grandiloquente de Herculano, sobre o momento da fundação da nacionalidade (a batalha de S. Mamede que opõe Afonso Henriques ao exército da mãe), serve de contraponto irónico; diz a certa altura D. Teresa: "O filho que gerei deve reinar. Mas não sobre um reino recebido por herança. Um reino deve ser conquistado pelas armas, para que o povo que o habita o possa defender como seu." E *O Bobo* parece ir avançando definições contemporâneas da "portugalidade"; diz Francisco a certa altura: "Ele há dias... Um bocado farto. Sentimento de injustiça organizada", e responde-lhe João: "Uma ligeira paranóia. E um valentíssimo cagaço."

E há também cinema (português) dentro do cinema. Numa espécie de segundo genérico d'*O Bobo*, um *travelling* a preto e branco: Rita numa longa corrida (o som da respiração ofegante) pelo cais de Belém, que vai do beijo do soldado que parte para a guerra colonial até ao abraço do pai que a espera junto ao carro. Panorâmica circular, música. O plano seguinte dá-nos a mesma situação, mas com som directo, a cores e filmada do ângulo inverso, mostrando uma equipa de cinema: a corrida fazia parte de outro filme em rodagem, de que Rita é actriz. É o "novo cinema" português - ou não se ouve Rita, nesse momento, a dizer em *off* "E há pouco mais de uma semana eu tinha decidido *mudar de vida*"? Desse filme a preto e branco fará também parte uma segunda sequência, num estilo que é caricaturado: Rita e o soldado nas vésperas

da partida, por trás cenários planos e desproporcionados (reutilizados de outro filme), diálogos recitados - mau cinema de teatro.

Em *O Bobo* fala-se de outra maneira, fala-se sem parar, e o que distinguirá este filme é sobretudo um complexo trabalho de som, por camadas. Integralmente sonorizado em pós-produção, é conduzido pela conversa entre as vozes *off* narradoras das duas personagens principais, situadas num tempo posterior ao dos acontecimentos. Por cima das imagens, alternando com os diálogos em in ou substituindo-se a eles (completando-os, comentando-os) num jogo de níveis de som, Francisco e Rita revezam-se a contar um ao outro aquilo que ele não sabe, não viu. Mas mesmo se localizadas no compartimento da taberna onde o casal está sentado (coladas a dois corpos), estas vozes que pairam por cima de toda a acção, não têm sítio; foram gravadas em estúdio - por sinal num teatro, o da Cornucópia, cedido por Luis Miguel Cintra para se fazerem as dobragens - e é para nós, espectadores, que falam.

E tudo se dobra e desdobra neste filme. Complicação adicional: Francisco, para além de ser o encenador da peça, desempenha nela a personagem do Bobo e é ainda o seu narrador, três funções que acabam por se fundir numa só. Se já no romance de Herculano esta é a figura que circula entre os vários espaços (e campos que se opõem), operadora de entradas e saídas (túnel para fora do castelo que aponta ao Lidador e a Frei Hilarião, fuga da prisão que proporciona a Egas), que faz avançar a intriga, a encenação de Francisco duplica este papel: é o Bobo quem abre a cortina que muda o cenário, quem faz aparecer o túnel num passe de mágica, quem com um gesto ordena o apagar das luzes; aliás, está vestido de mestre de cerimónias. Enquanto narrador, o Bobo/ Francisco tanto lê, guião na mão, para um microfone que lhe amplifica a voz, como depois entra em cena e interrompe os actores para lhes dar indicações. E o texto que debita tanto corresponde à parte descritiva do romance/ peça (seja nas pausas da representação, seja por cima dela, por exemplo resumindo o que acontece) como, às vezes, às falas das outras personagens, em discurso directo – que ele portanto dobra, sobrepondo a sua voz em acelerado às delas (uma espécie de ponto invertido). O dispositivo usado na peça é assim idêntico ao do resto do filme: mesmo quando se afasta do microfone, esta voz continua a ouvir-se, esbatendo as fronteiras do que pertence à cena.

Nunca chegamos a ter a certeza se o narrador faz ou não parte da encenação da peça, mas sabemos que esta é uma voz de cinema, e não de teatro. Apesar de os ensaios se encontrarem numa fase muito avançada, próxima da estreia – o que justificaria os cenários, a utilização de figurinos e maquilhagem –, este é um teatro claramente feito para a câmara. Vejam-se as palavras de ordem que antecedem o início de cada ensaio (“Silêncio! Luzes!”), não falta sequer a luzinha vermelha que no estúdio indica que se está a gravar.

O cinema contém em si a possibilidade técnica de, pelo corte e pela montagem, fazer com que se sucedam espaços afastados na realidade. No teatro, num mesmo palco, é preciso que coincidam todos os locais figurados na peça. A utilização de um estúdio de cinema para a adaptação d’*O Bobo* baralha deliberadamente as cartas. Espaço fabricado por excelência, a função do estúdio é fazer-nos acreditar que estamos num outro lugar, real. Aqui, pelo contrário temos uma artificialidade de que parece fazer parte o mostrar-se enquanto tal, o cinema mascarado de teatro. Há mesmo uma pequena paródia dos meios do cinema, que permitiriam uma “reconstituição histórica” do século XII em cenários naturais, com figurantes e etc.: a sequência em que a câmara se passeia por entre cavaleiros-soldados de brincar, colocados junto a um castelo em miniatura, para depois percebermos que se trata de uma impossível maquete montada no acampamento de Afonso Henriques e dos outros revoltosos, para utilizar nos planos de batalha.

Na encenação d’*O Bobo*, elementos verdadeiros ou pseudo-reconstituídos - a maior parte dos figurinos, os instrumentos musicais, a lagoazinha, a relva e as plantas - coexistem com outros estilizados ou assumidamente anacrónicos - o fato do Bobo, a cena do bolero com a banda, as luzes, sobretudo os cenários. Duas colunas, três degraus e dois telões, linhas simplificadas, o falso que se denuncia à partida. O próprio José Álvaro Morais aponta para Godard (*Passion*, 1981) ou Syberberg (*Ludwig*, 1972), mas poderíamos também falar do *Perceval le Gallois* (1978) de Rohmer ou do *Silvestre* (1981) de César Monteiro. Três filmes que decorrem mais ou menos na Idade Média, recusando a reconstituição “realista”, justapondo elementos díspares, recorrendo a cenários de papelão, pintados, mas não em trompe l’œil (que implica fingir a profundidade e depois desmenti-la). A brincadeira aqui é outra – compare-se a da maquete,

descrita acima (com a ilusão cinematográfica das escalas), e a que César Monteiro faz em *Silvestre*: o plano geral da luta com o dragão, composição pictórica imóvel que de repente se anima, *tableau* tornado *vivant* no movimento que vai do *pause* ao *play* e que só o cinema permite. (A encenação da peça de Herculano, pelo contrário, termina é num quadro, fixo, ponto de vista frontal: o Bobo, vestido finalmente de cores e guizos, vai-se sentar quieto aos pés de Afonso Henriques, no trono.) Reflexões sobre o cinema, um cinema impuro que acolhe o teatro, a pintura, a literatura. Em *Perceval le Gallois* há a opção, próxima d’*O Bobo*, de assumir a convenção: Rohmer vai “traduzir” para cinema o romance medieval de Chrétien de Troyes, guardando as marcas dessa tradução – a história é contada não só pelos diálogos das personagens como também em discurso indirecto, representando-se o próprio processo de narrar, que o cinema não põe normalmente em cena. Veja-se ainda de Oliveira (cineasta de filmes feitos “de livro na mão” – Camilo, Agustina, Régio) os planos que abrem e fecham *Benilde ou a Virgem Mãe* e que revelam o *décor* que a casa é, o filme como viagem para dentro do teatro.

O sótão d’*O Bobo*, de que se fala no início como espaço das brincadeiras de criança de Francisco e João, é desde logo lugar de teatro (feito pelas primas), que comunica por um alçapão e uma escada com o resto do mundo – que tanto pode ser o andar de baixo, domínio da mãe de Francisco (esse sim filmado no Estoril), como o estúdio da Tóbis (com que não faz *raccord* no filme, mas onde está realmente). O alçapão é passagem secreta (revela também o esconderijo das armas), mágica, vaivém do cinema ao teatro. E se as ligações entre os lugares do filme parecem ser feitas, por um lado, pela polícia (que investiga a rodagem de Rita, que toma nota de quem entra e sai da casa do Estoril, que vai fazer perguntas aos ensaios da peça) e por outro por Francisco, nas constantes idas e vindas a Lisboa, eles estão afinal todos no mesmo sítio (até vemos o cenário do filme da guerra colonial junto aos d’*O Bobo* de Herculano). Tudo é *décor*, tudo decorre nesse imenso estúdio sem *hors cadre* que integra as próprias condições de produção. E nunca se sai lá de dentro, apesar dos planos do comboio da Linha a passar. Tal como as personagens nunca chegarão a ir para Nova Iorque: os marujos do final do filme embarcam, mas Rita pergunta: “Pensas que vale a pena ser caricatura desta terra, noutra terra? Pensas que nos achavam graça?” Ao contrário do que diz João sobre o Bobo/ Francisco (“Tristonho, rabugento, implicativo. Está a perder

a graça, garanto-te”), parece afinal que sim: *O Bobo* de José Álvaro Morais, improvável Leopardo de Ouro do Festival de Locarno, em 1987.

Joana Frazão

Licenciada em ciências da comunicação pela F.C.S.H, variante de cinema, frequenta o mestrado em cinema e literatura na Faculdade de Letras. Integra a comissão de leitura dos Artistas Unidos.

Os Escudos Narrativos de Manoel de Oliveira

Como começar uma obra, seja ela literária, cinematográfica ou teatral? Eis uma das questões primordiais perante a qual todo artista se coloca durante o seu percurso de criador. Desde a tão falada “angústia da página em branco”, experimentada por escritores e poetas, até à teoria do Big Bang como metáfora do desencadeamento do processo de criação, vários autores do pensamento moderno têm vindo a problematizar o acto criativo do ponto de vista do controlo e entendimento deste processo. Paul Valéry deu-nos a ideia do “achado” (*trouvaille*). Já Nabokov desenvolveu o conceito de “visitação” (e revisitação). Mais propriamente no cinema, a noção de acaso puro que se encontra nos filmes de Rossellini e Antonioni foi uma das molas mestras para se compreender o acto de inspiração criativa como algo necessariamente ligado ao acidental, ao inesperado, a algo que não se pode controlar.

Nesse sentido, é fácil entender o porquê de tanto esmero por parte de alguns autores no que se refere a começar uma obra. Conceber as primeiras imagens de uma obra audiovisual, por exemplo, pode revelar muito sobre o estilo e as características principais de um autor. Maurice Pialat já dizia que nenhum filme pode ter a beleza de um quadro pois um quadro foge da lógica e das amarras impostas pela ideia de começo. Segundo o autor de *Sob o Sol de Satã*, um quadro não se começa; um filme sim, e o começo estraga, elimina, impõe uma escolha, mata as opções não escolhidas. Trata-se, portanto, de uma questão central e que implica várias consequências estéticas, temáticas e de recepção de um filme.

Manoel de Oliveira é um dos autores do cinema moderno para o qual começar um filme não passa necessariamente pela simples apresentação dos personagens ou de uma intriga ficcional. Na sua obra, o realizador utiliza um sem número de subterfugios para evitar começar um filme de maneira convencional ou totalizadora, quer dizer, sem entrar directamente no *récit*, na intriga ficcional propriamente dita.

O mais flagrante desses mecanismos será descrito e analisado neste texto como a “teoria do escudo narrativo”. Para analisar as similitudes entre as dimensões materiais e simbólicas dos escudos - armas de defesa nobres existentes desde a Antiguidade

até aos nossos dias – e as dimensões formais de algumas sequências de abertura do cinema de Manoel de Oliveira, fomos buscar material aos textos do historiador de arte Alain-Michel Boyer, que se debruçou sobre as formas e utilidades dos escudos em tribos de África, Ásia e Oceânia. Boyer foi o autor de textos de análise sobre estes objectos publicados no catálogo da exposição do museu Barbier-Muller em Paris, Geneve e Munique no final dos anos 90⁴.

O primeiro escudo verificado na obra de Oliveira é materializado pelo mundo teatral. Além de servir de cenário, temática e até de objecto de experimentações estéticas em filmes como *O Sapato de Cetim* (1985), *O Meu Caso* (1986) e *Vou para Casa* (2001), o teatro serviu, de duas maneiras distintas, como essa espécie de escudo que impede a ficção, a história do filme propriamente dita, de se estabelecer directamente no início de uma obra. Temos aí um tempo de flutuação, uma suspensão da narrativa linear utilizada normalmente no cinema (apresentação da intriga, das personagens, contextualização espacial e geográfica da acção, etc). A forma do escudo narrativo foi então contaminando vários dos seus inícios de filmes, e materializou-se também através de recursos tipicamente cinematográficos como a montagem, a estaticidade dos planos ou sua duração.

Vejamos o primeiro caso onde o teatro funciona como esse escudo, uma barreira, por assim dizer, ora de ordem narrativa, ora de ordem material. Em *Os Canibais*, Oliveira utiliza uma espécie de prólogo de inspiração teatral para colocar a intriga ficcional em segundo plano. Durante 2 minutos e 17 segundos, o espectador assiste a um desfile cíclico de uma aristocracia atemporal e snobe. Através de uma repetição de planos que se alternam mudando unicamente as figuras humanas, Oliveira apresenta os seus personagens - seriam esses tipos realmente personagens ou meros espectadores da representação teatral/ operística que está prestes a revelar-se diante dos nossos olhos? - sem no entanto dar qualquer indício sobre quem são eles, o que fazem exactamente, em que mundo vivem (passado/ presente) ou se seriam genuinamente nobres ou meros actores de algum *reality show* fantasiados para um *bal masqué*.

⁴ A.M Boyer, *L'Universalité des Boucliers, Boucliers d'Afrique, d'Asie du Sud-Est et d'Océanie du Musée Barbier-Mueller*. Paris, 1998.

Tal plano de *Os Canibais* incarna uma barreira simbólica colocada por Oliveira na porta de entrada de cada um dos seus filmes. Essa barreira é materializada aqui pelos longos planos desprovidos, à primeira vista, de um sentido diegético directo. A metáfora da barreira é neste filme ainda mais flagrante já que ela faz parte da própria diegese do filme. O amontoado de curiosos admira de longe a entrada dos artistas-burgueses e vibra efusivamente a cada nova chegada com palmas e gritinhos histéricos. Esse público (da ópera? do filme?) é mantido à distância deste mundo imaginário entre o artístico e o burguês por grades de ferro e só pode contemplar de longe esse universo do qual não faz parte.

A metáfora do teatro como escudo narrativo é ainda mais presente em *Vou para Casa*. Logo nos primeiros minutos do filme vemos uma representação teatral de *O Rei morreu* de Ionesco, unicamente através dos planos da diegese teatral, ou seja, temos a impressão de estar a assistir a um enfadonho caso de teatro filmado, com a excepção de um único plano de conjunto da plateia do teatro. Outro filme onde a supremacia teatral retarda o início da intriga ficcional propriamente dita é *Inquietude*, onde o espectador do filme só saberá bem mais tarde que os primeiros movimentos e diálogos entre um pai (José Pinto) e o seu filho (Luis Miguel Cintra) se tratam na verdade de uma peça de teatro (*Os Imortais*) assistida pelos “verdadeiros” personagens do filme – o bloco teatral é, em *Inquietude*, ainda mais imponente que em *Vou para Casa*, já que em nenhum momento dos mais de 30 minutos que dura esse “prólogo”, temos qualquer indício de que se trata de uma representação teatral, de uma metalinguagem, de uma “peça dentro do filme”.

O teatro funciona em ambos os casos como um bloco maciço, narrativamente independente, que utiliza recursos de narração tipicamente cinematográficos (escala de planos e recorrentes planos de detalhe, sobretudo em *Inquietude*) onde é possível até mesmo uma mudança de cenário sem que isso comprometa, à primeira vista, o dispositivo teatral nem a credibilidade da representação cénica perante os espectadores dela - em *Inquietude*, pai e filho deixam a casa onde vivem e debatem-se em longas conversas sobre juventude, imortalidade e suicídio para irem a um pique-nique com uma ex-aluna de ambos (Isabel Ruth) numa luxuriante floresta.

Em *Vou para Casa*, a dimensão teatral ganha ares de elemento de difícil acesso ou fisicamente intransponível, já que ela impede os amigos do actor Gilbert Valence (Michel Picoli) de lhe anunciarem a morte trágica dos membros da sua família. Em última instância, é a própria intriga ficcional do filme que fica assim relegada para um segundo plano temporal, já que a ficção propriamente dita só terá início quando Gilbert tomar conhecimento da tragédia que se abateu sobre sua família - o filme gira em torno da relação do velho actor com o neto orfão, de quem passa a ocupar-se em tempo integral.

Neste filme, pode-se dizer que o escudo narrativo estaria presente nessa sequência de *Vou para Casa* através da função primeira do objecto: a defesa. Oliveira defenderia assim o seu personagem principal (um actor decidido a não prostituir a sua arte de intérprete dentro de filmes comerciais, um alter-ego do realizador, portanto?) de se inteirar da notícia que vai modificar completamente a sua existência. O realizador afasta como pode, através da sua *mise en scène*, os intrusos àquela representação teatral, portadores de tão má notícia, fazendo-os rodar em vão nas coxias do teatro. Eles espiam o palco pelas frestas dos bastidores, entreolham a plateia, deixam transparecer a sua inquietação, mexem-se, andam de um lado para o outro, ou seja, tentam inutilmente intrometer-se no decorrer da peça.

Esta defesa de Oliveira em relação ao seu personagem principal revela-se, no entanto, pouco frutuosa (a verdade acabará por ser dita) mas ela é extremamente bem cuidada do ponto de vista formal e, acima de tudo, não se manifesta de maneira isolada. Para Alain-Michel Boyer, “defender-se nunca foi um acto isolado; quase sempre a protecção é acompanhada de ostentação. Proteger-se, mas também atrair o olhar, chamar a atenção”⁵. Difícil seria conceber essa ideia da atenção do olhar de maneira mais ostensiva, já que todo o interesse desse início de filme se concentra justamente em torno do mistério que a organização formal e espacial da sequência traz consigo - além do facto de ela se organizar através do jogo de olhares entre os personagens. Assim, Oliveira retarda mais uma vez o começo da sua ficção servindo-se, ao contrário de *Os Canibais*, de um efeito interno de suspense que serve, no final das contas, à implantação da trama principal do filme.

⁵ A.M Boyer, *L’Universalité des Boucliers*, op. cit., p. 11.

Já em *Non ou a Vã Glória de Mandar* é a própria organização simbólica dos recursos narrativos tipicamente cinematográficos (movimento de câmara, sobretudo) da sequência de abertura que determina o aparecimento da forma do escudo narrativo. Nesse filme, Oliveira filma, sob uma música atonal e seca, uma árvore gigantesca num *travelling* lateral de quase dois minutos. Muitos críticos já se debatarem com esse plano, afirmando tratar-se de uma metáfora da grandiosidade perdida de Portugal depois da época dos descobrimentos.

Recusando-se a entrar directamente na História (ou na sua própria história ficcional, diga-se de passagem), Oliveira gira em torno desta árvore, olhar magnificamente embasbacado, como quem admira um objecto de arte exposto num museu. O movimento lateral semi-circular descrito pelo *travelling* da câmara é o que aproxima definitivamente a organização espacial dessa sequência dos escudos, já que o formato ovalóide é a forma por excelência desses objectos. Além disso, na história da representação e da utilização dos escudos, a disposição lateral de vários objectos ovais ou semi-circulares acentua o efeito de distanciamento ou de protecção servindo assim como muro ou barreira intransponível que protege uma massa maior de indivíduos ou alguma fortificação de uma só vez. Dessa maneira, o movimento descrito pela câmara de Oliveira aliado à longa duração do plano remete-nos directamente para essa sensação de repulsão e de dificuldade em ultrapassar uma gigantesca barreira solidificada através de elementos simbólicos.

Já *Porto da Minha Infância* foi anunciado como o retorno de Manoel de Oliveira aos documentários. Mais que um retorno às suas origens, este filme é uma dramatização das memórias pessoais do realizador e começa por um dos planos mais enigmáticos já criados por Oliveira: o do maestro visto de costas regendo, freneticamente, em plano fixo e leve *contre-plongée*, uma orquestra que se encontra fora de quadro. A forma do escudo narrativo aparece aqui em dois momentos distintos. Primeiro na presença do corpo humano como elemento figurativo único da imagem. Segundo Boyer, o escudo, devido ao seu formato e sua utilização, “acaba por se identificar ao corpo humano, por ser dele um sucedâneo”⁶. Além de defender o próprio corpo em toda a sua superfície

⁶ Ibid, op. cit, p. 16.

(algumas tribos construíam objectos de defesa que chegam a recobrir não só a parte do tórax, mas todo o corpo), muitos escudos da Antiguidade traziam estampados nas suas carapaças figuras humanas de guerreiros. Tal imagem fílmica figura então de maneira ostensiva o elemento que o escudo visa proteger, aliando assim uma dimensão simbólica (substituição do corpo humano pelo escudo) e outra material (ornamentação, figuração do corpo) - seria necessário acrescentar que essa representação aparece aqui desvirtuada de uma certa maneira, já que os escudos mostravam sempre homens de frente ou de lado e aqui o maestro se mostra de costas.

A segunda dimensão da aparição da forma do escudo dá-se por analogia a uma definição de Alain-Michel Boyer. Ele escreve que as figuras humanas representadas nestes espaços circulares ou rectangulares “obedecem a uma organização espacial que os encerra com força mas dentro da qual elas se movimentam com toda liberdade”⁷. Liberdade parece mesmo ser a chave desta sequência, onde uma superfície aparentemente limitadora e sufocante se revela bastante maleável: liberdade de movimento do corpo humano (os movimentos frenéticos do maestro não são de modo algum restritos pelo plano fixo mas, pelo contrário, ampliados); liberdade interpretativa para o espectador (o que estará este plano ali a fazer? porquê tal duração?); liberdade narrativa para o realizador (plano bastante enigmático para abrir um filme de memórias).

Mais uma vez, a metáfora da barreira simbólica está presente e a intenção de filmar tal plano não é facilmente decifrada pelos espectadores - “Oliveira convida frequentemente os seus espectadores a participar num jogo de decifragem”, escreveu o crítico Antoine de Baecque⁸. Além disso, a duração do plano (2 minutos e 35 segundos) insere mais uma vez na obra de Oliveira a discussão sobre o uso de longos planos-sequência sem movimento de câmara: “a duração dos planos é um elemento que pode convidar-nos a uma atitude mais contemplativa ou desorientar-nos, irritar-nos ou criar um sentimento de angustia ou mal estar”⁹.

⁷ A.M Boyer, op. cit, p. 26.

⁸ Cahiers du Cinéma n° 461, p. 31.

⁹ Le Plan – Au commencement du cinéma, p. 41.

Ironicamente, o filme seguinte a *Porto da Minha Infância*, *O Principio da Incerteza*, começa também com um plano fixo: um plano aberto de uma igreja onde Camila (Leonor Baldaque) se tranca. Assim, vemos a menina a surgir no fora de campo da imagem, atravessar a tela e sair mais uma vez para o fora de campo (ela entra na igreja). Enquanto a abertura se desenrola, Camila permanece dentro da igreja, de onde só sairá quase ao final dos créditos para fazer o caminho contrário ao do início da sequência.

Ao contrário de *Porto...*, aqui a presença humana tem a sua existência subordinada aos elementos naturais ou não humanos do plano. Nesta sequência, temos uma clara relação de força entre os elementos móveis e imóveis do plano. A imobilidade termina por ganhar vantagem, por ser ela mais acentuada e mais notada no tempo e no espaço – a presença da menina é muito fugaz e bastante tímida e não chega a ameaçar a supremacia dos elementos imóveis.

No entanto, todo o interesse da sequência está justamente na zona de conflito no qual se transformou este plano. Trata-se aí de um caso de “congelamento dentro da imagem”, uma das figuras destacadas por Philippe Dubois¹⁰ para descrever as relações entre movimento e imobilidade dentro de um plano. Neste trecho do filme, Oliveira não vai totalmente ao fundo das relações que podem existir entre movimento e imobilidade dentro de uma imagem, já que são os objectos naturalmente inanimados ou o cenário que se encontram imbuídos nesta imobilidade e não as figuras humanas. Este plano apresenta, no entanto, bastante interesse no que diz respeito ao efeito fotográfico que surge dele – a imobilidade do plano lembra por momentos quase uma fotografia – e no que diz respeito às relações entre imagem e espectador.

Para tentar explicar as relações entre imagem e espectador, recorreremos mais uma vez à metáfora do escudo narrativo. A imobilidade do plano funciona aqui como um aparato, a princípio insuperável, que reduz o espectador a uma atividade passiva de mero observador. O escudo na sua concepção tradicional teria também esse poder de

imobilizar ou de anular os movimentos de um indivíduo, do inimigo, já que se trata, igualmente, “de uma arma de ataque eminentemente ofensiva”¹¹. Além disso, segundo Alain-Michel Boyer, a representação formal moderna dos escudos seria marcada por um efeito de translucidez e de transparência material: “o escudo moderno das forças de ordem busca o desaparecimento, ele aspira a apagar-se, a fingir que é invisível, ele nada mais é que um simulacro”¹².

Na sequência analisada de *O Principio da Incerteza* (e mesmo na de *Vou para Casa* e de *Non...*), essa condição material da translucidez é marcante. O espectador sente-se completamente à mercê dos desmandos do realizador, que escolhe não revelar o sentido daquela visita misteriosa e aparentemente tão escondida à igreja (só saberemos o que ela faz dentro do templo na hora final do filme). Imobilizados dentro do plano fixo e dentro da nossa condição de espectador, somos obrigados a aceitar o que nos impõe Oliveira. Vemos, mas ao mesmo tempo não vemos nada. Vemos através de um vidro transparente que nos imobiliza e reduz a nossa acção como parte integrante do processo de recepção do filme.

Com exceção de *Porto...* onde a imagem fílmica substitui obviamente o referente, em todos os outros filmes analisados, Oliveira coloca obstáculos formais (barreiras, escudos) na porta de entrada dos seus filmes que são invisíveis a olho nu (ao olhar do espectador leigo), mas facilmente perceptíveis dentro de um conjunto de elementos que formam a unidade dramática de espaço e de tempo destas sequências (planos fixos, movimentos de câmara, montagem). Oliveira parece estar assim a pedir a todo o tempo a cumplicidade dos seus espectadores, que eles se dêem a esse jogo de deduções e de esperas até que se tornem aptos a participar plenamente dos efeitos de recepção engendrados por uma obra de Oliveira.

O filósofo Gilles Deleuze, numa das suas conferências na escola de cinema Femis cujo texto foi reproduzido na revista *Traffic* (n.º 27, outono de 98), via no acto de criação cinematográfico um potencial de resistência contra a banalização do mundo das

¹⁰ Conceitos discutidos durante a conferência O Efeito Fotográfico, na Cinemateca Francesa, organizada pelo Collège de Historia da Arte Cinematográfica, dirigido por Jacques Aumont, no dia 15 de março de 2006.

¹¹ A.M Boyer, op. cit. p. 20.

¹² Ibid, op. cit., p. 30.

imagens. Não é de se admirar que o cinema de Manoel de Oliveira se faça justamente baseado em princípios criativos que fogem das regras pré-estabelecidas e no seu não-conformismo perante o vazio das imagens que dominam a nossa sociedade de massas. “Antes, eu fazia filmes contra o regime. Hoje em dia, luto contra a violência gratuita, o sexo gratuito, que buscam atrair público a qualquer preço. O mundo hoje anda a toda velocidade. Eu, faço filmes lentos”¹³.

Pedro Maciel Guimarães

Pedro Maciel Guimarães é brasileiro, jornalista de formação e mestre em cinema pela universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Desenvolve projectos de pesquisa sobre a recepção do cinema português em França e actualmente realiza um doutoramento (com bolsa do governo brasileiro concedida pela Capes) na mesma universidade sobre a poética de criação na obra de Manoel de Oliveira.

¹³ Entrevista à revista Positif, nº 487, p. 12

Ser bicho na máquina que somos e a precisão disso

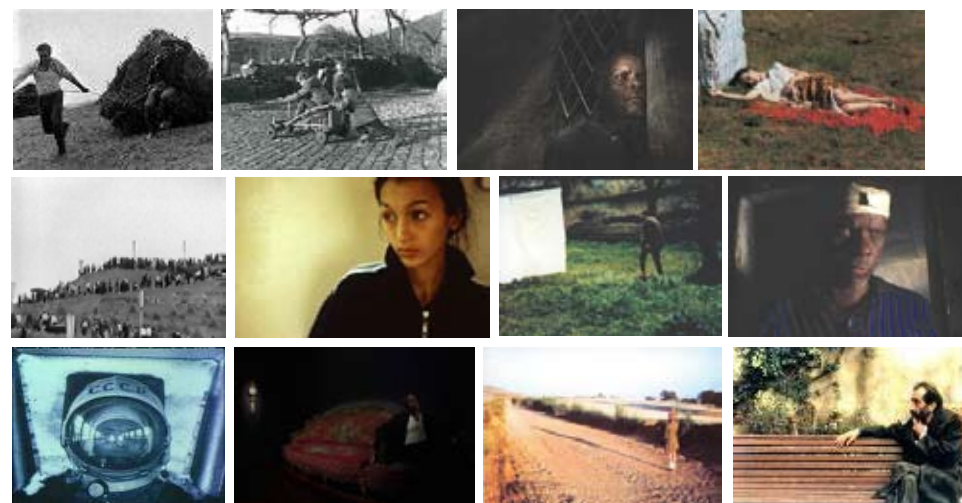
Mon but, quand j'utilise des images d'archives, ce n'est pas de les mettre en morceaux, mais de les fondre en matière première pour pouvoir recréer une nouvelle forme. Les prises de vues, les miennes ou les archives, deviennent du matériau, ce n'est plus du passé ou du présent.

Artavazd PELECHIAN, *Cahiers du cinéma*, n.º 454, Avril 1992



Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *Nebulosa M57*, *Casa de Lava*, Pedro Costa, 1995, *O Início*, Artavazd Pelechian, 1967, *Pintura rupestre* (Argélia, Planalto Ajjer), *As Estações*, Artavazd Pelechian, 1972, *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro, 1989, *No Quarto da Vanda*, Pedro Costa, 2000, *Vai e Vem*, João César Monteiro, 2002, *Jaime*, António Reis, 1974, *Jaime*, António Reis, 1974, *Juventude em Marcha*, Pedro Costa, 2006, *Os Habitantes*, Artavazd Pelechian, 1970.

Procissão e fuga. Fragmento e ressonâncias. Pulsação. Incêndio circunscrito. Luta orgânica. Ironia trágica. Crença na luz que queima. Distância sem intervalo. Tempo no espaço. De fora para dentro. Amor e contraponto. Movimento e música. Sem palavras ou com a palavra inteira. Sem explicação ou os olhos lúcidos. Instinto de mãos. Gesto que é o outro. Memória pântano e papoilas, sem redenção nenhuma. Cinema da resistência velada, essa câmara da dúvida, ausente do medo. História triturada no abandono futuro. Partir para ficar. Um filme tira e agarra. O homem das cavernas, o homem de deus, o homem das máquinas, o homem do espaço, o homem do homem. E a matéria, sim, a matéria. A matéria como quem esgravata a terra às escuras. Ser bicho na máquina que somos e a precisão disso, na “intacta ferida” de um país.



Da esquerda para a direita, de cima para baixo: *As Estações*, Artavazd Pelechian, 1972, *Falamos de Rio de Onor*, António Campos, 1974, *Juventude em Marcha*, Pedro Costa, 2006, *Rosa de Areia*, António Reis, 1989, *Nós*, Artavazd Pelechian, 1967, *Ossos*, Pedro Costa, 1997, *Jaime*, António Reis, 1974, *Juventude em Marcha*, Pedro Costa, 2006, *Nosso Século*, Artavazd Pelechian, 1982, *Juventude em Marcha*, Pedro Costa, 2006, *Trás-os-Montes*, António Reis, 1976, *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro, 1989.

Peguei no que de matérico ficou dos filmes do Cinema Novo que vi e nas repercussões disso no cinema português futuro.

Terra. Animal.

Deus. Crença.

Emigração. Partir.

Abandono. Desterro.

Loucura. Lucidez.

Perdição. Abstracção do que fica.

Sarcasmo e poesia disto tudo junto e misturado.

Ou seja,

António Reis,

António Campos,

João César Monteiro,

Pedro Costa.

Cineastas da matéria, contadores de um país ferido nas raízes.

E o Pelechian. Da Arménia. Com outra história, noutra terra-longe, com outras feridas. E, no entanto, a matéria. O cinema aí.

Mathilde Ferreira Neves

Licenciada em Ciências da Comunicação, pela Universidade Nova de Lisboa. Escreveu um livro para crianças, *O Pescador de Estrelas*. Em 2003, enquanto bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, completou o estágio de documentário dos Ateliers Varan, tendo aí realizado *Gaëtan*. Em 2005, com bolsa da Fundação Oriente, viajou três meses pela China. Realizou com Ana Eliseu, em 2007, *sobe, adensa, esgarça, desce*.

O Princípio e a Falta (Do Cinema Português)

Valerá a pena começar pelo princípio. Como a Regina Guimarães e o Saguenaíl repetem na abertura de vários dos Livros que compõem *O Nosso Caso*. “No princípio era...” o seguinte texto: o princípio de um cinema português (no princípio era o cinema do Manoel de Oliveira), o princípio do meu primeiro contacto com o cinema português (no princípio sozinho, depois, acompanhado pelo António Preto e por aquele casal de realizadores), a matéria primeira em que se forma a consciência social, política e cultural de cada um, a língua materna (a mesma que Hannah Arendt - no exílio americano - reconhecia ser o que lhe ficara da Alemanha natal) e a fragilidade original deste cinema, desprezado pelo público, pela crítica e pelo mesmo Estado que o financia. Passo a organizar estas ideias em três partes.

1. A falta de interlocutores

No romper do novo século, tanto os filmes do Manoel de Oliveira (quase centenário, no activo e recoberto de homenagens oficiais, ensaios de uma redução a símbolo cultural do novo regime democrático que veio devolver-lhe os meios para poder filmar, os mesmos que o Salazarismo lhe havia repetidamente negado) quanto a restante cinematografia nacional - toda ela, à excepção das grandes produções comerciais, herdeira directa de Oliveira - permanecem secretos (sem difusão assegurada no circuito de exibição e conservados nos cofres bem fechados da Cinemateca Nacional) ou simplesmente desprezados pelos espectadores portugueses, indiferença que atravessa todos os estratos sociais. A grave dificuldade no acesso às cópias de filmes, experimentada também pela generalidade dos cineclubes locais, prova o primeiro problema; as salas de cinema com filmes portugueses em cartaz vazias ilustram o segundo.

“No princípio”, havia, pois, um país divorciado do seu cinema. O cinema português não se projecta nas salas nem os espectadores portugueses se projectam nele. E, a par do fenómeno ou talvez por consequência, também esta cinematografia não encontra o acolhimento no seio de um espaço crítico, que deveria ser proporcional à complexidade dos problemas - estéticos e políticos - colocados pelo conjunto dos seus autores maiores (João César Monteiro, António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha e José Álvaro Morais, além do Oliveira). Mas nunca houve uma tradição de

crítica cinematográfica, em Portugal, capaz de enquadrar, interpretar e responder adequadamente a estes filmes.

Os cineastas portugueses da segunda metade do século XX cresceram sozinhos, inicialmente contra um regime político (a que os “anos Gulbenkian” procuraram responder) e, já na democracia (que patrocina este cinema mas o conserva no exterior de uma política cultural articulada e consequente), contra um ambiente crítico de estatura paroquial, que invariavelmente se colocou a cavalo da crítica internacional, especialmente, a francesa. A recepção de *Amor de Perdição* do Manoel de Oliveira é um exemplo clássico: exibido, em 1978, na RTP, o filme foi mal recebido em Portugal. Só depois de, no ano seguinte, os *Cahiers du Cinéma* dedicarem a *Amor de Perdição* um artigo exaltante, as vozes críticas recuaram, passando a argumentar, então, que um filme destinado ao grande écran não tinha leitura na televisão.

Outro exemplo clássico, da solidão de um certo cinema português, é o do moroso processo de conclusão de *O Bobo* de José Álvaro Morais, iniciado em 1980 e que se arrastou por sete anos, objectivamente motivado por dificuldades económicas e de produção. Hoje, porém, podemos interrogar se o problema nuclear não estaria na falta de um olhar exterior, genuinamente interessado, capaz de identificar a singularidade das estratégias narrativa, estética e política no material rodado por José Álvaro Morais. Um olhar determinante como se veio a provar o de David Streiff que, director do Festival de Cinema de Locarno, em 1987, encorajou Álvaro Morais a concluir o projecto.

A primeira falta do cinema português é, por isso, a de interlocutores. Onde podemos deduzir que a maioria dos filmes portugueses permanece incompleta, uma vez que não chega a conhecer a distribuição e a recepção crítica. Manoel de Oliveira explicava, numa conversa mantida com Jean-Luc Godard, em 1993, a importância deste último momento na construção cinematográfica: “O filme não se encontra concluído, enquanto a crítica não tiver sido feita. Um bom crítico, inteligente, atento, sensível, é o representante dos espectadores, ele vai concluir o filme que, na minha perspectiva, não o está quando eu o termino, ele vai completá-lo. Esta dinâmica entre o espectador e o écran é verdadeiramente essencial, ela faz parte do filme.” E participa, não menos, na construção duma sociedade que se procura nas imagens. Um país que insiste em desprezar o cinema que os seus cineastas produzem, é um país sem espelho, destituído do exercício da auto-encenação.

2. Os dois princípios

A minha iniciação ao cinema português foi, *mea culpa*, tardia. Mas comecei, por um acaso, pelo princípio. O primeiro filme português a que assisti, projectado em sala, foi *O Convento* do Manoel de Oliveira. Na Casa das Artes, no Porto, em meados dos anos 90, já estudante da Faculdade de Belas Artes. E, desde então, a descoberta gradual da obra do Manoel de Oliveira veio a vertebrar a descoberta do restante cinema português: João César Monteiro, primeiro; Paulo Rocha, António Reis e Margarida Cordeiro depois; José Álvaro Morais por fim. O interesse nasceu de um efeito de reconhecimento que resulta da identificação não ponderada com um tempo interior, uma paisagem natural e social, e o primado da palavra que eivam o cinema do Oliveira, reconduzindo-me a uma perspectiva mais exigente sobre a história e a cultura (confundidas, desde o início, com a religião) do país.

A vasta obra do Manoel de Oliveira - numa excepcional capacidade produtiva desde a instauração do regime democrático, isto é, a partir dos 60 anos de idade do cineasta - desenvolve-se numa corrida contra o tempo biológico e, como António Roma Torres sugere, porque guiada por um desejo testamental, a partir do ponto de vista dos mortos. António Reis, que foi próximo do Oliveira e já morreu, fará o percurso inverso: uma obra lenta e escassa. Trabalham juntos, entre 1961 e 62, na rodagem de *O Acto da Primavera* na aldeia transmontana da Curalha, filme que marcará as opções futuras dos dois cineastas: a descoberta da teatralidade no cinema para Oliveira (posteriormente sistematizado em *O Meu Caso* e os modos de filmar a repetição num palco) e a da paisagem mítica para Reis (elemento estruturante em qualquer dos seus filmes: *Jaime* ou *Trás-os-Montes*, *Ana e Rosa de Areia* com a Margarida Cordeiro). No princípio era o Oliveira. Mas, pelo meio deste princípio, travessia fugaz por comparação, há o António Reis e a Margarida Cordeiro que são “o outro” princípio (o recalcado ou o avesso à institucionalização) do cinema português contemporâneo.

O que une as duas filmografias? A crença fundamental na realidade material e poética do texto (reunindo literatura erudita e tradição oral), por um lado; e a criação de uma cosmogonia original tecida no diálogo entre a cultura europeia e os particularismos locais, por outro. A descendência de ambas é vasta, entre os que reivindicam a herança (como o Pedro Sena Nunes revisita em *Margens* os territórios do casal Reis/ Cordeiro, não será o *Rio do Ouro*, apesar duma concepção distinta do drama, da arquitectura

dos movimentos de câmara e dos “planos ajaponesados”, o mais oliveiriano dos filmes do Paulo Rocha?) e os que reclamam a emancipação, onde se destacam os trabalhos do Edgar Pêra e, mais recentemente, do João Canijo (desde 1995, com *Sapatos Pretos*) na miscigenação entre o vídeo e a película. Mas podemos incluir neste segundo grupo, o conjunto composto pelos filmes de uma nova geração (de Joaquim Sapinho a Sandro Aguilar) que advogam um nervosismo narrativo herdado da cinematografia anglo-saxónica e de alguma outra asiática actuais, já não se dispõem a testemunhar os acontecimentos que se oferecem ao olhar da câmara fixa, preferem a oralidade do dia-a-dia à linguagem simbólica e trocaram os territórios oníricos da interioridade portuguesa (ou o tradicional provincianismo das cidades de Lisboa e Porto) por uma urbanidade anónima, geograficamente difusa. Mas nem isso é novo, porque um outro realizador menos jovem como o Jorge Silva Melo há já muito que ensaia estes caminhos...

3. O cinema que vem

Noutra direcção, encontro o cinema do Pedro Costa dedicado à comunidade cabo-verdiana das Fontainhas (desde *Ossos* até ao mais recente *Juventude em Marcha*, onde a língua portuguesa e o crioulo entretencem os diálogos entre as personagens) e, numa escala de ambição mais modesta, *Lisboetas* do Sérgio Tréfaut, voltados sobre as franjas por cinematografar da nossa sociedade - nomeadamente os “novos portugueses”, filhos do processo de descolonização, no pós-25 de Abril, ou fruto da transformação do país em destino migratório, no decorrer da última década. Exactamente como Paulo Rocha filmou o êxodo rural para uma Lisboa em vias de modernização, no início dos anos 60, em *Os Verdes Anos*.

Faltam, ainda assim, ao cinema português, trabalhos que prossigam o risco estético (experimental e artificioso) ensaiado em *O Bobo* de Álvaro Morais ou em *Conversa Acabada* de João Botelho (para que concorreu a colaboração da artista plástica Ana Jotta), falta um cinema politizado como foi o dos anos 70 e 80 (os filmes de produção colectiva ou aqueles que reflectiram sobre a guerra colonial, mesmo que a Regina Guimarães e o Saguenail denunciem o facto relevante de não ter havido um “cinema da revolução”, em 1974) como falta a cultura de uma relação mais íntima entre as várias artes e o cinema (como arte impura que é), capaz de ultrapassar a rotina miserável do

argumento (que nada tem, muitas vezes, a ver com a tradição da escrita) como ponto de partida de todo o projecto cinematográfico. E entre essas artes, o aprofundamento duma experiência continuada entre, em particular, a literatura e o cinema como a da Marguerite Duras com alguns dos realizadores da *Nouvelle Vague* ou da Agustina Bessa-Luís com o Oliveira. Porque o novo cinema só poderá prosseguir a exploração de um lugar próprio no contexto do cinema internacional, se alimentar a consciência da encenação da língua, reflexo da primazia do verbo que se encontra na raiz cristã - e a que preço! - da cultura portuguesa.

Como poderá este novo cinema, depois da vitalidade que caracterizou o cinema português desde o Cinema Novo, desbravar novos territórios e sobreviver à juventude (o mesmo é dizer ao saber e à liberdade a um só tempo) do cinema do Manoel de Oliveira, que a economia dramática em que constrói *O Dia do Desespero* ou a histriónica explosão – *cliché* emprestado dos *blockbusters* americanos – no final de *Um Filme Falado* bastam para fazer prova?

Arrisco que o cinema que vier não subsistirá nem à sombra nem na recusa; mas na qualidade da gestão que se propuser fazer do problema grave que é o ser-se precedido e herdeiro de uma história carismática e de um autor esmagador. Valerá aprender com o compromisso voluntarioso assumido pelo filho Jean Renoir relativamente ao peso da pintura do pai Auguste. Talvez então, interpelando o tempo presente a partir dessa solidariedade com a história, seja possível um cinema menos solitário, em Portugal.

João Sousa Cardoso

Nasceu em Vila Nova de Famalicão em 1977. Vive e trabalha em Paris, onde desenvolve uma tese de Doutoramento em Sociologia pela Université René Descartes - Paris V. Escreve crítica e ensaio para diversas publicações, colaborando regularmente, desde 2002, com o Teatro Nacional S. João (Porto) e a revista Arte Ibérica (Lisboa), entre 2000 e 2001. É autor de projectos transversais na área das artes contemporâneas dos quais se destaca *Cinema Mudo* (Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2006).

ÍNDICE REMISSIVO

índice dos nomes citados

Agamben, Giorgio | 180
Aguilar, Sandro | 55, 57, 59-61, 64, 103, 168, 216
Alberti, Leon Battista | 150
Allen, Woody | 47, 180
Américo, Paulo | 108
Antonioni, Michelangelo | 200
Apollinaire, Guillaume | 155
Arendt, Hannah | 213
Azevedo Gomes, Rita | 161, 164
Baecque, Antoine de | 205
Baldaque, Leonor | 206
Barroso, Mário | 44
Baudelaire, Charles | 61
Bauman, Zygmunt | 137
Beckett, Samuel | 30, 180
Bénard da Costa, João | 45, 94-95, 124, 160, 169,
Benjamin, Walter | 107-108, 133-134, 165, 168-170, 188
Bergman, Ingmar | 93
Bessa-Luís, Agustina | 96, 198, 217,
Bosio, Gianni | 19
Botelho, João | 33, 55, 58, 101, 216
Boyer, Alain-Michel | 200-204
Brasseur, Claude | 159
Bresson, Robert | 102
Brook, Peter | 162
Buñuel, Luís | 49, 101
Camões, Luís Vaz de | 165
Campos Ferreira, Fátima | 179

Campos, António | 211-212
Canetti, Elias | 94
Canijo, João | 103, 216
Caravaggio, Michelangelo Merisi da | 166
Cardoso Pires, José | 77
Castelo Branco, Camilo | 96-98, 167, 198
Cintra, Luis Miguel | 153, 196, 202
Claudel, Paul | 158, 163
Cordeiro, Margarida | 213, 215
Costa Cabral, Manuel | 10
Costa, António Pedro da | 170-171
Costa, José Manuel | 55 - 56
Costa, Maria Velho da | 67
Costa, Pedro | 16, 80, 168, 210-211, 216
Courbet, Gustave | 180
Deleuze, Gilles | 90, 207
Deneuve, Catherine | 51
Dinis, Júlio | 98
Dostoevsky, Fiodor | 180
Dreyer, Carl Theodor | 101
Dubois, Philippe | 206
Durão Barroso, José | 136
Duras, Margerite | 42, 217
Ésquilo | 194
Fellini, Federico | 101
Ferreól, Andréa | 159
Flaubert, Gustave | 151
Fonseca e Costa, José | 77
Ford, John | 101
Foucault, Michel | 180, 188
Freitas, Manuela de | 153

Friedrich, Caspar David | 67
Furtado, José Afonso | 67
Furtado, Ruy | 179
Genet, Jean | 169
Gil, Margarida | 161
Godard, Jean-Luc | 11, 91, 101, 103-106, 117, 197, 214
Goya, Francisco de | 92
Grilo, João Mário | 74, 76
Grombowicz, Witold | 147
Guedes, Carlos | 131
Guimarães, Regina | 9, 10, 11, 14, 216, 213, 190, 193
Helder, Herberto | 55
Henriques, rei D. Afonso | 124, 195, 197-198
Heraclito | 148
Herculano, Alexandre | 188, 190, 195-196, 198
Hitchcock, Alfred | 88, 180
Ionesco, Eugene | 202
Jacobs, Max | 155
José, Herman | 49
Jotta, Ana | 216
Kafka, Franz | 84, 126, 155
Kiarostami, Abbas | 84-85, 90
Kramer, Robert | 130-131, 136
La Fayette, Madame | 163
Lanzmann, Claude | 139
Lapa, Fernando | 131
Lopes Graça, Fernando | 122
Lopes Ribeiro, António | 97
Lopes, Fernando | 97, 127, 159

Lumière, Auguste e Louis | 88
Lupo, Rino | 30, 39
Malkovich, John | 51
Malraux, André | 106, 108
Manet, Edouard | 28, 29, 151
Mariza | 181
Martins, Marco | 45
Mascarenhas, Domingos | 191-192
Medeiros, Inês de | 113
Medeiros, Maria de | 134, 142, 180
Mendes, António | 39
Mendes, Sam | 47
Monteiro, João César | 70, 74, 76, 103, 118-119, 124, 155-158, 163, 180, 210-213, 215
Moraes, José Álvaro | 188-189, 194, 197, 199, 213-215
Morandi, Giuseppe | 19
Mozart, Wolfgang Amadeus | 96
Mozos, Manuel | 159, 179, 181
Nabokov, Vladimir | 200
Neto Jorge, Luisa | 126
Nietzsche, Friederich | 37
Nordlund, Solveig | 132, 141
Oliveira Martins, Joaquim Pedro de | 34
Oliveira, Casimiro de | 39
Oliveira, Manoel de | [24-54], [182-187], [200-208], 16, 21, 25-27, 29-30, 35-39, 41-49, 51, 53-57, 78, 91, 93, 95, 97-98, 105, 109, 113, 115-117, 124, 146, 155-156, 163, 167, 179-181, 190, 193, 200-201, 204, 208, 213-215, 217

Oom, Pedro | 82
Ophüls, Marcel | 133
Pallu, George | 97
Paredes, Carlos | 170, 172
Pelechian, Artavazd | 10, 211-212
Pêra, Edgar | 27, 46, 57, 68, 76, 170, 216
Pessoa, Fernando | 86
Pialat, Maurice | 200
Piccoli, Michel | 147
Pimentel, Vasco | 194
Pina, Luís de | 191-192
Pinto, Joaquim | 113
Pinto, José | 202
Prado Coelho, Alexandra | 127
Preto, António | 213
Racine, Jean | 194-195
Raphael | 158
Régio, José | 30, 158, 190, 198
Reis, António | 32, 55-56, 62, 82, 99, 152, 156, 181, 210-213, 215
Renoir, Jean | 66, 194, 217
Resnais, Alain | 115-117
Reverdy, Pierre | 155
Rivette, Jacques | 160, 194-195
Rocha, Paulo | 73, 80, 122, 127, 155, 181, 213, 215-216
Rodrigues, Fernando | 131
Rodrigues, João Pedro | 45
Rodrigues, Robert | 47
Rohmer, Eric | 160, 197-198
Roma Torres, António | 26, 35, 215
Roque, Elso | 113

Rossellini, Roberto | 200
Rouch, Jean | 29
Ruth, Isabel | 42, 66, 127, 202
Sade, Marquês de | 84
Saguenail | 9, 10, 11, 15, 127, 190, 193, 213, 216
Salazar, António Oliveira | 61, 81, 86, 127, 189, 213
Sapinho, Joaquim | 101, 216
Saraiva de Carvalho, Otelio | 131
Saraiva, António José | 128-129
Scorcese, Martin | 180
Sebastião, rei D. | 21, 28, 33, 124
Seixas Santos, Alberto | 75-76, 114, 132, 137, 143
Sena Nunes, Pedro | 215
Shakespeare, William | 194
Silva Melo, Jorge | 122, 140, 153, 174-175, 216
Silveira, Leonor | 147
Sousa, Ângelo de | 27
Sousa, José Ernesto | 77
Spielberg, Steven | 84-85, 87
Streiff, David | 214
Syberberg, Hans-Jürgen | 91, 197
Tati, Jacques | 180
Thoreau, Henry David | 82
Tréfaut, Sérgio | 216
Tropa, Ricardo | 116
Troyes, Chrétien de | 198
Valéry, Paul | 200
Vasconcelos, António Pedro | 47, 103, 127, 157

Vieira, Padre António | 116, 190
Vinci, Leonardo da | 63, 158
Welles, Orson | 180

índice dos filmes citados

À Flor do Mar (João César Monteiro, 1986) | 102, 118-119
Abelha na Chuva, Uma (Fernando Lopes, 1972) | 97
Acto da Primavera (Manoel de Oliveira, 1963) | 31, 37, 44, 56, 215
Alice (Marco Martins, 2005) | 45-46, 103, 114, 168
Aloise (Liliane de Kermadec, 1974) | 94
Amor de Perdição (António Lopes Ribeiro, 1943) | 97
Amor de Perdição (George Pallu, 1921) | 97
Amor de Perdição (Manoel de Oliveira, 1979) | 27-28, 31, 33, 35, 41, 51, 79, 81, 91, 112-113, 116, 167, 214
Amor desceu em Pára-quedas, O (Constantino Esteves, 1968) | 128
Amour Fou, L' (Jacques Rivette, 1969) | 160, 194-195
Ana (António Reis e Margarida Cordeiro, 1982) | 215
Aniki-Bóbó (Manoel de Oliveira, 1942) | 37, 45
Benilde ou a Virgem Mãe (Manoel de Oliveira, 1975) | 31, 33, 112-113, 115, 198
Bobo, O (José Álvaro Morais, 1987) | [194-199], 188, 214, 216
Bodas de Deus, As (João César Monteiro, 1999) | 102
Branca de Neve (João César Monteiro, 2000) | 70, 164
Brandos Costumes (Alberto Seixas Santos, 1975) | 68, 80, 84, 126-127, 129, 132, 143
Caixa, A (Manoel de Oliveira, 1994) | 45
Canção de Lisboa, A (José Cottinelli Telmo, 1933) | 39
Canibais, Os (Manoel de Oliveira, 1988) | 28, 201-203
Capitães de Abril (Maria de Medeiros, 2000) | 121-122
Carrosse d'Or, Le (Jean Renoir, 1953) | 194
Carta, A / La lettre (Manoel de Oliveira, 1999) | 28, 34
Casa de Lava (Pedro Costa, 1995) | 210

Chagrin et la Pitié, Le (Marcel Ophüls, 1969) | **133**
Coisa Ruim (Tiago Guedes e Frederico Serra, 2006) | **103, 114**
Convento, O (Manoel de Oliveira, 1995) | **215**
Conversa Acabada (João Botelho, 1982) | **194, 216**
Corte de Cabelo (Joaquim Sapinho, 1995) | **101**
Crime do Padre Amaro, O (de Carlos Coelho da Silva, 2005) | **47**
Dentro (Saguenail, 2000-2001) | **111-112**
Dia do Desespero, O (Manoel de Oliveira, 1992) | **34, 38, 44, 51, 93, 217**
Dina e Django (Solveig Nordlund, 1983) | 132
Divina Comédia, A (Manoel de Oliveira, 1991) | **179**
Dom Roberto (José Ernesto Sousa, 1962) | **77**
Douro, Faina Fluvial (Manoel de Oliveira, 1931) | **39, 45**
Espelho Mágico (Manoel de Oliveira, 2005) | **81**
Estações, As (Artavazd Pelechian, 1972) | **210-211**
Falamos de Rio de Onor (António Campos, 1974) | **211**
Falha, A (João Mário Grilo, 2000) | **84**
Fátima Milagrosa (Rino Lupo, 1928) | **39**
Filha da Mãe (João Canijo, 1990) | 103
Filme Falado, Um (Manoel de Oliveira, 2003) | **217**
Fio do Horizonte, O (Fernando Lopes, 1993) | **159**
Francisca (Manoel de Oliveira, 1981) | 28, 33, 109, 112-113, 194
Gestos e Fragmentos (Alberto Seixas Santos, 1982) | 130, 160
Guitarra com Gente lá Dentro (Edgar Pêra, 2003) | **170**
Habitantes, Os (Artavazd Pelechian, 1970) | **210**
Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1997-1998) | 104-107
Homem-Teatro, O (Edgar Pêra, 2001) | **170-171**
Ilha dos Amores, A (Paulo Rocha, 1982) | 62
Início, O (Artavazd Pelechian, 1967) | **210**
Inquietude (Manoel de Oliveira, 1998) | **40, 116, 202**
Jaime (António Reis, 1974) | **68, 99, 210-211, 215**
Juventude em Marcha (Pedro Costa, 2006) | **210-211, 216**
L'Amour Fou (Jacques Rivette, 1969) | **160, 194-195**
Lei da Terra, A (Solveig Nordlund e Alberto Seixas Santos, 1977) | 140

Lisboetas (Sérgio Tréfaut, 2004) | **216**
Longe da Vista (João Mário Grilo, 1998) | **79**
Ludwig (Hans-Jürgen Syberberg, 1972) | **197**
Lugar do Morto, O (António Pedro Vasconcelos, 1984) | **103**
Mal (Alberto Seixas Santos, 1999) | 114, 132
Manhã Submersa (Lauro António, 1980) | **92**
Margens (Pedro Sena Nunes, 1994) | **215**
Marginália (Saguenail, 1998) | **11**
Mélo (Alain Resnais, 1986) | 115-116
Meu Caso, O/ Mon Cas (Manoel de Oliveira, 1986) | 28, 30, 38, 116, 190, 201, 215
Ninguém duas Vezes (Jorge Silva Melo, 1985) | **153, 168, 174-175**
Non ou a Vã Glória de Mandar (Manoel de Oliveira, 1990) | 36, 190-191, 204, 207
Nós (Artavazd Pelechian, 1967) | **211**
Nosso Caso, O (Regina Guimarães e Saguenail, 2001-2004) | 9, 11, 14-21, 25-26, 46, 55, 104-105, 107-108, 111, 179, 181, 190-191, 193, 213
Nosso Século (Artavazd Pelechian, 1982) | **211**
Odete (João Pedro Rodrigues, 2005) | **45, 103, 114**
Ossos (Pedro Costa, 1997) | **211, 216**
Out 1 (Jacques Rivette, 1970) | **194**
Oxalá (António Pedro Vasconcelos, 1981) | **103**
Palavra e Utopia (Manoel de Oliveira, 2000) | **28, 116**
Paris nous Appartient (Jacques Rivette, 1960) | **194-195**
Party (Manoel de Oliveira, 1996) | **147, 160**
Passado e o Presente, O (Manoel de Oliveira, 1972) | **9, 16, 28, 38, 52-53, 56, 68**
Passion (Jean-Luc Godard, 1982) | **197**
Perceval le Gallois (Eric Rohmer, 1978) | **197, 198**
Persona (Ingmar Bergman, 1966) | **93**
Pickpocket (Robert Bresson, 1959) | **102**
Porto da Minha Infância (Manoel de Oliveira, 2001) | 180, 204, 206
Princípio da Incerteza, O (Manoel de Oliveira, 2002) | 206-207
Quarto da Vanda, No (Pedro Costa, 2000) | **16, 76, 210**
Quinto Império – Ontem como Hoje, O (Manoel de Oliveira, 2006) | 21, 44, 95, 116

Recado, O (José Fonseca e Costa, 1972) | 77

Recordações da Casa Amarela (João César Monteiro, 1989) | 210-211

Rio do Ouro, O (Paulo Rocha, 1998) | 11, 57, 73, 181, 215

Rosa de Areia (António Reis e Margarida Cordeiro, 1989) | 211, 215

Sapato de Cetim, O / Le Soulier de Satin (Manoel de Oliveira, 1985) | 38, 28, 201

Sapatos Pretos (João Canijo, 1998) | 216

Shoa (Claude Lanzmann, 1985) | 139

Silvestre (João César Monteiro, 1982) | 89, 194, 197-198

Smoking No Smoking (Alain Resnais, 1993) | 115

Sob o Sol de Satã / Sous le Soleil de Satan (Maurice Pialat, 1987) | 200

Som da Terra a Tremer, O (Rita Azevedo Gomes, 1990) | 164

Tempos Díficeis (João Botelho, 1988) | 113

Trás-os-Montes (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976) | 32, 56, 61-62, 65, 211, 215

Vai e Vem (João César Monteiro, 2002) | 74, 210

Vale Abraão (Manoel de Oliveira, 1993) | 28, 31, 182-187

Verdes Anos, Os (Paulo Rocha, 1963) | 127, 166, 216

Viagem ao Princípio do Mundo (Manoel de Oliveira, 1997) | 32, 36

Voando Sobre um ninho de cucos / One Flew Over the Cuckoos's Nest (Milos Forman, 1975) | 94

Vou para Casa / Je rentre à la maison (Manoel de Oliveira, 2001) | 28, 201-203, 207

índice de temas

25 de Abril [filmar o_ ; cineastas do_ ; relação das gerações com o _] | [120-143], 15, 17, 31, 33, 62, 69, 75-78, 86, 117, 121- 124, 129-133, 135-139, 141-142, 155, 188, 195, 216

Academismo | 20, 103

Ação [narrativa] | 90-91, 95, 151-152, 158, 167, 196, 201, 207

Acesso [ao cinema português] | 17, 90, 106, 168-169, 213

Actor | 39, 91, 94, 108, 112, 115-116, 140, 157, 159-160, 162, 167, 196

Anos 30, 40, 50 [cinema português dos _] | 116, 86, 128,

Argumentista / argumento e diálogos | 46, 108, 114, 142, 157, 196, 198, 216-217

Arquivo [remontar imagens de_] | 20, 210

Artes [para um cinema impuro; evolução e relação das artes] | 20, 29, 32, 122, 137, 189, 216-217

Artesanial | 69-71, 165

Autor [cinema de_ ; direitos de_] | 17-19, 35, 46-47, 49, 51, 55, 57, 71-72, 121, 124, 126, 140, 163, 165, 180-181, 192, 217

Câmara [lugar da_ ; onipresença da_ ; movimento de _] | 16, 44, 55, 63-64, 80-81, 88, 111, 139, 147, 151-152, 156-157, 159, 197, 204-205, 211, 216

Catolicismo | [144-175], 149, 151-154, 156-157, 160-161, 215

Censura | 77-78, 82-84, 114, 127

Cidade [como tema] | 29, 66, 123, 128

Cineclubes | 77, 213,

Cinema Novo | 30, 68, 128, 192, 195, 212, 217

Cinema português [vs cinema estilo internacional; relação com o cinema internacional] | 9, 11, 15-18, 21, 25-27, 30, 38, 46, 57-58, 68-69, 76, 79-81, 87-88, 90-91, 93-95, 105, 108, 114, 127-128, 149, 159, 165, 190-192, 212-217

Citação | [100-119], 17, 29, 91, 101-103

Colaboracionismo | 133

Colectivo [o trabalho em cinema] | 38-39, 131, 138, 140-141

Começar [uma obra] | [200-208], 165

Comercial [cinema_ ; circuito_] | 46-51, 71, 76, 79, 85, 114, 168

Comunidade [cinematográfica_ ; vs tradição] 28, 102, 138, 154, 162, 166

Conspiração [do cinema contra o cinema] | 16, 159, 164-165
Construção | 58-62, 214
Contemporâneo [filmar o aqui e agora] | 101, 129-130
Criar [por impotência; como reorganização] | 14, 28, 35, 56, 91, 124, 166-167
Crítica | 11, 26, 87, 102, 188-190, 213-214
Cultura e aculturação | 17, 29, 31, 51, 58-59, 62, 65, 87, 114, 149, 151-152, 155-156, 162, 190-191, 215
Difusão | 17, 168-169, 213
Dissonância [a não coincidência no cinema português] | 150, 152, 159-161, 165
Distribuição (vs difusão) | 51, 191, 214
Ditadura | 74, 78-79, 81-82, 89, 136, 141, 189, 191-192
Documento | 105, 122, 134, 145
Encenação [auto- _] | 79, 196-198, 214, 217
Enquadramento | 39, 62, 116, 150, 156-159, 162-163
Episódios [organização; títulos] | 16-17, 28-29, 46, 64-65, 76, 91, 107, 117, 121, 142, 146, 153, 163, 166, 172-173, 20, 46, 69
Esboço [ou maquete] | 17, 90, 26, 121
Escola de Cinema | 43, 80, 134
Espectador [o lugar do_; a obra como uma dádiva para o_] | 15, 18, 21, 68, 88, 104, 107, 109, 148, 171, 196, 204-207, 213, 214
Espelho | 80-81, 214
Excertos [manipulação dos_; contexto; fragmentos] | 19-20, 71, 75, 148-149, 152, 169, 171
Fechamento [na sociedade e no cinema] | [74-99], 16, 57, 75-76, 84, 101, 156, 191
Ficção | 26, 34, 55-56, 65, 70, 111, 121-122, 130-131, 145-147, 201, 203
Financiamento [sistema de _ ; ICAM] | 19, 47, 50, 71, 83, 105, 167-168, 192
Fuga | 84, 86-87, 92-93, 101, 211
Gesto | 17, 20, 62, 149-150, 180-181, 211
Grotesco | 150-151, 157-159
Herança [relação entre gerações de cineastas] | 97, 102, 108, 115, 117, 136-137, 165-166, 215-216
História [historicismo; História de Portugal; objecto histórico; perspectiva na_] | [188-193], 16, 17, 28, 31, 58-59, 76, 102, 104, 108, 122-124, 204, 211-212, 215, 217
Identidade | 31, 35, 39, 65, 124, 128, 134, 137, 191

Identificação [dificuldade da _] | 28, 58, 104, 167, 215
Ilusão [cinema da ilusão vs não-ilusão] | 80-81, 85-88, 163, 198
Imagem [qualidade técnica; universo da _ ; supremacia da _ ; uso da _] | 11, 15, 17, 67, 88, 106-107, 133-134, 150-153, 156, 158-160, 162-163, 166, 168
Imobilidade | 198, 206
Individual [voz] | 25, 70, 123-124, 190, 192
Indústria [cinematográfica] | 48, 50, 89, 154, 168-169, 191
Jornalistas | 41, 126-127
Kulechov (efeito) | 15
Leitura [selecção e montagem ; Ler Cinema ; adaptação; recepção e interpretação] | 9, 14-15, 19, 25, 28, 35, 75, 95-98, 106-107, 110, 116, 134, 179, 198 214-215
Liberdade | 33, 75, 82, 84, 86, 91, 142, 192, 205
Lirismo | 58, 60, 67, 159
Literatura | 59-60, 66, 121-122, 160, 179
Loucura [no cinema] | 91-94
Luta [cinema como resultado de uma_] | 51, 87, 137, 151, 211
Mar | 63, 66
Material | 16-17, 20, 30, 88, 92, 110, 126, 146, 155, 179, 189, 190
Melancolia | 149-150, 161, 94-95
Memória | 21, 30-31, 107, 109-112, 190, 204, 211
Metacinematográfico | 101, 121, 190, 202
Método [do Nosso Caso] | 17, 20, 109-113, 144-148
Modelo [narrativo] | 102-103, 134
Modernidade | 20, 25-26, 61, 66, 75, 90-91, 110, 112, 126, 145-147, 149, 152, 173, 179, 189, 197
Montagem [trabalho para a _ ; trabalho de _] | 14-15, 20, 25-26, 66, 75, 90-91, 110, 112, 126, 145-147, 173, 179, 189, 197
Mulher | 161-163
Natureza | 58-59, 62, 64
Original / originalidade | 35-39, 46, 106, 213
Padrão [filme- _] | 71
País [o cinema no _ e o _ no cinema] | 16-17, 51, 56, 75, 78-79, 81, 86, 89, 117, 123, 134-135, 191-193, 195, 211-216

Paisagem | [54-73] 33, 215
Palavra [tratamento da_ ; poética e literária; como trama; cinema da_] | [144-175],
35, 142, 150, 152, 154-155, **157-160**, 181, 190-191, 211, 215
Personagens | 33-34, 39, 57, 59, 65, 93-95, 167, 201
Pintura [vs cinema] | 59-60, 63-65, 67, 69, 106, 125-126, 157
Plano Sequência | 62, 88-90
Poesia [no cinema] | 152, 154, 158, 210-212
Política | 19, 48, 50, 56, **62**, 70, 75, 78, 82-84, 117, 123, 166, 190, 211-212, 188-189, 192
Portugal [especificidades; portugalidade] | 80, 11, 49, 51, 69, **84, 86**, 101, **113-114**,
123-124, **128-129**, 188
Preconceito [acerca do cinema português] | 27, 41-42, 50, 91, 142
Primitivismo | 58-61
Prisão | **78-82**, 84
Processo [de construção de *O Nosso Caso*; criativo] | 15, 17, 104-107, 109-111, 145-148,
188, 200, 214
Produção [condições de_] | 11, 16, 31, 38, 46-47, 51, 57, 69-70, 75, 77, 105, 121,
123, 154, 165, 167-169, 191
Projecto [de *O Nosso Caso*] | 11, 25-26, 28, 104-105, 126
Qualidade [técnica] | 17, 106, 126-127, **133**, 134
Realidade | 32, 80, 86, 88, 113-114, 128, 215
Recepção [falta de interlocutores] | 38, 77, 87, 102, 114, 152, 200, 207, 213-214,
Renúncia | 28, **162-163**
Rio | 16, 57, **66**
Ritualização [no cinema português e no catolicismo] | 149, 160, 162
Rodagem [histórias de_] | 32, 38, 40, 42, 44, 85, 89, 110, 145, 179, 194-195, 215
Silêncio / silêncios | 139, 179, 181, 155, 158
Som | 107, 164-166, 194-196
Subsídio [ver financiamento]
Teatro [filmado; trabalho do actor:contaminações ; _ dentro do filme] | [194-199],
79, 97, **115-116**, 180, 201-203
Técnica [na sua relação com a arte; domínio da_] | 39-40, 42-43, 85, 133, 146, 165
Televisão | 39, **93-94**, 169
Temática | 15, 28, 63, 76, 95, 106, 122, 124, 192

Tempo | 34, 55, 58, 69, 76, 81, **87-91**, 95, 109, 201, 211, 215
Teologia | 148-151, 160
Terra | 33-34, 65, 162-163, 165, 189-191, 211-212
Trabalho [ver colectivo]
Vestígio | 21, **59-60**, 67, 139,
Vídeo | 64, **106-107**, 162, 216
Visionamento [metodologia em *O Nosso Caso*] | 15, 18, 20, 27, 57,
108-109, 110, 145-147



Câmara Municipal de Lisboa
Direcção Municipal de Cultura
Videoteca Municipal
2007