

FERNANDO LOPES – PROFISSÃO: CINEASTA

# Índice

|  |     |
|--|-----|
| AUTOBIOGRAFIA FERNANDO LOPES: CAMPEÃO COM JEITO<br>por Fernando Lopes                                | 3   |
| MAS OS AMIGOS ONDE ESTÃO? BELLARMIN E OS SEUS COMPANHEIROS?<br>por Paulo Rocha                       | 5   |
| MUDAR O OLHAR, MUDAR A VIDA<br>por Fernando Lopes  | 9   |
| ENTREVISTA COM PAULO ROCHA E FERNANDO LOPES,<br>por António-Pedro Vasconcelos, Gérard Castello-Lopes | 11  |
| RESPOSTAS A QUESTIONÁRIO DO CATÁLOGO CINEMA NOVO PORTUGUÊS 1960/1974<br>por Fernando Lopes           | 41  |
| CENTRO PORTUGUÊS DE CINEMA – ENTREVISTA COM FERNANDO LOPES<br>por José Manuel Costa, M.S. Fonseca    | 44  |
| ENTREVER FERNANDO LOPES<br>por José Navarro de Andrade   | 64  |
| O DELFIM – EM CÂMARA LENTA<br>por Fernando Lopes, montagem de citações                               | 93  |
| FILMOGRAFIA FERNANDO LOPES REALIZADOR  | 107 |
| ÍNDICE DE FILMES   | 115 |

As páginas que se seguem reúnem uma antologia de textos, na sua maioria testemunhos e entrevistas de Fernando Lopes, quase todos anteriormente publicados em catálogos da Cinemateca. Destinado a divulgação “on line”, este documento foi preparado para acompanhar a retrospectiva da obra de Fernando Lopes que decorre em Março de 2014 a par de uma retrospectiva da obra de Paulo Rocha, como uma oportunidade de diálogo entre ambas. Fernando Lopes e Paulo Rocha são dois nomes fundamentais do Cinema Novo Português nos anos 1960, cujo cinquentenário as datas de estreia, respectivamente em Novembro de 1963 e de 1964, de OS VERDES ANOS de Rocha e BELARMINO de Lopes, assinalam. Ambos nascidos em 1935 e desaparecidos em 2012, Fernando Lopes e Paulo Rocha filmaram ao longo de seis décadas, e são autores de obras seminais do cinema português contemporâneo, a eles se podendo aplicar a expressão com que Fernando Lopes qualificou as suas primeiras longas-metragens, “uma espécie de gémeos diferentes”. A ambos a Cinemateca dedicou retrospectivas integrais em 1996. A de Fernando Lopes intitulou-se “Fernando Lopes Por Cá” e foi acompanhada por um catálogo com o mesmo título.

Compilando textos de época, este documento mantém a grafia anterior à aplicação do Acordo Ortográfico. Os estilos foram uniformizados, bem como algumas palavras e expressões. Na entrevista de 1966 publicada em *O Tempo e o Modo*, Manoel de Oliveira é originalmente designado como Manuel de Oliveira. A filmografia baseia-se e actualiza a publicada no catálogo de 1996.

# Autobiografia

## Fernando Lopes: Campeão com Jeito

Epígrafe:

“Fighters don’t fade away.

They just die in front of our eyes”. (Budd Schulberg)

Ficha técnica

Nome: Fernando Marques Lopes (abreviatura: Flopes)

Data de nascimento: já passou os 70.

Naturalidade: al-bai-zir (em árabe: terra de plantas aromáticas, ou Alva Várzea).

Estado civil: casado. Com Marianne (a.k.a. Maria João Seixas) que me trata por “Pierrot” (a.k.a. Ferdinand. Je m’apelle Ferdinand, porra!) 5 filhos 5, 8 netos 8. Já dá para uma equipa de futebol: “Sport Lopes e Benfica”.

Profissão: cineasta com jeito por vocação e trejeito.

Dados profissionais, ou seja: C. V. = Consultar Internet, onde está tudo por ordem e sem sobressaltos sentimentais: longas-metragens, documentários, filmes publicitários e outras tarefas alimentares.

Em caso de obsessão cinéfila ir à Cinemateca, essa Igreja onde oficia o João Bénard da Costa, e consultar Lopes, Fernando. Está lá toda a memória do meu mundo em imagens e sons.

Nota: Há, na mesma Internet, referências ao *Cinéfilo* (revista semanal de curta duração e longa influência) e ao 2.º Canal, que ficou também conhecido por “Canal Lopes”.

Alcunhas: Dos inimigos: (cinematográficos): Fernando Lopes Ribeiro; “O Padrinho” (enquanto fui director das co-produções da RTP) Dos amigos: “O Esplendor na Relva” (estes, só os que conheciam os meus desvarios amorosos.) Posição política: Como dizia o Mário (Cesariny): “Falta por aqui uma grande razão”.

Por precaução, e sobrevivência, sigo o princípio, sábio, do velho Herodes: “Ou trabalhas ou te prejudicas”.

Prolegómenos de uma auto-biografia: “Menino e moço me cevaram de casa de meu pai para muito longe. Que causa fosse então daquela minha levada, era ainda pequeno, não a soube”.

Cheguei a Lisboa em 39. Tempo de guerra. A minha tia Maria levou-me ao Grandella (o do PAI TIRANO) e vestiu-me de marinheiro.

Logo a seguir parti para Vila Nova de Ourém. Instrução primária republicana, catecismo, comunhão.

Primeiras leituras (*Amor de Perdição*, *As Pupilas do Senhor Reitor*, e, semanalmente, o folhetim *A Toutinegra do Moinho*. Aos sábados e domingos o cinema, graças à minha tia Margarida: (OS CARRASCOS TAMBÉM MORREM E TRINTA SEGUNDOS SOBRE TÓQUIO.) Primeira paixão: uma trapezista de 14 anos, que também dançava a Rumba Negra.

Sinais particulares: Não é cego aos sons nem surdo às imagens.

Não dança (“Tough guys don’t dance”).

Chegada a Lisboa, em 1945.

Rossio, e tudo. Praça D. João da Câmara. Marinheiros americanos, como num filme do Gene Kelly/Stanley Donen.

“Garçon de courses”, num escritório de 4.º andar, que tinha por baixo o “Martinho” e o “Café Suisso”, com a fachada da estação e o “Avenida Palace”, do Sr. Gulbenkian, a dar-nos sombra e guarida.

Começaram aí, nesses tempos longínquos, de eléctricos operários até à Praça da Figueira (PÁTIO DAS CANTIGAS) as minhas vadiagens e deslumbramentos lisboetas o “Chave d’Ouro”, o “Nicola”, os bilhares, o “Éden”, o “Condes”, o “Odeon”, o “Politeama”.

Quando rememoro essa Lisboa, acho que hoje deambulo, perdido, num labirinto de Travessas do Fala Só, e que o fio do horizonte se aproxima. E quanto mais ele se aproxima, como o passado, mais ele se afasta. Pequena, e fatal, obsessão.

Biografia ‘oficial’ aprovada: Lopes vai filmando no gerúndio.

Como Blanchot dizia das palavras no surrealismo, aqui as imagens e os sons (Belarmino) “são livres e podem talvez libertar-nos; basta segui-las, abandonarmo-nos a elas, colocar ao seu serviço todos os recursos da invenção e da memória.” Qual Maria da expressão, Fernando Lopes prefere “ir com os outros”, perder-se, deixar-se andar, tão vadio como o homem que à sua frente tem, tão desprovido de “maquinação” a inventar cada solução como o boxêure (é assim que Belarmino diz) vai arranjando um jantar aqui, uma “económica” ali, cinco “crôas” emprestadas, aberto à vida e vivendo de mãos dadas nos bolsos, assobiando ao improvável deus-dará.

Jorge Silva Melo (*Século Passado*). Para lá da furtiva lágrima, que não contive, ao ler este texto do Jorge lembrei-me do O’Neill: “Que é o cinema mais do que o box não me dizes? Também no cinema não se janta nada, mas nem por isso somos infelizes.

Campeões com jeito é nossa vocação, nosso trajeito.” Retrato final (genérico de fim) Bebi demais (não me arrependo) Fumo demais (não me arrependo) Comovo-me demais (não me arrependo) Sou um erro sociológico.

Estou onde não devia estar, Sou aquilo que não estava previsto que eu fosse.

Desígnios de Deus? Essa questão está para mim (quase) resolvida. Como disse Queneau: “Deus, por pudor, não existe”.

Ou, se existe, Deus é cego, surdo e mudo. Vai dar ao mesmo.

Aviso: o abaixo assinado tem código de barras.

Numa leitura electrónica está lá tudo: paixões, amores, desamores, amizades.

Falta o preço e o prazo de validade.

Sou, portanto, um replicant perigoso! Ou, como diria o Alexandre, um *long runner*.

“O homem que pedala, que ped’alma com o passado a tiracolo, ao ar vivaz abre as narinas: tem o porvir na pedaleira”.

in *Jornal de Letras*, 2007



## Mas os amigos onde estão? Bellarmin e os seus companheiros?

**Texto de Paulo Rocha escrito em Maio de 1996 e publicado no catálogo da Cinemateca *Fernando Lopes por Cá*, integrado numa secção – Ver e Conviver com Fernando Lopes – em que se publicam igualmente textos de João Bénard da Costa, Gérard Castello-Lopes, Alberto Seixas Santos, José Cardoso Pires, Fernando Matos Silva, Manuel Costa e Silva, Joaquim Leitão, Manuel Mozos e Joaquim Sapinho.**

Roma + Estados Unidos = Avenidas Novas = anos 60?

Sim? Não? Talvez... E antes das Novas? Antes do VÁVÁ?

Qual era a geografia de Lisboa?

Quando, vindo do Porto, aqui cheguei para estudar Direito no Campo de Santana, em 53, a cidade tinha pouco mais de um quilómetro, era quase uma aldeia. Andávamos habitualmente a pé, e sempre à roda do Rossio, em territórios belarminianos. A Estrela, o Parque Eduardo VII eram sítios já fora de portas. Aluguei um quarto na Avenida da Liberdade, mesmo em frente aos cisnes e aos ratos, ao lado das velhas senhoras da Buchholz, do Rilke e do Beguin, e da pastelaria Bijou que o O'Neill haveria de immortalizar.

Comia no antigo Tivoli, uma pensão familiar, não longe da mesa da Beatriz Costa. Estudava numa cave, entre bilhares, ao lado do Dona Maria e do café Gelo. Via westerns no Coliseu, e fitas finas na geral do outro Tivoli, a quatro escudos o bilhete. Ceias, quando as havia, eram no velho Gambrinus. De raro em

raro, viam-se filmes clássicos e pintores modernistas no Palácio Foz, e novos pintores no Chiado. A faculdade era furiosamente cinéfila, por via dos católicos progressistas, os CCCs Bénard, Bragança, Tamen. Ao São Jorge e ao Condes ia-se nos dias de estreia, para namorar ou cobiçar mulheres inatingíveis. Uma em especial perturbava um amigo filósofo, Nuno Basto, e que nos parecia o próprio pecado. Anos mais tarde, já menos fatal, levaram-me a casa dela, a acompanhar um escritor maldito francês: era a Natália Correia. Os anos 50 eram os anos Cesariny. Em casa dos Portas, o Carlos, agrónomo, dizia-me os poemas dele de cor. Tirante as belas senhoras e as belas colinas, o Cesariny era a única coisa lisboeta digna de relevo. Em tudo o mais, a capital salazarista parecia-me mais retraída do que o Porto, mais longe de Europa.

Com a mudança de Direito para a cidade universitária, aquele mundo aldeão desabou. O reino das Avenidas Novas começava. Os meus pais deixaram o Porto, vieram viver para cima do Vává, mas eu já só queria ir para Paris, estudar cinema. Cinema que em Lisboa não se fazia. Cineastas daqui, não conhecia nenhum. No Porto havia o Oliveira, a Agustina, o Andersen, o Távora, o Resende, o António Pedro do Teatro Experimental... o umbigo do mundo. Os meus heróis eram do Norte.

No IDHEC, em Paris, conheci o Cunha Telles, o Manuel Costa Silva, e na Cité Universitaire a Margarethe Mangs, futura montadora dos meus primeiros filmes. Era o princípio de uma pequena máfia cinéfila, a sonhar com revoluções lisboetas. Paris estava cheio de refugiados políticos futuramente ilustres, os cafés do Quartier falavam português, mas eu andava já a perder-me em amores japoneses: conheci o grande Kinugasa Teinosuke, um cenógrafo do Mizoguchi, o argumentista do Ichikawa, comecei a aprender a língua... Dos outros portugueses expatriados nada sabia. Estagiei com o Renoir (em Viena), arranjei as actualidades do ACTO DA PRIMAVERA na Pathé, perto do Sacré Coeur, assisti a filmagens do PÃO e da CAÇA nos intervalos das minhas idas e vindas à terra natal.

De volta de Paris e da Nova Vaga, e do Renoir, três anos mais tarde, vim encontrar Lisboa virada do avesso. O meu rés-do-chão, o Vává, era agora um ponto de encontro de uma juventude de Avenidas Novas que ia de auto-stop ao Quartier Latin nos fins-de-semana ver as fitas de que se falava. Nas mesas do café, de dia e de noite discutiam-se artes e políticas, cruzavam-se os jornalistas da oposição, os universitários inquietos, as beldades namoradeiras, os futuros cineastas. Toda uma juventude cosmopolita parecia morar ali ao lado, vivia de novo numa aldeia, dentro de uma gaiola dourada.

Era preciso fugir. Descobri ao fundo da Avenida dos Estados Unidos um novo paraíso, os barrancos e as azinhas que se estendiam por muitos quilómetros até ao rio, até Xabregas e o Braço de Prata. Era um espaço onírico, que despertava sonhos inconfessáveis. Duas vezes por semana, perdia-me em longuíssimos passeios a pé, entre oliveiras, bairros de lata, velhas quintas e fábricas abandonadas. Assim nasceram os VERDES ANOS, a olhar a cidade a meus pés reflectida numa poça de água, do alto de uma ravina que descia a pique, até ao enfiamento dos Estados Unidos.

As filmagens dos VERDES ANOS, no próprio Vává, atraíram durante anos aos bancos do café uma multidão de peregrinos. O Fernando Lopes reunia ali, à sua volta, uma corte de amigos e de admiradores. Numa época de ferozes cumplicidades, o jovem Fernando era o deus tutelar de um culto doméstico a que todos de livre vontade sacrificávamos o nosso tempo e os nossos afectos. Havia nele qualquer coisa de misterioso, aos vinte e poucos anos ele era já um *genius loci* das Avenidas Novas, uma mistura andrógena de Santo António e de Beatriz Costa empoleirado de chávana na mão nos altares do Vává.

Entre os oficiantes deste novo culto, cedo se destacaram o APV, o César, e o Seixas Santos, um trio temível e inspirado, auto-intitulado os *Kimonistas*, em homenagem a Mizoguchi. De volta de Paris e de Londres, críticos terroristas e futuros realizadores, o trio em poucos anos tomou conta das páginas do *Diário de Lisboa*, fundou o *Letras & Artes* (com o Pernes), e o *Cinéfilo* (com o Fernando), aliou-se aos católicos

personalistas do *Tempo e o Modo* (Bénard e Bragança). A crítica marxista e luckaksciana dos tardios anos 50 (B. Bastos e M. da Luz) recuava, as novas verdades e os novos autores levantavam cabeça.

Nos bancos do Vává criava-se uma nova ortodoxia cinéfila, que dura até hoje na vulgata profissional das “publicações de qualidade”, nos corredores da Escola de Cinema, e nas folhas da cinemateca.

Esteticamente continuamos prisioneiros do que de bom e de mau se produziu nos anos sessenta. As pessoas e os tempos mudaram, mas os dilemas e os conceitos não. Seria preciso reunir e publicar os textos mais representativos da época, fazer um balanço, e recomeçar tudo de novo, por novos caminhos, a exemplo do que anda agora a propor J. Silva Melo.

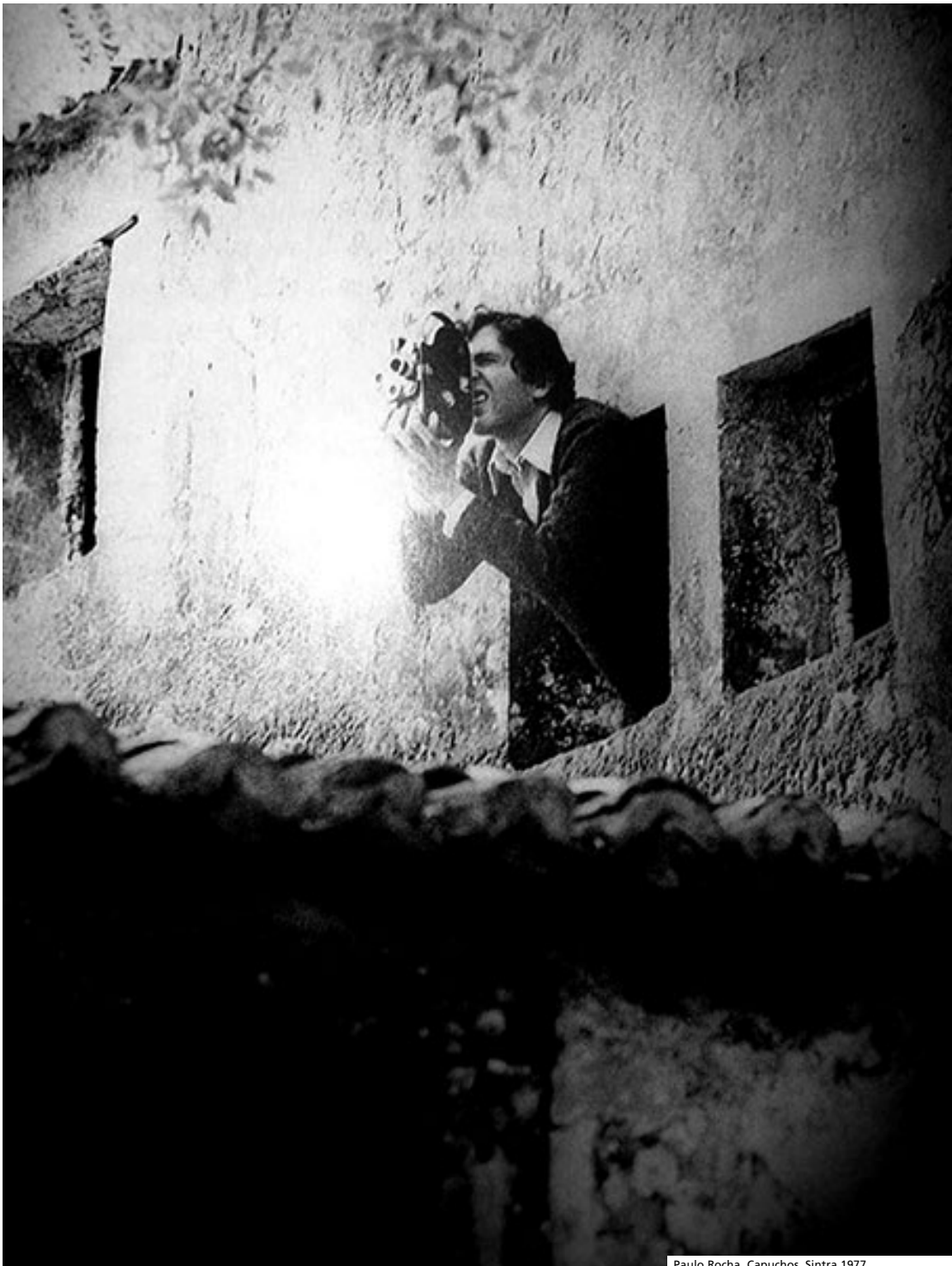
Quanto ao BELARMINO, à ABELHA e ao próprio Fernando, ainda é cedo para se tentar entender o que ele nos veio oferecer naquela década prodigiosa. O Fernando das tertúlias, da sedução populista e aristocrática, o mago dos media irresistível nos sorrisos, nas cóleras, na palavra vertiginosa, era um simples biombo para nos esconder um criador secreto, nocturno, um duende lunar a fugir-nos por entre a luz e a sombra. Dizia-me o António Reis, nos tempos do JAIME, que o Fernando lhe dava a impressão de terem andado sempre juntos, meninos aos ninhos, desde os seis anos. A máscara frontal, lutadora, de sangue vermelho do Belarmino ficará para sempre colada à face do seu criador. Mas por detrás do proletário boxeur, por detrás do santo sudário, a suar sangue, há uma santa face escondida, o mundo primordial das ilusões, do fogo, das névoas e dos pântanos da Abelha à Chuva.

Um mundo sem sexo, sem peso e sem combate, um mundo fugidio, fetichista, de fronteiras movediças, onde nos perdemos para sempre.

Por detrás do Belarmino de agora ficará para sempre aquele Bellarmin do *Andenken* do Hölderlin que o Fernando me leu uma vez:

Wo aber sind die Freunde? Bellarmin  
mit dem Gefährten? Mancher  
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;  
Es beginnet nämlich der Reichtum  
im Meere.

(Mas os amigos onde estão? Belarmino  
e os seus companheiros? Muitos deles  
já não ousam subir até à fonte,  
pois toda a riqueza  
vem do mar).



Paulo Rocha, Capuchos, Sintra 1977



# MUDAR O OLHAR, MUDAR A VIDA

**Texto de Fernando Lopes escrito em Setembro de 1996 e publicado no catálogo da Cinemateca Paulo Rocha O Rio do Ouro, integrado num capítulo – Os Meus Anos 60 Começaram Um Pouco Antes – em que se publicam textos e depoimentos de Paulo Rocha.**

Quando conheci o Paulo, em 1962, graças ao Cunha Telles, no Vává, achei que ele era um personagem do Heinrich von Kleist e não um cineasta.

Para mim, um cineasta era alguém enérgico, parecido com um americano – Ford, Welles, Walsh – não aquele ser frágil e romântico, de voz quebrada, que dava pelo nome de Paulo Rocha, do Norte, do Furadouro.

O Telles anunciou-me que o Paulo ia fazer o primeiro filme das suas produções – OS VERDES ANOS. E que esse filme se passava nas Avenidas Novas e arredores.

Fiquei zangado. As Avenidas Novas eram o meu território natural e o Vává o meu poiso quotidiano.

Como é que um intruso do Norte, e ainda por cima do Furadouro, se atrevia a roubar-me aquilo que eu considerava minha propriedade privada?

O Telles aplacou-me a ira e propôs-me o BELARMINO. Assinámos contrato em guardanapo de papel do Vává e dividimos a cidade: eu ficava com a Lisboa do Parque Mayer, do Rossio e das Portas de Santo Antão e o Paulo com as Avenidas Novas e territórios adjacentes: aquilo que hoje conhecemos como o Bairro do Relógio.

O Telles, sempre prático, concluiu: “e assim vamos, eu, tu e o Paulo fazer o novo cinema português e dar um outro olhar a esta cidade”.

Estávamos em 62. Havia lutas estudantis. Vontade de mudar de vida, de cinema e de olhar. A Nouvelle Vague aparecera: os 400 COUPS, o À BOUT DE SOUFFLE, o HIROSHIMA MON AMOUR.

E, no meio disto tudo, o Paulo, em artista romântico, a falar-nos do Renoir e do Mizoguchi.

E, pudico, a dirigir a Isabel Ruth, o Rui Gomes, o Ruy Furtado e o Paulo Renato; sempre ao lado de sua casa, à volta do Vává, e dos montes em frente, nos seus verdes anos que eram, afinal, os verdes anos de toda uma geração: o Fernando Matos Silva, o Elso Roque, o Manuel Carlos e o Carlos Manuel, a Margarida Mangs (onde é que ela estará?) e tantos, tantos outros.

Só vi a cópia síncrona de VERDES ANOS na estreia, no São Luíz. O Paulo não estava lá: ficara em casa, ao lado do Vává, doente (acho que era nervoso).

O Telles seguia as reacções do público e – como todo o produtor que se preza – propunha algumas modificações na montagem, para o dia seguinte.

Eu, deslumbrado, descobria as “minhas” Avenidas Novas e dava-me conta que o cinema português ganhara um olhar novo e transfigurador.

O Baptista Bastos escrevia na *República* que “ontem acabou o cinema velho. Viva o cinema novo!”

Foi assim. Tudo mudou, de repente, graças ao Paulo. O que eu, e todos nós, devemos aos filmes do Paulo é uma prodigiosa leitura do Mundo, do nosso (aqui ao pé da porta) e dos outros – estou claro a falar da ILHA DOS AMORES, onde, por uma vez, “West meets East”, sem paternalismos nem lamechices folclóricas.

Falta falar, ainda, das fabulosas personagens que o Paulo ofereceu à nossa imaginação e ao nosso sonho: a Isabel Ruth em criadinha e em rebelde no MUDAR DE VIDA; o Ruy Furtado em sapateiro (quando ainda os havia); o ensimesmado Rui Gomes; o conquistador da cidade mulher, Paulo Renato; o Geraldo Del Rey ferido da guerra e dos amores; a sofrida Maria Barroso; o fantasmático e prodigioso Luís Miguel Cintra naquela que é, para mim, a sua maior interpretação no cinema.

De quantos cineastas se pode dizer isto? De quantos cineastas se pode dizer que, pelas suas histórias e personagens (e o Paulo é, seguramente, no cinema português, um dos maiores criadores de histórias e de personagens) nos povoaram a imaginação e os sonhos?

Melhor: de quantos cineastas se pode dizer que nos fizeram olhar, de outro modo, o tempo que nos foi dado viver e, por isso mesmo, por esse outro olhar, tentar mudá-lo?

É tudo isto que devo ao Paulo. Como cineasta e como cidadão. É muito, mas não é tudo. Devo-lhe o seu visionarismo sobre os novos modos do olhar e do ouvir. De outros verdes anos e mudares de vida que aí vêm.

Em suma: o Paulo diz sempre a mesma coisa, como todos os autores maiores – é preciso mudar o olhar para se mudar a vida.

in *Paulo Rocha O Rio do Ouro*, coord. de Jorge Silva Melo,  
Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1996 - pp. 50-51



# ENTREVISTA COM PAULO ROCHA E FERNANDO LOPES

**Entrevista feita a Paulo Rocha e Fernando Lopes por António-Pedro Vasconcelos e Gérard Castello-Lopes, e a participação de Manoel de Oliveira, publicada em duas partes nos números 40 e 41 de Julho-Agosto de 1966 e de Setembro de 1966 da revista de pensamento e acção *O Tempo e o Modo*, dirigida por António Alçada Baptista. As notas de rodapé são as originalmente publicadas.**

## PARTE I

NOTA DA REDACÇÃO – Numa primeira tentativa de abordagem directa dos problemas práticos – ou não – que ao criador artístico se deparam em Portugal, publicamos seguidamente a primeira parte de uma entrevista com Paulo Rocha e Fernando Lopes, realizada para *O Tempo e o Modo* por António-Pedro Vasconcelos e Gérard Castello-Lopes e registada ao magnetofone.

Parece-nos inútil e ocioso encarecer a importância do texto que a seguir inserimos. Igualmente pretendemos, com a sua publicação, chamar a atenção para o novo cinema português, através do contacto com os dois jovens realizadores que são, indiscutivelmente, as suas personalidades maiores. A extensão da entrevista obrigou-nos a sectioná-la, publicando a segunda parte (em que igualmente, e por feliz acaso, intervém Manoel de Oliveira) no próximo número.

As correcções feitas ao texto foram mínimas e de pormenor. Preferimos manter a espontaneidade e o tom que os dois cineastas lhe imprimiram, isto é, resolvemos nada sacrificar aos deuses de um academismo, contra o qual Paulo Rocha e Fernando Lopes tão enérgica e salutarmente se têm batido.

Possa a leitura desta entrevista despertar para o cinema português e para o cinema *tout court* as atenções que para ele se devem voltar; possa ela ainda contribuir para que – no momento em que Paulo Rocha termina MUDAR DE VIDA e Fernando Lopes inicia UMA ABELHA NA CHUVA – aqueles que têm responsabilidade na matéria no nosso país, desde as insistências oficiais à crítica, dediquem a estes cineastas a atenção e o respeito a que a sua capacidade e seriedade artística inegavelmente tem jus.

**A.P.V.** – *O que vos levou a fazer cinema?*

**P.R.** – As minhas razões são “românticas”. Os professores da Faculdade de Direito de Lisboa “chumbavam-me”. Não conseguia passear, apesar de achar que tinha jeito para aquilo. Mas eles achavam que não. Como chumbava tinha que ficar no Porto. O Porto é uma cidade muito bonita, cinematograficamente falando. Olhava para as pessoas e tinha pena que, daqui a cinquenta anos, já ninguém conhecesse aqueles lugares e aquelas casas que, entretanto, teriam mudado; tinha pena que não pudessem ver aquelas pessoas a passar... Enfim, é a vontade do costume, de todos os artistas...

**A.P.V.** – *E porque é que pensaste no cinema?*

**P.R.** – Não tinha jeito para direito, não tinha jeito para pintar, não tinha jeito para escrever...

**G.C.L.** – *Se você não tivesse jeito para fazer cinema, o que está abundantemente provado não ser o caso...*

**P.R.** – Gostaria de ser distribuidor, talvez...

**G.C.L.** – *Essa hipótese está posta de parte... Pergunto isto, porque me lembrei agora duma coisa que o Jean-Luc Godard diz a esse propósito: se ele não tivesse a possibilidade de fazer cinema faria filmes para a TV, se não tivesse a possibilidade de fazer filmes para a TV, escreveria. Passou-se alguma coisa desse género consigo?*

**P.R.** – Não. De resto, não tinha mais coisa nenhuma em que tivesse a mais vaga possibilidade de me safar.

**G.C.L.** – *Você tem a noção de que a única via possível para si é, efectivamente, o cinema?*

**P.R.** – Sim. Se eu ficar cego, por exemplo, não faço mais nada.

**G.C.L.** – *Aproximadamente com que idade é que você cristalizou essa ideia de fazer cinema?*

**P.R.** – Entre os 16 e os 18 anos.

**G.C.L.** – *Mas aos 16 anos você não estava na Faculdade de Direito!*

**P.R.** – Eram amores que ainda não se conheciam mas que depois claramente se viram.

**G.C.L.** – *E o Fernando?*

**F.L.** – Comigo passou-se duma maneira um bocado diferente da do Paulo. Creio que vim para o cinema porque via muitos filmes. Vim para Lisboa muito novo, com 12 anos, trabalhar. Pensando bem, talvez o cinema funcionasse um bocadinho para mim como o boxe para o Belarmino ou como a América para o Stavros<sup>1</sup>. Via muitas fitas, aos sábados... Tinha semana inglesa e ia ver muitos filmes; digamos que era a minha forma de cultura, a única que me era possível. Mas durante muito tempo, embora sonhasse com o cinema, como toda a gente nova, sonhava num sentido completamente diferente dos sonhos que tenho hoje. Provavelmente sonhava com as raparigas que via no cinema e, dos 16 para os 18, um pouco também como o Paulo, comecei definitivamente a pensar que o cinema era uma profissão que me interessava, que podia ser uma profissão excitante. Mas “fazer cinema” exigia um certo tipo de actividade que era perfeitamente oposta àquilo que eu fazia. Eu estava num escritório a trabalhar e foi sempre uma coisa que me “chateou” muito o facto de estar fechado e de ter um horário. Todas as fitas que eu via, que eram principalmente americanas, eram o contrário disso, dessa rotina, eram um certo tipo de acção, um certo tipo de actividade. O cinema para mim entrava nesse campo. Além disso, havia também aquele aspecto de que se revestem todos os sonhos que um indivíduo tem; poder vir a furar barreiras, inclusive as sociais, dar um salto, quer dizer, ficar um tipo sozinho. Aliás, quando isso se consegue é que é o problema, e dos 16 para os 18 eu comecei a pensar nisso muito a sério. Mas havia também um problema de dinheiro. Eu não sabia que havia uns sítios onde se podia estudar cinema. Já me contentava só com ver os filmes. Também não gostava dos cineclubes. Não me agradava a forma como eles encaravam o cinema, achava aquilo tudo muito teórico, muito intelectual. Pensava que o que eu tinha a fazer era sair daqui e ir lá para fora estudar, mas não tinha dinheiro. Nessa altura apareceu a televisão. Eu concorri a um lugar: vi um anúncio a pedir empregados, os tipos disseram que sim senhor, escrevi uma longa carta a explicar que queria fazer cinema, que me sentia um tipo predestinado para grandes coisas. Eles disseram-me que estava bem, mas que tinham milhares de cartas como a minha. Mas acrescentaram que a minha carta os tinha impressionado bastante, que precisavam de gente nova, mas que a única hipótese que tinham era dar-me um lugar para escrever à máquina nos estúdios. É uma maneira de você começar, disseram eles, e realmente comecei aí. Fui para os estúdios da televisão, durante muito tempo, como terceiro escriturário,

<sup>1</sup> Personagem do filme AMERICA, AMERICA de Elia Kazan.

dactilografar os noticiários e ao fim de seis meses consegui passar para o cinema, isto é, para a sala de montagem. Comecei no cinema através da montagem.

**G.C.L.** – *Supondo que os filmes que você viu foram pertinentes para desencadear essa cristalização, há um momento em que vocês começaram a ver os filmes não de uma maneira passiva, mas a tentar perceber, descortinar como é que aquilo é feito.*

**F.L.** – Isso para mim passou-se com um certo tipo de filmes; lembro-me muito bem. A época em que vim para Lisboa foi uma época muito boa do ponto de vista do cinema americano, particularmente no que se refere às fitas musicais. Vi praticamente todas as que passaram aqui. Conheço muitos amigos meus, alguns de vocês, que devem ter começado pelas fitas de cowboys, como quase toda a gente, mas nesse aspecto eu fui um bocado ao contrário, porque, como vivia isolado na província, comecei com as fitas musicais. Na província só me lembro das fitas de guerra, porque era o tempo da guerra. Lembro-me particularmente duma fita chamada TRINTA SEGUNDOS SOBRE TÓQUIO e de uma outra que foi a primeira que me impressionou a sério (mas sem me levantar problemas porque eu era muito miúdo), chamada OS CARRASCOS TAMBÉM MORREM. Era do Lang. Eu nessa altura não fazia a mínima ideia de quem era o Fritz Lang, mas a fita fez-me uma impressão enorme. Só em Lisboa é que comecei a querer saber como é que se fazia “aquilo”, sobretudo por causa das fitas musicais, que estavam cheias de coisas fabulosas e de truques espectaculares. Tinha tanta curiosidade de saber como é que aquilo era que a minha aprendizagem de cinema, antes de ler o Bazin e outras coisas, fez-se à base da leitura de livros sobre a técnica de cinema. Comprei praticamente tudo o que cá havia sobre técnica cinematográfica, desde as colecções do *Comment filmer*, *Comment mettre-en-scène*, etc., onde tudo se explicava em cinquenta páginas. Comprei tudo e só depois é que comecei a ver que aquilo também não chegava e comecei então a comprar mais uma meia dúzia de livros que não tinham muito a ver com isso. Foi por acaso também. Eu trabalhava na Praça D. João da Câmara, e saía muitas vezes à rua para tratar de coisas. Havia perto uma casa de lotarias e nessa casa trabalhava o Vasco Granja, que vendia também a revista *Imagem*. É uma coisa inconcebível uma casa de lotarias a vender a revista *Imagem*! Um dia fui lá comprar a *Imagem* e o Granja, que não me conhecia, disse-me “eh pá eu tenho também aqui uns livros”. O gajo tirava tudo isso debaixo do balcão com ar subversivo. Acabou por ser despedido da casa porque em vez de vender cautelas vendia livros de cinema...

**G.C.L.** – *E você, Paulo?*

**P.R.** – É um bocado estranho. O cinema para mim só chegou muito mais tarde na continuação doutras coisas. Eu tinha a monomania das histórias, tanto para contar como para me serem contadas. Até aos 13 anos, passei a vida a escrever histórias, historietas, enredos e a chatear as pessoas para que elas contassem, quase ao nível das coisas de fadas. Era capaz de ler o Pinóquio e a seguir o Voltaire. Isso continuou até muito tarde e só a certa altura parou, porque, com um certo sentido crítico, descobri que aquilo era muito mau. Só muito mais tarde, quando comecei a ver as coisas sob o aspecto sensorial, o peso, o volume dos lugares, é que percebi realmente que o cinema me podia dar alguma ajuda. Problemas propriamente técnicos de cinema, vieram-me tardíssimo e vieram muito à posteriori. O que aconteceu foi que aí aos 15, 17 anos, de repente, as antigas histórias começaram a aparecer em imagens e em imagens as comecei a contar. Ainda me lembro duma série de argumentos que nessa altura inventei. Praticamente só quando entrei no IDHEC é que me começaram a surgir os problemas técnicos. Diante da técnica, naquela altura, hoje acontece-me mais ou menos a mesma coisa, nunca tive nem fascinação nem constrangimento. Sempre achei que tinha facilidade geral em matéria de forma e portanto nunca a encarei como um obstáculo de per si. Aos poucos comecei a fazer um plano, um travelling, um crescendo, um suspenso, etc.

**F.L.** – Vou interromper: Quando eu falei na técnica, falei numa coisa que se liga um bocadinho com o que já disse há bocado: disse que o cinema para mim era praticamente a única forma de cultura e isso é verdade. Praticamente toda a minha cultura, se posso dizer que tenho um certo tipo de formação cultural, eu que nunca possibilidade de ter a formação universitária que me poderia dar uma certa linha, veio-me efectivamente do cinema e portanto eu, para mim, nunca pus outra hipótese que não fosse efectivamente o cinema e achava que isso me bastava perfeitamente. De tal modo que ainda hoje sou absolutamente incapaz de ler uma peça de teatro ou de me emocionar grandemente a ver um espectáculo teatral, ou mesmo a vê-lo montar como já vi muitas vezes. É um universo que não me fascina grandemente, não me interessa muito, o cinema basta-me perfeitamente. Portanto, se me interessasse por livros de técnica e só depois é que passei para outros campos mais profundos do cinema, foi porque achei que era por aí que devia começar, um pouco como um escritor que tem que saber bem português, que tem que saber utilizar bem as palavras, que é o que ele tem à mão, que são aquilo de que ele se serve, e que se o não souber, fatalmente se estará limitando. Eu tive sempre esse problema. Talvez que até gostasse de escrever, mas nunca o fiz ou aquilo que fiz foi sempre por brincadeira ou então coisas próximas do cinema: a única coisa que eu escrevi foi uma história policial e isso foi com certeza por influência do cinema. Também nunca tive coragem para pensar a sério em escrever e ainda hoje tenho grandes problemas em pensar que poderia, por exemplo, trabalhar como argumentista, embora sinta que sou capaz de inventar um certo número de histórias, de personagens, etc. Mas falta-me a paciência, sou um bocado preguiçoso para escrever e por outro lado tenho um grande medo das palavras, estou sempre desconfiado, acho que é preciso conseguir efectivamente ser um tipo com um conhecimento muito profundo das palavras para as aplicar exactamente.

**G.C.L.** – *Mas apesar de tudo eu fiquei sem saber muito bem o que queria saber. Naturalmente foi porque fiz a pergunta mal. Aquilo que eu gostava de saber é o seguinte: eu acho que há duas maneiras de ver cinema: uma é aceitá-lo sem qualquer espécie de preconceito catalítico, experimentá-lo sem interrogações; outra é olhar para o écran, como certos miúdos olham para os relógios e para os brinquedos, com vontade de os desmontar para ver como é que “aquilo” é feito por dentro.*

**F.L.** – Eu sei o que é que você quer dizer.

**G.C.L.** – *Como é que se faz aquilo? Não se deixar enfeitiçar pelo poder de sedução do filme, mas ter a curiosidade (comigo isso passou-se muito mais tarde) de saber como é que “aquilo” se fazia. Durante muito tempo, enquanto estava a ver os filmes, não me ocorria...*

[A conversa foi interrompida por um telefonema de Manoel de Oliveira, que foi convidado a vir e participar.]

*...mas isso não tem assim uma grande importância.*

**A.P.V.** – *Eu gostava de fazer uma pergunta que se encadeia nesta. É o seguinte: há duas maneiras de chegar ao cinema: uma que geralmente surge mais cedo que é uma certa atracção pelas máquinas, pelo aspecto mecânico do cinema. Há um certo número de pessoas que começam até pelos 8mm ou mesmo pela fotografia...*

**P.R.** – O Cunha Telles.

**A.P.V.** – *Não sabia... A outra que é a de se interessar pelo cinema numa maneira mais directa, através da visão dos filmes. Há um momento em que as pessoas passam exactamente a analisá-los, a pensar, inconscientemente ou não, em vir a fazê-los e começam-se a interessar por uma visão com certo sentido crítico. Só a partir daí se começam a interessar pela técnica, por uma certa mecânica e inclusivamente*

*encaram a hipótese de frequentar uma escola, etc. Dá-me a impressão de que vocês os dois, por muitas coisas que os separem neste aspecto, chegaram ao cinema da mesma maneira. Dá-me a impressão, por exemplo, de que, ao contrário, o António Macedo chega ao cinema pela outra maneira.*

**P.R.** – É o fetichismo da máquina.

**F.L.** – Aliás eu ia dizer exactamente isso: tanto a mim como ao Paulo (suponho que com o Paulo se passa o mesmo tanto quanto sei dele por coisas que ele disse agora) nunca nos interessou, muito desmontar máquinas (a história do relógio). A mim, pelo menos, isso nunca me interessou. Nesse aspecto há um tipo a quem me sinto ligado, passe a imodéstia da comparação, e é o Godard. Ele começou através da crítica. Mas, como ele, eu nunca tive dúvidas que havia de chegar ao cinema, tinha a certeza que acabava por fazer filmes em 35mm. Nunca pus sequer a hipótese de fazer filmes de 16mm; até hoje nunca os fiz e recuso-me completamente a isso. Em 8mm então acho pavoroso. Sou incapaz de filmar os meus filhos em 8mm, não sei, chateia-me, não sou capaz. Quando penso no cinema, penso nos termos em que eu o vi no écran. O que eu sempre pensei foi isto: quero vir a fazer cinema assim e, se possível, quero vir a fazer a SERENATA À CHUVA ou as coisas que vi na época em que acordei para o cinema.

**G.C.L.** – *A nenhum de vocês ocorreu o que era um pouco tradicional, pelo menos no meu tempo, ingressar no cinema pela via do actor, a identificação com o actor?*

**P.R.** – O Manoel de Oliveira começou assim.

**G.C.L.** – *E esse foi sempre o meu sonho. Dá-me a impressão que é a via que me atraiu ao cinema; o tipo que se identifica com o actor e não com a forma como aquilo se encadeia.*

**F.L.** – Nunca me passou isso pela cabeça.

**P.R.** – A mim, foi a monomania de contar histórias que de repente renasceu. Nos primeiros dois ou três anos, a minha única preocupação era encontrar histórias suficientemente bonitas do ponto de vista visual. Não me interessava muito como é que elas se faziam concretamente, nem achava muito difícil nem angustiante esse problema, o que eu achava é que realmente a relação entre as personagens, o *décor*, isso é que era grave.

**F.L.** – Para mim foi o lado do espectáculo. Um público, uma plateia e uma “coisa” que passa no écran. As pessoas todas agarradas “àquilo”...

**G.C.L.** – *Num e noutro o complexo do Olimpo, como dizia um crítico português: “ou de como o mundo é o cinema dos deuses” [Risos].*

**F.L.** – Outra coisa: não sei o que se passou com a família do Paulo. Mas no meu caso, eu tinha muitos problemas familiares de carreira, problemas digamos de ordem prática, etc. Na época em que me convenci de que ia mesmo fazer cinema, como sou um bocado teimoso e um bocado optimista e tenho a mania de que quando quero uma coisa acabo por a fazer, acreditei realmente a sério nisso e que isso era importante para mim. De certo modo, a minha emancipação, o meu crescimento como pessoa, estão muito ligados a isso. Lembro-me, nessa altura, que disse à minha mãe que ia fazer cinema. Ela respondeu-me: “tu és maluco, não tens possibilidades de o fazer”. “Ai tenho, tenho de certeza absoluta”, respondi-lhe. Passado pouco tempo entrava para a TV e pouco depois de um ano estava em Londres a estudar cinema. Não chegaram a passar dois anos.

**G.C.L.** – *Que dificuldades um e outro encontraram no acesso à profissão, ou seja no que se refere à execução, realização e concretização?*

**A.P.V.** – *Pode completar-se a pergunta de outra maneira. A partir do momento em que se decidiram a fazer cinema, qual foi o modo como pensaram o que os levaria a fazer cinema? Qual era o passo ou os passos a dar para fazer cinema?*

**F.L.** – Eu vou começar porque tenho uma experiência um pouco diferente da do Paulo, que me parece mais normal dentro do cinema português, que existia nessa altura e que existe ainda hoje. Por razões óbvias eu só podia pensar em cinema em termos de profissão. A partir do momento em que percebi que era no cinema que eu me realizava, não só soube que tinha de abandonar tudo como que tinha de fazer do cinema uma profissão. Tinha, inclusivamente, de viver do cinema e, de certo modo, foi isso que fez com que eu tivesse a obsessão, que ainda hoje tenho, de que o cinema em Portugal só poderá existir quando se profissionalizar. Daí que eu tenha respeito pelos profissionais de cinema, quase pelos artesãos. Acho que é uma coisa que merece um certo respeito. Respeito os indivíduos que executam bem a sua profissão, mesmo que não façam exactamente o tipo de fitas que eu gostaria de fazer. Há qualquer coisa que é um mínimo, há certa honestidade nisso.

Há onze anos que só vivo do cinema. Portanto, tinha que começar de alguma maneira e nunca me passou pela cabeça ser assistente – estava absolutamente convencido desde o princípio que ser assistente era uma coisa que não me adiantava nada, que não era pelo lugar de assistente que eu devia começar. Sei que ali se pode aprender a ver os outros a fazer e colaborar, de certo modo um tipo até está de fora, está de lado a ver e portanto tem um certo juízo crítico, mas naquela altura o panorama do cinema português era pavoroso, estava tudo parado e aqueles que faziam coisas não me interessavam absolutamente nada. Tive depois essa possibilidade da TV e isso foi de certo modo uma sorte. Sou uma pessoa que tem tido muita sorte na sua profissão no meio de tudo isto, porque aproveitei a sorte no momento exacto. Quando entrei para lá já eu queria ser realizador, mas sabia que não podia começar logo por realizador. Não me sentia seguro e além disso não tinha a audácia suficiente para chegar lá e começar a fazer coisas. Pensei então que a melhor maneira de aprender cinema era pela sala de montagem, isto é, pensei que se ia lidar com imagens queria primeiro aprender a controlá-las. Isto liga-se outra vez com a história das palavras. Foi por aí que comecei e durante uns tempos estive um pouco mal do ponto de vista puramente de profissão, até porque ganhava mal e não me aguentava, pelo que tinha de trabalhar por fora, o que ainda hoje me acontece. Mas agora todos os meus afazeres estão ligados ao cinema. Só depois de ter ido para Londres estudar e ter vindo de Londres para aqui, é que comecei a trabalhar como realizador. De certo modo, posso dizer que comecei a viver como realizador pura e simplesmente, a fazer filmes ou a montá-los ou a executar programas e até uma certa altura não tive muitos problemas. Isto é, nos tempos em que estive na TV não me surgiram problemas, porque aquilo era uma coisa que garantia um certo tipo de estabilidade económica. Mas chegou uma altura em que percebi que na TV já não adiantava mais – o trabalho de cinema na TV é excessivamente rápido e se isso me deu à vontade, uma certa facilidade de execução, uma certa rapidez de raciocínio a resolver os problemas no próprio local das filmagens (como já tinha o treino da montagem pensava já em termos de como é que aquilo se ia ligar e se uma coisa não me saía bem eu sabia como é que a podia salvar na montagem, fazia um plano que sabia que me podia salvar a cena), percebi que não podia aguentar mais, porque precisava de tempo para repensar tudo e até para recomeçar.

Foi nessa altura que saí da TV. Comecei então a ter as mesmas dificuldades. Quando comecei a fazer fitas de fundo, caso concreto o BELARMINO. Foram, sobretudo, dificuldades do ponto de vista de expressão, porque comecei a ser mais exigente, a ter mais sentido crítico, a determinar melhor o que é que eu queria fazer, a tentar encontrar uma maneira minha de contar as coisas e de dar as minhas ideias sobre as coisas. Por outro lado, comecei a ter problemas profissionais porque cheguei à conclusão – e cheguei a ela por mim próprio – de que a profissão de cinema em 1966 ainda não existia em Portugal, pelo menos a profissão



de realizador. As minhas dificuldades são, sobretudo, dificuldades de ordem profissional. Senti que em determinados momentos um indivíduo pode ir mais longe e só não vai por causa de condicionalismos.

**P.R.** – Comigo é um bocado ao contrário. Antigamente, eu devia ter sido um tanto ou quanto anormal. Quando penso no passado, penso nele como numa daquelas curvas sociométricas que vão do preto progressivamente para o cinzento cada vez com um grau a menos. Os meus sete ou oito anos foram a época negra da minha vida. Praticamente deixei de ter problemas quando entrei para o cinema. A certa altura as coisas estavam tão más que realmente percebi que não havia outra coisa em que me pudesse safar, nem minimamente. Ou era o cinema ou o dilúvio, e portanto logo que consegui entrar tive uma tal sensação de alívio que comparativamente me senti logo outra pessoa. Isto por um lado. Por outro, sei que apesar de tudo eu sou um feroz optimista e o cinema resolveu-me coisas, sei lá, a minha família, aquelas coisas do costume... Penso, por exemplo, nas relações com o produtor e numa certa eficácia que eu nem sequer percebo bem. Embora fosse muito novo, tinha um ar ingénuo e inseguro e, não sei porquê, com este meu arzinho as pessoas acabavam por cair sem grande dificuldade. A minha família acabou por ficar feliz, o António da Cunha Telles acabou por tentar a primeira produção a sério, comigo, etc. Há um determinado tipo de eficácia minha sobre as pessoas, que não é nada mundana, mas que, no entanto, acontece e que eu não sei bem determinar porque acontece, mas que, à posteriori e aos poucos, me acabou por dar uma certa confiança. O que me acontece hoje é que há uma angústia progressiva do ponto de vista estético. Agora, quando veja uma fita do Godard, meto-me pelo chão abaixo e digo: “Vou fechar a barraca, sou um tipo académico, nado-morto”. À medida que vou trabalhando isso vai crescendo e é extremamente grave.

**A.P.V.** – *E esse sentimento permanece depois de veres o trabalho que fazes?*

**P.R.** – Sim, porque os outros andam muito mais depressa.

**G.C.L.** – *Até porque têm maior facilidade em produzir e criar.*

**P.R.** – Não sei bem; para começar, são uns tipos com mais categoria.

**F.L.** – Aí, acho que isso se relaciona muito com aquilo que eu dizia a respeito dos meus problemas: por vezes o que me deixa raivoso é o facto de saber que posso ter a ideia e que às vezes até podia fazer coisas melhores do que aquelas que faço, melhores no sentido de experimentar, de ir mais além do que aquilo que fiz anteriormente, tentar ir mais além, mas sei que há problemas, que o cinema se faz com dinheiro, que se faz com estruturas de produção e que elas não existem aqui e que, portanto, vou ter imensas dificuldades em pô-las em prática.

**G.C.L.** – *Então, já agora, pergunta-se ao Paulo e ao Fernando o que é que esperavam do seu primeiro filme.*

**P.R.** – Agora já não me lembro. Fundamentalmente, esperava o filme do “vai ou racha”, quer dizer, fiz o meu primeiro filme, como provavelmente o Fernando, num clima de loucura. Não creio que em relação ao primeiro filme sério se tenha um mínimo de sanidade mental. É um clima quase mágico, possessivo, não se pensa nem no público nem na crítica nem em nada.

**G.C.L.** – *Compreendo perfeitamente. Tenho ideia de que isso não se aplica ao Fernando, mas compreendo que se possa fazer um primeiro filme num clima desses.*

**P.R.** – Como quem vai deitar uma bomba. Por outro lado, tenho uma certa agressividade latente debaixo de um ar pacífico. É um pouco como a história do rapazinho de OS VERDES ANOS, que toda a gente conhecia como um rapazinho tímido, tranquilo, que nunca fazia mal a ninguém e, de repente, puxou da faca e matou a pequena. De certo modo, tive a sensação de que entrara finalmente na ordem dos terroristas e

que ninguém estava à espera. De repente, apareceu o cadáver... De certo modo, também, um dos poucos motivos de consolação pessoal que tenho é de pensar nas patifarias que quero fazer de futuro e que ninguém me espera. E não me digam depois: “Mas, não, Paulo, porquê fazer disso!”

**A.P.V.** – *Mas tu tinhas a consciência de que jogavas tudo por tudo?*

**P.R.** – Sim, admitia perfeitamente a hipótese de estar morto passado um ano.

**F.L.** – Há uma parte em relação ao meu primeiro filme que é perfeitamente igual à do Paulo, até porque, como era o mesmo produtor, há muitas relações que são iguais. Havia uma vaga noção de que andávamos todos metidos no mesmo barco e realmente havia um grande clima de loucura nessa época. Quando me lembro desse período, há uns dois ou três anos, penso que foi um dos períodos mais bonitos e mais felizes da minha vida, porque foi um período em que efectivamente houve uma certa loucura, uma grande actividade e estava contentíssimo.

**P.R.** – Que era contagiosa. Lembro-me de uma dúzia de tipos que acompanhavam as filmagens e viveram exactamente os anos mais loucos da vida deles.

**F.L.** – Era fabuloso porque estávamos todos muito ligados uns aos outros. Nem parecíamos portugueses, parecíamos outra coisa qualquer, iguais a tudo aquilo que a gente gostava e que tinha acontecido lá fora, igual ao que a gente sabia que tinha acontecido em França e isso era uma sensação nova, ainda por cima para quem produzia as fitas.

**P.R.** – Que era um louco.

**F.L.** – Que era tão louco como nós e não punha um certo número de problemas na realização das fitas. Ou punha outros, punha problemas por causa da sua loucura, punha problemas digamos de criação, por exemplo, a gente dizia dá-lhe e o gajo dizia rebenta, estás a perceber? Neste aspecto o tipo era bestial. O Paulo dizia que quando ele fez a fita dele era o vai ou racha e eu lembro-me que quando fiz a minha fita – que foi logo a seguir, estava o Paulo a acabar a dele e eu a acabar a minha – ele me dizia: “a gente vai dar-lhes um murro”... Aliás, havia uma certa relação com o boxe. Como aquilo era de boxe a gente andou sempre com a ideia de que ia dar um grande murro e estávamos perfeitamente convencidos (ninguém me tirava isto da cabeça) que íamos ganhar a partida. Estivemos perfeitamente convencidos até ao fim que a partida estava mais que ganha, que os tipos estavam absolutamente arrumados e quando digo isto refiro-me a uma certa geração do cinema português. Como eu vim um bocadinho depois do Paulo, estava convencido – e podia tê-lo feito e aí entram realmente problemas meus e de produção – que ia fazer do BELARMINO a minha fita como eu a quis fazer e que ia fazer ao mesmo tempo uma fita popular. Eu tive a ideia que era possível fazer uma fita popular capaz de ser uma boa fita. E aí eu lembrava-me sempre das fitas americanas e inicialmente o BELARMINO era para ter sido feito como realmente uma fita americana. Efectivamente não era possível e possivelmente o que eu queria fazer com o BELARMINO era aproximar-me duma coisa no género do À BOUT DE SOUFFLE... Evidentemente não fui capaz e hoje considero que um dos meus maiores falhanços no BELARMINO foi não ter sido capaz de fazer o À BOUT DE SOUFFLE. Nessa altura não tinha visto o À BOUT, mas aquilo que eu sabia do filme, aquilo que ele representava, era isso que estava convencido que podia fazer. De resto, acho que uma das coisas que nos caracterizou, tanto ao Paulo como a mim, nas primeiras fitas, era debaixo das aparências uma grande confiança em nós próprios. O que é realmente esquisito. Cada um de nós estava convencido de que ia ser tão bom como o Godard ou como não sei quem.

**P.R.** – Eu estava convencido de que ia fazer um melodrama popular, um drama de faca e alguidar que faria chorar toda a gente.

**G.C.L.** – *Em que medida é que vocês puderam verificar que assim não era; como é que compreenderam isso e que efeito é que isso teve sobre vocês? Foi antes ou depois da estreia? Foi no acto da montagem ou foi no acto da rodagem?*

**P.R.** – Foi quando comecei a encontrar os distribuidores. Começaram-me a fazer aquela propaganda mais ou menos idiota que se fez “à la” CLÉO, “à la” LOLA, uma série de slogans inefáveis...

**G.C.L.** – *Não sei se a LOLA não deverá ser considerado um melodrama...*

**P.R.** – Mas não, não no sentido em que depois falavam os distribuidores. A certa altura criou-se a lenda cá em Lisboa de que o filme era ferozmente anti-popular. As pessoas partiam as cadeiras na província. Depois, com tempo, chegou-se à conclusão de que era apenas pouco popular e mais nada e que não era propriamente um insulto à-face-do-público. Entretanto, quando cheguei à conclusão de que os dirigentes das associações de Lisboa eram capazes de dar sentidos exactamente contrários ao que estava na fita, que havia lá coisas que lhes pareciam reacçãoárias, que eles tomavam a sério intenções que a mim me pareciam satíricas, comecei a pôr a mim próprio problemas muito graves de comunicação com o público, não só com o popular como com o pretensamente erudito. Essa preocupação nunca mais me largou um momento e continuei a viver angustiado.

**G.C.L.** – *Em que momento é que vocês sentiram que tinham ficado aquém ou que não tinham conseguido aquilo que se tinham proposto? Vocês tiveram consciência disso antes ou depois da estreia? Você, Paulo, depois de ter tido o filme pronto e antes de falar com os distribuidores, tinha efectivamente ainda a ideia de que se tratava de um melodrama popular?*

**P.R.** – O que acontece é que, digamos devido às más companhias, o meu filme foi muito mostrado a pessoas, mesmo a estrangeiros, antes de estar pronto e acabado, e toda a gente interpretou logo aquilo numa direcção que me pôs um “bocado a pau”. Interpretando aquilo como refinada obra de arte e isso assustou-me.

**F.L.** – Eu tive um pouco a noção de que o BELARMINO teria sido um estímulo com muitas possibilidades de defesa comercial junto do público. No fundo havia dois filmes, quer dizer, pensava fazer dois filmes: um filme que era o que o público normal veria e o outro que estava por detrás. O BELARMINO ainda hoje conserva um bocadinho esse sentido, mas conserva-o de uma maneira excessivamente seca e isso não agrada nada ao público. Só tive a consciência disso durante a rodagem do final da fita, sobretudo na parte final. Mas já estava tão absorvido que já não conseguia sair daquilo. Não podia ir mais para diante, não me podia concentrar, estava completamente possuído pelo facto de andar a filmar no meio da rua com câmaras, com coisas que era o que eu inicialmente queria fazer. Não tinha tempo para raciocinar sobre o que ia fazendo. Mas, nessa altura, comecei a ter um bocado de medo de que a fita não fosse sair como eu tinha pensado inicialmente com o Telles. Mas como tenho um vício de montador, que muitas vezes me trama, pensava sempre que depois da montagem acertava aquilo. Há muita coisa que eu aprendi no BELARMINO, mas uma das mais importantes foi que não há nada que se safe na montagem desde que esteja insuficientemente ou mal filmado ou mal expresso, desde que não tenha sido realmente pensado. Na montagem, pode-se passar por cima da coisa, atirar um bocadinho de poeira aos olhos aqui e ali, mas os defeitos vão ficar, já não há nada a fazer, deixa de haver clareza nos objectivos que se querem atingir. Mas onde eu tive a perfeita consciência de que o filme não atingia aquilo que eu queria foi na estreia, não na estreia propriamente dita, mas na passagem do filme em Lisboa. Eu tinha muitas ilusões, tantas com o Paulo, acerca do público e acerca de um certo tipo de público. Por exemplo, eu estive desde o princípio convencido que o chamado público culto não ia gostar do filme. Ou, pior ainda, como sou um pouco

malandro, sabia que eles não teriam coragem para dizer que não gostavam do filme, que iriam perceber tudo ao contrário. De resto, isso foi uma coisa que se verificou exactamente e nunca me preocupou excessivamente; o que me preocupava era efectivamente se o filme faria ou não faria carreira comercial. Isso para mim era extremamente importante, até porque eu sabia que se o filme fizesse carreira em Portugal tinha possibilidade de ir para diante com outras fitas e poderia então fazer as coisas que não pude fazer no BELARMINO, tendo carta branca, de certeza absoluta. Tive a consciência disso quando a fita foi projectada em Lisboa, mas tive uma consciência que me deixou alarmado, pois que o público, inclusivamente, tinha dificuldade na leitura das imagens. Quer dizer, aquilo que o BELARMINO propunha e que eu acho que era necessário que se tivesse feito (pelo menos essa é uma das vantagens do BELARMINO), foi feito um bocado cedo demais. O BELARMINO, aquele tipo de filme, aquele modo de contar uma coisa ou de falar duma pessoa real, veio cedo demais. Acho que o público português não estava preparado pelos outros filmes portugueses para aquilo, que não havia referências de espécie alguma. A única vaga referência era o ACTO DA PRIMAVERA do Manoel de Oliveira, que tem relações em certos aspectos com o que eu quis fazer, mas o público não viu essa fita, e portanto quando a fita apareceu, apareceu uma coisa no vazio, o público não tinha nada onde se agarrar. Além do mais, eu comprazia-me em lhe retirar amarras, em lhe dar uns certos momentos em que ele se poderia agarrar e dizer-lhes: vocês agora estão a agarrar-se a isto, mas não é isto, vocês estão a ser levados pelas lágrimas dele, mas atenção porque o que é importante não são as lágrimas dele é aquilo que ele está a esconder. O público não gosta que lhe façam isso, porque, ao fim e ao cabo, isto é retirar-lhe a possibilidade do herói, do herói com todas as suas misérias e com todas as rábula. O público, no fundo, continua a esperar que lhe dêem uma grande rábula com que ele se possa comover.

**A.P.V.** – *De qualquer modo, o Belarmino dá-lhes uma grande rábula.*

**F.L.** – Dá, mas o realizador tira-lha.

**G.C.L.** – *Exacto.*

**F.L.** – Julgava que isso podia funcionar, mas para isso era preciso que o público estivesse sempre alerta e não o está. A própria sala de cinema não lho propicia. Daí que eu esteja convencido que fitas no género do BELARMINO ou mesmo, e é o máximo que se pode conseguir nesse aspecto, que é essa coisa perfeita que é o SALVATORE GIULIANO, não tem a mínima possibilidade de agarrar o público e aí entra uma contradição: estas fitas acabam por perder eficácia. Hoje penso seriamente que os velhos filmes americanos é que tinham razão. Estou a referir-me àqueles filmes bons de que nós gostamos.

**A.P.V.** – *Ao Hawks...*

**F.L.** – ...que lhe forneciam um determinado número de coisas e que atrás dessas coisas lhes iam dizendo outras.

**G.C.L.** – *Exacto. É que a explicitação do mito deve ser feita no próprio filme e não exclusivamente pela qualidade do olhar do mètreur-en-scène. Como é que você acha que o público acolheu o seu filme, Paulo? Como é que você reagiu a esse acolhimento, não só do público mas também da crítica? Você assistiu, foi a vários espectáculos?*

**P.R.** – Sim, eu acompanhei bastante o filme e o público reagiu de duas maneiras: ao nível quase próximo, quase amigável, familiar, das senhoras e não sei o quê, que ainda se extasiavam pelo facto de se fazer um filme em Portugal, num sítio com pessoas, etc. Nessa medida, é um público simpático, de gente muito simples, “ah, mas vê-se a Avenida dos Estados Unidos, mas é tão bonito e eu nunca tinha olhado”, etc. Isso é um lado simpático, ainda há vinte por cento de pessoas assim. Depois, tinha partido do pressuposto, um

pressuposto aliás perfeitamente errado. Explico-me: o filme foi baseado numa série de crimes passionais que naquela, época tinha havido em Lisboa (houve uns três ou quatro meses em que os jornais, todas as semanas, falavam de crimes assim, à faca, por amor). Portanto, supus que toda a gente sabia que aquilo era uma das histórias em que se matava à faca no fim. Senão o tivesse suposto, teria feito um flashback, porque essa história dos crimes passionais não se explica, acho eu, racionalmente. O que é certo é que o público entendia que aquilo era uma história vulgar, não achava nada que aquilo era uma daquelas histórias marcadas pela fatalidade a acabar mal, olhava para aquilo e depois não se explicava porque é que ele a matava.

**A.P.V.** – *Quer dizer, o público tinha a mesma surpresa que a Isabel Ruth.*

**P.R.** – Pois. A Isabel Ruth, no fim só não perguntava: “Minha senhora, porque é que ele me matou...”

**A.P.V.** – *...porque não teve tempo.*

**P.R.** – Porque não teve tempo, porque ela estava espantadíssima realmente depois de ter levado a facada, e dizia: ela era tão gentil...

**G.C.L.** – *Pois, quer dizer, a própria eficácia do filme é de alguma maneira aquilo que o perde.*

**P.R.** – Portando eu devia ter começado: a primeira imagem o rapaz à porta de faca na mão, a falar com ela, matá-la; depois começava e acabava a história com eles, muito amigos, e, provavelmente, depois, o rapaz a caminho da casa da rapariga e a bater-lhe à porta.

**F.L.** – Eu lembro-me de ter ido ao quarto do Paulo, um dia após a estreia e de lhe ter dito isso exactamente.

**P.R.** – Ora bem, estava convencido que este dado estava na consciência colectiva, dos jornais, dos casos do dia e não estava nada, funcionou exactamente ao contrário,

**G.C.L.** – *Como o filme é um pouco a sua história e como você se considera uma pessoa insólita, o filme aparece ao público tão insólito como você se acha.*

**P.R.** – Prefiro não fazer comentários. Mas o que é certo é que a própria crítica, digamos esclarecida, foi em geral muito fácil de levar pela fita. Praticamente em todas as cenas não houve nada que não tivesse sido muito exaltado ou muito rebaixado, mas, de um modo geral, toda a gente reconheceu nela uma meia dúzia de qualidades. Mas, fora os surrealistas mais ou menos de meios franceses ou suíço-franceses que deliraram com o carácter inexplicável e pararracional daquele crime, toda a crítica razoável embicava com a morte e eu nunca mais volto a fazer fins de filmes em que não se possa perceber porque é que se matam as pessoas [sorrisos].

**G.C.L.** – *Quais foram as condições de produção do vosso filme? Quanto receberam já? Quais as condições em que trabalharam e que direitos é que vocês conservam sobre os vossos filmes?*

**P.R.** – Está-se a falar do primeiro filme?

**G.C.L.** – *Sim, do primeiro filme.*

**P.R.** – Bom, as condições em que trabalhámos foram, como é costume, bastante más sob certos aspectos, embora boas sob outros: o Cunha Telles tinha naquela época uma verdadeira qualidade de mago para convencer as pessoas. Consegui reunir uma equipa de gente extremamente nova que quase não ganhava, que era paga quando possível e não se sabe como, etc., sem experiência nenhuma mas com uma vontade

doida de trabalhar e, portanto, em vez de se trabalhar oito horas, trabalhava-se dezasseis. Enfim, por aí não se deixava a fita de fazer, ela ficou relativamente cara para a época e para as circunstâncias, devido ao facto de ter um operador francês, que foi muito caro. Eu e o Telles estávamos um bocado a zero nisto, tínhamos que pôr vagamente as barbas de molho, pelo menos para que a fotografia tivesse lá as imagens. Por outro lado, como éramos pouco experientes e como o Cunha Telles, honra lhe seja, tinha a mania que o filme havia de ser de boa qualidade pelo que durou o tempo que foi preciso, teve que ser um filme lento. As dobragens repetiram-se duas vezes, as misturas repetiram-se duas vezes, tudo foi feito até acertar. Isto serve para explicar porque é que o filme custou à volta de setecentos e cinquenta contos. Até hoje ainda não recebi nada pela fita. Tenho uns vagos direitos sobre ela, no caso de dar lucro, coisa que ela ainda não deu. Como a acompanhei nos vários festivais, perdi umas massas em viagem, etc. O governo mexicano deu-me uma cabeça de Palenque em ouro, que ainda vale uns dinheiros. É em ouro verdadeiro... [risos]. E enfim tive, devido à civilização que naquela altura o Telles demonstrava, direitos muito apreciáveis de ordem moral sobre a fita.

**G.C.L.** – *E você, Fernando?*

**F.L.** – Tive condições de produção um pouco diferentes das do Paulo, porque na altura em que comecei a fazer o BELARMINO, o Telles já estava muito em baixo, envolvido em muitas coisas de produção. Já se tinha metido nas VACANCES AU PORTUGAL, estava a acabar os VERDES ANOS e tinha muita massa envolvida nisso. Quando eu fui fazer o BELARMINO, o Telles pôs-me esta questão: tu já tens muito mais prática do que o Paulo Rocha, gostava muito que fizesses uma fita comigo (nessa altura havia também a hipótese do Fonseca fazer uma fita para lançar um grupo de malta que havia nessa altura), e como além da prática és um tipo que conheces muita gente ligada ao cinema, e sobretudo gente nova, gente da TV, parece-me que és o único tipo em Portugal capaz de fazer um tipo de filmes que ninguém aqui é capaz de fazer, ou seja um filme à Godard – do ponto de vista de realização e rodagem – que é rodares a fita num mês. Eu disse-lhe: “Eh pá, está bem, vamos a isso, o máximo que a gente pode gastar nisso são uns quinhentos contos. Sim, vamos a isso”. Aliás, a ideia agradava-me imenso, era um tipo de desafio de que eu gosto muito. Quanto piores são as condições, quanto mais obstáculos houver para mim, melhor, consigo-me desenvolver melhor nestas condições do que, estou convencido, quando tiver todas as condições para fazer filmes. É algo inconcebível mas é assim porque é uma espécie de desafio e isso é uma coisa que funciona muito bem para mim na medida em que eu invento uma história, invento uma espécie de entidade que é: tenho que provar a estes tipos que sou capaz de fazer e que vou fazer e que vou passar por cima disto e que não me vão lixar e que não me vão ganhar, e coisas assim deste género. É uma espécie de acicate que eu invento para mim e no BELARMINO funcionou assim. Simplesmente, a coisa nunca pôde ser rodada num mês. Primeiro, porque quando me meti na coisa nunca soube bem no que é que me estava a meter. É um bocado o que dizia o Paulo há pouco: era a aventura, era a loucura. Depois, o Belarmino era uma pessoa extremamente difícil. Nunca me passou pela cabeça que fosse tanto, mas era perfeitamente normal que eu tivesse pensado nisso, porque ele é realmente a personagem que está lá um pouco no filme: um tipo que se esquiva, e isso é uma coisa que eu também já sabia do boxe, que se esquivava na vida real. Depois, a produção da fita foi uma coisa com histórias que davam para fazer outra fita. Ainda por cima o Telles nunca pôde corresponder, exactamente do ponto de vista material, dum modo que se esperava. Não foi por má vontade, foi só efectivamente porque ele não tinha mesmo condições. A partir do momento em que eu rodei o primeiro plano – eu creio que isto se aplica a todas as fitas – a fita acaba. O que é preciso é rodar o primeiro plano, porque depois, eu diria como os toureiros que é uma questão de verguenza, um tipo tem que ir até ao fim. Isto é uma coisa que funcionava para mim um pouco como para o Hemingway, quer dizer derrotado é que eu não posso ser. Portanto tenho que ir até ao fim, mesmo que eu saia daqui todo partido. Só se foi até ao fim porque descobri um tipo sensacional, que já conhecia da TV, que era o

Cabrita, que além das qualidades de operador e de loucura que o caracterizam e nós todos conhecemos (e sabemos o que é a loucura do Cabrita), tinha a vantagem de ter um automóvel [risos], que parece que é uma coisa que não tem importância, mas para aquela fita tinha uma importância fundamental. Se não fosse isso não tínhamos feito o filme. Ainda por cima tinha a vantagem de ele ter horror a tudo o que fossem projectores e reflectores, tudo o que fosse artificial.

**G.C.L.** – *E você tem alguns direitos sobre o filme?*

**F.L.** – Tenho. As minhas condições são exactamente as do Paulo.

**A.P.V.** – *Gostava de fazer-vos agora uma série de perguntas que se poderiam agrupar. Por exemplo: a distribuição do filme pareceu-vos satisfatória? Que conclusões tiraram, que controle tiveram sobre a sua distribuição? O filme já foi exibido em todo o país? E no Ultramar? (conclusões de ordem sociológica, crítica, económica, etc.). O cinema onde a fita foi estreada foi o mais indicado? Como foi dirigida a publicidade da fita? Que meios foram postos ao seu alcance? Que tentativas foram feitas para colocar o filme no estrangeiro? Por quem? Resultado? Vantagens dos festivais?, etc.*

**F.L.** – Na distribuição tive inicialmente os mesmos problemas que o Paulo. A fita sofreu de um problema: o Telles estava muito atrapalhado e portanto ele mostrou a fita excessivamente. A certa altura tive que acabar com aquilo, porque senão nunca mais ninguém a comprava, acabando queimada. Acontecia, por exemplo, que um distribuidor gostava da fita, e isso aconteceu, mas tinha medo de a comprar porque não sabia onde a colocar ou acontecia que um outro distribuidor talvez estivesse disposto a comprá-la...

**Manoel de Oliveira** – Posso entrar?

**F.L.** – ...mas também tinha o problema de a exhibir. Creio, portanto, que a fita do Paulo, mas particularmente a minha pelas razões que eu há pouco apontei, levantavam um problema que era talvez o problema que pela primeira vez se levantava em relação a algumas fitas portuguesas. Isto parece combinado com a entrada do Manoel de Oliveira, mas realmente levantou-se esse problema em relação, por exemplo, ao ACTO DA PRIMAVERA: são fitas que não têm nenhum circuito de salas próprio para serem exibidas. Isso já se verificava aqui em Portugal em relação a filmes estrangeiros, de tal modo que só agora é que a gente começa a ver que aparecem filmes de estúdio e coisas no género, salas de ensaio, etc. E eu quando comecei a ver que o BELARMINO não era aquilo que inicialmente tinha pensado fazer, percebi perfeitamente que a fita só se poderia salvar do ponto de vista comercial se houvesse um circuito de salas de ensaio ou qualquer coisa parecida. Para já, o BELARMINO era uma fita que ganhava muito em ser exibida numa sala pequena. Eu, por necessidades de produção, por razões várias, fui parar a um distribuidor que por acaso era contrário a isso, mas que era realmente a pessoa que nessa altura estava disposta a avançar umas massas.

**A.P.V.** – *Deixa-me interromper-te, mas parece-me, apesar de tudo, contraditória a ideia de que o BELARMINO precisava de uma sala pequena, de um cinema de ensaio e, portanto, era uma fita para um público relativamente iniciado, de amantes de cinema, com o lado popular com que tu julgavas poder contar quando a fizeste.*

**F.L.** – Não, mas isso veio mais tarde, quando eu comecei a passar a fita a distribuidores. Isso não disse eu há pouco, mas é realmente o mesmo que se passou com o Paulo. Comecei a compreender que esse lado não vinha muito ao de cima. Na medida em que eles só reagiam parcialmente a isso. Por exemplo, quando o Belarmino falava, eles reagiam porque era uma linguagem que percebiam muito bem e achavam uma certa piada a essa linguagem. Mas, no entanto, tinham uma pena enorme que eu não tivesse feito um certo número de cenas. Por exemplo, já com a fita feita e vendida a um distribuidor, esse distribuidor propôs-me

que eu fabricasse um certo número de seqüências para pôr lá dentro, entre elas uma seqüência em que o Belarmino tinha uma história com prostitutas. Dizia ele que isto pegava maravilhosamente no público. Nesta altura (foi, aliás, o momento mais difícil da fita, que estava praticamente vendida mas ainda não se tinha recebido o dinheiro), eu disse: “Eu não faço! Mesmo correndo o risco da fita não ter distribuidor, não faço, pá, não faço porque isto não tem nada a ver com a fita. Ou eles aceitam a fita assim, ou não aceitam”. E como ele já tinha dado a palavra que aceitava a fita, não teve outro remédio senão aceitá-la assim. Mas eu também tive de me sujeitar à capacidade da distribuição, aos circuitos que ela tinha, e os circuitos que o distribuidor tinha não eram os melhores para a fita. Quer dizer, a fita foi parar a um cinema (Avis) que está ligado a filmes do género de Sarita Montiel e o BELARMINO é o contrário disso. Algum público que aquele cinema pudesse ter, o público *habitué*, ia ver uma fita que não tinha nada a ver com aquilo a que estava habituado. Logo que se esgotou aquele público que poderia estar interessado num filme como o BELARMINO, e esse esgotou-se em três semanas, o filme caiu. Mais a mais, e isso foi uma coisa que eu descobri, só em Lisboa há esse público. Nem no Porto (no Porto, a fita caiu com uma enorme rapidez), nem na província o há. Na província passaram-se coisas idênticas àquelas que o Paulo disse ainda há pouco – partir cadeiras, etc. Quer dizer, o público que vai habitualmente ao cinema, e uma parte do público podia lá ir pelo Belarmino e o boxe, saía de lá perfeitamente, não direi raivoso, mas saía de lá desiludido o que era, de certo modo, pior, porque por um lado ia à espera de uma fita de boxe e por outro ia à procura do Belarmino, duma imagem que eles faziam do Belarmino e chegavam lá e levavam com outra coisa.

**G.C.L.** – *Qual seria o papel da publicidade numa coisa dessas, no seu caso e no caso do Paulo?*

**F.L.** – No meu caso inicialmente a publicidade funcionou bem, na minha opinião e na medida em que captou o que a gente convencionou chamar o público advertido. No meio disto há uma grande confusão porque nós não temos nenhuma ideia do público, não há estudo nenhum sobre ele. Isto liga-se a uma teoria que eu defendia há muito pouco tempo ao Gérard, e era que a malta nova do cinema português devia reunir-se e pagar fosse a quem fosse um estudo sobre o público do cinema em Portugal, porque nós não temos ideia nenhuma. Portanto, a publicidade de início foi dirigida ao público advertido, onde eu incluo as seguintes classes: primeiro, um público que escolhe os filmes, portanto anda a par do cinema até como arte, digamos; segundo, um público mais jovem, digamos estudantes (eu aí devo ter perdido uma boa parte do público porque a fita foi classificada para maiores de 17 anos e isso tem uma certa importância, tem mesmo muita importância, porque eu poderia ter aproveitado hoje em dia muitos estudantes liceais)...

**G.C.L.** – *A alternativa dos 12 anos nunca foi dada nem sugerida?*

**F.L.** – Não.

**G.C.L.** – *Nem você a pediu?*

**F.L.** – Não. Eu não fazia, de resto, a mínima ideia destes problemas. Só me detive na ideia dos problemas de distribuição, de público e de exibição com a primeira fita e daí pensar que isto é mesmo uma das coisas importantes numa fita. Se um tipo não tem isso em conta, uma fita pode ir completamente por água abaixo, e o facto de uma fita ir por água abaixo pode ter consequências muito graves para o que um tipo quer fazer no futuro e mesmo para o que outros tipos querem fazer no futuro ou querem fazer até naquele momento.

**G.C.L.** – *O BELARMINO já foi exibido no Ultramar?*

**F.L.** – Creio que foi só exibido em Angola, tanto quanto eu sei. O BELARMINO foi exibido não sei se em Luanda, mas suponho que sim. Sei que foi exibido no Lobito, sei que o Cineclube do Lobito fez uma exibição da fita, preparou uma coisa sobre a fita e a coisa correu bem. Devo dizer aqui que o BELARMINO beneficiou muito de



OS VERDES ANOS neste aspecto dos Cineclubes e do tal público advertido. Tinham ficado com uma espécie de complexo de culpa em relação a OS VERDES ANOS, dado que este filme ganhara um prémio em Locarno. Então, com o BELARMINO, as pessoas puseram-se a pau, não fossem cair nisto outra vez por que seria uma grande “bronca” e, nesse aspecto, tive umas grandes vantagens. Eu, por exemplo, já pude contar muito com o apoio dos Cineclubes. Não sei se ele foi muito eficaz se não (por exemplo no Porto parece que não foi). Acho que no Porto a coisa funciona assim: dizer que as fitas são recomendadas pelos Cineclubes afasta imenso público. Em Lisboa já não é tanto assim, porque a malta universitária é capaz de alinhar na fita, porque ela é recomendada pelos Cineclubes. Estou hoje convencido disso e mesmo o público que não pertence à classe universitária, faz um pouco de fé naquilo que eles dizem. Admito, nesse aspecto, ter tido um pouco de sorte. A fita tem sido exibida por aí. Até na província foi reexibida por vezes. Por exemplo em Coimbra e noutros sítios foi sempre reexibida a partir dos Cineclubes. Em Coimbra fizeram uma coisa do género o Cinema e o Jazz e levaram a fita e isto começa a ser uma coisa que também tem a sua importância.

**A.P.V.** – *No que diz respeito à província portuguesa tens algumas informações?*

**F.L.** – Tenho e são todas muito más. Na província chega-se a uma constatação que exigia um estudo sociológico que nenhum de nós pode fazer, é que o público não está preparado pura e simplesmente para ver nem sequer o BELARMINO. Ainda por cima sei que o público não vê muitas fitas na província e isso foi outra coisa que eu só descobri depois do BELARMINO. Os Fellinis, os Antonionis, os não sei quantos, não vão à província. E, portanto, aqui é que verdadeiramente se levanta o problema de ordem cultural, que não é só do cinema mas é disto tudo.

**G.C.L.** – *Bom, AS PUPILAS DO SENHOR REITOR e tal tipo de filmes isso é que vai a todas as situações portuguesas.*

**F.L.** – Exactamente. Com o filme do Paulo Rocha, e mais com a minha fita porque a minha tem ainda menos defesa do que a do Paulo, porque apesar de tudo a fita do Paulo conta uma história e a minha não, o público fica completamente desapontado. Depois sente-se defraudado e as reacções que sei que houve em cinemas de província foram estas: tipos que exigiam o dinheiro e que diziam que estavam a ser levados?

**G.C.L.** – *E você acha que a publicidade no lançamento do filme e que é apesar de tudo aquela que cola uma espécie de etiqueta para o restante da exploração, tal qual ela foi concedida e executada à saída do filme foi a mais adequada?*

**F.L.** – Acho que não, pelo menos a partir da casa distribuidora e aí põe-se o problema de existirem ou não casas distribuidoras com um sentido do cinema. O que me acontece a mim em relação ao BELARMINO é que com a casa distribuidora onde o BELARMINO foi parar aconteceu uma coisa curiosa: a má vontade começou lá dentro, dentro da própria casa distribuidora. A partir do momento em que um distribuidor não acredita na fita, tem má vontade, começa por nem sequer saber como é que vai pegar nela e não está para se ralar com isso. Foi uma coisa que descobri depois, que tem uma importância extraordinária na carreira futura da fita: os tipos querem é ver-se livres da fita, que as fitas façam circuitos e pronto.

**G.C.L.** – *Mas você sabe também, com certeza, até que ponto os elementos publicitários duma fita são quase sempre da responsabilidade da produção.*

**F.L.** – Pois, isso também foi outra coisa que eu aprendi com o BELARMINO e com o trabalho com o Cunha Telles. O que aconteceu também é que nós chegámos ao fim tão exaustos, nós por termos feito as fitas, o Telles por se ter metido em tantas fitas, que já não tivemos tempo para pensar nisso. Nem tempo nem dinheiro.

**G.C.L.** – *E do ponto de vista de filmes de anúncio, fotografias, cartazes, etc., slogans, elaboração até de uma própria campanha que ajudasse o distribuidor?*

**F.L.** – Pois, e isso vem a dar até com um problema de que já falámos aqui há pouco, que é o das estruturas do cinema português, do ponto de vista de produção: como a produção não é uma coisa estruturada, não está também preparada para prever isso. Deixamos tudo para o fim e nem sequer pensamos nisso. A publicidade, os filmes-anúncio, as fotografias, a organização de uma campanha, porque pensamos que o que é importante é ter a fita feita, e depois descuramos todo esse lado como também descuramos o ponto de vista da produção...

**G.C.L.** – *Mas isso nem sequer é o seu problema. Seria o problema da produção. Quer dizer, você também está aqui a responder por si e pelo produtor.*

**F.L.** – Pois, porque eu sei exactamente o que se passou, e daí que não assaque completamente as culpas à casa distribuidora: eles não sabem pegar na fita, mas nós também não lhes demos muitas bases para eles pegarem nela.

## PARTE II

Nota da Redacção – Prossequimos neste número a publicação da entrevista com Paulo Rocha e Fernando Lopes, realizada para *O Tempo* e *o Modo* por António-Pedro Vasconcelos e Gérard Castello-Lopes, de que inserimos a primeira parte no nº 40.

Conforme então anunciámos, nela intervém igualmente Manoel de Oliveira que se encontrava casualmente em Lisboa e foi convidado a participar.

O fragmento que hoje inserimos, e que não desmerece das intenções que levaram a publicar este texto, incide principalmente sobre o passado, o presente e o futuro do cinema português.

Depois de Fernando Lopes ter exposto as condições de distribuição de *BELARMINO*, (cf. n. 40), Gérard Castello-Lopes dirige-se a Paulo Rocha:

**G.C.L.** – *O que é que o Paulo tem a dizer sobre isto? Como é que acha que a sua fita foi distribuída? Teve algum controle sobre a distribuição?*

**P.R.** – A princípio, nem sequer tínhamos uma distribuição normal porque ninguém lhe pegava; era o próprio Cunha Telles que tentava colocar a fita. Isto é só para dar uma ideia do descrédito em que estávamos todos.

**G.C.L.** – *Mas não teria havido imprudência em produzir uma fita do princípio ao fim, com todos os encargos que isso representa, sem ter uma ideia da possibilidade de a fazerem entrar no mercado?*

**P.R.** – Se houvesse um bocado mais de conhecimento, quase de certeza que o Cunha Telles não tinha começado com esta história de filhos bastardos. A fita foi lançada duma maneira disparatada, em Lisboa, com um *trailer* que fazia as pessoas rir.

**G.C.L.** – *Foi você que elaborou o trailer?*

**P.R.** – Foi entregue ao técnico publicitário. Apenas como a coisa era nova, era diferente, houve um certo choque. No entanto, durante os quinze dias em que a fita foi projectada em dois cinemas simultaneamente, foi lá um número razoável de pessoas. A receita de bilheteira foi, aproximadamente, duzentos e trinta contos.

**G.C.L.** – *E a do Fernando?*

**F.L.** – À volta de cento e oitenta, creio.

**P.R.** – Houve uma série de movimentos, de entusiasmos, de raivas etc., e, passado este período moderadamente favorável, a fita caiu. Depois houve todos aqueles meses em que o Cunha Telles a tentou distribuir ingloriamente e a fita acabou por encalhar numa distribuidora que não tem grande volume de negócios, e lhe interessava explorar um pequeno filme que não lhe custasse muito dinheiro. Nos primeiros meses em que a casa distribuidora fez esse trabalho o problema continuou porque eles não acreditavam minimamente no produto que estavam a tentar impor.

**G.C.L.** – *E essa casa deu algum avanço?*

**P.R.** – Deu, sim, um pequeno avanço, mas só passados uns meses, muito depois da estreia, quatro ou cinco meses depois. Aliás, eu tinha seguido um bocado o processo de distribuição deles. O que é certo é que, passados oito meses, a roda começou a virar devagar e o filme começou a consolidar-se um bocado. A TV teve muita importância, porque as pessoas na província começaram a saber pela TV que havia prémios, que se falava ainda da fita e que eu não tinha morrido de vez. Aos poucos, na província, a situação passou de catastrófica a moderada e de vez em quando a boazinha. Agora, por exemplo, nas terras em que as exhibições têm sido patrocinadas por cineclubes, os resultados têm sido razoáveis. Eles agora já não alugam o filme por quantia fixa a terras onde haja cineclubes, pedem o apadrinhamento destes e exibem-no à percentagem e em geral ganham muito mais dinheiro do que se fosse por preço fixo. Aos poucos a situação em vez de trágica passou a ser medíocre.

**G.C.L.** – *Você sabe se o filme foi exibido em Angola?*

**P.R.** – A exibição em Angola foi catastrófica. O filme foi exibido à percentagem. Em Moçambique foi a fixo, pagaram bem, relativamente, um dos actores era de origem moçambicana. Creio que eles podiam ter aproveitado isso.

**A.P.V.** – *Em relação aos festivais, e antes dos festivais, que tentativas foram feitas para colocar o filme no estrangeiro?*

**P.R.** – Colocar filmes no estrangeiro é muito difícil. É preciso primeiro que a fita aguente a concorrência internacional, segundo que haja alguém que a saiba vender e que tenha o dinheiro suficiente para o material de propaganda, de viagens, deslocações, etc. Até aqui, em Portugal, creio eu, não houve ninguém que reunisse nenhuma dessas condições. Por outro lado, as fitas apesar de tudo não têm nenhuns elementos superficiais de choque que têm outras fitas congéneres. Nós estávamos um bocadinho a caçar num mato sem cachorro. Não temos senhoras vagamente despidas, não temos todas aquelas coisas que são superficiais, que não têm importância em filmes de tipos novos em muitos países, mas que ajudam apesar de tudo a lançar a coisa. É muito importante pensar que nós não temos nada do género Unifrance Films, etc., tanto do ponto de vista industrial como do prestígio do país. Qualquer obra de cinema num país evoluído beneficia duma máquina poderosíssima e automática. Por exemplo, quando um filme francês ganha um prémio todos os jornais do mundo noticiam, logo no dia seguinte vem uma notícia da France Presse, etc.

**G.C.L.** – *Você e o Fernando encontraram da parte das autoridades, que à falta de uma equivalente Unifrance Films se ocupam em Portugal dessa difusão, o apoio necessário para o envio de cópias para o estrangeiro? Fez-se alguma coisa por isso, encontraram apoio?*

**F.L.** – Eu acabei por ter o BELARMINO no Festival do Cinema Novo na Itália, em Pesaro, mas não pude sequer estar presente. Não estava cá e, mesmo que estivesse, não podia ir, pois não tinha dinheiro, e a coisa até

acabou por passar, digamos, dum modo um bocado “ilegal”. Eu acho que o que se passa aqui, particularmente com a fita do Paulo, e um pouco com a minha fita, é que desde o início não houve qualquer espécie de vontade que as fitas fossem lá para fora.

**P.R.** – Elas só receberam alguma coisa à posteriori. Depois delas conseguirem entrar em festivais, de recebermos os convites, coisa que apesar de tudo é bastante rara, pois em geral funciona-se ao contrário: 90% dos filmes portugueses são mandados e não são aceites...

**A.P.V.** – *Como é que receberam os convites?*

**P.R.** – Muito ao nível individual, porque críticos estrangeiros de boa vontade acharam que finalmente se fazia cinema em Portugal. O Pierre Kast tinha publicado uma notícia nos *Cahiers*. Os Festivais são curiosos. Têm mais boa vontade do que as pessoas de cá, querem fitas, e portanto convidam.

**F.L.** – O meu caso foi exactamente esse.

**A.P.V.** – *Concretamente no teu caso, antes do Festival de Pesaro, houve uma hipótese do filme ser exibido em San Sebastian.*

**F.L.** – Houve, mas aí apareceram muitas complicações. A fita chegou a estar pronta para ir para lá, houve uma cópia que chegou a partir para San Sebastian, mas foi tudo muito difícil. Levantaram-se toda a espécie de problemas: tiragem de cópias, dinheiro que é preciso pagar por isso, envio da cópia, etc. Além disso, tinha que ir alguém a acompanhar a cópia e, como não havia possibilidades de o fazer, a fita acabou por ser mandada pelo comboio.

**P.R.** – Lembro-me que, na altura, eu e certas pessoas já com um bocadinho de mais experiência, tínhamos garantido ao Fernando Lopes que a única maneira de a fita ir ao festival era ele ter o dinheiro suficiente para se meter no comboio e chegar a San Sebastian com a fita debaixo do braço. Não me enganei. Como ele não teve essa possibilidade a fita não passou.

**F.L.** – Além disso, do ponto de vista oficial, como não há cá o equivalente da Unitália da Unifrance ou da Uniespanha nós temos de nos servir do que há – o que há é o SNI. Não podemos ir a um certo número de festivais, por exemplo a San Sebastian, sem *agrément* do SNI.

**G.C.L.** – *Não há festivais (Cannes, Veneza), em que o facto do filme ser premiado, ou ser aceite, o faz gozar automaticamente duma certa isenção fiscal na distribuição nesse próprio país? Parece-me que em Cannes é assim, mas não sei se isso se passa em relação aos filmes aceites ou em relação aos filmes premiados. Vocês sabem?*

**F.L.** e **P.R.** – Não sabemos.

**P.R.** – Por exemplo, a Espanha apresentou em Acapulco um filme bastante mau do Senhor Rovira Beleta, um filme qualquer sobre danças, Romeu e Julieta (LOS TARANTOS) e que foi unanimemente detestado por toda a gente. Pois bem, a Espanha tinha quarenta e três pessoas em Acapulco.

**G. C. L.** – *No seu caso havia representação diplomática portuguesa?*

**P.R.** – Não, estava absolutamente só e incógnito.

**A.P.V.** – *Mas quando passou a RAPSÓDIA PORTUGUESA não houve representação?*

**F.L.** – Houve uma representação oficial portuguesa.

**G.C.L.** – *O Senhor Lopes Ribeiro e o Senhor Dr. Júdice da Costa...*

**A.P.V.** – *Gostava agora de mudar de assunto e de juntar três problemas: 1º – O que é que vocês pensam sobre o problema da dobragem? 2º – Acham que é útil ou aconselhável a promoção de co-produções de filmes estrangeiros em Portugal? 3º – Que hipóteses há de se fazerem em Portugal, profissionalmente, filmes de 16mm? Que vantagens haverá? Recordo a propósito a recente experiência do PARIS VU PAR...*

**P.R.** – Acerca do problema da dobragem começa a haver uma opinião comum que é a seguinte: a dobragem do ponto de vista cultural é um mal. Do ponto de vista de democratização do cinema tem sido considerada um mal necessário, na maioria dos grandes países, pois é a única maneira de fazer chegar o cinema às massas, sobretudo quando há uma população relativamente iletrada. Em qualquer caso, penso que é importante para salvaguardar os interesses das pessoas que estão interessadas em ver os filmes em versões originais, garantir umas certas estreias em língua original...

**G.C.L.** – *Não lhe parece constituir obscenidade equivalente o facto de imprimir legendas sobre um filme?*

**P.R.** – De qualquer maneira já estou tão habituado a isso... Talvez seja, mas eu gosto muito de ouvir a voz de certos actores, da Marilyn Monroe, por exemplo.

**G.C.L.** – *Vocês não acham também que o facto da quase totalidade de filmes que se vêem em Portugal terem que ser lidos em pelo menos 50% do tempo da projecção, é contrário a uma apreensão do cinema pela verdadeira via, que é a dos olhos?*

**P.R.** – Sim, acho isso muito grave. Aliás, a dobragem viria auxiliar extremamente o cinema português, fazendo com que as pessoas tivessem finalmente os problemas de “leitura” resolvidos e pondo em causa uma ferocidade crítica que não existe contra o filme estrangeiro. Ninguém percebe que há muito filme estrangeiro que vem cá que é mal representado, mal falado, etc.

**G.C.L.** – *Talvez você não esteja longe da ideia que eu estou a tentar defender, a legenda é mais deletéria do que a dobragem.*

**P.R.** – Eu acho que se poderia escolher entre os dois males.

**G.C.L.** – *Talvez fosse melhor cada um falar sobre os problemas da co-produção e dos 16mm.*

**P.R.** – Quanto à questão da co-produção, creio que, de momento, para a cultura portuguesa, o problema não é fundamental, na medida em que os realizadores portugueses ainda não estão em situação de fazerem co-produções honrosas. Mas, sob o ponto de vista da economia da produção, acho que é verdadeiramente escandaloso que não haja acordos desse tipo. Se houvesse co-produções, tínhamos muitos filmes do James Bond, cá, tínhamos alguns filmes de grande espectáculo e talvez isso beneficiasse laboratórios, equipamento, etc. Certamente se iria encarecer o custo de produção dos filmes portugueses, mas, no conjunto, talvez fosse útil e penso no exemplo da Espanha. De qualquer modo, é imperdoável que não existam co-produções, é um verdadeiro crime contra a cultura e a economia do cinema português. Por exemplo, o filme que acabei agora, MUDAR DE VIDA, poderia ter sido co-produção luso-brasileira. Houve muita coisa que me foi paga pelos brasileiros. No entanto, não pôde ser porque não há possibilidades legais.

**G.C.L.** – *Quanto aos 16mm?*

**P.R.** – Quanto aos 16mm, considero que, pelo menos na altura em que acabarem as possibilidades de haver cinema em 35, é evidente que todos nós vamos fazer mesmo em 16. Por outro lado, como modernamente o 16mm se tem desenvolvido e ainda há eventualmente o 70mm, o cinema do futuro será o de 16 ou o

de 70mm. Há uma coisa que perdoo dificilmente a muita gente que diz que se não faz cinema entre nós e que é o esquecerem-se que há obras portuguesas de alguma importância feitas em 16mm. O meu amigo António Campos, um realizador de Leiria, não muito conhecido, acaba de fazer um filme de 16mm, de trinta e tantos minutos, metafísico-policial, que eu considero notável. Creio que é um filme importante na história do cinema português [A INVENÇÃO DO AMOR].

**G.C.L.** – *Manoel de Oliveira, O PINTOR E A CIDADE não foi rodado em 16mm?*

**M.O.** – Foi rodado directamente em 35mm.

**A.P.V.** – *De qualquer modo, dá-me a impressão de que se pode inferir do que tu dizes que entre os 16mm e os 35 há uma abissal diferença de custo de produção. Isso parece-me que não é inteiramente exacto. Gostava de saber o que pensa o Fernando de tudo isto?*

**F.L.** – Vou começar por falar da dobragem. Sou absolutamente a favor dela. Acho que se tivesse havido dobragens, a gente não tinha um certo número de problemas que hoje temos. Existe ainda uma grande percentagem de analfabetos, (e o aparecimento da televisão põe o problema ainda mais agudamente) e as legendas nos filmes fizeram com que se perdesse uma enorme quantidade de espectadores para o cinema. Se tem vindo a dobragem, penso que nós, hoje, em vez de termos as miseráveis duzentas e tal salas que temos, que nem sequer funcionam diariamente, poderíamos ter, pelo menos qualquer coisa próxima das setecentas salas. Isso punha todos os problemas do cinema português noutra ordem. Sabíamos com o que é que podíamos contar para recuperar o dinheiro metido na fita, e tudo o que temos estado aqui a falar não era posto nestes termos.

No entanto, ponho uma salvaguarda à dobragem, que é esta: haveria versões originais e versões dobradas. Não sei se isto do ponto de vista económico seria muito viável, mas até estou convencido que talvez pudesse ser. Era perfeitamente possível um certo número de fitas em Lisboa, Porto, Coimbra, etc., em versão original.

**P.R.** – É que para já o mercado aumentava, passava a ser mais rico.

**F.L.** – Parece-me que a dobragem viria favorecer de tal modo o cinema em Portugal, que só consigo descortinar uma razão para o facto dela não existir: isso iria ferir uma série de interesses. Estou-me a lembrar dum caso concreto, que é o do Lopes Ribeiro, que é Presidente do Sindicato dos Profissionais do Cinema Português, que vem há uma série de tempo, na TV, a protestar contra a dobragem.

**G.C.L.** – *Sabe-se que foi ele o conselheiro da lei que proíbe a dobragem em Portugal.*

**F.L.** – Exacto. A existência do cinema português está ligada, de certo modo, ao facto de não haver dobragem. Como disse o Paulo, e muito bem, é preciso que as pessoas se habituem a ouvir falar português no cinema. E isto é extremamente importante – porque se as pessoas tivessem sido habituadas, há não sei quantos anos, a ouvir falar português no cinema, não teriam reagido ao filme do Paulo, ao meu filme, e aos filmes de outras pessoas, como reagiram. Porque era uma coisa perfeitamente normal.

**P.R.** – Percebiam até que num filme português bem feito os actores falavam melhor que nos filmes estrangeiros, porque estavam mais bem dirigidos.

**F.L.** – É no fundo o que se passa em Espanha.

**A.P.V.** – *Há outra questão que me parece importante. A vantagem é dupla, neste aspecto: a de habituar o público a ouvir falar português, e a de ligar o português (língua falada) as fitas com uma certa qualidade. Não seria mau habituar as pessoas a ouvir os diálogos do JOHNNY GUITAR em português. Por outras palavras,*

*ficariam a saber que também se podem dizer coisas inteligentes na nossa língua. Por outro lado, as pessoas que dobram treinar-se-iam a falar em cinema e poderiam depois ser empregues nas nossas fitas.*

**G.C.L.** – *E quanto aos 16mm, Fernando?*

**F.L.** – *Quanto aos 16mm, o Paulo disse há bocado uma coisa com a qual estou de acordo: talvez de futuro o cinema venha a viver entre os 16mm e os 70mm. Nesse caso, prefiro fazer filmes em 70mm. Embora pense que uma experiência com o PARIS VU PAR seja muito importante. Não vi o filme, mas é muito importante como experiência de 16mm para Portugal. Talvez essa seja uma das possibilidades que teremos no futuro em relação àquilo que se convencionou chamar o cinema novo português. Por exemplo, o BELARMINO era uma fita que se podia perfeitamente ter feito em 16mm; de resto esteve para ser feito em 16mm e depois aumentada para 35mm. Há um certo tipo de fitas que podem ser feitas em 16; o formato 16 está perfeito para elas. Apenas economicamente não há tantas vantagens como se pensa.*

**G.C.L.** – *Nós não queríamos só saber das vantagens económicas. Suponho que a economia que se faz no orçamento geral dum filme pelo facto dele ser rodado em 16mm, em vez de 35mm, não é altamente significativa. O que me interessa é o facto do uso do 16 permitir talvez uma maior flexibilidade.*

**F.L.** – *Podia-se fazer muita coisa aqui em 16mm, e coisas muito importantes e lembro-me que todos nós já devemos ter tentado isso e já tentámos e já fizemos exposições – por exemplo no caso da Gulbenkian – Eu gostaria muito de fazer o que o Manoel de Oliveira fez em relação ao ACTO DA PRIMAVERA, fitas do ponto de vista etnográfico com artistas portugueses, tudo coisas que se podiam fazer perfeitamente em 16mm, um certo tipo de cinema experimental no bom sentido. Simplesmente hoje em Portugal o que é que acontece? Em 16mm não há possibilidades de exploração comercial. Há a hipótese da televisão, mas a TV paga muito pouco, porque obtém fitas em 16mm no estrangeiro, baratíssimas. Só temos uma hipótese, que é filmar em 16 e passar para 35 e já chegámos à conclusão que é uma pura questão económica e que o que se economiza não é tanto como isso, nem tão importante. Além disso há limitações pelo facto de as fitas serem filmadas em 16mm. De ordem estética até. E portanto, se economicamente não há grandes razões para se fazer em 16mm, uma pessoa faz todo o possível para fazer tudo em 35.*

**A.P.V.** – *Vamos entrar noutra ordem de questões. Por um lado, gostava de saber em que medida sentem vocês a falta duma tradição cinematográfica portuguesa como uma dificuldade à partida para quem pretende fazer cinema. Por outro lado, a falta de um filão literário, isto é de uma ficção nacional contemporânea, obriga-vos a inventar tudo de novo...*

**G.C.L.** – *Deixa-me acrescentar outra coisa: o facto de não haver uma corrente literária contemporânea que trate efectivamente duma temática que nos diga respeito a nós, obriga os jovens cineastas a serem, de algum modo, os seus próprios argumentistas, e isso é trabalho dobrado para muitos. Por outro lado, a haver essa literatura seria ela uma garantia para um novo cineasta de talento. A adaptação duma obra conhecida e famosa já granjeia automaticamente ao filme os leitores da obra.*

**A.P.V.** – *Ainda acrescento mais uma coisa: o facto do indivíduo ser o próprio argumentista, a mim não me parece mal, antes pelo contrário. Simplesmente, o que me parece é que se houvesse já uma certa tradição, um modo justo de tentar interpretar a realidade portuguesa, isso poderia ser uma brecha que ajudasse os cineastas também a interpretá-lo, ao passo que, assim, dá-me a impressão que vocês têm de partir do nada. Há aqui portanto três problemas que gradualmente se radicam todos num só, a saber, o problema da vossa relação com a cultura portuguesa.*

**P.R.** – Junto do público isso é um problema geral de “bagagem” cultural. Em certos países, onde a cultura tem peso, adaptar um romance dum escritor célebre pode “lançar” um cineasta, como lança um escritor ou lança um pintor desconhecido, as palavras que lhe são escritas no catálogo por alguém suficientemente conhecido. Mas depende evidentemente do temperamento dos cineastas. Vai-se ou não “filmar” o Camões para ganhar uns bilhetes mais, isso depende muito do temperamento. Creio que todas essas coisas são possíveis e desejáveis desde que os resultados sejam bons. Creio que não há nenhuma regra, e considero detestável, em princípio, a demasiada fidelidade à literatura e sobretudo às obras na medida em que elas têm estruturas diferentes. Acho altamente desejáveis todas as formas de infidelidade criadora; apanhar-se uma ideia, uma cena, e transportá-la, transformá-la completamente no sentido, integrá-la num contexto mais rico. Infelizmente entre nós existe pouco dessa capacidade de transformação. Há uma barreira já pré-existente de cultura, há uma determinada maneira de ver, há uma casca cultural que se põe diante do miolo da realidade e poucos têm a coragem de pegar num martelo e quebrá-la. Esse esforço até quebrar uma visão anterior, na Europa, é extremamente importante. Talvez que em certos países mais espontâneos e mais primitivos, como a América, as coisas funcionem de outra maneira.

No entanto, Portugal é um país de excepções tanto ao nível do cinema passado como ao nível dos escritores. Há coisas muito úteis; infelizmente não há, digamos, uma barreira relativamente sistemática. Há uns sectores em que há assuntos já tratados, já há uma maneira tradicional de fazer. No cinema, por exemplo, o caso do Manoel de Oliveira é extremamente desconcertante na medida em que praticamente nele tudo tem um ar vertiginosamente virgem, um ar de tocar em assuntos pela primeira vez.

Para mim, das coisas mais desconcertantes de que me lembro na minha vida, é ter visto, na Ribeira do Porto, que eu conhecia muito bem e que achava um lugar virgem e inocente e nessa medida inócuo e estéril o ANIKI-BOBÓ e achar que, depois dele, aquilo era já um lugar povoado de mitologia, que ali se tinham passado grandes coisas em imaginação, coisas importantes que, suponho eu, ficarão na memória colectiva dos portugueses do futuro. Daqui a cem anos, duzentos anos quem é do Porto, quem passar pelo Porto, quem passar diante desta rua, desta escadaria, pensa: mas aqui aconteceu isto, passeava Vénus de bibe, etc. Manoel de Oliveira nunca se teve que opor a nada de pré-existente, creio eu; praticamente fez em tudo um trabalho de pioneiro e com muito poucas referências culturais ou estéticas.

**A.P.V.** – *O que me parece é que, em relação ao cinema português, o vosso aparecimento, os vossos primeiros filmes são um caso inédito, na medida em que têm, por um lado, um mínimo de carácter de movimento e, como movimento, parece-me que é pela primeira vez no cinema português que o cinema é encarado, praticado e feito por indivíduos culturalmente responsáveis. O cinema nunca foi no fundo, em Portugal, pelo menos com viabilidade de exploração, encarado e praticado por pessoas com um certo nível cultural...*

**P.R.** – Isso ao nível do movimento.

**F.L.** – Acho um bocado injusto esquecermo-nos que já houve neste país uma geração, que teve praticamente este mesmo tipo de movimento, com outras condições, de outra maneira, e que fez um certo tipo de filmes. Se agora os formos ver até há uma certa relação entre esses filmes. Estou a lembrar-me da época em que o Brum do Canto fez A CANÇÃO DA TERRA, da época em que o Cottinelli Telmo fez A CANÇÃO DE LISBOA, em que o Manoel de Oliveira fez o DOURO, FAINA FLUVIAL. A partir de cada um desses filmes podia ter-se começado um certo número de veios do cinema português. Mas eles morreram ali.

Morreram por razões muito sabidas, como muitas outras coisas morreram neste país. E aconteceu que só mais de trinta anos depois se recomeçou, excluindo mais uma vez o caso do Manoel de Oliveira que continuou sozinho a fazer as suas fitas (e, de certo modo, o facto de ter continuado sozinho a



fazer as suas fitas, se constitui um exemplo para os que vieram depois, também isolou um pouco Manoel de Oliveira, também constitui um pouco um problema para Manoel de Oliveira do ponto de vista cultural). O que aconteceu, dizia, é que só passados cerca de trinta anos apareceu outra geração que, de resto, não podia continuar os caminhos que a outra lhe tinha apontado, pois esses caminhos estavam completamente ultrapassados.

**G.C.L.** – *Mas esse apport cultural de que o António-Pedro fala, no caso do jovem cinema português de hoje, não será um apport cultural que vem filtrado doutros países? Vocês não querem fazer cinema como faz o Truffaut, como faz o Godard, como faz o Mizoguchi? A vossa cultura cinematográfica não vem toda eivada de umas ideias, duma cultura que vem de fora?*

**P.R.** – Isso da mesma maneira que o Brum do Canto e o Cottinelli Telmo e o Manoel de Oliveira o fizeram a partir dos seus clássicos.

**F.L.** – O que é grave é que não há uma evolução no cinema português. Há um certo número de obras, mas não continuidade entre elas. Há saltos de uma para outra. Creio que a geração dos anos trinta tinha as mesmas ambições do ponto de vista cultural, do que nós. Vendo os filmes que fizeram, penso que eles imaginavam que iam para a frente, que esse cinema ia continuar, que ia haver uma certa continuidade, e que, havendo continuidade, haveria portanto continuidade do ponto de vista cultural, também. E eu já nem estou sequer a pôr o problema do cinema português em relação às outras artes. Penso que o facto das obras meritorias que existem no cinema português serem feitas com saltos de muitos anos é realmente um dos problemas mais graves. Por muito que nos queiramos agarrar a obras que se fizeram no passado, isso é extremamente difícil. Essas obras naturalmente envelheceram, tudo aquilo foi já posto em causa. Nós, pelo menos, temos a ambição de começar tudo de novo, sentimos que aquilo que se fez até aqui não chegou e, portanto, queremos romper o que, evidentemente, é muito difícil e regra geral leva um tipo a cair no abismo. A possibilidade que nós temos agora, é a de haver uma certa continuidade entre as obras e de cada um de nós fazer mais do que um filme, fazer uma, duas, três, quatro, cinco obras conseguidas, se se puder desenvolver naturalmente, como autor. Isso nunca aconteceu com o cinema português a não ser no caso de Manoel de Oliveira...

**G.C.L.** – *Em relação a autores, porque há homens que assinaram fitas, que não são evidentemente autores, mas que fizeram mais do que uma ou duas: o caso do Augusto Fraga.*

**F.L.** – Pois. Ou o Brum do Canto que fez uma enorme quantidade de fitas, mas que não se pode considerar um autor, no sentido em que nós hoje entendemos um autor de filmes, um autor de cinema. Mas até podemos encontrar um certo número de relações nos filmes dele.

**G.C.L.** – *Acima de tudo ele não é um cineasta.*

**A.P.V.** – *Em relação a essa falta de continuidade que encontraram creio que ela foi motivada mais por problemas de ordem profissional...*

**F.L.** – Neste caso acharia muito interessante ouvir a opinião do Manoel de Oliveira, porque o Manoel de Oliveira esteve ligado a esse movimento, e isso podia ser esclarecedor. Ouvir quais os sonhos, as ambições que tinham, como é que se seguraram há trinta anos. Isso até podia ser de certo modo útil para nós, a gente não sabe. Eu só sei que há uma CANÇÃO DE LISBOA do Cottinelli Telmo que eu gosto, que há a CANÇÃO DA TERRA do Brum do Canto que tem coisas que eu gosto.

**M.O.** – A CANÇÃO DE LISBOA podia ter sido um princípio de populismo que se podia ter desenvolvido...

**G.C.L.** – *E que se desenvolveu, com os resultados que se sabem, porque adulterado.*

**A.P.V.** – *Há que considerar que o Cottinelli Telmo morreu.*

**G.C.L.** – *Entre A CANÇÃO DE LISBOA e a morte de Cottinelli Telmo vão dez anos. E ele não fez mais nada. Acabou aí.*

**A.P.V.** – *A CANÇÃO DE LISBOA não foi um grande sucesso público?*

**M.O.** – Foi sim.

**A.P.V.** – *Então porque é que ele não voltou a fazer filmes?*

**M.O.** – Foi um grande sucesso, mas muito criticado pelo público, que, de resto, o ia ver. E o próprio Cottinelli doía-se de que não compreendessem certas passagens do filme. Mas naquele tempo foi enormíssimo êxito. Se deu dinheiro, quanto custou, não sei.

**A.P.V.** – *O que é facto é que ele não voltou a fazer filmes.*

**M.O.** – Fez uns documentários para os caminhos de ferro, construções de uma ponte. Eu vi ainda uns desses documentários, mas sem interesse de maior.

**G.C.L.** – *O Cottinelli Telmo era um homem polivalente, era um homem com vários talentos.*

**M.O.** – Era um grande arquitecto e trabalhava nos caminhos de ferro e o cinema como sabem ocupa muito a vida das pessoas.

**A.P.V.** – *Historicamente, nesse momento, havia uma consciência de movimento, de grupo? Ou eram esforços dispersos?*

**M.O.** – Havia um grupo reunido em torno da Tobis, que apareceu nessa altura. A CANÇÃO DE LISBOA foi a primeira fita que se fez na Tobis. Anos antes, tinha aparecido o Leitão de Barros com NAZARÉ, PRAIA DE PESCADORES. Esta foi a primeira fita portuguesa que teve um certo eco. O público gostou muito, a fotografia era muito boa. Depois veio a MARIA DO MAR que foi muito bem acolhida; e depois veio o cinema sonoro que estragou tudo, porque se estava a começar, e não se pôde pensar mais em fazer fitas que não fossem sonoras. Então pensou-se em fazer um estúdio, em criar um estúdio. Houve um movimento muito grande lançado pela revista *Imagem*, que era naquela época dirigida pelo Chianca de Garcia e pelo Lopes Ribeiro. O Lopes Ribeiro, mais tarde, separou-se e juntou-se ao H. da Costa para fazer uma produção tipo internacional, com super-visão de Max Nosseck filmando os interiores em Paris [GADO BRAVO]. Antes, o Leitão de Barros fez a primeira fita sonora portuguesa, A SEVERA, que foi filmada nos estúdios de Paris: os actores deslocaram-se lá, e tudo foi lá filmado, só os exteriores foram feitos aqui; a planificação foi apreciada pelo René Clair, e o filme teve um êxito estrondoso.

Foi em consequência desta série de êxitos que se pensou realmente na necessidade de fazer um estúdio português; não se podia passar a vida a ir a Paris filmar, etc. – e então fez-se o estúdio. O primeiro filme português feito nos estúdios da Tobis foi A CANÇÃO DE LISBOA do Cottinelli Telmo, que foi também a primeira fita dele.

**A.P.V.** – *Mas de qualquer modo o que é um facto, é que o Leitão de Barros e o Brum do Canto apesar de tudo continuaram a fazer filmes. E se as primeiras fitas tanto dum como do outro conservavam o sabor um pouco inocente, as outras...*

**M.O.** – Nas primeiras fitas estavam tomados dum entusiasmo muito grande. Depois entraram no aspecto comercial e industrial, aspectos que andam paralelos, mas que muitas vezes se viram um contra o outro.

**G.C.L.** – *Suponho que também o regime de livre iniciativa que reinava nessa altura, em que os condicionamentos eram menores do que vieram a ser depois...*

**M.O.** – Em todo o caso eram poucos os que faziam filmes. Foi a Tobis que convidou o Cottinelli Telmo a fazer o filme, não sei porque motivo, mas não havia dúvida nenhuma que muito acertadamente. Mas era o Leitão de Barros que descobria sempre, é que desencantava sempre a maneira de fazer uma fita. É uma arte especial, não é?

**G.C.L.** – *O Sr. Manoel de Oliveira, por essa altura, não tentou nunca realizar uma fita através das vias, digamos, institucionalizadas?*

**M.O.** – Tentar, tentei. Mas nunca tive êxito nisso. Eu fui mesmo convidado, como foram outras pessoas, para accionista da Tobis, como realizador. Éramos cinco que deveríamos ser realizadores, mas isso não chegou a realizar-se, nem era muito fácil porque as fitas foram realmente muito poucas e depois havia as pessoas que arranjavam maneira de poderem fazer uma fita, e iam fazê-la à Tobis. Esta nunca foi uma empresa organizada que tivesse um programa estabelecido com os seus realizadores, e que entregassem estas fitas àquele, e outras a outro, ele.

**F.L.** – Há um facto que nunca consegui explicar a mim próprio mas para o qual talvez haja explicação. Os tais “saltos” do cinema português do ponto de vista cultural, entre uma obra e outra obra. Por exemplo, entre A CANÇÃO DE LISBOA e OS VERDES ANOS há relações. Há coisas nos VERDES ANOS que nos fazem lembrar A CANÇÃO DE LISBOA como por exemplo a história do baile popular. Há um veio subterrâneo no cinema português. Lembro-me particularmente dessa cena, nem sei se o Paulo Rocha viu A CANÇÃO DE LISBOA ou não, se pensou nisso, provavelmente não, mas essas relações existem, há uma certa realidade portuguesa, apesar de tudo, sobre a qual nós estamos a trabalhar. Mas há os tais “saltos” inexplicáveis. Entre A CANÇÃO DE LISBOA, por exemplo e OS VERDES ANOS passaram-se trinta anos mais ou menos, e no meio disso só houve o caso de Manoel de Oliveira que isoladamente continuou a fazer as suas obras. Queria focar um outro aspecto: o Lopes Ribeiro e o Leitão de Barros estão muito ligados ao destino do cinema português, por isso é que eles são “exemplares”. Há um certo oportunismo nos dois, embora não se possa negar que haja nos dois, inicialmente, um grande número de qualidades, até de talento. Não eram tipos desprovidos de talento, eram tipos desprovidos de escrúpulos. Essa ausência de escrúpulos caracteriza uma grande parte do cinema português, e é o oposto do que caracteriza todo o cinema de Manoel de Oliveira. Neste, mesmo nas coisas em que eu possa não estar de acordo com ele, há um escrúpulo moral, há um escrúpulo do ponto de vista de concepção das coisas, das pessoas, do mundo, que se mantém, durante toda a obra.

No caso do Lopes Ribeiro e do Leitão de Barros e eu refiro-me particularmente a estes dois, (embora se possa até acrescentar o Brum ao Canto), isso não existe. É um cinema sem consciência. O cinema que se faz a partir de certa altura em Portugal é um cinema sem consciência cultural. Daí, que alguns cineastas portugueses que apareceram, que até tinham talento, pudessem ter caído nas piores coisas. Parece-me que isso nunca se poderá passar com esta gente mais nova que aprendeu à sua própria custa durante muito tempo e pelos exemplos anteriores, e que já não irá cair num certo número de erros. Pode cair em erros, pode fracassar em muita coisa, mas há coisas que têm a ver com a honestidade pessoal que não vão acontecer outra vez, e isso é uma conquista que se fez, de certo modo.

**M.O.** – Acho que também não devemos pôr as coisas nesses termos e nesse extremo. O cinema tem vários campos, o campo cultural, o campo meramente artístico e o campo comercial. Nós não podemos exigir que os realizadores tenham todos preocupações intelectuais ou dum tipo requintado.

**F.L.** – Não é isso que eu exijo do Lopes Ribeiro, de Brum do Canto, do Leitão de Barros e digo estes porque são os que estão mais ligados ao cinema português, que atravessaram mais ou menos o cinema português, salvo o Leitão de Barros que agora deixou de fazer filmes.

**M.O.** – Eu queria dizer apenas que entendo lícito que uma pessoa queira fazer um cinema industrial ou comercial. Eu penso que o cinema derivou um pouco da sensibilidade que havia nos primeiros passos do cinema português dessa época, aquele entusiasmo primeiro e mais apaixonado que levou a determinadas obras. A própria construção dos estúdios, as necessidades do mercado, as impossibilidades do cinema derivaram para um caminho mais comercial. Eu acho que eles tinham pleno direito de o tentar.

**G.C.L.** – *A tragédia não é essa. É que fracassaram.*

**A.P.V.** – *Dá-me a impressão de que precisamente o mal começa quando o Leitão de Barros ou o António Lopes Ribeiro sustentam um equívoco.*

**P.R.** – Eles quiseram fazer “cultura” – adaptaram o Eça de Queiroz.

**M.O.** – O cinema cultural é que precisa de ser apoiado. Um cinema artístico não pode contar que as plateias se encham, semanas seguidas... Têm que ter um apoio e têm-no em todo o mundo, o dinheiro é para isso, porque o outro, neste momento não precisa.

**P.R.** – O que eu penso, Sr. Manoel de Oliveira, é que o cinema português no passado foi excessivamente ambicioso. É verdadeiramente ridícula a quantidade de grandes romances e biografias que se adaptaram e tão mal... Duvido que haja algum país do mundo que tenha tentado tantos Camões, Camilos, etc.

**A.P.V.** – *Há o cinema francês.*

**P.R.** – Mesmo assim, mesmo assim, a grande maioria é tráfico de brancas, pontapé, pancadaria e depois há 10%, 20% de obras de “cultura”. Aqui eram 60% de obras de “cultura” e depois é que havia as comédiazinhas recreativas...

**F.L.** – O melhor filme que Lopes Ribeiro fez na vida dele é um filme perfeitamente comercial, O PAI TIRANO.

**P.R.** – O que nós tivemos durante muito tempo, foi um cinema de fachada, um cinema falsamente histórico, pomposo, culto.

**G.C.L.** – *Isso leva-me agora a fazer uma pergunta. Se se está verificando, e ao que parece à saciedade, que, por um lado, o tal cinema pomposo, maneirista, pseudo-literário, do CERRO DOS ENFORCADOS, AO FREI LUÍS DE SOUSA, e outros filmes desse género, e por outro, os ensaios populacheiros do género da ÚLTIMA PEGA e dos RAPAZES DE TÁXIS e coisas assim, não resolvem o problema e só puseram a pedra definitiva à volta do pescoço do cinema português – pergunta-se: para além de todos os condicionalismos que sabemos que existem e à luz da experiência passada, o que é que nos impede a nós de fazer um esplêndido filme musical, o que é que nos impede a nós de fazer um esplêndido filme policial, ou uma comédia? Porque é que este jovem cinema quer ser tão incorrupto, ao ponto de querer abraçar uma forma de expressão que está fundada numa forma particular de venalidade sem querer abraçar essa mesma realidade? Dá-me a impressão que o jovem cinema português, nas suas próprias aspirações, de alguma maneira se está a derrotar a si próprio.*

**A.P.V.** – *Eu completo de certo modo a pergunta. Em que medida é que vocês puderam tirar algumas conclusões do entusiasmo e da infantilidade com que abordaram a primeira fita? Na medida em que o principal objectivo é a possibilidade de sobrevivência do cinema e, portanto, da vossa, como profissionais de cinema, a segunda fita que tu, Paulo, já rodaste e montaste, e tu, Fernando, vais fazer, teve ou terá em conta esses ensinamentos? Inclusivamente encaram ou não vocês a hipótese de contar com o público*

*sem alterar os objectivos que a fita tem? A esse respeito lembro o caso do Truffaut, que é um grande conhecedor e defensor do cinema americano, e que é um indivíduo que tem sempre em conta o público e a necessidade, não só do ponto de vista material como do ponto de vista de comunicação, de que o público aceda às fitas que ele faz. Era essa a crítica que ele fazia ao Chabrol, que acabou, por causa duma certa exigência e intransigência de expressão, por ser um falhanço total: as últimas duas ou três fitas que fez – antes de se dedicar à série do Tigre – não tinham uma única pessoa na sala. O Truffaut censurava-lhe precisamente que ele com *LES BONNES FEMMES*, que é um belo filme, não tivesse aproveitado a lição de Hitchcock e não tivesse feito uma fita, que começaria por se chamar *LES FEMMES DISPARAISSENT* e que através duma construção de “suspense”, etc., etc., diria exactamente a mesma coisa.*

**M.O.** – Mas a verdade é que se o Chabrol pensava assim eu acho que o Chabrol fez muito bem, porque o caminho para ele era aquele. O Chabrol quanto a mim não tinha outro caminho a seguir senão aquele que decidiu seguir, como o Truffaut pode seguir outro. Temos que aceitar tipos e estilos de filmes como de romances.

**G.C.L.** – *Mas o Renoir, não fez o *FRENCH CANCAN* e o *TONY*? Há, efectivamente, uma tradição de versatilidade nos realizadores, mesmo nos verdadeiros autores, na época heróica do cinema. Essa tradição de versatilidade tem tendência a desaparecer e o Sr. Manoel de Oliveira, pelos vistos, é defensor exactamente do caminho individual do cinema como forma de arte, da expressão individual. Eu tenho a impressão que um pouco da decadência do cinema é capaz de vir disso.*

**M.O.** – Creio que o que é necessário é que haja um cinema individual ainda que exista outro que o não seja. O que é necessário é que haja um cinema meramente artístico e outro espectacular. Não se combatem, completam-se. O cinema tem pano para mangas.

**F.L.** – Eu percebo um bocado a ideia do Gérard e percebo a ideia do António-Pedro em relação à minha. Na primeira fita, pelo menos, posso dizer que tirei um certo número de conclusões e que penso utilizá-las na fita que quero fazer a seguir. Essas conclusões aproximam-se um bocado daquilo que disse o Gérard. Possivelmente a minha segunda fita vai ter muito pouco a ver – e talvez desiluda muitas pessoas – com a primeira que eu fiz. Mas eu achei que era preciso mudar, rectificar. Acho que um tipo pode continuar a ser um autor e por outro lado defender-se melhor. Um autor o que é? Um autor é um indivíduo que tem uma certa concepção do cinema, das coisas, que é perfeitamente individual, e que vai propor aos outros...

**G.C.L.** – *...E que através das constantes razoáveis é capaz apesar de tudo de impor a sua visão.*

**F.L.** – E isso é o que eu acho que devemos tentar conseguir aqui, para que não nos aconteça aquilo que aconteceu há trinta anos no cinema português com alguns tipos que até tinham algumas coisas que dizer, que as disseram de uma vez, e que, depois, não foram capazes de vencer esses compromissos.

**P.R.** – Porque eles acabaram por se deixar ir na corrente. É perfeitamente possível fazer qualquer género de fita e no entanto, de três em três planos, atirar um plano para o ar com interesse.

**M.O.** – Estou de acordo em que num caminho pessoal possa haver derivações. Não estou de acordo que elas possam ser recomendadas como regra: o cinema é uma rede, cai um, levanta-se outro, mas o cinema está sempre de pé nas grandes obras e com elas os autores.

**F.L.** – Mas o que o Sr. Manoel de Oliveira propõe – e com que não estou de acordo – é que há dois cinemas que se completam: por um lado, o cinema espectacular e por outro o cinema, digamos, “artístico”. Aqueles que afinal de contas nós admiramos, eram capazes de uma grande diversidade de que hoje não somos capazes.

**P.R.** – Antigamente eram couraçados que andavam pelo mar, agora são mais lanchas de corrida...

**M.O.** – Mas isso quer dizer cinema moderno.

**P.R.** – Os caminhos agora são muito mais estreitos e menos são os homens.

**F.L.** – Pois é. A gente acabou por pôr um problema, que é o problema dum certo cinema moderno, que de resto está a ser posto em todo o lado, e que é efectivamente se o cinema não está a preparar, de certo modo, a sua própria destruição.

**G.C.L.** – *Há muitos e fortes indícios de que é assim como o Fernando está a dizer.*

**F.L.** – E se o cinema (levado ou não pela literatura, não sei) não está a ter, inclusivamente com aquele vício que lhe é clássico, uma espécie de complexo de inferioridade em relação à literatura, não estará a ser levado a pôr um certo número de problemas que por exemplo a literatura está a pôr em relação ao romance (se o romance está ou não a acabar, etc.).

**M.O.** – Um autor literário nisso está em grande vantagem, porque a um verdadeiro autor que lhe importa a ele (e isso acontece às vezes), que ele não viva, se a obra dele viver? Se a obra dele pode ficar arrumada durante vinte, trinta, cem, duzentos... anos

**G.C.L.** – *Mas tudo o que ele arriscou foi um frasco de tinta e uma resma de papel.*

**A.P.V.** – *Não é tanto assim...*

**M.O.** – Não é tanto assim. Arriscou a vida toda, pôs-se todo na obra, era uma necessidade, uma imposição, teve que se afirmar daquela maneira, teve que deixar aquilo.

**P.R.** – Eu queria pôr à vossa meditação um caso paradoxal que não adianta muito, mas que é profundo, que é mais pessoal entre os autores vivos, que é o do Godard. Paradoxalmente, ele é um dos tipos que mais bem se adapta, dialecticamente, às condições de produção do cinema. É verdadeiramente fascinante como o tipo mais furiosamente individualista, literário, do cinema, produz vertiginosamente! Faz duas, três, fitas por ano, em quatro semanas, e se ele durar assim, como mais dez anos tem a maior obra da história do cinema.

**G.C.L.** – *Ah, mas isso não dura.*

**P.R.** – É natural que morra antes.

**M.O.** – Charlot produziu imenso e ainda é vivo...

**G.C.L.** – *Eu acho que não, peço muita desculpa, mas estou em perfeito desacordo. Charlot morreu.*

**M.O.** – Fala-se em existência física: queria dizer Chaplin.

**P.R.** – O Godard representa algumas das tendências mais suicidas do cinema, mas tem uma coisa de extraordinariamente saudável, que nenhum dos novos autores consegue, o montar filmes e fazê-los, produzir. É verdadeiramente de meditar.

**G.C.L.** – *Pois é, Paulo, mas há uma coisa que eu queria dizer há bocadinho e que agora digo ainda com mais força, é que o Godard faz os seus filmes porque existem milhares de pessoas no mundo capazes de pagar X para ir ver o filme, de forma a que o produtor recebe o seu Y que tome o filme rentável. Porque nem que ele os fizesse em 3mm de formato, nem que ele os fizesse em quatro dias, em vez de os fazer em quatro semanas, nem que eles custassem a décima parte daquilo que custam não era possível ao Godard fazer filmes, se um produtor – um senhor chamado Georges de Beauregard não recebesse o seu X. Ele está*

*perfeitamente adaptado a essa conjuntura que não é a nossa. Portanto quem quer fazer cinema aqui, tem que antes de tudo pensar como o Godard. Qual é a conjuntura e em que conjuntura me devo eu meter...*

**P.R.** – O que eu penso é que se o Godard fizesse filmes em Portugal, fazia quase tantos filmes como em França.

**G.C.L.** – *Você pensa isso, eu penso exactamente o contrário.*

**P.R.** – Ele faria umas histórias completamente ao contrário, contaria outras histórias, certamente, inventaria outro tipo de coisas. Seria diferente, teria outra personalidade, mas teria o mesmo génio, teria também a mesma capacidade de adaptação. Ele encontraria a maneira de furar.

**F.L.** – O que disse o Gérard, é realmente o importante. Se ele faz esses filmes é dentro duma certa conjuntura e porque existe um produtor que efectivamente consegue reaver o dinheiro, senão ele não fazia...

**P.R.** – Estou convencido de que o génio de cinema completo, no sentido tradicional, é um tipo que normalmente se consegue adaptar às circunstâncias. E que, apesar de tudo, quando o Griffith deixou de fazer filmes, em parte foi porque se elevou à estratosfera; era um comboio lançado a demasiada velocidade e que a certa altura descarrilou. Ele tinha sido um grande homem, tinha conseguido dominar como ninguém uma maquinaria complexa e difícil para fins extremamente pessoais etc., mas a certa altura a coisa era tão difícil que descarrilou. Se ele tivesse mantido as qualidades que tinham sido o apanágio dele meia dúzia de anos antes – deve ter sido possivelmente o caso dele, megalomania – ele teria continuado... Há uma certa doença, que é digamos o “desfasamento” – com um momento. De repente, grandes cineastas ficam de certo modo desfasados. Estou convencido que, relativamente, é o caso do Renoir depois da guerra. Antes, ele sempre se tinha adaptado extremamente bem, mas progressivamente foi tendo dificuldades em encontrar a maneira de dizer o que tinha para dizer dentro das estruturas que existiam. Estou a falar dum cinema à moda dos grandes nomes antigos que conseguiam fazer tudo; eram suficientemente grandes para as situações; faziam qualquer estilo de história, e era bom.

**A.P.V.** – *Eu faço notar, por exemplo, que as melhores fitas de Fritz Lang são as fitas americanas; e que o caso do Chabrol, extremamente louvável de intransigência, é ao mesmo tempo o seu próprio suicídio, e ele acabou a ter que fazer as fitas que são exactamente o oposto daquilo que ele gostaria de fazer.*

**P.R.** – Como ele não se soube adaptar ao princípio teve que se vender...

**A.P.V.** – *Se ele se tivesse adaptado a partir das BONNES FEMMES, que foi quando começou a haver décalage com o público, talvez hoje em dia não só não precisasse de fazer o TIGRE como tivesse público para as fitas que fez.*

**P.R.** – Há por exemplo, o exemplo deslumbrante do Buñuel que fez toda a laia de fitas, para hoje em dia andar a fazer as fitas que quer.

**A.P.V.** – *Aqui há ainda outro problema. Quando nós pensamos que um realizador como o Fritz Lang, ou como o Chabrol, ou como o Buñuel, poderiam continuar a ser pessoais, aceitando um certo tipo de posições, de regras do cinema que se prova ser comercial, no caso do cinema português, o jovem cineasta está entre a necessidade de se exprimir sem qualquer espécie de transigência, sem sequer pensar no público – duma maneira imediata, espontânea, etc. – (o que pelos vistos não tem resultados práticos, satisfatórios) e a necessidade de ter um público, de fazer um cinema “comercial”, cinema esse que nem sequer sabemos qual é. Portanto digamos que o mal é não haver realmente um cinema comercial. Seria interessante tentar fazer OS RAPAZES DE TÁXIS, mas o problema é que os próprios RAPAZES DE TÁXIS não dão dinheiro...*

**G.C.L.** – *Pois a tragédia é essa. É que se OS RAPAZES DE TÁXIS dessem ao produtor, ou ao distribuidor, ou ao distribuidor-produtor mil ou dois mil contos de lucro, é evidente que o homem que faz uma coisa destas, uma, duas, três vezes por ano, e que se sai bem, acaba por chegar a um determinado momento e é tomado pela fúria do mecenato. É um processo histórico – e a partir de certa altura – passa a ter a sua écurie de pequenos génios e também quer fazer a sua pequenina Nouvelle Vague. Simplesmente isto não é possível, porque não é possível hoje em dia distribuir fitas portuguesas, produzir fitas portuguesas, exhibir fitas portuguesas, e ganhar qualquer dinheiro com elas!*

**M.O.** – Acho que não podemos falar assim, porque não sabemos o que é que vão ser as futuras fitas portuguesas.

**F.L.** – Claro.

**G.C.L.** – *Eu estou a falar do presente, não estou a falar do futuro.*

**M.O.** – Quer dizer – vamos fazer fitas, e isso está voltado para o futuro, porque o que lá vai, já está feito, não vale a pena pensar. O problema é só este: vamos ou não vamos fazer fitas, podemos ou não podemos fazer fitas, devemos ou não devemos fazer fitas. Não se pode pôr uma parede à frente.

**G.C.L.** – *Mas eu não estou a tentar pôr uma parede, meu Deus.*

**M.O.** – Dizer que as fitas portuguesas não dão, quer sejam bem feitas ou mal feitas, é, de algum modo, pôr uma parede à frente. Há fitas comerciais que são bem feitas e fitas comerciais que são mal feitas. Há fitas desonestas que são bem feitas ou mal feitas. Há fitas muito bem intencionadas e muito mal feitas, e há fitas mal intencionadas e bem feitas. Parece-me que é necessário conseguir em Portugal fitas comerciais, mas sérias e bem feitas. Se um filme assim falhasse redondamente, parece-me que seria o fim do cinema – pelo menos em Portugal. É preciso não insistir em obras que, de antemão, sabemos não darem resultado. Até porque se soubermos de antemão, que essa fita não dá resultado, é muito provável que assim aconteça. Não é assim? É uma questão de tocar o público, de tocar os pontos.

**G.C.L.** – *Eu não estava a dizer outra coisa. Eu estava a dizer que para se chegar lá é preciso uma revisão.*

in *O Tempo e o Modo*, nº 40, Julho-Agosto 1966, pp. 715-739 e nº 41, Setembro 1966, pp. 849-872.  
Parcialmente republicada in *Cinema Novo Português 1960/1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985 - pp. 85-92.





## FERNANDO LOPES

**Respostas ao Inquérito feito e publicado no catálogo da Cinemateca *Cinema Novo Português 1960/1974* e também dirigido a Manuel Faria de Almeida, António Campos, António Faria, Edgar Gonsalves Preto, Artur Ramos, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Fernando Matos Silva, Manuel Costa e Silva, Ernesto de Sousa, António da Cunha Telles, Luís Galvão Teles, Alfredo Tropa, António-Pedro Vasconcelos, Carlos Vilardebó. O Inquérito foi organizado em torno das seguintes sete questões:**

*1) Que motivo ou motivos o levaram a escolher o cinema como forma de expressão artística e que percurso cumpriu até chegar à realização?*

Comecei pela pura e adolescente cinefilia: aos 12 anos. Para longe da minha terra me levaram e, assim, chegava a Lisboa, como a Maria Papoila. O costume.

Rituais de iniciação: Coliseu e filmes de trinta partes; Olímpia, com outros *serials* (FLASH GORDON, por exemplo, que em romagem de memória repus no 2º Canal); o velho Palácio, hoje Aviz), ao Arco do Cego, onde passava de tudo – desde o germânico TÚMULO ÍNDIO até ao DIÁRIO DE UMA CRIADA DE QUARTO de Renoir, quando eu ainda não sabia que ele ia ser o nosso pai espiritual.

Mais tarde, já com uma semanada que me saía do pêlo, o Tivoli e o São Luiz. Mais precisamente: as comédias musicais da Metro Goldwyn Mayer. Foi o fascínio para sempre. Depois, já nos anos cinquenta, os cineclubes. O Imagem (e a revista também), com o José Ernesto de Sousa, no Capitólio, comentando socraticamente os filmes. A seguir, os livros: Kulechov, Eisenstein (em edição Aguiar, México), Spostiwood (será assim que se escreve?) e a sua teoria métrica da montagem. Ou seja: a confusão. Nada como a prática, pensei eu.

Nasce a televisão e, pela mão do Baptista Rosa, eis-me frente a uma moviola a montar etapas da Volta a Portugal (os circuitos é que me davam cabo dos raccords...). Um ano depois, 1958, uma pequena bolsa do velho Fundo do Cinema para Londres e, claro, para o National Film Theatre onde, finalmente, pude ver todos os clássicos que sonhava. Alguns exercícios de curso, dois ou três professores com importância – Karel Reisz; Tony Richardson; Joan Littlewood – e um estágio lindo, o mito feito realidade: Nicholas Ray e AS SUAS SOMBRAS BRANCAS.

E assim se começa uma carreira, de futuro Belarmino do cinema português... “Podia ter sido um campeão”... dizia ele...

2) *Como foi financiada e em que condições decorreu a produção do seu primeiro filme?*

A minha primeira longa-metragem nasceu com as Produções Cunha Telles. O António, chegado a Paris e com relações privilegiadas com o regime (era um protegido do Baltazar Rebelo de Sousa) preparava-se para tomar conta do moribundo cinema português. Aprendeu à custa dele (creio que perdeu tudo o que tinha) que os políticos são sempre mais estúpidos do que aquilo que a gente pensa. Deixaram-no cair; portanto, o Telles, honra lhe seja (e muito lhe tem sido perdoado por causa desse gesto inicial), decidi fazer-lhes frente e com algumas consequências que eles, nas suas pobres cabeças, não poderiam imaginar. Nasce assim aquilo que se chamou, bem (do meu ponto de vista), o chamado “Cinema Novo Português”.

A seguir ao Paulo Rocha (tal como o Telles, vindo de Paris e do IDHEC) e aos seus VERDES ANOS, arrancou-se para o BELARMINO. Cinema directo, baixo orçamento, equipa pequena e jovem. Resumindo: rodagem “neo-realista” mais o mito da Nouvelle Vague, via Jean Rouch e Jean-Luc Godard. Deu uma fita de uma hora e vinte e cinco minutos e um custo aproximado de quatrocentos contos. Já na época era pouco, mas vivíamos de sonhos e estávamos todos a começar: o Augusto Cabrita, o Elso Roque, o Fernando Matos Silva, os irmãos Manuel Carlos (equipa de electricista e maquinistas que o Telles inventara, com génio, e que são agora uma espécie de “máfia” Paulo branquiana, ou seja: estão nos negócios...).

A rodagem foi exaltante e a montagem ainda mais: com o Baptista-Bastos, o Manuel Ruas e esse fabuloso bicho de cinema que dá pelo nome de Manuel Jorge Veloso, todos juntos, entre o Ribadouro e a Ulyssea, numa grande inocência, que nos iria custar caro pela vida fora...

Como se percebe deste confessionalismo um pouco impuro ficou-me do BELARMINO o gosto da *contrainte*, a consciência de que o cinema tem uma materialidade específica – imagens e sons –; de que a verdade e a mentira, o documento e a ficção andam a par e de que são labirínticos os caminhos da perdição... cinematográfica. Não me arrependo destas tentações – suponho que é o meu lado católico que gosta de se pôr à prova – mas não estou seguro de que alguma vez atingirei o céu dos meus santos de eleição, embora – como diria o Alexandre O’Neil – tropece de ternura pelo BELARMINO e pelo que ele significou. Coisas da idade... o “Cinema Novo” está a ficar velho...

3) *Em relação a décadas anteriores, e em particular à de cinquenta, considera ter havido uma alteração significativa no cinema português dos anos sessenta?*

Vinda da Cinemateca é uma pergunta que não se faz... basta ver os filmes. O que era o cinema português de cinquenta? Socialmente deletério, esteticamente inane, tecnicamente incompetente, era assim o cinema português dos anos cinquenta.

A geração de sessenta rompe ética e esteticamente com este estado de coisas, não só produzindo filmes, propondo um olhar (nem digo outro, porque outro não existia, a não ser no culto da memória do Manoel de Oliveira, ausente no Porto, herculeamente desgostoso e arruinado), mas também – e sobretudo – “fabricando” equipas novas de técnicos – como o Alexandre Gonçalves, no som, por exemplo, e o Manuel Costa e Silva, o Elso Roque e o Acácio de Almeida na fotografia. Isto para não falar de outras áreas, da produção à realização, com o Henrique Espírito Santo, como paradigma de uma nova postura, profissional e técnica. Foi um varrer de feira, um expulsar dos vendilhões, uma radicalidade global. Por isso subsistiu até hoje e tantos oportunistas de fresca data vivem desse gesto redentor. Olhem para as equipas do estatal Paulo Branco e depois digam-me se não tenho razão...

4) *Face ao quadro do cinema dos anos sessenta, como situa os seus filmes desse período?*

Há, parece-me, no BELARMINO, um certo voluntarismo, um lado *fonceur*, que corresponde à primeira fase da luta do “cinema novo português” (daí uma certa frescura, alguma juvenildade, um olhar ainda “puro”) a que, mais tarde, em 68/70, vem responder uma atitude, algo dolorosa, de reflexão. O cinema mudava, nós mudávamos. Marcello vinha aí, o 25 de Abril aproximava-se. A inocência estava perdida e, com ela, algumas das nossas ilusões iniciais. Penso, talvez arrogantemente, que esses dois meus filmes, em relação ao período de sessenta, dão alguma conta do que foram as nossas ambições e os nossos limites. Ou seja: creio que está inscrito neles uma certa meditação sobre os poderes e as carências da criação cinematográfica neste país, naquela conjuntura histórica. Não quero dizer com isto que noutros filmes – e particularmente o MUDAR DE VIDA do Paulo Rocha; o PERDIDO POR CEM... do António-Pedro Vasconcelos; o RECADO do José Fonseca e Costa; OS SAPATOS DE DEFUNTO do João César Monteiro e A CAÇA do Manoel de Oliveira – não haja, igualmente, indícios semelhantes, só que no BELARMINO e na ABELHA NA CHUVA eles são a matriz da sua própria manipulação, mais a consciência de que o cinema é isso mesmo: manipulação, truque, puro reflexo do real (ou da vida, se preferirem). Digamos que polemicamente, aqueles dois filmes propunham, também, um novo público e um novo olhar para o cinema.

5) *Considera que os seus filmes (tanto ao nível da produção, como ao nível estético) se filiam, ou foram influenciados, em movimentos internacionais?*

Resposta rápida e telegráfica: considero. Obviamente pela Nouvelle Vague, lateralmente pelas teorias dos saudosos *Cahiers* de capa amarela. É. Isso mesmo: a, hoje, tão denegrida política dos “autores”. Tenho uma pré-história: o neo-realismo (Rossellini, Rossi); o Free Cinema, a televisão. Como dizia o Glauber: câmara na mão e pé no chão. Depois descobri o Dreyer, o Renoir, o Mizoguchi: foi o susto metafísico, de que ainda não saí... Como, pelo meio, havia os musicais americanos, mais o Resnais da MURIEL, o inquietante Godard que me remetia a Welles, podem imaginar o que tem sido a minha vida: basta ver o meu último filme... [CRÓNICA DOS BONS MALANDROS]

6) *Estabelece algum paralelo entre os filmes que hoje faz e as premissas (estéticas e de produção) do cinema português dos anos sessenta?*

Infelizmente – e ao nível da produção – fiz a CRÓNICA... praticamente como se estivesse no começo dos anos sessenta. Ou seja: pouco dinheiro (pouquíssimo), pequena equipa, ambições excessivas. Algum desalento à mistura, portanto. Esteticamente penso que há relações subterrâneas com os meus outros filmes e ainda a consciência de novas imagens (vídeo-imagens), grafismos, fascínios, coloridos de velhas comédias musicais, de espectáculo que se dá a si mesmo em espectáculo. Puro gozo visual em oposição a um puro gozo narrativo. Parece que me tramei. A ver vamos, como dizia o cego...

7) *Quais são, em sua opinião, os dez melhores filmes portugueses de sempre?*

Não tenho opinião nesta matéria, parte interessada que sou (ou pensam que o “verdadeiro cineasta é aquele que é modesto” como diria o Herman José?). Resolvam vocês Cinematecas, críticos e outros necrólogos, dos muitos filmes (portugueses) a vir, assim o espero e Deus Nosso Senhor Ámen.



## CENTRO PORTUGUÊS DE CINEMA ENTREVISTA COM FERNANDO LOPES

**Entrevista de José Manuel Costa e M.S. Fonseca a Fernando Lopes publicada no catálogo da Cinemateca *Cinema Novo Português 1960/1974*. As notas de rodapé são as originalmente publicadas.**

*J.M.C. – Nos anos sessenta, o então chamado “Cinema Novo Português” gerou uma atitude de grande esperança. Houve um certo reconhecimento internacional e as coisas pareceram ir avançar. Penso que poderíamos começar pelo seu balanço do que foi o movimento entre 61 e 66 e sobre a estagnação verificada em meados dessa década, obrigando de novo a discutir tudo e a tentar pôr de pé a produção contínua e ensaiada pela primeira vez com as Produções Cunha Telles.*

**F.L.** – Vou tentar começar pelo zero. Por via do movimento cineclubista, cuja grande expansão se verificara nos anos cinquenta, aparecera o que podemos chamar a apetência de fazer cinema. O António da Cunha Telles e o Paulo Rocha, por exemplo, foram a Paris e eu para Londres, à procura de uma preparação técnica e teórica que nos tornasse aptos para a realização. Para me referir só ao que viria a ser o grupo inicial, acrescento que em Portugal ficaram, mas igualmente buscando essa aptidão, o José Fonseca e Costa e o António de Macedo. Significa isto que, nessa altura, e sem prévio conhecimento das intenções uns dos outros, havia um grupo de jovens que aqui ou lá fora procuravam formar-se com a ideia de vir a realizar filmes. É um aspecto a não descurar porque é a primeira vez na história do cinema português que um grupo, que à partida não se conhece, parte para o cinema com uma ideia comum.

**M.S.F.** – Há razões conjunturais que o expliquem?

**F.L.** – Há. A indústria cinematográfica portuguesa, tão florescente nos “anos dourados” de trinta e quarenta, chegara a uma profunda debilidade nos anos cinquenta. É a ressaca da Grande Guerra, durante a qual o cinema português tivera o privilégio de ser praticamente autárquico. Depois da Guerra o mercado abre-se à exploração estrangeira com o conseqüente domínio do cinema americano que abate a nossa cinematografia. Isso foi fatal para o velho cinema. Para nós, teve muita importância o aparecimento do cinema italiano do neo-realismo que se vinha a conjugar ao que já havíamos bebido na literatura

neo-realista, que era tida com a expressão artística da resistência política ao regime. O cinema italiano deu-nos a ideia de que, numa primeira fase, era possível com pouco dinheiro, com algumas ideias, fazer um cinema nacional e de intervenção, substituindo assim um cinema que não existia como indústria, porque em franca decadência, com a agravante de ser estética e socialmente nulo.

Um factor que também teve muita importância foi o aparecimento da televisão, abrindo um possível mercado de trabalho. Eu e o Cunha Telles começámos por aí, ambos muito ligados ao início da televisão, onde ganhámos vontade de fazer filmes. O Cunha Telles, tinha então uma relação muito curiosa com o Poder – era, à sua maneira um homem do Poder, um dos jovens que o Poder acarinhava – e é mandando estudar para o IDHEC <sup>1</sup>. Por interferência da televisão, e graças ao Baptista Rosa <sup>2</sup>, recebi também eu uma bolsa do Fundo de Cinema <sup>3</sup>, para estudar em Londres. O Paulo Rocha foi porque tinha meios próprios. O José Fonseca e Costa teve menos sorte. Fizera concurso para a televisão, classificando-se em primeiro lugar, mas por razões políticas não o deixaram entrar e só mais tarde iria estagiar com o Antonioni, em Itália, custeando ele mesmo as despesas. Quem nunca esteve em escola nenhuma foi o António de Macedo, cuja formação artística (arquitectura) o terá levado a interessar-se por cinema. Quando estas pessoas se juntam, e dando-se o caso de uma delas, o Cunha Telles, sonhar não tanto em ser realizador, mas ser produtor, aproveitando até a sua excelente relação com o Poder, descobrimos que a aventura é possível. O Telles fica ligado à Tobis, onde orienta um jornal de actualidades, produzido pelo SNI <sup>4</sup>, perto dos meandros da produção cinematográfica. Como tinha algum dinheiro pessoal, resolve investi-lo, com a ideia de que em Portugal também se podia tentar um movimento semelhante à Nouvelle Vague que viria a nascer em França.

Durante um certo período somos tomados pela euforia de ter um produtor que arrisca – e aqui faça-se justiça ao Cunha Telles – e arrisca muito do seu dinheiro pessoal. A prova disso é que, quer os VERDES ANOS, quer o BELARMINO, quer o DOMINGO À TARDE são feitos quase sem subsídios, salvo um subsídio final de duzentos contos para este último. A euforia justifica-se, de resto, justifica-se pelo facto de os filmes terem sido produzidos com a regularidade que se sabe, dando a ideia de um movimento concertado, o que é realçado pelo interesse internacional que recebem: os VERDES ANOS tem um prémio em Locarno, o BELARMINO é seleccionado para o primeiro Festival de Cinema Novo de Pesaro e o DOMINGO também participa em festivais. A Nouvelle Vague e a renovação geral das cinematografias europeias funciona como uma mancha de óleo que se espalha e que, face aos nossos três filmes, faz as pessoas pensar que também em Portugal há um “Cinema Novo”.

**M.S.F.** – *Deixou de fora dois filmes que habitualmente são considerados o prenúncio desse “Cinema Novo”.*

**F.L.** – Sim, o DOM ROBERTO e o PÁSSARO DE ASAS CORTADAS. Não nego a sua importância, mas sem que tivesse directa influência em nós. Terão sido a concretização do velho sonho dos Cineclubes, que era o de passarem de meros animadores culturais a agentes dinâmicos na da transformação do cinema em Portugal. Isso não aconteceu: o filme do Ernesto de Sousa transformou-se num objecto mítico, no qual se depositavam todas as esperanças, mas que desapontou as pessoas; o filme do Artur Ramos desapontou ainda mais, com a estética completamente desfasada do que queríamos fazer. São talvez a pré-história do que nós viemos a fazer e é essa a sua importância. Ressalvo apenas as referências chaplinianas de Ernesto de Sousa que terão feito

<sup>1</sup> Institut des Hautes Études Cinématographiques.

<sup>2</sup> Realizador, produtor e editor. Foi adjunto da Direcção de Programas da RTP até ao 25 de Abril.

<sup>3</sup> Fundo de Cinema Nacional. O organismo oficial incumbido do apoio à produção de filmes.

<sup>4</sup> Secretariado Nacional de Informação. Organismo governamental que superintendia as tarefas de organização e apoio à actividade cultural.

envelhecer um pouco melhor DOM ROBERTO... Penso até que fizemos os nossos filmes como uma reacção ao velho cinema, mas em parte também a estes dois filmes, em particular ao PÁSSARO DE ASAS CORTADAS.

**J.M.C.** – *Até agora falou sempre de um grupo de quatro cineastas à volta do Cunha Telles, mas filmes só três, por enquanto...*

**F.L.** – Razões circunstanciais fizeram com que o Fonseca e Costa ficasse de fora. Enquanto o Paulo acabava o filme e eu arrancava com o meu, o Fonseca acarinhava um projecto com o título Lembrança de um Inverno. Não chegou a arrancar porque foi preso, como consequência da sua forte intervenção política na época. Lembro-me que, quando a fita do Paulo Rocha estreou no São Luiz, ele estava no Aljube, para onde nós lhe mandávamos recados, contando como tudo corria.

**M.S.F.** – *A par dessa solidariedade, que diferença de projectos havia entre os quatro?*

**F.L.** – Tanto o Paulo Rocha, como eu, como o próprio Cunha Telles, estaríamos mais ligados aos pontos de vista expendidos pelos *Cahiers du Cinéma*. O Fonseca estava mais interessado no cinema italiano, sobretudo pelo Antonioni. O António de Macedo foi sempre um personagem estranho, bizarro, marginal. Publicara *A Evolução Estética do Cinema*, livro que achávamos curioso, mas esquisito, e devo dizer que lhe reconheço uma grande coerência porque todo o cinema que fez até hoje tem muito a ver com o que sustentou nesse livro.

O cimento dessa gente era o Cunha Telles que funcionava como catalisador, sustentando a ideia de que durante algum tempo o cinema português, para existir, se deveria apoiar em três ou quatro pessoas, impondo-se através delas. Teoria susceptível de gerar conflitos quando uma segunda vaga começou a bater à porta. Porque entretanto a Gulbenkian começara a dar mais séria atenção ao cinema, dando as primeiras bolsas, contemplando o Seixas Santos, o João César Monteiro, o António-Pedro Vasconcelos e o António Escudeiro.

**M.S.F.** – *Mas também o curso que o Cunha Telles promoveu no Centro Universitário de Lisboa, traria novos aspirantes à carreira cinematográfica.*

**F.L.** – Exactamente. Desse curso saíram algumas das pessoas que trabalhariam como técnicos nos nossos filmes: o Elso Roque, o Acácio de Almeida, a Teresa Olga e os dois irmãos Matos Silva. Ora, reparem: o Cunha Telles consegue não só reunir os três ou quatro cineastas possíveis, considerada a situação peculiar do Fonseca e Costa, já referida, como junta desde o principio os operadores, técnicos de som, maquinistas, electricistas, dando assim substância à sua ideia de produção.

**M.S.F.** – *Novos cineastas, novos técnicos: essa parece ser a linha divisória entre os três filmes com a chancela Cunha Telles e os outros dois a que chamou pré-história do "Cinema Novo".*

**F.L.** – Sim, sim. Um dos dramas do Ernesto de Sousa e do Artur Ramos é que eles filmaram num esquema de produção e com técnicos tradicionais, enquanto o nosso corte foi absolutamente radical. Tanto assim era que o Perdigão Queiroga, um dos cineastas do passado a que me ligava grande amizade, me dizia: "Não digo que os vossos filmes não sejam interessantes, mas não são filmes". Não andaria muito errado, se pensarmos no que ele fazia e na ideia que tinha de cinema. A nossa ideia, e esta era uma posição comum, era a de que o cinema era uma coisa de autor, onde se investia uma concepção pessoal tanto estética como eticamente, o que supunha uma execução (fotografia e som) precisada de técnicos novos e sem vícios, tudo isto se projectando para uma relação muito particular com o público. Acreditámos, o Telles e nós, ser capazes de transformar o olhar dos espectadores e que, mais tarde ou mais cedo, acabaríamos em glória, senão aqui pelo menos no estrangeiro.

Não foi isso que aconteceu. Os filmes não obtiveram os resultados que o Cunha Telles esperaria, enquanto produtor. Por outro lado, o Estado, que o privilegiara com boas relações, começava a desconfiar dele e não o apoia. Pode dizer-se que o Cunha Telles perde, então, quase todo o dinheiro que tinha investido...

**J.M.C.** – *Quanto é que custava em média um filme desses?*

**F.L.** – Eram relativamente baratos. OS VERDES ANOS terá custado setecentos contos. O BELARMINO quatrocentos e o DOMINGO À TARDE entre setecentos, oitocentos contos. Aliás, até 73 era relativamente barato fazer cinema, o que nos dava uma imensa liberdade de concepção, hoje perdida, porque os nossos custos começam a normalizar-se pelos de Espanha e França.

**M.S.F.** – *Em particular parece ter-se desequilibrado a relação entre os custos e a possibilidade de recuperação no mercado de exibição nacional. Num documento posterior, “O Ofício do Cinema em Portugal”, aponta-se a possibilidade de um filme, em média, poder render à volta de quinhentos contos no circuito de exibição. Algum destes três primeiros filmes do “Cinema Novo” chegou a essa bitola?*

**F.L.** – Aproximaram-se com o tempo. OS VERDES ANOS acabaram por fazer uma razoável carreira graças ao prémio ganho em Locarno, chegando a vender-se para a Alemanha e Canadá. O mesmo aconteceu com o BELARMINO, cujas vendas para o exterior terão pago os custos. Simplesmente, o Cunha Telles, como produtor, não chega a recuperar. Acresce que ele cometeu um erro: o de querer transformar-se no “pôle português”. Mete-se nas fitas do Pierre Kast e do Vilardebó, onde perde todo o dinheiro. Sobre isso discutimos bastante. Sublinho que tínhamos com o Cunha Telles relações de grande irmandade, coisa que se perdeu completamente no cinema português. Éramos cinco e, como dizia se dizia num texto do próprio Kast, publicado nos *Cahiers*<sup>5</sup>, “unidos como os dedos duma mão”. A primeira cisão surge com a megalomania internacional do Cunha Telles, apostando no que pensávamos ser cineastas errados, gastando naqueles filmes o que nos tirava a nós. E nunca me esqueço que o primeiro dinheiro que se recebeu do BELARMINO, vindo do Ribeiro Belga, o distribuidor, foi um avanço de cento e cinquenta contos, que embarcou direitinho para a Ilha da Madeira, para o filme do Carlos Vilardebó. Só com a PEAU DOUCE do Truffaut é que o Telles arrecadou dinheiro.

Sintetizando: o problema que se punha é que o Cunha Telles não tinha balanço para aguentar os três ou quatro anos que cada filme levava a recuperar o que se investira. Clássico problema de um produtor sem capacidade financeira. Entretanto, a segunda vaga, António-Pedro Vasconcelos, João César Monteiro, Seixas Santos, António Escudeiro, começava a bater à porta e a pedir licença para filmar, sem falar do Fonseca e Costa que continuava sem fazer uma fita de fundo. Vivia-se então no desespero de fazer umas fitas de publicidade – era o *boom* publicitário, provocado pela televisão – que pagassem as curtas-metragens com que íamos “fazendo a mão”.

Esboça-se, nessa altura, uma solução. Ajudámos o Cunha Telles a montar uma casa produtora virada para a publicidade, com o fito de ganhar dinheiro que reinvestido na ficção nos permitisse sair do impasse. É com uma parte do dinheiro ganho com a publicidade que o Cunha Telles dá o passo seguinte, o de fazer um produto industrial. Vai buscar o António de Macedo e fazem.

**M.S.F.** – *Porquê o António de Macedo quando, aparentemente, o DOMINGO À TARDE fora o menos rentável dos três filmes do arranque das Produções Cunha Telles?*

**F.L.** – Porque se criara, e veja-se a crítica da época, a ideia de que as virtudes do DOMINGO À TARDE residiam na revelação das qualidades profissionais do seu autor. Ora, as 7 BALAS era o contrário de tudo o que

<sup>5</sup> *Cahiers du Cinéma*, nº 153, Março de 1964.

tínhamos sonhado. Foi aí que começou a falência das Produções Cunha Telles, numa altura em que, em França, a Nouvelle Vague perdera já o primeiro sopro, e em Portugal, a Gulbenkian – o João Bénard da Costa ainda não tinha entrado – não se perfilava ainda como a alternativa salvadora. Cada um de nós se refugia, então, em pequenas empresas...

**J.M.C.** – *Não há filmes porque não há dinheiro!*

**F.L.** – Exactamente. Com as pequenas empresas vamos fazendo filmes de publicidade e juntando os tostões com que, individualmente, pensamos fazer o próximo filme. Ganha corpo a ideia de produtor-realizador. Eu, por exemplo, fiz uma sociedade com o Seixas Santos, o Alfredo Tropa e o Fernando Matos Silva. Para cada um de nós é o suplício de Tântalo: fazer os filmes de publicidade bastantes para conseguir ter dinheiro para uma longa-metragem. Julgo que a ABELHA NA CHUVA foi o único filme que acabou por ser feito nessas condições de produção.

**J.M.C.** – *E o MUDAR DE VIDA?*

**F.L.** – Já lá vamos. Parece-me importante dizer aqui que o cinema português é, ao longo da sua história, marcado por indisfarçáveis questões de classe. No nosso caso, os dois exemplos flagrantes são o Paulo Rocha e o Fonseca e Costa. O Paulo era o artista da família e a família podia e investia nele. De certo modo, o Fonseca e Costa é a mesma coisa com a diferença que a família não investia nele. Veja-se que se o Manoel de Oliveira fez o que fez, foi porque teve condições pessoais que, por exemplo, o Manuel Guimarães nunca teve. A fortuna de família que passa por cima das injustiças e desapoios estatais. Foi à sua custa que Manoel de Oliveira fez A CAÇA, um filme que nos impressionou muito e que alguns de nós consideramos ser o melhor filme que ele fez até hoje, e que poderia ter sido um veio possível para o cinema português. Lembro-me bem de ter visto o filme numa sessão privada com o Fonseca e Costa, o Cardoso Pires e o Cunha Telles, que tinha muito viva a ideia de que era preciso apanhar o Oliveira para o núcleo de três ou quatro cineastas que poderiam aparecer internacionalmente como a imagem do cinema português...

**J.M.C.** – *Volto à questão do MUDAR DE VIDA. É ainda uma Produção Cunha Telles.*

**F.L.** – Aparece como tal. O Paulo Rocha quis ainda a chancela “António da Cunha Telles apresenta” que nos festivais internacionais marcara a apresentação do “Cinema Novo Português”, mas à parte alguns serviços de produção do Cunha Telles, a fita, do ponto de vista financeiro é do próprio Paulo, feita com dinheiro da família. De qualquer forma o Cunha Telles perdera já, em 66, o *leadership* da produção e o primeiro “golpe” vai ser a ABELHA NA CHUVA.

**J.M.C.** – *Com que dinheiro é que arranca a ABELHA?*

**F.L.** – Com o dinheiro da pequena sociedade que já mencionei. Mas os problemas serão inúmeros, o que atrasará e arrastará a produção.

**J.M.C.** – *Ao contrário do que acontecera com o DOM ROBERTO e OS PÁSSAROS DE ASAS CORTADAS, depois de feitos os filmes do que poderíamos chamar “primeira fase” do “Cinema Novo”, os seus autores continuam a reconhecer-se mutuamente neles? Nunca houve a sensação de que, afinal, “não era aquilo que eu queria fazer”?*

**F.L.** – É bem visto e é verdade. O que fazia a coesão do grupo é que as pessoas se reconheciam mutuamente nos filmes, nos VERDES ANOS e no BELARMINO. A primeira discussão, a primeira divisão, nasce com o DOMINGO À TARDE, no qual o grupo Seixas Santos, João César, António-Pedro, não se reconhece. São os primeiros a pôr grandes objecções ao filme.



**M.S.F.** – *Objecções “internas”, mas não do domínio público?*

**F.L.** – Chegamos a passar à escrita no *Tempo e o Modo*...

**M.S.F.** – *Se era assim no Tempo e o Modo, como é que era na Seara Nova, outro dos emblemas da resistência cultural?*

**F.L.** – A *Seara Nova* tinha uma posição muito mais ortodoxa sobre cinema. Mesmo o *BELARMINO*, que era um filme relacionado com alguma prática e intenções do “neo-realismo”, sofreu críticas restritivas quer na *Seara Nova*, quer no *Vértice*. Leiam-se as críticas que fizeram tanto ao meu filme aos VERDES ANOS.

**M.S.F.** – *Mas, pelo menos no caso de BELARMINO, pensa tratar-se de uma crítica determinada pela estratégia de demarcação do outro pólo de oposição cultural em que O Tempo e o Modo se constituía?*

**F.L.** – Penso que era uma crítica sincera, derivada de bloqueamentos muito grandes. A *Seara Nova* e o *Vértice* representavam a opinião e as concepções estéticas de uma esquerda organicamente ligada ao Partido Comunista. Para eles era um problema enorme haver um grupo assim, vindo de *nowhere*, fora das regras de evolução histórica que haviam estabelecido e que fazia passar a geração do cinema português novo pelos cineclubes. Não foi assim e isso é uma coisa que ainda hoje não gostam de ouvir.

Outra das coisas que os perturbava era que tivéssemos aprendido nos *Cahiers* das capas amarelas a nossa cultura cinematográfica. À cultura francesa opunham a italiana por via da qual chegara muito Lulacks – cinematograficamente traduzido por Aristarco – referência capital para muito do nosso neo-realismo. Daí que nós fôssemos considerados adversários, porque mesmo quando estávamos do mesmo lado da barreira, tinham contra nós o não sermos ortodoxos. Os reflexos do estalinismo não tinham ainda desaparecido.

Isto é que faz perceber as reservas que punham ao Paulo Rocha, suspeito de catolicismo, o que era verdade. Eu era suspeito de anarquia, sendo criticado na *Seara Nova* de sensualismo. Era esquisito, mas era assim. O António-Pedro e o Seixas Santos, esses eram agentes da reacção ao nível estético. Convém não esquecer que a ideia de realismo socialista andou por cá, tendo por modelos o cinema soviético e doutros países de leste, ou então o mais estreito neo-realismo italiano, já que o Rossellini era altamente combatido. Apesar de tudo, o movimento cineclubista teve uma certa noção do que se estava a passar e patrocinou o *BELARMINO*. A reacção mais ambígua foi com OS VERDES ANOS. Talvez por ter sido tão defendido no *Tempo e o Modo*.

**M.S.F.** – *São as posições de O Tempo e o Modo que definem uma linha estética divisória no “Novo Cinema”, com a defesa apaixonada dos VERDES ANOS e o esquecimento do DOMINGO À TARDE.*

**F.L.** – Desde o princípio que há grandes restrições ao António de Macedo no *Tempo e o Modo*.

**M.S.F.** – *Isso contraria a ideia do “pacto de solidariedade” existente entre os cineastas que fizeram arrancar o “Cinema Novo”?*

**F.L.** – Bom, essa solidariedade existia entre mim e o António-Pedro, o Seixas Santos, uma série de técnicos que trabalhavam connosco, caso do Costa e Silva, o Elso Roque, o Acácio de Almeida, a Teresa Olga, o Alfredo Tropa. Existia até com o Fonseca e Costa apesar da história do Antonioni que ele defendia contra a opinião de alguns dos acima citados. Curiosamente, o mais distante era o António de Macedo. Talvez por ser mais velho, talvez pela formação dele. Ainda que ele tenha sido simplesmente impecável, no plano táctico quando se tratava da luta pelo cinema que queríamos fazer. Mas, as ideias dele, em cinema, eram insustentáveis, sobretudo quando vinha afirmar que o Godard era um atrasado mental. Nessas alturas, o António-Pedro tinha vômitos, o João César queria matá-lo, o Seixas Santos desprezava-o. A mim fazia-me

uma enorme confusão, mas por mais que discutisse com ele nunca conseguíamos afinar ou obter a menor sintonia. Já com o Fonseca e Costa as discussões tinham um carácter diferente. Eram ideológicas ou de estratégia, mas sentíamos que ele tinha coisas a ver connosco. Porque, afinal, jogar o Antonioni contra o Godard fazia algum sentido. E, de facto, quando o Godard defendia o Antonioni, o Fonseca e Costa pôde aparecer no Vává a rir e a dizer: “Quem tinha razão era eu”.

Repare-se, aliás, que as discussões sobre autores eram, então, apaixonadas. O António-Pedro sempre foi um rosselliniano e um premingueriano. O Seixas batia-se pelo Fritz Lang. O João César era doido, com cineastas muito especiais na cabeça, mas também muito rosselliniano e dreyeriano. O ponto comum era, de facto, a defesa de um cinema português, com existência estética e social. Ao que se juntava a questão da defesa táctica de Manoel de Oliveira. Esclareço que, desde sempre o Oliveira provocou paixões e posições divididas. Para o António-Pedro as dúvidas eram muitas, mesmo se mais tarde veio a ser capital na ajuda que prestou na produção do AMOR DE PERDIÇÃO e da FRANCISCA, embora oportunistamente fosse o Paulo Branco a recolher os louros, o que muito me irrita. Também para o Seixas Santos, obviamente, o Manoel de Oliveira estava longe de ser o cineasta dos seus amores. O João César Monteiro, esse sim, é o primeiro dos cineastas novos a defender o Manoel de Oliveira, talvez por espírito de contradição... Havia, claro, o Paulo Rocha que se queria um discípulo, mesmo um herdeiro...

**M.S.F.** – *Não estará a esquecer a defesa do Fonseca e Costa, pelo menos em tudo o que Manoel de Oliveira fez até à CAÇA e ACTO DA PRIMAVERA?*

**F.L.** – O Fonseca e Costa foi não só um defensor, como teve uma ligação particular ao Oliveira. Penso, finalmente, que o Oliveira se aproveitou bem de todos nós, e ainda bem, porque isso lhe permitiu fazer algumas boas fitas. Creio que o Fonseca gostava sinceramente do Oliveira e entendia que um filme como A CAÇA podia ser todo um programa para o cinema português. A longo prazo o António-Pedro e o Seixas terão tido razão, ao apostarem no lado ficcional do Oliveira, contra o lado documental.

Bom, mas com isto creio ter-vos dado aproximadamente o clima que se vivia à época. Chegamos, assim a 1966-67, com, os últimos ecos do “cinema novo” por via do mudar de vida, mas também com tudo parado, até que a Gulbenkian aparece em cena.

**J.M.C** – *Num texto seu de balanço, publicado no Jornal de Letras e Artes, lê-se: “Creio que o grande falhanço nosso terá sido em relação ao nosso contacto com o público”. A ideia fundamental desse seu texto é a de que, para além dos problemas de produção, financiamento, mercado, etc., os vossos filmes da primeira fase – a fase Cunha Telles, digamos – não teriam cumprido a vocação do reencontro com o público nacional...*

**F.L.** – Esse texto reflecte bem o sentimento da época. Sentimento tanto mais curioso quanto pouco depois os filmes da Gulbenkian dão um novo empurrão e fazem com que, apesar daquele desencanto, as coisas continuem. Sublinho, no entanto, que havia um projecto ambicioso por detrás dos filmes da primeira fase. Quando começámos, acreditávamos – eu, sobretudo o Paulo e mesmo o Cunha Telles – que os filmes que íamos fazer transformariam a realidade. Na esteira de Hölderlin, afinal. Apostámos tudo, sobretudo na relação com um público que julgávamos existir, formado que fora pelos cineclubes. Vai-se a ver e um público assim não existe; haveria em Lisboa umas duas mil ou três mil pessoas dispostas a ver os nossos filmes, o que não altera quantitativamente as coisas. Por isso se compreende o sentimento que impregna o texto que citaste: uma espécie de *hang-over* acompanhada pelo falhanço económico do Telles e da ideia que o público continuava a escapar-nos.

**J.M.C.** – *Desenha-se assim uma questão de fundo que nunca mais deixará o horizonte do cinema português...*

**F.L.** – Sim, porque não chegava o prémio dos VERDES ANOS em Locarno, não fora suficiente o reconhecimento do BELARMINO em Pesaro. Não chegava... Fizeram-nos muita falta os filmes que, nessa época, a censura não deixou exhibir entre nós. Porque teriam sido esses filmes, sobretudo os da Nouvelle Vague, que poderiam ter ajudado a transformar o gosto do público e a encaminhá-lo para os nossos. O drama é que eu não teria podido fazer o BELARMINO sem ter visto o À BOUT DE SOUFFLE <sup>6</sup>, o MOI, UN NOIR <sup>7</sup> ou o SALVATORE GIULLIANO <sup>8</sup>. O Paulo não teria feito os VERDES ANOS se não tivesse visto o Mizoguchi. Nós tínhamos visto, mas o público português não e isso é que fazia o drama, é que originava o desfasamento total. Vínhamos nós pormo-nos contra a estrutura narrativa do cinema americano, quando ele era o único padrão de reconhecimento do público. Parecíamos Quixotes contra moinhos de vento.

**M.S.F.** – *Curiosamente a ABELHA NA CHUVA faz justiça ao quadro que acaba de traçar, mas como que vingando-se dele. É o filme que vira as costas ao público, apostando abertamente na ruptura das estruturas narrativas dominantes.*

**F.L.** – Quando entrámos da década de setenta estávamos por tudo. Apostámos sinceramente em filmes muito pessoais, sem nos importarmos que viessem a atrair oito ou oitenta espectadores. Há nisso um certo sinal de desespero. É o caso da ABELHA, mas também é o caso do RECADO do Fonseca e Costa, filme completamente desesperado, que tem muito a ver com aquela época e que é, do meu ponto de vista, talvez o mais interessante dele.

**M.S.F.** – *O CERCO?*

**F.L.** – É outra coisa. É a vingança do Telles. Era ele a dizer-nos: “Vocês lixaram-me, andaram para aí a fazer os vossos filmes de autor, mas eu vou mostrar-vos o que é um filme de autor que ainda por cima ganha dinheiro”. É pá, e ganhou! A fita custou-lhe à volta de mil contos e ganhou dois mil. Produzido pela pequena empresa que ele formara, tal como cada um de nós, como já disse, formara a sua. A única excepção era o António de Macedo que entrara tranquilamente no mercado tradicional fazendo documentários sobre documentários, desde a ginástica de pausa até à Petrogal, tudo isso através de um produtor convencional, o Francisco de Castro. E ganhava muito bem. Era de todos nós o único que ganhava muito bem.

**M.S.F.** – *Não fez só curtas-metragens. O NOJO AOS CÃES é produzido pelo Francisco de Castro.*

**F.L.** – É feito com um pequeno apoio do Francisco de Castro, que lhe empresta as máquinas, para ter o nome da fita, mas, na verdade a fita é toda feita pelo Macedo, com a estratégia que já referi. Ganhar dinheiro com encomendas e investi-lo nos filmes pessoais. Nisso, ainda que um pouco afastado, ele continua a seguir o movimento.

**M.S.F.** – *Voltando ao CERCO, deparamo-nos aqui com uma visão da vida urbana que talvez nem os VERDES ANOS nem o BELARMINO tinham tentado.*

**F.L.** – O BELARMINO e OS VERDES ANOS eram, no fundo, metáforas do país. No filme do Cunha Telles a única grande metáfora é a da circulação do dinheiro, de resto a única que interessa o seu autor. O que é natural se pensarmos que se trata de um produtor. Mas a verdade é que o CERCO estabeleceu uma relação

<sup>6</sup> À BOUT DE SOUFFLE (1959) de Jean-Luc Godard.

<sup>7</sup> MOI, UN NOIR (1958), de Jean Rouch.

<sup>8</sup> SALVATORE GIULLIANO (1962), de Francesco Rossi.

especial com o público. Por causa da Maria Cabral, talvez a única coisa que gostei no filme, porque era um personagem cativante, mas também por causa do modo como o filme se agarrava ao quotidiano, com uma euforia que acompanhava a efémera euforia mercelista. Lembro-me que uma das pessoas que mais se deixou prender por essa relação com o público foi o António-Pedro, que chegou a defender o filme seriamente, assinalando assim uma preocupação que viria a estar no horizonte dos seus filmes, como o recente LUGAR DO MORTO bem pode provar.

**J.M.C.** – *O CERCO fecha um capítulo. Mas o natural e legítimo capítulo seguinte não surge. Face ao perigo de estagnação que se começa a verificar, a Gulbenkian irá perfilar-se, na reunião do Porto, como a alternativa...*

**F.L.** – Neste ponto é devida uma referência ao João Bénard da Costa. Sobre a interferência dele no cinema português podem ter-se as maiores discussões, mas a verdade é que ele foi importantíssimo. Tinha connosco as melhores relações – desde o Fonseca a mim, desde o Seixas ao Paulo Rocha – ainda que ele tivesse os seus cineastas mais amados e o Paulo fosse o eleito. Mas lembro-me que escreveu, no *Tempo e o Modo* um belo texto sobre o BELARMINO, e não me esqueço que nessa revista ele deu corpo a uma alternativa ética e estética que naquela altura teve decisiva importância para nós. Ora, o João Bénard foi para a Fundação Gulbenkian e eu suspeito que se não foi ele que “vendeu” essa ideia ao Dr. Azeredo Perdigão, foi ele que abriu novas perspectivas a uma instituição que tinha, apesar de tudo, um dinamismo que hoje não terá, até porque nessa altura o Dr. Azeredo Perdigão era de uma vivacidade extraordinária, capaz de apanhar e apoiar ideias como a que João Bénard lhe apresentou. Poder-se-ia resumir assim: “O Estado perdeu a iniciativa no campo cinematográfico, o Moreira Baptista e a Secretaria de Estado da Informação e Turismo não percebem o alcance que pode ter o desenvolvimento de uma nova corrente cinematográfica, paralela ao surto que a pintura e a literatura estão a sofrer. É altura de a Fundação, com custos razoáveis, tirar dessa geração um rendimento cultural que poderá vir mesmo a ter um prestígio internacional extraordinário”. É evidente que o Dr. Azeredo Perdigão se mostrou sensível a um argumento como este.

**M.S.F.** – *Importa-se de nos dizer onde é que está o ovo e onde é que está a galinha. Ou seja, foram os cineastas que, para cortar pela raiz o marasmo do período 66/67, se dirigiram à Gulbenkian solicitando o mecenato, ou foi a Gulbenkian que, sentindo o cinema português a perder pé, aliciou os realizadores do “cinema novo” com o estímulo da sua colaboração?*

**F.L.** – Bom, informalmente a Gulbenkian já nos tinha sondado para saber o que é que podia fazer por nós. Uma lembrança histórica que é justo fazer-se: o Dr. Victor de Sá Machado, grande amigo do José Fonseca e Costa – são os dois de Angola – fora o primeiro a querer ajudar-nos, ainda que a acção que ele antevia fosse de carácter individual. Era um pouco a ideia de apoiar algum projecto do Manoel de Oliveira, ou algum pedido de subsídio que individualmente um de nós remetesse à Fundação. É com o João Bénard da Costa que essa perspectiva se altera, passando a Fundação a prosseguir uma estratégia onde o dedo do Dr. Azeredo Perdigão é evidente: ajuda sim, mas só se nós nos organizássemos e tratássemos colectivamente com a Gulbenkian.

**M.S.F.** – *Por via da Gulbenkian repôs-se, afinal, a solidariedade inicial?*

**F.L.** – É bom que se diga que até 1974 preservámos sempre uma ideia comum: quaisquer que fossem as diferenças entre nós, todos queríamos impor a existência de um novo cinema português. Se alguém ficou de fora, por pouco tempo, foi o Cunha Telles. Por uma razão simples. Ele achava que se arruinara por nossa causa, de forma que, na perspectiva dele, nós deveríamos ficar até ao fim dos nossos dias a defendê-lo e a apoiá-lo. Sucede que a história da produção de 7 BALAS PARA SELMA, nos deixara pior que estragados.

O investimento do dinheiro que ganháramos para ele na publicidade num produto sub-James Bond foi considerado pouco menos do que uma traição. Por isso o Cunha Telles é mesmo o único da nova geração a não participar na I Semana do Cinema Novo, organizada no Porto.

**M.S.F.** – *Mas o “Ofício do Cinema em Portugal”, documento a que a “Semana” deu origem, também não conta com a assinatura do João César Monteiro...*

**F.L.** – Mas estava lá e participou à brava naquilo tudo. Só que achava que éramos pouco radicais... e custava-lhe a mistura com o Macedo, que sempre detestou.

**J.M.C.** – *E estava o Manoel de Oliveira, referencia ética e estética do movimento...*

**F.L.** – É verdade, embora as posições que ele defendeu então não tenham obtido vencimento. Juntamente com o Paulo Rocha sustentou a intervenção da Gulbenkian no plano dos filmes de qualidade, no plano de um cinema “artístico”. Já aí *avant la lettre*, ele defendia o que, do meu ponto de vista, hoje está a fazer. Ora, essa não foi a nossa teoria. Para nós a Gulbenkian devia apoiar um colectivo, organizado talvez em forma de cooperativa, no qual os cineastas deviam ser capazes de discutir a distribuição dos financiamentos que viessem a ser concedidos. E, se virmos bem pensando agora com algum recuo histórico, foi quase milagroso o que se chegou a fazer.

**J.M.C.** – *No entanto, a proposta avançada no “Ofício do Cinema em Portugal”, documento que oficializa a posição dos cineastas junto da Gulbenkian, não aponta para a organização de uma cooperativa, antes solicitando à Gulbenkian a edificação de um Centro de Cinema, à imagem dos Serviços de Belas-Artes ou o Centro Científico que a Gulbenkian organizará.*

**F.L.** – Isso tem uma explicação. Na votação do Porto, e nesse documento, havia subjacente a ideia de fazer alguma coisa de muito parecido com o que era o National Film Board of Canada, adaptado naturalmente à estrutura da Gulbenkian, e daí a ideia de um Centro de Cinema. Felizmente não foi isso que se fez, e mais uma vez tenho de dizê-lo, graças ao João Bénard que compreendeu logo que isso era um processo condenado, tendo por isso insistido na ideia da cooperativa, além do Dr. Azeredo Perdigão preferir que as grandes discussões fossem exteriores à Gulbenkian. Note-se que o Centro Português de Cinema, na sua fórmula prática e jurídica, foi, à sua maneira, uma invenção do Dr. Azeredo Perdigão. Porque a nós se punham questões como a de evitar ter sócios como o António Lopes Ribeiro ou o Perdigão Queiroga e nisso o Dr. Azeredo Perdigão foi habilíssimo, fazendo-nos uns estatutos que não nos obrigavam a nós a dizer que não pela simples razão de que eles não se lembravam de pedir para entrar, tais eram as condicionantes para que isso se pudesse verificar.

**J.M.C.** – *Como é que surge a ideia da “Semana de Cinema Novo” no Porto?*

**F.L.** – Antes de mais sentia-se entre nós a necessidade de discutir tudo, de nos confrontarmos uns com os outros sobre a experiência da primeira fase. Sabíamos ainda que um psicodrama desse tipo tinha de realizar-se fora de Lisboa. Dava-se o caso de existir no Porto um cineclubes que estava acima das querelas estéticas que, apesar de tudo, havia com os cineclubes de Lisboa. Mais, o Cine-Clube do Porto era dirigido por uma pessoa de prestígio com a qual mantínhamos as melhores relações, o Henrique Alves Costa. Logo que contactado o Alves Costa aceitou a ideia e foi assim que o Encontro, preenchido pela exibição de filmes e pelos debates, com a presença de um observador da Gulbenkian, foi para a frente.

**M.S.F.** – *Uma presença que já não tinha nada de inocente.*

**F.L.** – Digamos que a sua presença era já uma espécie de seguro de unidade. Porque, ou nós lhe conseguimos provar na prática que tínhamos um projecto comum e nos apresentávamos à Gulbenkian como um bloco, ou ele ia a correr dizer ao Dr. Azeredo Perdigão que nós apenas repetíamos a clássica história dos artistas portugueses: comem-se uns aos outros.

Houve, é claro, situações muito conflituosas. A tese do Paulo Rocha e do Manoel de Oliveira, por exemplo, era a de preservarem uma diáfana qualidade de artistas que pairam acima de dinheiros e das discussões para os arranjam.

Contra essa ideia dos subsídios de qualidade – eram assim chamados – bateu-se o Fonseca e Costa, com toda a frustração que lhe vinha de ainda não ter chegado à primeira obra. Foi muito duro e muito hábil, inflectindo, com a experiência que lhe vinha das reuniões de cineclubes e do Partido, o sentido das coisas, fazendo vencer a ideia de um bloco de cineastas que estabeleceriam entre si certas regras para dividir o dinheiro, dando-se a oportunidade em cada ano do aparecimento de um ou dois novos cineastas. Tomámos também a responsabilidade de fazer regressar o Manoel de Oliveira ao cinema de ficção, do mesmo modo que se lançou a hipótese de um conjunto de documentários do tipo “museu da imagem e do som”.

**M.S.F.** – *Os cineastas entregam o “Ofício do Cinema em Portugal” à Gulbenkian; esta, por sugestão do próprio Dr. Azeredo Perdigão, segundo o Fernando Lopes, contrapõe um apoio regular aos cineastas integrados em cooperativa, que se irá consubstanciar no Centro Português de Cinema. Foi fácil levar à prática essa contraproposta da Gulbenkian?*

**F.L.** – Não. Há mesmo um hiato que vai de 69 até 72 e que se reflecte na produção. Houve que sediar o Centro e estabelecer e aprovar os estatutos. Em tudo teve grande papel o Dr. Ernesto de Oliveira, que foi o primeiro presidente. Os estatutos foram o problema mais bicudo. O Ministério do Interior reteve-os durante muito tempo, só lhes vindo a dar luz verde em 71. O Dr. Moreira Baptista tinha as maiores reservas, para o que muito deveria contra a opinião da PIDE. Tudo aquilo lhes cheirava a esturro. Se ganhámos a batalha foi porque o Dr. Azeredo Perdigão tomou como sua aquela batalha e deve ter ido às mais altas instâncias – até ao Marcello Caetano – apostando contra a força do Estado e seu prestígio de jurista e o peso da Fundação Gulbenkian.

Julgo que se ele se chegou a entusiasmar tanto com o Centro foi porque, por um lado, o Centro reunia todos os cineastas e técnicos que podiam dar alguma coisa ao cinema português, e por outro lado, porque no Centro estava o Manoel de Oliveira e porque o Manoel lhe disse que, não sendo embora aquela fórmula por si pretendida, o que nós fizéssemos ele fazia connosco e, por fim, porque o João Bénard da Costa foi junto do Dr. Azeredo Perdigão apóstolo do Centro. Se o Centro chegou a ser a realidade que foi, isso deve-se também ao bom senso e ao compromisso de todas as pessoas envolvidas contra os diversos inimigos comuns, desde a Censura ao Fundo do Cinema Nacional, do qual sabíamos bem nunca arrancaríamos um tostão que fosse. Sem falar da verrina do Ministério do Interior...

**M.S.F.** – *Bom senso e compromisso que não camuflariam ainda assim os diferentes interesses e projectos.*

**F.L.** – Bom, o grande problema era dividir o dinheiro que viríamos a receber da Gulbenkian. Ao fim de muita discussão triunfou a ideia de que nos devíamos subdividir em grupos de produção, o que fizemos de acordo com tendências naturais. O António-Pedro, o Seixas e o César faziam, por exemplo, um dos grupos, o que até faz sentido. O Fonseca, o Macedo...

**J.M.C.** – *O que era um grupo de produção? Envolvia uma mesma equipa técnica?*

**F.L.** – Era essa a ideia, até para rentabilização, e recorde que estavam connosco, operadores como o António Escudeiro, o Manuel da Costa e Silva, o Elso Roque, o Acácio, além de um técnico de som como o Alexandre Gonçalves. Mas a ideia fundamental da constituição de cada grupo era a de, no seu interior, se decidir a quem se entregava o filme atribuído ao grupo: que cineasta é que filmava primeiro. Cada grupo sabia que podia fazer um filme por ano e que devia dirimir os problemas dessa atribuição. Esta foi uma forma inteligente de repartir os problemas. Sucede, apenas, que no primeiro ano, por princípio previamente assente, fizemos questão em trazer o Manoel de Oliveira de regresso à ficção. O que foi, como se vê hoje, uma boa aposta...

**M.S.F.** – *Isso foi consensual?*

**F.L.** – Não houve a menor discussão. Tanto que, depois da estreia na Gulbenkian, quando a fita começa a receber maus tratos, nós saltámos todos em defesa do Manoel de Oliveira e do PASSADO E O PRESENTE. Porque em revistas como a *Seara Nova* e a *Vértice*, ou nos meios intelectuais, pessoas como o José Gomes Ferreira e o Carlos de Oliveira, levantaram sérias reservas...

**M.S.F.** – *Ainda o fantasma “neo-realista”?*

**F.L.** – Só que nós respeitávamos muito pessoas como o Carlos de Oliveira e o José Gomes Ferreira. Ainda se fossem outros...O próprio Abelaira, já mais próximo de nós, punha as maiores dúvidas. De maneira que nós entrámos no chamado terrorismo...

**J.M.C.** – *As críticas ao PASSADO E O PRESENTE são, no caso dos cineastas afectos ao “cinema novo”, completamente apologéticas, mais do que entusiásticas...*

**F.L.** – Por exemplo, o César escreveu provavelmente o melhor texto da sua vida. É a famosa teoria de que o cineasta é grande demais para o país, donde a necessidade de o cortar aos bocados...Talvez no CPC alguns colegas meus não gostassem do filme, particularmente o Macedo que, diga-se, nunca terá gostado muito do Oliveira. No que era coerente. Como o filme desempenhava um papel importante no lançamento do Centro, o António de Macedo foi impecável, nunca se pronunciando publicamente contra o filme. A mesma coisa se passou com o Artur Ramos. Nisso houve unidade, pelo menos durante o primeiro ano de funcionamento.

**M.S.F.** – *Nesse primeiro ano, nesse primeiro “plano de produção”, não foi a Gulbenkian quem seleccionou os filmes. Digamos que não foi, nesse particular, tida nem achada.*

**F.L.** – Sim, sim. O que aliás fazia parte do acordo, do *modus vivendi* assinado por mim e pelo Dr. Azeredo Perdigão, em representação do CPC e da Gulbenkian.

**M.S.F.** – *Mas o modus vivendi só foi assinado após a legalização do CPC. Nessa altura já arrancara o primeiro “plano de produção”.*

**F.L.** – Graças ao Dr. Azeredo Perdigão, que resolveu não perder tempo e dispor de fundos a que tinha acesso...

**M.S.F.** – *O que tornou inútil a retenção dos estatutos do CPC no Ministério do Interior. O Estado deparava-se, afinal, com um movimento irreversível...*

**F.L.** – Sim. A única esperança dos tipos do Governo era a de que nós nos espalhássemos, nunca chegando a acordo entre nós para repartir os subsídios que a Gulbenkian nos ia conceder. Aí, honra nos seja, tivemos

a exacta noção do tempo e da adequada táctica. Tudo foi consensual. Regresso do Oliveira à ficção, pelas razões que já adiantei. Primeira longa-metragem do Fonseca e Costa, afinal o único da primeira fase que nunca chegara à primeira obra, sobretudo porque tinha estado preso, coisa a que não podíamos deixar de ser sensíveis. No grupo Seixas, César, António-Pedro, a escolha deste para fazer o PERDIDO POR CEM... nunca deixou de ser problemática. Eu, o Alfredo Tropa e o Fernando Matos Silva formávamos o outro grupo com direito a um filme. Fiquei de fora porque já tinha dois filmes e entre o Tropa e o Fernando avançou o primeiro, tanto mais que o Fernando ainda estava envolvido no acabamento da produção da minha ABELHA NA CHUVA. Também o António de Macedo ficou em lista de espera porque contava já com três longas-metragens feitas. Foi tudo de uma grande simplicidade no primeiro ano. Quatro filmes prontos a arrancar era um dado novo que alterava completamente o panorama do cinema português.

**M.S.F.** – *E como é que funcionou esse primeiro plano?*

**F.L.** – Houve coisas que correram mal. Tínhamos concebido um sistema de funcionamento democrático e muito aberto. Cada grupo de produção era dotado de dinheiro que utilizava autonomamente, tanto em relação à Gulbenkian, como à direcção do próprio Centro. Tínhamos evidentemente um certo controlo. Uma mesma contabilidade, uma só conta bancária. Mas, mesmo a esse nível, por causa das facilidades para obter empréstimos, houve filmes que funcionaram à parte. Foi o caso do RECADO, do José Fonseca, que foi mais caro que o financiamento atribuído.

**J.M.C.** – *Andaria à volta do milhar de contos?*

**F.L.** – Mais, talvez...

**J.M.C.** – *Não parece ter havido uma grande subida nos custos de uma longa-metragem, se comparáremos o que haviam sido os orçamentos dos filmes dos anos sessenta e os desta segunda fase do cinema novo. Os primeiros andavam à volta dos 700, 800 contos e agora não parecem custar muito mais.*

**F.L.** – Custaram um pouco mais, mas é preciso não esquecer que a explicação está no modo como optimizámos a produção. O CPC negociou com a Tobis e com a Ulyssea um pacote de quatro filmes, o que nos trouxe grandes vantagens nas despesas de laboratório. Em conjunto negociou-se ainda a aquisição de película, bem como certas participações. Mesmo assim, a verdade é que os filmes ultrapassam o subsídio concedido. O PASSADO E O PRESENTE saiu bastante mais caro do que o previsto, valendo-nos o facto do Eng. Gil da Ulyssea suportar uma das dívidas, ficando como produtor associado do filme. A fita do António-Pedro saiu mais cara do que algum dia se pensara e o mesmo com a do Fonseca e Costa, que terá investido quase tanto dinheiro pessoal como aquele que a Gulbenkian lhe deu. Só o Tropa fez o PEDRO só dentro dos orçamentos. Era à partida a fita mais pobre de todas em termos de produção. Fez-se com a filosofia: "há este dinheiro, faz-se com este dinheiro".

**J.M.C.** – *É legítimo dizer-se, ainda assim, que não só os meios, como a gestão dos meios, eram um prolongamento directo do que acontecera nos anos das Produções Cunha Telles?*

**F.L.** – Absolutamente. Só que nós tomámos tudo na nossa mão... Estou de acordo contigo: é o prolongamento directo que se fizera antes, mas com a optimização que já referi. E hoje, penso que acertámos. Acertámos quase totalmente.

**M.S.F.** – *Uma vez achado um quadro de produção que melhora significativamente a experiência "Cunha Telles" e, sobretudo, ultrapassa o abismo em que, durante dois anos, caíra a produção cinematográfica, que novidades surgem ao nível da distribuição e exibição, ao nível da realização e criação de um público?*



**F.L.** – A novidade foi uma espécie de grande alívio. E isso, paradoxalmente, foi muito mau. Sabíamos que, pelo menos durante três anos, tínhamos o apoio da Gulbenkian e entregámo-nos, por isso, ao papel do artista com *A grande*. Podíamos, enfim, fazer filmes em cuja concepção à conquista de um público não pesava, ou se quisessem não era um elemento vital. O mais importante para nós era a presença em festivais e a reacção da crítica internacional. Julgávamos que os filmes acabariam por se impor de fora para dentro. Ensaíamos, por isso, as primeiras tentativas a sério de promoção no estrangeiro do cinema português, no que tivemos também o apoio da Gulbenkian.

**J.M.C.** – *Mas, antes do estrangeiro, a primeira prova de fogo foi a ante-estreia dos filmes na Gulbenkian.*

**F.L.** – Houve “a grande ante-estreia”. Uma sessão simbólica com O PASSADO E O PRESENTE. Foi uma sessão de gala, com a presença do Presidente da República e do Moreira Baptista, convidados pelo Dr. Azeredo Perdigão. A presença deles era um reconhecimento, a contra-gosto, da nossa existência. E permitiu-me fazer um discurso em que eu expunha as queixas que os cineastas tinham a fazer. Foi um momento politicamente muito importante para a história do cinema português. A partir daí eles percebem que lhes escapara o controle do cinema em Portugal e que a única hipótese era fazer outro tanto, como a Gulbenkian. Dentro em breve a lei mudou e criou-se o Instituto Português de Cinema.

**M.S.F.** – *Que se diria tirado a papel químico do “Ofício do Cinema em Portugal”...*

**F.L.** – Sim. Depressa perceberam que a Secretaria de Estado dirigida pelo Moreira Baptista estava a dar as últimas e que a Gulbenkian liderava o processo de mudança, substituindo-se ao Estado...

**J.M.C.** – *O próprio Estado sentia que, se não interferisse, a Gulbenkian ia continuar...*

**F.L.** – Era muito claro que, se não fizéssemos grandes disparates, se não nos desuníssemos, a Gulbenkian não deixaria de fazer um acordo por mais três anos.

**M.S.F.** – *E quanto aos resultados financeiros, o modus vivendi não impunha...*

**F.L.** – Não impunha nada. A Gulbenkian subsidiava-nos a fundo perdido. A única exigência era a da inexistência de discriminações entre os membros do CPC. Tão pouco havia interferência nos conteúdos dos filmes. Admitiam que um filme pudesse falhar, que a crítica pudesse receber melhor uns do que outros, apenas esperando que nós apresentássemos produtos com um mínimo de exigência técnica e estética. Esta era, julgo eu, tanto a filosofia do Dr. Azeredo Perdigão, como a do João Bénard, que acreditavam cumprir assim o seu papel. Não estou convencido que a Gulbenkian estivesse disposta a suportar isto até ao fim dos seus dias, mas como tinha uma previsão de seis anos, mais ou menos, isso tinha.

**J.M.C.** – *Isso dava algumas garantias de tempo para que funcionasse o princípio da rotatividade em que os “grupos” de produção se baseavam.*

**F.L.** – Mais ainda, permitia que aparecessem novos cineastas. Foi assim que entraram o Luís Galvão Teles, a Noémia Delgado e o António Reis. O caso do Reis é interessante. Foi o Paulo que o trouxe, garantindo-me: “Tu conheces o António Reis como poeta e pelos diálogos do *MUDAR DE VIDA*, mas eu acho que ele pode ser um grande cineasta”. E de facto, num documentário sem grande interesse sobre o Porto, apareciam dois ou três planos esquisitos, que pareciam feitos por outra pessoa. Eram do António Reis e isso bastou para que ele entrasse para o Centro. Fui, então, ter com o António de Macedo – já estávamos no segundo plano de produção – que estava a filmar *A PROMESSA* e pedi-lhe que dispensasse algumas latas de película para que o Reis pudesse fazer o que veio a ser o *JAIME*. Com essa película e incluindo a revelação nas despesas da *PROMESSA*, contando ainda com mais algumas boas vontades, fez-se o *JAIME*. Só o Acácio é que levou dinheiro pela fotografia. Confesso que por causa dessa história lhe fiquei com uma certa verrina...

**J.M.C.** – *Isso é um exemplo de relações de trabalho completamente...*

**F.L.** – ...perdido. Completamente perdido. No sistema que tínhamos criado era possível. Se se ler o *modus vivendi* e o estatuto do CPC perceberão como era possível.

**J.M.C.** – *A ideia que se colhe da sua descrição é que não se trata de um apoio ocasional a uma pessoa, mas de que havia uma certa cadeia...*

**F.L.** – Que voltou a funcionar quando o Fonseca trouxe o Luís Galvão Teles. E quando eu e o Paulo Rocha pusemos ao Centro o problema do acabamento do VILARINHO DAS FURNAS do António Campos, integrando-o no projecto do Museu da Imagem e do Som, ou levámos o filme do Ceitil a Nice. Se repararem, filmes como RIO DE ONOR, TRÁS-OS-MONTES e NÓS POR CÁ TODOS BEM comungam de uma mesma ideia de produção, ideia a que a Gulbenkian sempre deu muita atenção, de tal modo que, quando aparece o Instituto Português de Cinema, o João Bénard muito rápida e inteligentemente procurou reconverter os subsídios da Gulbenkian numa ajuda sistemática a esse projecto do Museu da Imagem e do Som. É nessa base que se trouxe até nós o Jean Rouch...

**J.M.C.** – *Regressemos ao primeiro plano de produção da Gulbenkian. Depois da estreia do PASSADO E O PRESENTE, segue-se a apresentação dos outros três filmes. Certamente, estalam então, com mais vigor que nunca, as discussões estéticas e mesmo de projectos de produção.*

**F.L.** – Não só. Começam nessa altura a vir de novo a lume as questões pessoais. Com a estreia da ABELHA NA CHUVA – que fiz à margem do Centro, mas que todos encaravam como se fosse uma fita do Centro – a estreia do RECADO do Fonseca e Costa, as divisões críticas surgem. Há uma recepção entusiástica da ABELHA, mas as mesmas pessoas, o António-Pedro, o Seixas e o César, não se eximem a manifestar sérias reservas ao RECADO, e isso, creio, doeu ao Fonseca e Costa. Estavam reintroduzidos os elementos de divisão interna que já tinham sentido nos finais dos anos sessenta, e que a reunião do Porto colmatara. Quer isto dizer que, na passagem para 73, os grupos de produção do segundo plano Gulbenkian já não funcionaram com o mesmo espírito, com a mesma disponibilidade, com o mesmo sentido comum.

**M.S.F.** – *Já se falou do PASSADO E O PRESENTE, da ABELHA, do RECADO, mas ainda falta saber das reacções ao PEDRO SÓ e ao PERDIDO POR CEM...?*

**F.L.** – O PEDRO SÓ não teve nenhum problema. Passou despercebido. O PERDIDO POR CEM... levantou inúmeras reacções desencontradas. Eu fiz uma grande defesa do filme, mas já o Seixas não gostava nada, o César odiava e o Paulo Rocha punha muitas reticências. O António-Pedro esteve à beira do colapso da sua própria carreira. E do colapso financeiro, porque a produção foi tortuosa e complicadíssima, vindo a ser salva *in extremis* pelo Cunha Telles, entretanto já admitido no CPC. É que o PERDIDO POR CEM... foi filmado, publicamente, duas vezes. O António-Pedro partira com a ideia de filmar tudo em planos-sequências, com som directo e em 16mm. Ora para um tipo de rotação semelhante é preciso ter muita prática e uma equipa de produção madura. Por falta de controlo do António-Pedro as coisas complicaram-se e é a intervenção do Cunha Telles, ao nível da produção, e a minha, ajudando a montagem final, o que salvou a fita, da qual, de resto, ainda hoje gosto muito. É um filme importante daquela época, cujas fragilidades são também as nossas fragilidades, apanhando muito bem os nossos altos e baixos, os nossos mitos.

Estes problemas e divisões suscitados pelo primeiro plano de produção fizeram com que chegássemos ao segundo plano com um estado de espírito alterado, para pior, como já se disse. Ainda estamos reunidos, mas já não estamos unidos. Só por tática em relação à Gulbenkian, para não perder aqueles subsídios. É exemplar a história da PROMESSA. Quando o Macedo avança com o projecto, uma espécie de conselho de produção, criado entre nós para analisar os projectos do segundo ano – e de que faziam parte, entre

outros, o António-Pedro, o Seixas e o Paulo Rocha – opôs-se muito fortemente a que se canalizasse um subsídio para um projecto daqueles. Houve quase uma tentativa de imposição estética do Seixas Santos e do Paulo Rocha, particularmente, fora as “deixas” do César, claro... Tratava-se apenas de um parecer consultivo, e não de um júri como agora no IPC, mas eu vi-me envolvido numa enorme polémica para vencer as resistências ao projecto. A minha teoria era a de que o CPC devia começar a pensar em constituir os seus próprios fundos, no sentido de ultrapassar a vigência dos subsídios da Gulbenkian. Nos quatro filmes de cada ano, eu achava ter cabimento um título que oferecesse possibilidades de recuperação do dinheiro investido, como de resto aconteceu com a PROMESSA. Tese que não colhia junto do Seixas, António-Pedro, do César. No caso da PROMESSA acrescia o facto de o Paulo, com alguma razão, vituperar a concessão de um subsídio ao que não era mais, segundo ele, do que um *western spaghetti* menor. É o princípio da desagregação dos grupos de produção e é o começo dos acordos pessoais subterrâneos, que veio a culminar à boca de 73, com o aparecimento do IPC, com alguns cineastas, e entre eles o Fonseca e Costa, a acharem que o melhor era investir no IPC...

**J.M.C.** – *De certo modo foi uma reacção geral. Depois da lei 7171, depois da criação do IPC, há um entusiasmo colectivo, voltando-se os cineastas para o Estado...*

**M.S.F.** – *É sintomático que a maioria dos projectos aprovados no primeiro plano de produção do IPC contemple cineastas do Centro Português de Cinema: António de Macedo, Fonseca e Costa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha...*

**F.L.** – Bom, no caso do Paulo e do Oliveira as coisas são um pouco mais complexas. São projectos que já vinham do Centro, mas que sozinhos não poderíamos subsidiar.

**M.S.F.** – *Mas há outros dois, e há ainda o Cunha Telles e o Artur Ramos, também contemplados.*

**F.L.** – A história desse primeiro financiamento é muito curiosa. Note-se que à frente da Secretaria de Estado estava agora o Pedro Pinto e já não o Moreira Baptista. Acontece que o Artur Ramos e o Fonseca e Costa conheciam há muito o Pedro Pinto e eram amigos dele. Por outro lado, de um ponto de vista político, esse plano corresponde aos frutos da Primavera marcelista: “No cinema até vamos dar subsídios a tipos que são de esquerda”, estão a ver a ideia?

**M.S.F.** – *Já que estamos com a mão na política, analise as implicações políticas da produção do CPC, subsidiada pela Gulbenkian. O primeiro conjunto de filmes saiu sem nenhum problema de censura, curiosamente.*

**F.L.** – Menos curiosamente do que isso. Também aí houve uma estratégia, a de evitar o embate logo no primeiro plano de produção. Mas no segundo já sabíamos que os ia haver e que íamos arriscar tudo. O prestígio já ganho permitia-nos arriscar, como arriscámos, nos filmes do Fernando Matos Silva e do Seixas Santos. Era, de resto, um risco em que nos sentíamos acompanhados pelo Dr. Azeredo Perdigão. Sabíamos que ele aceitaria termos um filme que, depois, ficasse na lata, na prateleira. Por outro lado, a Gulbenkian estava defendida pelo *modus vivendi* que nos dava inteira liberdade de concepção e inerentes responsabilidades.

**M.S.F.** – *Façamos também a “pequena história”. Como é que se passaram os primeiros visionamentos dos filmes, feitos pela Administração da Fundação Gulbenkian?*

**F.L.** – Bom, o Dr. Azeredo dava-nos conselhos, tanto antes de arrancarmos com os filmes, como depois dos filmes feitos. Por exemplo, o Manoel de Oliveira, ele gostou muito do PASSADO E O PRESENTE, e quando nós lhes dizíamos estar apreensivos com os problemas que o filme ia ter, ele respondia que não, que se tratava de o passar na presença do próprio Presidente da República e que depois estava tudo garantido.

**M.S.F.** – *Mas chega-se ao MAL AMADO e a Censura cai em cima do filme.*

**F.L.** – Sim, mas o Dr. Azeredo Perdigão não fez qualquer género de pressão, nem veio dizer “cortem isso”, ou coisa que o valha. Nisso foi sempre impecável e era mais prático e funcional do que hoje o IPC. Bem entendido, não estou a dizer que o IPC faça qualquer espécie de censura... Mas, o Dr. Azeredo era, de facto, impecável. E quando gostava de uma coisa, caso do TRÁS-OS-MONTES, que muito o impressionou e a que ele deu ajudas, sem as quais nunca se teria chegado ao fim, defendia-a até ao fim. Porque, verdade seja dita, depois de 73 o dinheiro já era muito curto, os preços já tinham começado a subir.

**M.S.F.** – *Parece-me também que o prestígio adquirido pelos cineastas do CPC – ou seja, do chamado “novo cinema português” – não era unilateralmente contra o Estado, tanto mais que, a dado momento, a televisão se abre, entregando-vos a realização de programas: o “Curto Circuito” era seu, o “Ensaio” foi realizado pelo Fernando Matos Silva...*

**F.L.** – Não havia uma negociação directa da televisão connosco. O “Ensaio” era um programa do João Martins e o que acontecia é que ele contratava pessoas para lhe fazerem o programa... Mas é evidente que lhes dava jeito ter os nossos nomes. Não esqueçamos que se estava em pleno marcelismo, pairando no ar a ideia da abertura. Eu faço o “Curto Circuito”, porque a televisão queria provar a continuação do clima criado pelo “Zip Zip”, o que se relaciona também com a abertura verificada ao nível dos programas de rádio e da própria Imprensa. Há uma alteração significativa na situação e domínios dos meios de comunicação. No cinema, por exemplo, nós éramos, de facto, o verdadeiro Poder. A geração anterior estava morta. Não admira que, chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes. Pensávamos nós. A seguir percebemos que o velho mito cineclubista não tinha, afinal, morrido...

**J.M.C.** – *A vitória da geração que começara no início dos anos sessenta, tem lugar dez anos depois. No princípio dos anos setenta, portanto, a passagem de testemunho tinha, definitivamente, lugar?*

**F.L.** – Completamente. A geração anterior, do fim dos anos cinquenta, aceitara-nos como o cinema português. Tinham-se remetido a um papel secundário, senão até demissionário.

**M.S.F.** – *Esboçaram, ainda, um movimento de fuga para as então Províncias Ultramarinas, concretamente para Angola, através da Angola Filmes e da Sulcine, como para Moçambique, com o produtor Courinha Ramos, visando criar condições para refazer o Antigo Cinema.*

**F.L.** – Exacto. Porque sabiam não ter saída nenhuma aqui. Ao fim de dez anos, já ninguém podia encarar o cinema português como antes e os nossos filmes, não tendo feito o sucesso financeiro de que gostaríamos, tinham alterado o gosto das pessoas. O que não quer dizer que as fitas do Henrique Campos e do Constantino Esteves não tivessem continuado a aparecer. Mas quando a Gulbenkian entra em cena, eles compreenderam que tinham perdido a partida. Penso, aliás, que sem a Gulbenkian, o esforço da primeira fase do “Cinema Novo” se teria gorado completamente, por pura falta de continuidade. A verdade é que não tínhamos condições para continuar a fazer filmes à maneira da ABELHA NA CHUVA e do CERCO. A importância do CPC está na produção contínua que foi capaz de pôr de pé. Reparem que desde os anos trinta, quarenta, o cinema português não tinha um “corpus”. E com o CPC e a Gulbenkian, em três, quatro anos, aparecem uns dez, doze filmes, senão mais, se pensarmos, por exemplo, na SAGRADA FAMÍLIA e NOS SAPATOS DE DEFUNTO, do César Monteiro, que o CPC ajudou.

**M.S.F.** – *Nessa altura já a noção de “Cinema Novo” se dissolvera noutra mais geral, a de Cinema Português, de que os cineastas agrupados no CPC eram os representantes, senão mesmo os únicos representantes.*

**F.L.** – Éramos o cinema português pura e simplesmente, com diferenças cada vez mais marcadas entre cada uma nas nossas fitas. E, em 73, os cineastas da “novíssima” geração que estavam a chegar (caso do Eduardo Geda e do Lauro António) é em relação à própria intervenção da Gulbenkian que se vão situar, criticando, por exemplo, o carácter elitista, segundo eles, do nosso cinema, sobretudo porque a ajuda da Gulbenkian nos dispensava de encarar a concepção material do filme, a importância das questões financeiras.

**J.M.C.** – *Mas o Geda não é apoiado por vós? Digo isto, a pensar nos textos do Cinéfilo sobre SOFIA.*

**F.L.** – Não, não. Demos-lhe o benefício da dúvida...quando muito. O texto do César era divertidíssimo, mas era sobretudo uma aposta na menina do filme, que o excitava bastante... O Geda entrou depois para o *Cinéfilo*, pela minha mão, mercê da sua capacidade de trabalho, que lhe permitia fazer, com algum rigor, uma coisa que então não existia: um verdadeiro cartaz semanal dos espectáculos, com comentários críticos. Mas, essa crítica do Geda à relação entre o CPC e a Gulbenkian era o reflexo da reserva com que o velho núcleo muito preso à ideia de resistência, nostálgico de um “cinema de resistência”, por isso encarando com menos apreço a flexibilidade táctica e política que nós demonstrámos na relação com a Gulbenkian. Ora, o Geda estava muito ligado à ortodoxia que eles representavam. Não se esqueçam que ele começa, tanto quanto eu sei, por escrever na *Vértice* que era muito mais ortodoxa do que a *Seara Nova*. Dir-se-ia o bastião da velha tradição P.C, estalinista...

**M.S.F.** – *Antes do Cinéfilo já houvera o Jornal de Letras e Artes. Era o mesmo projecto?*

**F.L.** – O *Letras e Artes* veio antes da intervenção da Gulbenkian graças ao esforço do António-Pedro Vasconcelos, e teve vida curta e agitada. Só uns anos depois da Gulbenkian ter aparecido no cinema, mais exactamente em 1973, é que eu e o António-Pedro fizemos o *Cinéfilo*. Por um lado estávamos os dois cansados da direcção do CPC e, por outro, achávamos absolutamente necessário ter uma revista semanal, de grande circulação, para solidificar o movimento de sessenta. O que acontecia já nessa altura – como se pode ver hoje – é que seleccionávamos muito mais claramente os cineastas – ou melhor; os filmes – que apoiávamos enquanto revista. É assim que o Macedo sofre severas críticas com *A PROMESSA*, o Telles com *MEUS AMIGOS* e o próprio Fonseca e Costa foi vítima de algumas bicadas (sobretudo por parte do César).

**J.M.C.** – *Por alturas do Cinéfilo a ruptura do Fonseca e Costa com o grupo é já total?*

**F.L.** – Sim. Completamente. Era uma consequência lógica das discussões que tinha havido anteriormente no Centro e, como já disse, da recepção ao *RECAD*, que o deixou muito magoado. Ele achava que tínhamos rompido, unilateralmente, a unidade. Por isso, quando aparece o IPC, e estando na Secretaria de Estado alguém que já não é o Dr. Moreira Baptista, um homem como o Pedro Pinto (que vinha de fora), que tinha ar de ser pessoa polida e com quem se podia negociar, o Fonseca vai ter com ele ou ele com o Fonseca, não sei bem. O Fonseca e Costa apresenta-se ainda rodeado de outros cineastas: o Sá Caetano (vindo de Londres), o Luís Galvão Teles e o próprio Macedo, também descontente connosco por causa das críticas.

**M.S.F.** – *Logo que se conhece o resultado do primeiro plano de produção do IPC, lembro-me que o Artur Ramos, na resposta ao inquérito do Cinéfilo, sublinha o interesse do passo dado, sobretudo por causa da admissão dele e do Fonseca e Costa nesse plano de produção, passando por cima dos outros contemplados.*

**F.L.** – Era exactamente o que o Pedro Pinto e o marcelismo precisavam: uma certa cobertura de esquerda... no plano cultural, à maneira da Gulbenkian, afinal. Quanto ao Artur Ramos falta uma precisão: no interior do Centro sempre houve grandes discussões logo que se falava de ele um dia fazer um filme com a chancela do CPC (a que tinha, claro, direito). O Artur constituía, por assim dizer, uma fronteira para quase todos nós: ele representava o máximo de compromisso estético a que podíamos chegar, já que eticamente nunca o pusemos em causa, até porque o Artur Ramos se portou sempre exemplarmente para com o Centro.

**M.S.F.** – *Por falar em fronteiras, como é que encaravam, no quadro de flexibilidade táctica que referiu, a saída de um filme como BRANDOS COSTUMES?*

**F.L.** – Estávamos perfeitamente convencidos que ninguém o chegaria a ver em Portugal. E estávamos, igualmente, prontos a correr os riscos necessários para pôr o filme lá fora, no circuito internacional.

**M.S.F.** – *Por conta e risco da Cooperativa?*

**F.L.** – Absolutamente. Apesar de tudo avisámos a Gulbenkian dessa eventualidade, tanto mais que não sabíamos que ia haver o 25 de Abril... O mais que podia acontecer era a polícia, um dia, entrar por ali dentro e fechar-nos as portas...

**M.S.F.** – *Como no caso da Sociedade Portuguesa de Escritores?*

**F.L.** – Nem mais. Por isso acautelámos os negativos dos filmes do Seixas Santos e do Fernando Matos Silva – O MAL AMADO, mas nunca tentámos convencê-los a mudar de ideias. Isso fazia parte do espírito do CPC e do nosso *modus vivendi* com a Gulbenkian.

**M.S.F.** – *O que é que pensa que ia acontecer? Apesar de tudo a Gulbenkian teria aí o seu primeiro confronto sério com o Estado Português. Um confronto que nas outras artes, que me lembre, nunca teve de suportar.*

**F.L.** – Não sei como se teria passado...mas a história do cinema e do CPC, na Gulbenkian, foi sempre uma questão muito pessoal para o Dr. Azeredo Perdigão e ele tinha – e com razão, acrescento – um orgulho particular nessa história. Penso que se bateria por nós, de uma forma ou de outra, quanto mais não fosse dando-nos subsídios individuais. É que se há investimento cultural que tenha funcionado bem com a ajuda da Gulbenkian esse foi sem dúvida o caso do cinema. A marca Gulbenkian, chamemos-lhe assim, é hoje impagável e, no entanto, a Fundação não terá gasto, nisto tudo, mais do que 15.000 contos. E com raras críticas quanto à aplicação e utilidade desses dinheiros.

**J.M.C.** – *Chegamos ao 25 de Abril e aos subsídios do IPC. Qual era a posição do CPC?*

**F.L.** – A desfazer-se, de certo modo. Havia subsídios individuais, concedidos a membros do CPC (por via do recém nascido IPC) e que dariam os primeiros filmes fora do Centro, concretizando, na prática, uma separação muito nítida de projecto estéticos e – pela primeira vez – profissionais: já havia cineastas que reivindicavam sobretudo uma indústria. O estatuto de autor sofria as primeiras contestações e esse estatuto – é bom lembrá-lo – tinha sido a essência mesmo do CPC, que fora, sobretudo, uma cooperativa de criadores.

Esta tendência veio agravar-se no pós 25 de Abril e no pós 25 de Novembro. O CPC transformou-se, primeiro, num refúgio para alguns de nós – os que não aceitávamos o “diktat” do IPC, tomado então pelo PC e pela 5ª Divisão – e, depois do 25 de Novembro, numa utópica tentativa de socializar o cinema português (coisa que tinha falhado no IPC do Vasco Pinto Leite e do Manuel Neves). Assim, o CPC passou a ter realizadores e técnicos (operadores, electricistas, maquinistas, som, etc.) e a concorrer no mercado

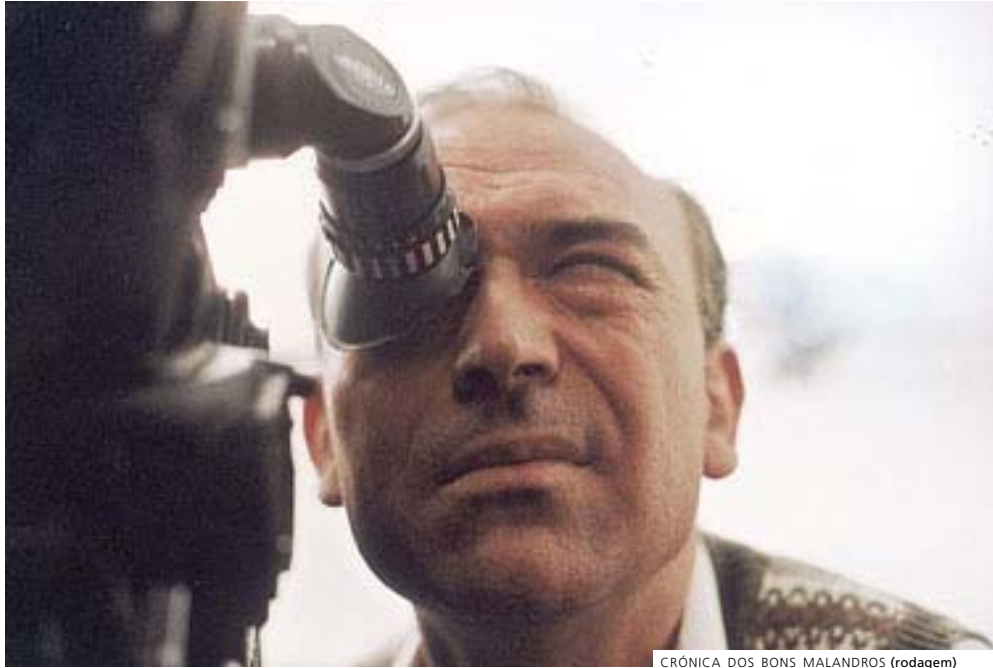
livre (programas para a RTP – caso da série “Cantigamente” e até de filmes publicitários). Todos tínhamos um pequeno ordenado mensal, quase indiferenciado. As contradições, políticas e estéticas, explodiram violentamente; o fraccionismo instalou-se até à degradação final, coincidindo isto com a rotação do AMOR DE PERDIÇÃO e a entrada do Seixas Santos para o IPC. Mas sobre este período – meados dos anos setenta – riquíssimo, não caberá aqui falar. Isto é já o prenúncio do cinema português dos anos oitenta, do meu ponto de vista. Era preciso “matar” a teoria dos “autores” ou, pelo menos, fazer com que eles se preocupassem com o mercado. Era o começo daquilo que se vê mais claramente agora: a tentativa de standardizar, narrativamente, os nossos filmes, de modo a que eles coincidam o mais possível com os imaginários correntes. Ficaram algumas exceções, claro, mas a unidade inicial – muito alicerçada num “anti-fascismo” abrangente – estava desfeita e, sem ela, o CPC também.

**J.M.C.** – *Desaparecido o espírito dos anos-Gulbenkian, a componente individual parece pesar mais na luta com o novo Poder para fazer cada filme, e até as condições de produção se alteram...*

**F. L.** – Inteiramente de acordo. Aliás a ideia do Dr. Azeredo de Perdigão, a longo prazo, era a de que o Centro seria apenas um trampolim, e que outras formas de organização nasceriam naturalmente do seu impulso pioneiro – o que veio de resto a suceder no pós 25 de Abril com a proliferação das Cooperativas de Produção e, agora, nestes fascínios liberalistas, com empresas privadas, tipicamente capitalistas. É a lei do mais forte, do melhor colocado face ao Poder, que prevalece neste momento. Diga-se que, individualmente, sabíamos todos no Centro que, depois de um ou dois filmes, teríamos que fazer o nosso próprio caminho sem a muleta Gulbenkian a ajudar-nos até ao resto dos nossos dias.

**M. S. F.** – *Mas como? Será que a ideia da abertura do Estado se perfilava, mesmo antes do 25 de Abril?*

**F. L.** – Sim. Tínhamos essa consciência. E calculávamos que alguém como o Manoel de Oliveira, por exemplo, poderia – se continuasse a filmar – fazer uma carreira internacional; tal como o Paulo Rocha. E acreditávamos, talvez ingenuamente, que pessoas como o Fonseca e Costa, o António-Pedro Vasconcelos, o João César Monteiro, e eu, acabaríamos por acertar um dia num filme que corresse bem internacionalmente e no mercado internacional e que, dessa forma, poderíamos continuar a avançar – mesmo sozinhos. Estamos agora próximos dessa fase, penso eu, embora lamente o que ela nos fez perder: um certo investimento lúdico na fabricação dos filmes que é, quanto a mim, uma marca muito nítida dos anos-Gulbenkian.



CRÓNICA DOS BONS MALANDROS (rodagem)

## ENTREVER FERNANDO LOPES

**Entrevista de José Navarro de Andrade publicada no catálogo da Cinemateca *Fernando Lopes por Cá*, editado por ocasião da retrospectiva dedicada à obra de Fernando Lopes em 1996.**

1957-1959: RTP

*Em 1957 entra na Televisão...*

Sim, entro na televisão numas funções que não tinham a ver com cinema, mas com o trabalho administrativo. Por sorte fui cair na equipa que fazia a Informação, sob cuja alçada estava o Departamento de Cinema da RTP. Tudo isto era chefiado pelo Manuel Figueira, com a área do cinema entregue ao Baptista Rosa. Foi aí que conheci imensa gente que mais tarde vem a trabalhar comigo na minha primeira curta-metragem, *AS PEDRAS E O TEMPO*. Passado pouco tempo, passei a ser uma espécie de assistente de produção e, esporadicamente, também de montagem. Isto aconteceu porque o Baptista Rosa já me conhecia desde os tempos do Cineclubes Imagem e da revista *Imagem*, e portanto deixava-me “praticar” na sala de montagem, já que mandava nelas.

*Como é que aprendeu a trabalhar em montagem?*

Colaborava como uma espécie de assistente do Baptista Rosa. Aprendi a trabalhar pelo método clássico, com montadores, moviolas e com película em 16mm a preto e branco. Ainda se cortava a película à mão, ainda se via a olho, ainda se colava com cola – havia uma relação directa com o material fílmico. Só muito mais tarde é que passou a haver a fita adesiva...



*E como era o material que vos chegava às mãos? Tinha que ser muito depurado na montagem? As peças de reportagem televisiva eram maiores do que hoje? Havia tempo e disponibilidade de meios para montá-los?*

Se eu fosse professor numa escola de cinema, obrigava outra vez as pessoas a filmar como nós o fazíamos na televisão naquela época, em 1957, 58, 59. As câmaras de então eram de corda: a Paillard-Bollex, ou a Quinam da Bell and Howell. Tinham um *magasin* que só dava para trinta metros de película, ou seja, dois minutos e picos, quase três minutos – e ponto final. Os repórteres que eram enviados para a rua estavam obrigados a fazer na câmara uma espécie de *découpage* do que filmavam. Era uma disciplina: os planos não duravam mais que dez, quinze segundos, no máximo. O montador, por sua vez, estava condicionado por aquela *découpage*, e depois jogava com ela. E foi assim que eu aprendi a montar. Só muito mais tarde, isso já nos anos sessenta, é que começaram a aparecer as câmaras ligeiras da própria Paillard-Bollex ou as americanas – aquela que o Richard Leacock inventou, por exemplo. Foram essas câmaras que incorporam a possibilidade de um cinema directo e a gravação directa do som. É a partir daí que se pôde começar a jogar com a câmara como hoje em dia se joga com o vídeo, ou seja, pôde-se filmar, filmar, filmar, filmar – era uma questão de ter mais ou menos dinheiro. Essa foi a minha primeira escola; só um bocadinho mais tarde, em 58, 59, é que eu comecei a trabalhar em 35mm, mas aí só como assistente do Aquilino Mendes, em dois documentários que o Baptista Rosa fez: AZULEJOS DE PORTUGAL e A PAIXÃO DE CRISTO NA PINTURA ANTIGA PORTUGUESA. Neste houve muito trabalho de montagem. Acabei por ter uma grande intervenção nele, junto do Baptista Rosa, porque o filme tinha bastante música e foi preciso jogá-la bem com as imagens. Ganhei com A PAIXÃO DE CRISTO NA PINTURA ANTIGA PORTUGUESA uma grande experiência de montagem.

## 1959-1960: LONDRES

*E o seguir a estes filmes que vai para Londres. Como é que surgiu essa oportunidade?*

Na altura não havia ainda qualquer organismo oficial de cinema. Havia apenas o Fundo Nacional do Cinema, que dava bolsas. Penso que elas eram atribuídas pelo Ramiro Valadão que estava então à frente do SNI (Secretariado Nacional para a Informação). Aliás, ele quis despedir-me da RTP por eu ter participado em 1959 na campanha eleitoral do Humberto Delgado. Mas, depois, o Baptista Rosa, o Manuel Figueira e o Aquilino Mendes fizeram uma carta, dizendo que eu tinha qualidades e que eventualmente valia a pena que as desenvolvesse fora do país. E foi assim, com a bolsa do Fundo de Cinema Nacional e algum apoio da RTP, que fui para a London Film School.

*Porquê Londres se nessa altura quase todos os futuros protagonistas do Cinema Novo tinham ido para o IDHEC, em Paris?*

Como quase todos os portugueses daquele período, eu tinha uma enorme tendência para a cultura francesa pelo que achei que tinha que a contrariar. Portanto, preferia ir para um país e uma cultura anglo-saxónicos. Fui o primeiro português a ir para a London Film School. E estive lá entre 1959 e finais de 1961, data em que regresssei a Portugal.

*Realiza aí as suas três primeiras curtas-metragens: INTERLUDE, THE BOWLER HAT e THE LONELY ONES.*

Foram filmes de fim de curso. Em THE LONELY ONES tive até como assistente o John Irvin.

*Quem é que conheceu e com quem trabalhou na Escola?*

Por exemplo, o Alain Tanner e o Claude Goretta, ainda os conheci lá – fizeram uma curta-metragem chamada NICE TIME. Do meu curso era o Arnold Wesker, o dramaturgo. Como professores tive o Karel Reisz na montagem e o Jack Clayton. Tive também um seminário com o Tony Richardson e outro muito importante com a Joan Littlewood. Era um período muito vivo, muito intenso, de luta política...

*Apanhou em cheio com a geração dos angry young men...*

Por acaso ainda levei com um seminário feito pelo John Osborne.

*E teve alguma relação com Lindsay Anderson?*

Esquecia-me dele... Deu bastantes seminários na escola. Mas sobretudo, íamos acompanhando os pequenos filmes que ele e o Karel Reisz iam fazendo, como o EVERYDAY EXCEPT CHRISTMAS. Em Londres também foi muito importante ter podido ver filmes que, obviamente, nunca tinha visto, particularmente os grandes clássicos soviéticos, dado que havia uma grande tradição em Inglaterra de estudo do Eisenstein, do Dziga Vertov, do Donskoy, etc. Tive, portanto, uma boa noção do que era o cinema clássico soviético, o grande cinema expressionista alemão, que também estudávamos, e alguma boa parte do cinema japonês, particularmente Ozu, muito mais do que o Mizoguchi. Tive ainda a hipótese de ver certos filmes de jovens americanos que estavam a aparecer: o SHADOWS de Cassavetes, o COOL WORLD de Shirley Clark, o cinema directo de Richard Leacock... Isto quer dizer que tive muito mais cedo do que os franceses a noção do que é que se estava a passar naquilo que hoje se chamaria “os independentes americanos”. Por outro lado, a tradução em França dos livros do Eisenstein e das teorias do cinema soviético é muito tardia, ao passo que Inglaterra e nos Estados Unidos, o *Film Sense* e o *Film Form* foram publicados praticamente na época em que foram escritos. Em França, o primeiro que começa a falar a sério das teorias de montagem do Eisenstein foi o Alain Resnais e, muito depois, o Jean-Luc Godard, quando o livro finalmente sai lá. Ora isto deu um resultado curioso, porque quando eu voltei para Lisboa, nos anos sessenta e conheci no Vává o António-Pedro, o Alberto Seixas Santos e outros, comecei a falar-lhes de coisas que eles conheciam mal e não aceitavam. Já estavam eivados das teorias basinianas sobre a realidade rosseliniana.

*Apanhou a polémica sobre a política de autores e sobre a cinema de autores ainda em Londres?*

Não, eu só a apanhei verdadeiramente quando cheguei a Lisboa. Estando em Londres tinha a possibilidade de dar saltos a Paris, porque eu apesar de tudo não resistia àquela tentação de Paris, e num deles aconteceu algo de extremamente importante para mim: apanhei o MOI, UN NOIR do Jean Rouch, os 400 GOLPES do Truffaut e os filmes do Franju. Mas a polémica sobre o autorismo vivia-a no Vává, onde havia um pequeno grupo pró-*Cahiers du Cinéma*, outro grupo aristarquiano, porque é preciso não esquecer a importância do cinema italiano nessa época e, mesmo, um grupo todo virado para a *Positif*.

*Mas ainda voltando a Londres. Veio de lá rendido ao documentarismo, que é afinal a tradição cinematográfica inglesa?*

Sim. Vinha muito marcado pelo documentarismo, porque eu vi todos os grandes documentários ingleses, do John Grierson, do Paul Rotha, ou do Humphrey Jennings, que eu considero como o grande poeta do documentarismo inglês; FIRES WERE STARTED é um grande filme, porque é aquilo que um documentário deve ser: é uma mistura de documentário e de ficção. Ele morreu muito jovem. E vi o Flaherty todo: MAN OF ARAN, que é um grande filme romântico, LOUISIANA STORY, NANOOK – tudo... Mas vi também o outro lado do cinema inglês, o Michael Powell. Aí estou inteiramente de acordo com o João Bénard da Costa: aquilo que

há de melhor no cinema inglês não é o realismo, é quando eles perdem completamente a cabeça. Ainda por cima vi-o por acaso. Eu e o John Irving fomos escolhidos para estagiar durante um mês com o Nicholas Ray em *SOMBRAS BRANCAS*. No final ele fez uma apresentação de *REBEL WITHOUT A CAUSE*. Foi uma coisa que nunca esquecerei, porque lembro-me perfeitamente da maneira como ele entrou na sala quando estava o genérico final a passar, com uma camisa de veludo vermelho e a dizer: “O que eu teria feito deste filme se não tivesse feito os erros que fiz”. Isto em *off* e nós deslumbrados... E a seguir, ele propôs-nos um filme, era o *BLACK NARCISSUS*. Descobri aí o Michael Powell e o Emeric Pressburger.

*O que é que fez concretamente com Nicholas Ray em SOMBRAS BRANCAS?*

Assistia à rodagem nos Elstree Studios. Nos intervalos ele vinha falar connosco. Mas em vez de nos vir explicar o que é que estava a fazer, perguntava-nos o que nós queríamos fazer. Era de facto um mestre.

*Mas essas filmagens, sabe-se, não correram nada bem.*

Nada. Aquilo era de uma co-produção inglesa, americana e italiana, mas devido às leis sindicais só trabalhava a equipa inglesa, a italiana estava ali parada. Por outro lado, os próprios produtores americanos, ingleses e italianos interferiam permanentemente no filme. Havia também o Anthony Quinn, por exemplo, que tinha imensa importância porque representava os interesses americanos no filme e que tinha exigências de *star*. A ideia com que eu fiquei é que quem mandava no filme era o Anthony Quinn e não o Nicholas Ray. E que era o Nicholas Ray que ia atrás do Anthony Quinn.

## 1961: VÁVÁ

*E então o Fernando Lopes está de volta a Lisboa*

Tive hipóteses de ficar em Inglaterra, porque me foi proposto um trabalho de alguma extensão que passaria pela Nigéria, integrado na *film unit* da Shell, que nessa altura era muito prestigiada, precisamente na área do documentário. Ora entre os alunos da London Film School eu fui um dos escolhidos para ser contratado pela Shell. Só que nessa altura a minha primeira mulher, a Maria Otília, já estava grávida do meu primeiro filho. Acometeu-me a clássica cena das saudades portuguesas e disse “volto para Lisboa e quero estar em Lisboa, e depois se verá”. E não aceitei a proposta da Shell, o que faria com que eu se calhar tivesse ficado em Inglaterra bastantes anos, provavelmente como um desconhecido documentarista que nunca chegaria a fazer um filme de fundo. Vim para Portugal também porque achava que alguma coisa estava a mudar no cinema. A geração do cinema dos anos cinquenta estava em descrédito, ou seja, não era possível o Perdigão Queiroga, ou o Constantino Esteves, por exemplo, continuarem a fazer aqueles filmes. Achei também que o próprio fenómeno da televisão em Portugal ia dar cabo daquele cinema.

*la dar cabo, como?*

Pela pura e simples razão que as pessoas iam ficar em casa. A televisão ia ser o cinema dos pobres e eles iam perder aquele público pequeno-burguês que frequentava o Odeon, os cinemas do Porto, os cinemas de Coimbra e que começava a ter dinheiro para comprar televisão. Por outro lado, era uma época de grande transformação do cinema em todo o mundo. Não havia só o Cassavetes, a Shirley Clark e o Leacock nos Estados Unidos, mas havia também o Cinema Novo no Brasil, que estava a aparecer, e havia sobretudo

a Nouvelle Vague em França. Quer dizer que houve um movimento espontâneo, eu diria à escala mundial, que fez com que aparecessem cinemas e cineastas independentes. E muito inspirados nos princípios morais do neo-realismo italiano e em teorias do Rossellini. A ideia de “câmara na mão, pé no chão” do Glauber Rocha, pegou em toda a gente, No fundo, o que é preciso é ter alguma película, uma câmara ligeira e saber o que é que se tem para dizer. E o que se tinha para dizer nessa altura eram princípios morais e estéticos, ou seja, vamos sair dos estúdios, vamos sair para a rua e isto faz-se com meia dúzia de tostões. E eu venho para Portugal com este princípio, e aí a televisão joga, de facto, um grande papel, porque é por causa dela que as câmaras ligeiras são fabricadas, as Nagra, por exemplo. E é a partir daí que eu percebo que para mim era preferível vir para Portugal, para um pequeno país onde um cinema estava a morrer e outro poderia nascer, e não ficar no cinema britânico, que é muito institucional.

*Como é que começou a aparecer no Vává?*

Eu começo a aparecer no Vává por morar muito perto dele. O Alberto Seixas Santos morava ao lado, e foi assim que nós nos fomos conhecendo. O próprio António-Pedro Vasconcelos nessa altura também tinha casa por aqui...

*Mas chegou lá e disse: “Eu sou o Fernando Lopes?” Quer dizer, na altura o Fernando era o único que só fazia filmes.*

Bom, eu fazia filmes na televisão, como montador. Portanto, para eles, eu tinha uma aura extraordinária, digamos assim, porque já mexia em material de cinema e eles ainda não, embora o desejassem.

*Como foi então o vosso primeiro encontro?*

Cheguei ao Vává por via do António da Cunha Telles. Ele estava a produzir OS VERDES ANOS do Paulo Rocha e a arrebanhar aqueles que viriam a ser os futuros novos cineastas portugueses. Foi ele que me apresentou o Paulo Rocha. Ou foi ele ou foi o José Fonseca e Costa, embora este não fizesse parte do grupo do Vává; nunca quis fazer parte dele, não só por viver mais longe, mas também porque não gostava de alguns dos meandros por razões estéticas e ideológicas. Estavam em cineclubes opostos: o José Fonseca e Costa era muito mais pelo Guido Aristarco, ao passo que os outros eram completamente pelos *Cahiers*. E foi assim que acabámos por travar conhecimento, e como vivíamos todos próximos uns dos outros acabou por nascer uma relação de amizade, com cumplicidades estéticas, embora eu tivesse sempre imensas discussões com o grupo particularmente com o António-Pedro Vasconcelos e com o Alberto Seixas Santos – mais até do que com o Paulo. Eu era considerado o montador e acreditava na montagem, e eles, como era óbvio naquela altura, só acreditavam na mise-en-scène, que era a grande questão que tinha sido posta pelos *Cahiers du Cinéma*: tudo o que se passa passa-se dentro do plano, a montagem está dentro do plano.

## 1961: AS PEDRAS E O TEMPO

*A caminho de AS PEDRAS E O TEMPO realiza ainda ESTE SÉCULO EM QUE VIVEMOS e A CIDADE DAS SETE COLINAS.*

ESTE SÉCULO EM QUE VIVEMOS é um típico trabalho de televisão e foi uma coisa muito inglesa, muito parecida com os documentários históricos que se fazem hoje em dia. Em A CIDADE DAS SETE COLINAS, o episódio MARÇANO PRECISA-SE é a história de um puto que vai à procura do primeiro emprego e distrai-se pelo caminho a jogar futebol e a ver as obras do metro na Avenida Almirante Reis. Ambos são os meus primeiros trabalhos a sério com o Baptista-Bastos e com o Augusto Cabrita e anunciam verdadeiramente o BELARMINO.

*Há qualquer coisa daquilo que Kiarostami viria a fazer quase trinta anos depois, nessa história de MARÇANO PRECISA-SE.*

Pode dizer-se que é Kiarostami com Rossellini. Há pouco tempo, o Paulo Rocha vindo de Locarno onde tinha visto um filme do Kiarostami, disse que nós tínhamos que nos conhecermos, porque há coisas parecidas no que fazemos. O MARÇANO PRECISA-SE é provavelmente o meu filme fundador, sem o qual eu não teria feito o BELARMINO. E lembro-me de ter feito na RTP, na sala de montagem, uma pequena sessão com esse filme, um pouco às escondidas, para o Baptista Rosa, José Fonseca e Costa, etc., e eles ficaram muito surpreendidos.

*E surge então o seu primeiro filme, a curta-metragem AS PEDRAS E O TEMPO.*

Já tinha criado dentro da televisão os meus amigos electivos; por um lado os que apoiaram a minha ida para Londres: o Manuel Figueira e o Aquilino Mendes, por outro o Augusto Cabrita, o Baptista-Bastos e o Joaquim Navarro de Andrade. Em Londres, fizera amizade com o José Sá Caetano, que ficou lá quando eu voltei e disse-me que gostaria de trabalhar comigo um dia que eu fizesse um filme. Ora, Évora tinha-me impressionado muito pelo seu quase minimalismo, pelo seu lado branco e por ter um tempo em suspensão. Achei que podia fazer com a cidade um pequeno filme, inspirado naquilo que tinha visto da Agnès Varda e do Alain Resnais. Por isso apresentei o projecto ao Fundo de Turismo, que pertencia ao SNI, nessa altura com bastante produção, dada a tradição de curtas-metragens documentais que passavam nos cinemas como complemento dos filmes de fundo.

*É precisamente com essa tradição que AS PEDRAS E O TEMPO vai cortar. O modo como o filme nos mostra Évora não tem nada a ver com o olhar típico desses documentários.*

Fi-lo deliberadamente. Aliás a relação que tive com o Aquilino Mendes durante a rodagem é exemplar dessa ruptura. Ele era o grande director de fotografia clássico do cinema português, de quem eu tinha sido assistente. O facto de aceitar trabalhar comigo já não foi pequena coisa: não só ele era muito selectivo, como eu era muito novo. Durante a rodagem de AS PEDRAS E O TEMPO, acabamos, na prática, por fazer dois filmes: primeiro fazia-se o plano como eu queria e a seguir ele filmava à sua maneira, que era ao estilo habitual do SNI, com um raminho em primeiro plano. No dia em que a primeira cópia síncrona saiu, vi o Aquilino Mendes nos corredores da Tobis e convidei-o a ver o filme. Ele ficou tão impressionado que me

disse: “Bem podias ter dito que este era o filme que querias fazer porque eu tinha-te feito uma fotografia melhor.” Por outro lado, a música do Filipe de Sousa e a sonoplastia do Alexandre Gonçalves foram de tal modo novas que o misturador da Tobis disse que aquilo não era som. A ideia era fazer uma música que não recusasse a melodia mas que tivesse sobretudo uma sonoridade baseada em ruídos. Eu tinha visto em Londres a *NETTEZZA URBANA*, um documentário do Antonioni, e o *GRITO*, também dele, ambos com música de Giovanni Fusco que me calou fundo.

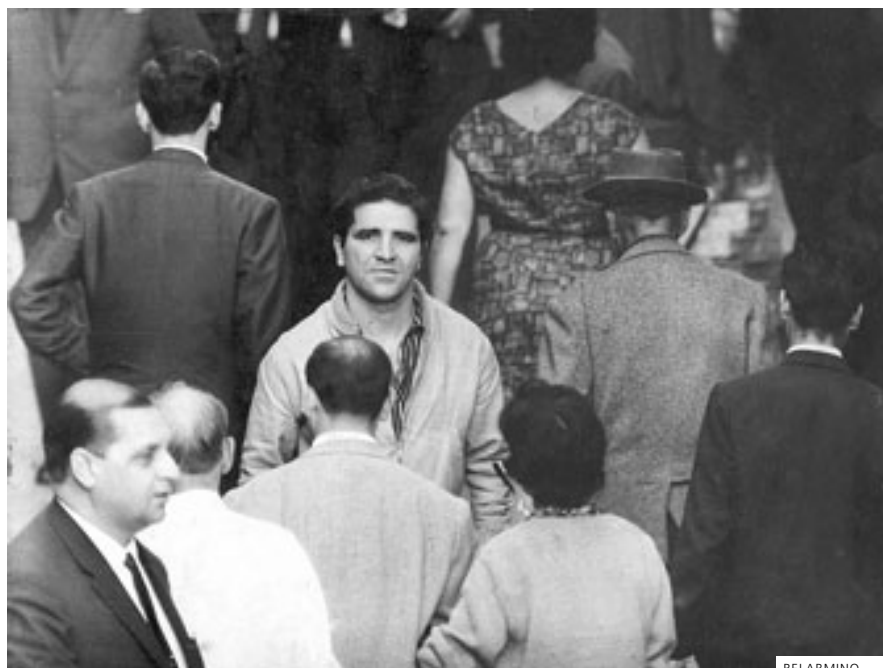
*Impressiona que AS PEDRAS E O TEMPO não tenha qualquer elemento humano. Sobretudo porque está entre A CIDADE DAS SETE COLINAS e BELARMINO, dois filmes humanistas.*

Não é assim tão singular. Não deixei de aplicar em *BELARMINO* certos princípios de *AS PEDRAS E O TEMPO*, porque trabalhei uma figura humana como se trabalha uma cidade. E sem *AS PEDRAS E O TEMPO* eu não tinha feito *UMA ABELHA NA CHUVA*. Não só é uma obra matricial como é um filme muito recorrente em mim, porque tem a ver com um olhar sobre o real que vê nele o fantástico. Por outro lado, nunca reneguei a minha primeira relação com o cinema que foi a de montador, ou seja de alguém que pega em imagens e as manipula e transfigura, de uma forma musical.

## 1964: BELARMINO

*Como é que surge a ideia de fazer BELARMINO?*

A ideia surgiu-me, francamente, por causa de uma notícia de jornal, onde li a reportagem do combate do Belarmino em Londres. É que além do Vává, eu parava muito à noite no Ribadouro, onde havia uma grande tertúlia de gente da televisão. Eu tinha recortado essa notícia e o Baptista-Bastos que também ia muito ao Ribadouro conhecia o Belarmino e disse: “Eh pá, isso é uma boa ideia, vamos ali ao Parque Mayer e eu encontro-te o Belarmino”, que nessa altura era uma espécie de guarda-costas.



BELARMINO

*E estranho, num país tão dominado pelo futebol ter ido buscar um pugilista.*

O boxe tinha nessa altura uma certa carga mítica em Portugal, sobretudo em Lisboa, com os combates no Parque Mayer, no Coliseu, ou no Campo Pequeno. O grande patrono do boxe, que ainda hoje está vivo, e que foi um dos homens que descobriu o Belarmino, era o Sr. Agostinho da Silva, que mais tarde teve uma grande editora, a Portugália, que publicava o Carlos de Oliveira e outros neo-realistas.

*E como foi a produção de BELARMINO? Na altura não havia qualquer tipo de financiamento estatal para o cinema.*

Foi com o dinheiro e o esforço do António da Cunha Telles, que tinha alguma fortuna pessoal. Ele tinha vindo do IDHEC de Paris, juntamente com o Paulo Rocha, e arrancaram com OS VERDES ANOS. A ideia do António da Cunha Telles era fazer uma produção contínua, à semelhança do que o António Lopes Ribeiro e o Leitão de Barros tinham tentado fazer trinta anos antes. Por isso, estando quase a acabar a rodagem de OS VERDES ANOS, ele convida-me no Vává para eu fazer um filme com ele. Assinámos o contrato num guardanapo de papel... Deu-me um orçamento máximo de quatrocentos contos com uma equipa mínima. Ele disse-me: “Tu tens de fazer o filme com uma equipa nova, porque eu estou a lançar equipas novas.” Por isso fui buscar o Cabrita que, como costumava dizer, filmava com a luz que Deus dá. O assistente dele era o Elso Roque – foi o primeiro trabalho do Elso –, o chefe-maquinista era o Manuel Carlos – também foi o primeiro trabalho dele...

*E como é que conseguiram contornar as limitações de material? Não tinham projectores, como já disse...*

Nem *dolly*. Há movimentos de *travelling* no Coliseu, quando ele vem na rua e olha para o Coliseu, que são feitos sem poder subir a câmara. Também não havia dinheiro para a película, portanto, faziam-se duas, três *takes*, no máximo. No fundo isso era bom, porque obrigava a uma enorme disciplina do olhar; eu era obrigado em cada plano a dar o essencial do que se passava. Acho que isso foi extremamente importante, e tenho pena que se tenha perdido no cinema português: as pessoas começaram a ter condições melhores por um lado, mas perderam o seu olhar nalguns aspectos.

*Mas essas limitações atenuaram a força de alguns momentos. Na cena em que o Belarmino está no café a lançar piropos às mulheres que passam, se tivessem tido mais película, logo mais tempo de filmagem, talvez, pudessem ter obtido situações mais fortes do que as que se vêem.*

Sim, nesses termos a cena é falhada. Eventualmente, se eu tivesse um bocadinho mais de película, teria feito, como o Truffaut em LES 400 COUPS: sucessivos encadeados do Belarmino. Mas ao perceber que a cena não resultava fiz uma espécie de sobreexploração do som dos carros que passam, e a seguir passo para uma cena de grande solidão, que é ele a atravessar o subterrâneo do estádio. Este plano reconquista a cena anterior.

*Um filme de montagem, portanto.*

Não é uma questão só de montagem. Eu acho que vai mais longe. A montagem é também um jogo musical. Quando o Belarmino passa por aquele subterrâneo a sua imagem vai-se perdendo e começa a entrar música do Manuel Jorge Veloso, muito inspirada no Giovanni Fusco, mais uma vez. É só um piano enquanto ele dá a volta ao estádio, passa por um holofote e depois liga-se aos Restauradores, e para mim é um dos momentos mais bonitos do filme.

*Houve alguma inspiração para o trabalho de câmara?*

Houve. E aí vêm a Shirley Clark e o Cassavetes. Eu filmei muito com as objectivas que consegui arranjar em Portugal nessa altura, sobretudo as do Augusto Cabrita. Pedi-lhe que fizesse uma espécie de fotojornalismo de rua, porque era o que faziam o Cassavetes e a Shirley Clark.

*Os planos de BELARMINO são frequentemente distantes, com elementos pelo meio, o trânsito, as mesas do café, etc.*

Exactamente, porque eu não queria que ele perdesse o seu espaço, nem queria invadi-lo. Na altura não havia *walkie-talkies*, pelo que tínhamos uma enorme possibilidade de improvisação. Assim combinei com o Augusto Cabrita que o que devíamos fazer era segui-lo e acompanhá-lo. O Belarmino é que nos devia comandar e não nós a comandá-lo.

*A cena do ginásio, por exemplo, parece ser filmada quase clandestinamente, como se tivesse havido problemas de espaço que a montagem disfarça.*

O ginásio do Sporting era muito bonito visualmente, com um ar de ginásio americano, mas o Ferraz, que era o treinador, não queria deixar entrar o Belarmino, porque achava que ele era um mau exemplo para os rapazes que estavam lá a treinar. Por isso tive que filmar de longe. Eu queria fazer aquilo como se fosse um musical americano, em que os corpos se movessem numa espécie de bailado – e o Cabrita percebeu isso muito bem – e que os sons dos treinos, que são fabulosos, desde o arfar dos pugilistas aos murros nos sacos, fossem uma grande pontuação musical. O som é directo, sem nenhuma manipulação.

*Quando BELARMINO estreia houve reacções bem diversas. O grupo d’O Tempo e o Modo apoia-o, mas a Seara Nova, num artigo assinado por R.M., que era Aquilino Ribeiro Machado, começa por atacá-lo.*

Se quisermos, há ali uma leitura subliminar que não podia ser explícita na altura, que é: “vai buscar um elemento do *lumpen*, e não vai buscar um elemento da classe operária – porquê essa escolha? Por que não uma história mais virtuosa?” Ora aquilo que me interessava era o Belarmino, a cara do Belarmino, a história pessoal do Belarmino. Penso que um dos problemas do Ernesto de Sousa, no DOM ROBERTO foi querer cumprir um programa. Eu não tinha de cumprir programa nenhum, fiquei fascinado com a cara do Belarmino porque ele me parecia o John Garfield e eu adorava o John Garfield. Esta ideia foi tão forte que há até uma fotografia minha feita pelo Augusto Cabrita no momento em que começámos o filme em que estou igual ao John Garfield... O Belarmino como personagem interessava-me. Há uma coisa de que eu tive imediatamente a percepção e que os chamados neo-realistas não tiveram. Eu achava que o Belarmino – e agora vou utilizar aqui um chavão – podia ser uma metáfora de mim mesmo e do que era o país naquele momento. Quer na filmagem, quer na montagem eu tomo o partido do Belarmino, estava do lado dele, identificava-me com ele: era como se eu fosse o *alter ego* dele. Esta ideia desenvolveu-se depois, em termos que diria até metafísicos, em O FIO DO HORIZONTE, em que sou o *alter ego* do personagem central, o Spino, que é, de certo modo mais ou menos claro, o *alter ego* do Belarmino. Houve outra coisa que me interessou no Belarmino na altura, através da qual eu ligo o filme com o RAGING BULL do Scorsese. Como o meu filme foi feito vinte anos antes estou à vontade para falar nisto. É que eu achei que havia no Belarmino qualquer coisa de crístico. E é por isso que o combate de boxe – fui eu que o organizei, porque o Belarmino já não combatia há muito tempo, nem tinha já condições para combater – é pontuado com sete paráliticos com os golpes, como se ele passasse pelas várias estações do Calvário. Eu fiz essa alegoria conscientemente, mas na altura nem quis falar nisso, porque caía-me tudo em cima. Se calhar foi por aí, entre outras razões, que os católicos d’O Tempo e o Modo defenderam tanto o filme; mas isso, de facto,



era verdade, eu tinha a consciência disso. A outra coisa que eu tive sempre muito presente na minha cabeça é que aquele filme tinha uma data, a cidade também, e eu devia dar testemunho dessa data. E é por isso que hoje, trinta e tal anos depois de *BELARMINO*, olha-se para aquela Lisboa e percebe-se o que era Lisboa naquela altura. Pelo menos uma parte de Lisboa e nesse aspecto. Voltamos ao Jean Rouch e a gente como ele, que fazia filmes quase antropológicos.

*Vocês no fundo estavam a provocar establishments muito fortes: por um lado o poder político ditatorial da altura, por outro o poder cultural dominante que era o neo-realismo.*

Exactamente, e tínhamos a consciência disso, eu e o Paulo Rocha. Todavia houve logo quem se manifestasse a nosso favor: o Carlos de Oliveira – e foi assim que o conheci –, o José Cardoso Pires, o Augusto Abelaira, o Herberto Helder. E, curiosamente, também o José Gomes Ferreira. Eu costumo dizer que quando faço filmes penso primeiro nos poetas de quem gosto e só depois é que penso nos filmes. E o Mário Cesariny foi vital para *BELARMINO*; o filme deve-lhe muito na maneira como olha para Lisboa. E nunca teria filmado a cidade como filmei se não tivesse lido o *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*. Coisas como a história dos *Pombos sobre Lisboa* ou do *Rato do Parque Eduardo VII*, marcaram muito o filme.

*E isso pode ligar OS VERDES ANOS com BELARMINO. Dois filmes aparecidos um atrás do outro, com duas imagens da mesma cidade.*

Exacto, ele fez uma parte e eu fiz outra. Aquando de Lisboa 94 Capital da Cultura tive uma conversa com a Ana Costa Almeida e o Vítor Constâncio e disse-lhes que por mim não queria propor nada porque tinha acabado o *FIO DO HORIZONTE*, que era uma revisitação a Lisboa, com um outro Belarmino, como se ele, que morrera entretanto, tivesse voltado para morrer outra vez; era uma coisa penumbrosa... Mas disse-lhes que deviam seriamente pensar em convidar o Paulo Rocha para visitar a Lisboa dele, a de *OS VERDES ANOS*, a da Avenida Estados Unidos e que isso daria um certo corpo a tudo o que foi feito no cinema português nestes trinta e tal anos. Fiquei desapontado que se tenha ido para uma coisa de carácter diria quase mundano, sem que tenha havido o sentido histórico do cinema português.

*Mas voltando a BELARMINO, porquê o interesse por um personagem tão alienado, ou seja: sem consciência de si, nem consciência social ou psicológica?*

Lá está, ao contrário de *DOM ROBERTO* e de *PÁSSAROS DE ASAS CORTADAS*, de Artur Ramos, *BELARMINO* e *OS VERDES ANOS* não são filmes com programa, são filmes com personagens.

*São personagens que nunca percebem a fonte dos seus males.*

Sim, esse era o grande problema da épica no meu tempo. Eu apercebi-me muito rapidamente daquilo que era fabuloso no Belarmino: ele dizia a verdade quando mentia. E isto tinha muito a ver com o projecto do Cinema Novo

*Mas ele mente como e onde? E que o mais fascinante no Belarmino é a sua candura perante os contra-tempos da vida e do mundo.*

Ele mente nos campos/contracampo imaginários. Há dois momentos fundamentais. Um é naquela história com o Albano Martins, que foi o antigo *manager* dele; nunca se percebe quem é que tem razão, porque eu aí não quero tomar partido nem por um nem por outro. Na prática, em termos de montagem acabei por tomar o partido do Belarmino. Outro momento, que é duma candura espantosa, é que ele tanto tem orgulho e dignidade quando mostra a mulher e a filha, e logo a seguir está a falar de gajas e de miúdas.

E há esse pudor do lado dele, que o torna uma pessoa aberta e, curiosamente, nunca um simplório, que a câmara partilha constantemente.

*O Belarmino parece que tem pudor em dizer a verdade e a câmara tem pudor em forçar essa verdade.*

Portanto o que jogava era a mentira: a mentira disfarçava a verdade e a verdade do Belarmino era tão trágica que ele mentia a rir. Ele dizia: “Eu fome, fome, não tenho; tenho às vezes é vontade de comer.” Por uma questão de dignidade pessoal, ele era obrigado a mentir sobre a sua própria situação. Portanto, eu apercebi-me que um dos elementos estruturais do filme, e uma das coisas mais extraordinárias na personalidade do Belarmino era o seu lado de sobrevivente, capaz de aguentar todas as vicissitudes da vida. Havia nele uma vitalidade e uma vontade de viver comoventíssimas. Foi isso que eu tentei apanhar no filme e nalguns momentos consegui. O Belarmino ao contrário do que as pessoas diziam dele, ele era um homem com grande inteligência da sobrevivência. Isso fazia dele alguém *bigger than life*, e esse lado associado à pequena vida lisboeta dos anos 60 foi uma coisa que me comoveu imenso...

*O poema de Alexandre O’Neill surge antes do filme, com o filme, depois do filme ou à margem do filme?*

Depois do filme. O O’Neill foi das primeiras pessoas a ver BELARMINO e foi aí que o conheci. Foi vê-lo juntamente com o Nuno Bragança, o João Bénard, o arquitecto Manuel Vicente... Ele ficou tão impressionado com o filme que por alturas da sua estreia eu perguntei-lhe se ele queira escrever alguma coisa e ele respondeu-me que já tinha um poema escrito. Foi publicado pela primeira vez na página de espectáculos do *República*.

## 1965 : BOLSA FULBRIGHT

*Entre exhibir BELARMINO e começar a pensar em UMA ABELHA NA CHUVA recebe um convite para uma visita cultural aos Estados Unidos. A que propósito?*

É preciso voltar um pouco atrás. Depois do meu regresso de Londres reingressei na RTP como um dos dois realizadores do telejornal – o outro era o Hélder Mendes – e calhou estar eu de serviço na noite em que o Presidente Kennedy foi assassinado. A Embaixada Americana em Portugal, que era toda composta por homens dele, ficou muito bem impressionada com essa emissão. Poucos anos depois, em 1965, os americanos decidem fazer pela primeira vez um contacto com a oposição não-comunista em Portugal e pedem ao Dr. Mário Soares e ao Manuel Mendes que escolhessem um pequeno grupo de pessoas de várias áreas que pudessem vir a ser líderes de opinião. O meu nome aparece com os do João Bénard da Costa, do Victor Wengorovius, do Vasco Pulido Valente, do Jorge Sampaio, para fazer uma grande viagem aos Estados Unidos. Essa bolsa foi importantíssima para mim porque me permitia ter um grande contacto com a indústria de cinema americana. Assisti a duas rodagens: a de PERSEGUIÇÃO IMPIEDOSA, de Arthur Penn, com Marlon Brando, e a de THE GROUP, do Sidney Lumet. Contactei também com gente do cinema independente como o Keneth Anger. Mas o melhor disto tudo foi poder estar oito dias em casa de Jean Renoir em Los Angeles, a conversar com ele e a conviver com os quadros do seu pai.

## 1967-1969: MEDIA FILMES

*Após a falência do António da Cunha Telles, um grupo de cineastas decide criar a Media Filmes. Qual era o programa: prosseguir o projecto de produção contínua de Cunha Telles, ou tentar sobreviver ao seu desaparecimento?*

Por um lado tentar sobreviver à queda do Cunha Telles que foi muito traumática para todos nós; por outro, juntar esforços para dar continuidade ao que ele tinha começado. Percebemos que se criara um vazio e que o Cinema Novo podia acabar. Embora a Media Filmes fosse uma sociedade por quotas, na prática funcionou como uma cooperativa composta por mim, pelo Alberto Seixas Santos, pelo Alfredo Tropa, pelo Manuel Costa e Silva, pelo Fernando Matos Silva, onde participou ainda, marginalmente o desenhador João Rodrigues, e que tinha o Manuel Figueira como uma espécie de *chaperon* para nos dar respeitabilidade e cobertura política. A ideia principal era criar uma casa que produzisse filmes de publicidade e curtas-metragens institucionais para depois produzir filmes de ficção com o dinheiro obtido. Foi assim que se fez *UMA ABELHA NA CHUVA*, *O PEDRO SÓ*, do Alfredo Tropa, e entrámos ainda no *MAL AMADO*, do Fernando Matos Silva. A Media acabou por ser importante porque foi nela que se escreveu o famoso dossier “O Ofício de Cinema em Portugal” que após ter sido entregue na Gulbenkian deu origem ao Centro Português de Cinema. A Media desfez-se quando o CPC avançou.

## 1968-1971: UMA ABELHA NA CHUVA

*BELARMINO e UMA ABELHA NA CHUVA pode ser ligados através de Antonioni. Em ambos os filmes as personagens estão perdidos de si mesmos e subjugados por uma força que os sufoca.*

Se calhar devo muito mais ao Antonioni do que penso. Vendo bem, não poderia ter feito *UMA ABELHA NA CHUVA* sem ter visto *O GRITO*. Mas, sobretudo, há dois filmes que foram muito importantes para *UMA ABELHA NA CHUVA*. Um, e suponho que foi a única vez em que o Straub teve uma enorme importância para mim, foi *O NÃO RECONCILIADOS (NICHT VERSÖHNT)*, que eu por acaso tinha visto numa sessão privada em casa do Artur Ramos. O outro, embora a sua influência não fosse tão grande como o do Straub, foi *A ESTRATÉGIA DA ARANHA* de Bertolucci. Nunca me esqueci dele, de tal modo que mais tarde acabou por ter também alguma importância em *O FIO DO HORIZONTE* – sobretudo por causa do lado Jorge Luis Borges.

*Em uma abelha na chuva acontece algo que voltaria a repetir-se na célebre cena da matança do porco em nós por cá todos bem: o mesmo acontecimento ser visto repetidamente de pontos de vista diferentes. São influências de Bertolucci e sobretudo de Straub?*

É uma questão puramente musical. Eu penso que *UMA ABELHA NA CHUVA* é o meu filme mais musical. Eu no fundo gostava era de fazer filmes musicais. Gostaria de ter sido o Vincente Minnelli, ou o Jacques Demy. Aquilo que me trouxe verdadeiramente para o cinema foram os musicais americanos. E esse lado mágico do cinema, que o cinema musical faz vir ao de cima, é que me deu a noção do sonho. Por isso o mais importante em *UMA ABELHA NA CHUVA* é o não-visto e o não-dito. O filme tem uma construção a dois níveis: o da imagem e o do som. O que eu pensei – se fosse hoje talvez não tivesse coragem para isso! – foi fazer uma coisa que me pareceu muito musical, que era jogar sobre a dissonância ou o contraponto: a imagem

diz uma coisa e o som diz outra, criando duas narrativas. É evidente que estávamos na grande época da desconstrução. Por isso os ruídos são tratados como se fossem música. Nisso fui muito ajudado pelo Alexandre Gonçalves, que entendeu muito bem o que eu queria fazer e fez um trabalho absolutamente extraordinário. Penso que não há provavelmente outro filme português em que o trabalho do som tenha sido tão fundamental e tão criativo. No fundo o que fizemos foi ampliar o trabalho que tínhamos tido em AS PEDRAS E O TEMPO.

*Foi então uma adaptação do romance de Carlos de Oliveira pouco fiel à letra do livro.*

Comecei logo por deixar de lado todas as considerações sobre a luta de classes – eu achava que aquilo vinha ao de cima por si mesmo. O médico, por exemplo, é um personagem do romance que eu retirei completamente do filme. Ao dar a nota positivista, ele representa a concessão que o Carlos de Oliveira ainda fazia ao neo-realismo. Devo confessar que UMA ABELHA NA CHUVA teve muito mais a ver com a poesia do Carlos do que com o seu livro. Todo o lado físico e todo o lado telúrico do filme vem da *Micropaisagem*. Ora isto fez com que o Carlos de Oliveira gerasse uma enorme desconfiança face a esta adaptação porque eu não queira fazer uma simples transcrição. Estivemos zangados quase um ano e meio, porque eu não deixei participar no filme. Eu sabia, e sei, que a relação entre realizadores e escritores é muito complicada. Quando um dia tive o azar de lhe dizer que ia fazer uma leitura pessoal e puramente cinematográfica do seu livro ele ficou de sobreaviso. À volta do Carlos de Oliveira havia muita gente desconfiada, dada a polémica que já BELARMINO tinha gerado. Mas a primeira pessoa a quem eu mostrei o filme depois de o ter acabado, foi a ele e à Ângela, a sua mulher. Aí o Carlos de Oliveira ficou muito impressionado e disse: “é uma leitura muito bonita do meu livro, mas não é o meu livro” e eu respondi-lhe: “mas isto é um filme não é um livro.” Depois o José Cardoso Pires deu-me uma ajuda ao escrever um texto muito bonito sobre o filme. No fim e ele acabou por ficar muito contente, porque entendeu o filme como uma proposta de leitura. Penso que, de certa maneira, foi muito bom para ele que o filme tivesse sido como é, porque ajudou ao processo de discussão que nessa altura já havia em torno do neo-realismo.

*Que UMA ABELHA NA CHUVA fosse a preto e branco surgiu-lhe como uma evidência?*

Eu sempre quis fazer o filme a preto e branco. E depois das *repérages* aos locais de filmagem, aqueles arrozais e aquelas zonas pantanosas do vale do Mondego, tive a noção exacta do que queria fazer. Depois do preto e branco do Augusto Cabrita, em ficção, o melhor preto e branco que se fez no cinema português foi o do Manuel Costa e Silva em UMA ABELHA NA CHUVA. Ele soube lidar muito bem com as nuances da película. Fui muito exigente, e mesmo com o pouco dinheiro que havia na Media Filmes, recusei a Kodak e mandei vir de propósito de Inglaterra latas de película Ilford...

*Porquê Ilford?*

Porque me dava *nuances* que a Kodak não permitia. A Kodak era muito mais contrastada, mais “americana”. Os documentários britânicos eram todos feitos em Ilford. E para UMA ABELHA NA CHUVA não queria o branco muito branco, nem o preto muito preto. Ora esta película não podia ser trabalhada com a “luz que Deus dá”, como dizia o Augusto Cabrita, por isso fui buscar o Manuel Costa e Silva, que tinha chegado pouco antes da Suécia, onde trabalhara com assistentes do Bergman. Eu queira um tom quase nórdico para o filme, pantanoso... Todavia, a grande referência foi sempre o Murnau, sobretudo AURORA. Mas, por exemplo, aquela caminhada longa e sinuosa da charrete vou roubá-la completamente ao NOSFERATU. Também pensei muito nalguma atmosfera de Mizoguchi.

*OS CONTOS DA LUA VAGA?*

Para mim esse era um filme de culto, até por razões sentimentais. Quando comecei a fazer UMA ABELHA NA CHUVA tinha acabado de conhecer a Maria João durante uma projecção de CONTOS DA LUA VAGA no Monumental, numa das “Terça-Feiras Clássicas”. Por isso, UMA ABELHA NA CHUVA é um filme que tem muito a ver com a ideia da paixão: eu estava apaixonado pela Maria João.

*Mas o filme não é sobre um homem tão medroso e pusilânime que tem medo das paixões?*

A protagonista é a Maria dos Prazeres e eu olhava para ela como se estivesse a olhar para a Maria João. Ainda por cima fui eu que fiz todo o trabalho de câmara. Há cenas vitais que denunciam isto: a Maria dos Prazeres no teatro, a ver a representação do Camilo ao som de Verdi; ou ela a despir-se no quarto; ou aquele *travelling* para a Zita Duarte a arranjar os cabelos, na charrete, com o cocheiro. São coisas que estão muito ligadas a movimentos sentimentais e acho que isso dá ao filme uma dimensão quase lírica.

*Porque escolheu Laura Soveral?*

Porque achei que ela era a D. Maria dos Prazeres. Devo confessar que comecei por fazer um casting muito à americana e a primeira pessoa que convidei foi Mariana Rey Monteiro. E quem é que eu convidei para fazer de cocheiro? O Varela e Silva. Só que eles não quiseram... Mas a Laura Soveral foi um acerto em pleno. A Zita também foi em pleno. Sobre o Ruy Furtado disse-me o Manoel de Oliveira que nunca teria pensado nele para o AMOR DE PERDIÇÃO se não fosse UMA ABELHA NA CHUVA. Tive ainda um actor absolutamente espantoso – o João Guedes. Por exemplo, há um momento em que ele anda para trás e para diante como um tigre enjaulado. Eu não sabia como é que havia de fazer aquilo, por isso mandei-o andar de um lado para o outro enquanto o seguia com a câmara. O João não acreditava muito no que estava a fazer e eu fui insistindo até ele ficar completamente de cabeça perdida. Só resolvi o problema na montagem fazendo cortes absolutamente à margem das regras. De resto, UMA ABELHA NA CHUVA é um filme contra as regras; eu só pensava na famosa teoria do Alexandre O’Neill: “Em poesia a regra é nunca ter regra.”

*O espantoso na presença de Laura Soveral é o facto de tudo nela ser dado numa pura presença: no rosto, na figura. Como se a personagem fosse completamente vazia de interpretação.*

Em relação à D. Maria dos Prazeres, eu tinha a ideia de não lhe atribuir qualquer psicologia. Dirigia a Laura Soveral explicando-lhe apenas os gestos que tinha que fazer e pedia-lhe que não tivesse qualquer emoção especial. Queria que o olhar dela fosse como o de Jean Seberg no BONJOUR TRISTESSE: intensamente vazio.

*Como foi planeada a produção do filme?*

Nada foi planeado. O que era óptimo naquela época – ou mau, se virmos pelo prisma de hoje – era a energia, a vontade e o entusiasmo de querer fazer os filmes. Provavelmente UMA ABELHA NA CHUVA não seria como é, se fosse todo planeado. Isto tinha a ver com a idade, com a época e foi assim que o filme foi produzido...

*Por isso é que existe um grande hiato entre o início da sua produção, 1968, e a data da sua estreia, 1971?*

O filme foi feito em duas fases. A primeira vai de 1968 até 1969. Dadas as fracas capacidades financeiras da Media Filmes, sabíamos à partida que não tínhamos dinheiro para fazer tudo de uma vez. A produção foi muito barata: custou 900 contos. E com a dificuldade suplementar de o Carlos de Oliveira não me

deixar concorrer ao Fundo de Cinema, dizendo que nunca aceitaria que um filme seu tivesse dinheiro do Estado. Os interiores foram filmados de graça na quinta da família Stillwell. A equipa trabalhava um pouco ao deus-dará e toda a gente ganhou muito pouco. É óbvio que nem sempre pode ser assim, mas felizmente ainda há muitos filmes que são feitos deste modo hoje em dia – é por isso que o cinema não morre. A Laura aceitou estas condições porque acreditou, a Zita a mesma coisa, o Ruy Furtado também, o Carlos Ferreiro, que é gráfico e que acabou depois por fazer o cartaz do filme, idem... E depois havia o Fernando Matos Silva, que era o meu *alter ego*, porque era simultaneamente director de produção, assistente e mais não sei quantas coisas... O Jorge Paixão, que agora escreve sobre cozinha, a quem nós chamávamos “a Louca do Chariot”, porque era ele sempre que montava os charriots... Em certos filmes cria-se um clima mágico... Quando chegou o Verão de 68, interrompemos a rodagem, viemos para Lisboa e fiz alguns filmes de publicidade para arranjar uns tostões. Voltámos no Outono desse ano, para as cenas finais. A fuga do Marcelo no burro é feita nessa altura. Terminámos praticamente sem um centavo, a ponto de eu, o Fernando e o João Matos Silva termos ficado quase como reféns numa pensão da Figueira da Foz – um bocadinho manhosa, por sinal – porque não tínhamos dinheiro para a pagar. Foi graças a uns ganhos ao jogo clandestino que o Fernando Oneto me mandou um vale para pagá-la...

*A segunda fase corresponde à pós-produção?*

Os problemas de dinheiro, o trabalho de som e de dobragem, que só podiam ser feitos em Madrid, tudo isso tomou muito tempo. À medida que isto se ia passando, o filme também se foi tornando quase tão mítico como o romance, chegando a ser criada a ideia de que UMA ABELHA NA CHUVA nunca existiria. Até que, um dia, convidei o António da Cunha Telles, o Alberto Seixas Santos, o António-Pedro Vasconcelos, o Jorge Silva Melo, etc., a virem-no ver ao auditório da Philips em Lisboa, que tinha uma boa projecção. E ficou tudo completamente *estomaqué*. Não estavam à espera que lhes saísse aquilo...

*Quando volta à Televisão para fazer o “Curto-Circuito”, foi para pagar UMA ABELHA NA CHUVA*

O “Curto-Circuito” foi uma coisa que eu fiz para ter um dinheiro semanal, para poder pagar dívidas que existiam do filme, para poder sobreviver, mais os quatro filhos e a mulher... Houve no entanto pessoas que não aceitaram muito bem que eu tivesse feito o “Curto-Circuito”. Além disso voltei a fazer publicidades várias.

*Depois de estreado em Portugal, UMA ABELHA NA CHUVA teve alguma carreira internacional?*

Teve uma carreira internacional muito estimável. Foi seleccionado para o Festival de San Sebastian, e foi imediatamente notada pela crítica. Alguns dos melhores textos sobre o filme foram publicados na Alemanha. Como o filme correu bem em Londres, o British Film Institute comprou uma cópia dele. O MOMA, de Nova Iorque, comprou outra. A fita fez uma carreira marginal aos circuitos comerciais, mas de grande prestígio.

*Não conseguiu entrar no circuito internacional, portanto?*

Até no nosso país a produção do filme foi marginal. A Media Filmes não estava em condições de acompanhar a sério a distribuição e a divulgação e, na altura, nem sequer para o circuito independente havia o sistema de *marketing* que há hoje. Por outro lado, como o Paulo Rocha costuma dizer, eu sou excessivamente aristocrático e não acompanho os meus filmes. Também não tinha condições financeiras para isso.

*E preciso um produtor bem colocado?*

Exacto. E isso foi uma coisa que eu percebi muito mais tarde. Naquele tempo o cinema português não era um cinema de produtores. Tinha acabado com a falência do Cunha Telles o cinema de produtor. Na altura em que apresento UMA ABELHA NA CHUVA, estava ele a tentar safar O CERCO.

## 1969-1972: CENTRO PORTUGUÊS DE CINEMA

*É essa situação que gera a necessidade da criação do CPC (Centro Português de Cinema) com o patrocínio da Gulbenkian?*

Eu fui o primeiro presidente eleito do CPC. Devo confessar que ser presidente dos meus colegas, durante três anos, de 1969 até 1972, não era tarefa fácil. As decisões eram sempre tomadas com democracia de base: quais eram os filmes que se iam fazer, como se ia conduzir o processo, etc. Já havia grandes cisões na esquerda, com uma minoria socialista muito pequena, os neo-realistas também cada vez mais minoritários e toda aquela esquerda quase maoísta ou pré-MES. Eu passava o tempo a dirimir questões porque tínhamos um acordo com a Gulbenkian que era preciso cumprir.

*Como era esse acordo com a Gulbenkian?*

A Fundação pagava-nos tudo, ou seja: o aluguer da sede, o dinheiro para manter o CPC em funcionamento e, além disso, dava-nos três mil e tal contos por ano para produção. O que à época era bastante dinheiro.

*E o resto do financiamento para a produção vinha donde?*

Fizemos acordos com a Ulyssea Filmes e com a Tobis e, mais tarde, alguns filmes acabaram por ter apoio do IPC (Instituto Português de Cinema). Mas o Estado percebeu lindamente que nós éramos uma alternativa e que éramos uma espécie de Estado dentro do Estado. Enquanto o Dr. Azeredo Perdigão nos garantisse apoio – e a garantia era por três anos – eles perceberam que não podiam fazer nada e que nós não deixaríamos de filmar. Mas para isso tinha que fazer compromissos constantes com o João Bénard e o Azeredo Perdigão, e eles também tinham de fazer outros comigo. Mas esta parte da história do cinema português está bem explicada no catálogo do Cinema Novo da Cinemateca.

## 1973-1974: "CINÉFILO"

*Começa então um a nova fase da sua carreira e da sua vida que é a de director do Cinéfilo. Como surge a revista?*

Temos que voltar à crise de 63. Eu saio da televisão ao mesmo tempo que o Manuel Figueira. São as lutas entre o salazarismo e o marcelismo e como ele era um marcelista, o Jorge de Brito leva-o para *O Século*. Ora, estando eu já bastante cansado com o trabalho do CPC, surgiu uma proposta de Manuel Figueira para reviver o *Cinéfilo*, já que eles estavam a fazer renascer uma série de publicações do grupo: *O Século*

*Ilustrado*, a *Vida Mundial* com o Abelaira, a *Modas e Bordados* com a Maria Antónia Palla. Apresentei-lhes a equipa mais louca que há no mundo: eu como director, o António-Pedro para chefe de redacção, o João César Monteiro como redactor principal. Na música clássica tivemos um tipo fabuloso que foi o Zé Ribeiro da Fonte, vindo da Juventude Musical Portuguesa. Quem o trouxe foi o Manuel Jorge Veloso, que escrevia sobre jazz. E foi no *Cinéfilo* que começou o João Lopes, jovenzíssimo, levado pelo Eduardo Gada. Havia também o Fernando Cabral Martins, que fazia parte da Redacção. Ele só tinha um problema: era um drama para acordar.

*Mas o Cinéfilo pretendia ir além do cinema e constituir-se como uma revista de artes e espectáculos.*

Nós éramos considerados “os doidos”, pelos jornalistas do *Século*. Por isso pensámos em ir buscar coisas tidas como menores. Fizemos um número sobre o trabalho da Anabela numa revista chamada *É o Fim da Macacada...* onde ela tinha um “boneco” do Charlot fabuloso. Fomos buscar os palhaços, o Zeca Afonso, sobre quem havia medo de falar. No teatro, por exemplo, apostámos seriamente na Cornucópia. Demos imensa importância à fotografia: o Alfredo Cunha é praticamente fabricado no *Cinéfilo*. O *Cinéfilo* era uma revista parcial. Batíamos-nos por certos filmes, sobretudo quando eles estavam a correr mal: por LUDWIG do Syberberg, por o HERÓI SACRÍLEGO do Mizoguchi. Do mesmo modo, fomos capazes de dar um grande arraial de porrada na NOITE AMERICANA, do Truffaut, ou no Zurlini. Mas este acho que percebemos mal – hoje adoro o Zurlini. Foi uma revista completamente anárquica à sua maneira, mas que deixou marcas. O Miguel Esteves Cardoso, por exemplo, diz que foi a única referência que teve para *O Independente*. O nosso modelo era a *Time Out*. A liberdade era total, o único problema era os textos passarem na censura.

*Tiveram problemas com a censura?*

Muitos. Tínhamos toneladas de coisas cortadas. Tínhamos muitos problemas com o Francisco Mata, por causa da televisão e foi uma batalha campal para conseguir publicar a entrevista que o António-Pedro fez ao Zeca Afonso. O César então era especialista, porque escrevia umas coisas completamente delirantes, e os gajos cortavam porque achavam que estava a gozar com eles. Há uma história extraordinária e divertida com o César que não resisto a contar. Nós fechávamos à quinta-feira e o roteiro do Porto era feito pelo Henrique Alves Costa, do Cineclubes do Porto. Ora, naquele sábado, passava no Cineclubes do Porto o *RECADO*, do José Fonseca e Costa. Sabendo eu do pó que o João César Monteiro tinha ao Fonseca e Costa, e particularmente àquele filme, recomendei-lhe que não fizesse qualquer comentário, até porque eu também não estava de boa catadura com ele. Bom, ele mandou aquilo para a tipografia e como o dia de fecho era um dia de alívio, convidei-o para almoçar comigo. Lá fomos e no fim propus-lhe que bebêssemos uma aguardente de Valle Pradinhos, que tinha o condão de mudar completamente os químicos do César. Quando chego ao *Século* vejo o António-Pedro com aqueles quase dois metros de altura a correr para mim lá do fundo do corredor e a gritar: “Aquele sacana! Não fazes ideia do que aconteceu!” Ele vinha com o primeiro exemplar da revista, ainda a cheirar a tinta. “Já viste o que o César escreveu sobre o filme do Fonseca e Costa?” “Não escreveu nada, porque eu disse que não queria sarilhos com o Zé Fonseca.” Mas abro a revista e no roteiro do Porto tinha escrito: “O *RECADO* de José Fonseca e Costa: finalmente, o cacilheiro Pontemkin chega ao norte.” Fiquei absolutamente doido e vejo o César ao fundo do corredor, qual Nosferatu, a dizer: “You can’t stop the press, baby.”

*Mas a irreverência do Cinéfilo não era só com a direita e a censura, mas também com a esquerda.*

Fizemos um número sobre o Castrim quando ele, na altura, estava a ser absolutamente destruído pelo *Comércio do Funchal*. Tínhamos algum contencioso com o Vicente Jorge Silva – o seu director –, de quem hoje sou amicíssimo, porque eu acho que era politicamente correcto, ao contrário de nós.



*Então esse número a uma espécie de private joke com o Comércio do Funchal.*

O que estava ali em causa era pôr os pontos nos “is” sobre a importância que o Castrim tinha enquanto crítico de televisão. Mas por exemplo, houve uma entrevista com o Alexandre O’Neill, quando o Castrim estava a cair sobre ele. O Alexandre faz uma grande provocação para a altura quando diz que está na televisão a “facturar” e não tem problemas com isso. Havia um roteiro no fim, e havia os “Sete Dias da Semana”, que era normalmente feito por mim e pelo César. Nesse roteiro havia uma secção que era o “Dia Não”. Uma vez veio cantar a Portugal um brasileiro, o Nelson Ned, que era anão, e o César escreveu: “Dia Anão”. Doutra vez escrevemos: “não vá ao cinema, não vá à ópera – vá ver o Benfica-Sporting, que é a coisa mais importante que se passa hoje no país” e isso deu azo a imensas cartas de protesto. Estávamos sempre do lado contrário. Tanto elegíamos o Sr. Teodoro, empregado do Gambrinus, como o papa do Cinema Novo, como apostámos, durante dois números, no Rossellini. Foi uma mesa-redonda de tal modo densa que o Adriano Aprá pediu-nos autorização para reproduzir uma parte dela no grande trabalho que fez sobre o Rossellini. Fizemos algumas rupturas no interior da esquerda, que foram fundamentais. No fundo, preparámos sem saber muitas das discussões que vieram logo a seguir ao 25 de Abril.

*A revista, precisamente, não resistiu ao 25 de Abril.*

Foi muito atacada pelo Partido Comunista, que tinha um grupo fortíssimo dentro do *Século*, particularmente na tipografia e na distribuição. Acabámos por ser a primeira revista do *Século* a fechar. O Jorge de Brito teve a honradez de me despachar a mim, o António-Pedro e ao César com uma indemnização. O primeiro foi para casa e eu fui com o César almoçar ao Transmontano. E o César disse-me: “Bom, tenho aqui 40 contos, ainda vou viver uns tempitos, e a seguir inscrevo-me no Partido Comunista, por uma questão de seguro de vida”. Foi graças a isso que ele fez o VEREDAS...

## 1974: AS ARMAS E O POVO

*Logo o seguir ao 25 de Abril há um momento, relativamente fugaz, em que a geração do cinema Novo está toda junta. É no próprio dia 1º de Maio de 74 em que vão para a rua filmar AS ARMAS E O POVO, como se estivessem a fazer uma reportagem em directo. Qual é a sua participação nesse filme?*

Encontrámo-nos todos no que era o antigo Sindicato dos Profissionais de Cinema, mais o Glauber Rocha, que chegou a Portugal logo a seguir, ao 25 de Abril. É dele um dos momentos mais fortes do filme: as entrevistas à queima-roupa com os populares. Eu faço a subida da manifestação desde a Av. Almirante Reis até ao Estádio 1º de Maio com a curva à entrada da Av. Rio de Janeiro filmada do alto de um prédio próximo, na Av. dos Estados Unidos. O interior do Estádio 1º de Maio foi feito pelo José Fonseca e Costa pelo José Sá Caetano. A montagem de AS ARMAS E O POVO foi muito discutida e aí já houve rupturas políticas. Acabou por ser feita pelo Fernando Matos Silva e sobretudo pela Monique Rutler. Eu, pessoalmente, teria gostado muito de ter montado aquele filme, mas tinha algumas questões com algumas pessoas. Percebi logo que alguma coisa ia quebrar. E isso decidi muito das nossas relações posteriores no CPC. O Centro acabou, finalmente em 1975. O único cineasta que se esteve absolutamente nas tintas para as discussões políticas que nós tínhamos foi o Manoel de Oliveira, que estava a fazer o AMOR DE PERDIÇÃO. Filme que, devo confessar, destruiu o CPC. Quem produziu verdadeiramente AMOR DE PERDIÇÃO foi o António-Pedro Vasconcelos, que se zangou com toda a gente do CPC para o fazer; ficámos absolutamente sem um tostão e perdemos tudo: salas de montagem, moviolas – tudo. Mas no fundo quem tinha razão – histórica e esteticamente – era ele, e não nós.

## 1976: NÓS POR CÁ TODOS BEM

*Como surgiu o ideio de NÓS POR CÁ TODOS BEM?*

Nasceu num texto do *Cinéfilo*. A seguir ao 25 de Abril, eu pedi a todos os meus colegas cineastas do *Cinéfilo* que escrevessem sobre aquilo que queriam fazer. Eu dizia que gostava de ser radical, de ir às raízes, voltar à minha aldeia e perceber qual é a minha origem e a minha posição de classe. Houve, no entanto, outras razões. Com o fim do *Cinéfilo*, uma grande parte dos cineastas que tinham estado no CPC reagrupa-se para se defender das Unidades Colectivas de Produção do IPC. Com a democracia, a Gulbenkian achou que já não tinha que se envolver no cinema. Por isso, numa estratégia de relação com a Fundação, agarrei numa ideia do Gérard Castello-Lopes e propus fazermos uma espécie de museu da imagem e do som da realidade portuguesa através de documentários, onde cada realizador mostraria a sua região, ou a sua região cultural. Aí nasceu o TRÁS-OS-MONTES do António Reis e da Margarida Martins Cordeiro. A Noémia Delgado fez depois o MÁSCARAS, o António Campos fez o RIO D'ONOR e eu fiz o NÓS POR CÁ TODOS BEM.

*Mas por que razão um realizador com uma obra tão curta tem a súbita necessidade de reequacionar a sua existência cinematográfica?*

Encarei o NÓS POR CÁ TODOS BEM com uma enorme modéstia. É um filme que tenta fazer um retrato duma pequena aldeia e ver o que nela se passa. Por um lado, acaba por se constatar que as coisas não mudaram assim tanto; por outro, constata-se que aquele mundo vai acabar. No SE DEUS QUISER, que eu faço hoje, vinte anos depois, verifica-se que aquele mundo não só não acabou, como se deslocou dos campos para a beira da estrada, o que é um progresso. Acho que é importante fazer este *teléscopage* entre os dois filmes. Mas, por exemplo, a matança do porco de NÓS POR CÁ TODOS BEM foi a última que se fez ali. De resto tudo se articula. Em BELARMINO tive a tentação documental com tendência para a ficção; UMA ABELHA NA CHUVA é completamente ficcional, com tendência para fugir ao documentário, porque no fundo o filme é sobre a zona de Mira e as suas personagens. Quando chego àquilo que podia ser um documentário puro, o NÓS POR CÁ TODOS BEM, ainda por cima noutras condições políticas e sociais, recusei fazer um filme estritamente sociológico. No fundo, vivo entre esses dois mundos: o documentário e a ficção. E não é uma questão de procurar linhas de fuga, é uma questão de procurar a justa medida do real e criar personagens a partir disso. O Belarmino é uma personagem, a D. Maria dos Prazeres é uma personagem e a Elvira Marques, minha mãe e protagonista de NÓS POR CÁ TODOS BEM, é uma personagem.

## 1978-1979: DIRECÇÃO DE PROGRAMAS DO CANAL 2 DA RTP

*Em 1978, é convidado para Director de Programas do Canal 2. Foi um convite político, fruto de uma mudança de governo, ou tinha intenções mais amplas?*

Fui convidado pelo João Soares Louro quando o nomearam presidente da RTP. A sua ideia era fundar verdadeiramente o 2º Canal. Ele já existia, mas nunca tivera autonomia, funcionando sobretudo como repetição do que passava no Canal 1. Havia, então, que criar essa autonomia no espírito, no corpo, na imagem e no rosto, de modo a que se pudesse até competir com o 1º Canal. Isto seria conseguido basicamente através

de uma informação diferente, mais livre das linhas governamentais, e através de séries e projectos de carácter mais experimental. Passei o “Eu Cláudio”, uma série inglesa que fez história, a série sobre economia do Kenneth Galbraight, outra a partir do John Le Carré. Fundamental, também, foi trazer para Portugal a ideia do *talk show* tal como hoje o conhecemos – o antigo “Zip-Zip” não correspondia propriamente a esse modelo: foi o “Directíssimo” do Joaquim Letria. Houve projectos de emissão bem ousados, como a “Lulu” de Alban Berg, que teve algum êxito. Por outro lado, uma das grandes contribuições do Canal 2 foi a recuperação de uma memória cinéfila popular. Para isso fui buscar *serials* que tínhamos visto no Coliseu e no Politeama: o Dick Tracy, o Flash Gordon, o Homem Aranha. Claro que foi essencial para esta estratégia o “Cine-Clube” apresentado pelo António-Pedro Vasconcelos, que mostrava cinema clássico.

*Para essa refundação do 1º Canal, inspirou-se nalguma prática televisiva que então se fazia no mundo?*

Havia algumas ideias que fomos buscar à PBS (Public Broadcast System, a televisão pública dos Estados Unidos), mas devo confessar que a minha inspiração fundamental veio de algumas coisas que tinha experimentado no *Cinéfilo*, como a ideia de um roteiro de artes e espectáculos. Mas é preciso não esquecer que eu fiquei sempre muito ligado à TV; para todos efeitos eu fui feito na televisão, até como cineasta, e nunca esquecerei isso, até porque sempre considerei muito criativas as relações entre cinema e televisão. Percebi uma coisa essencial: é que uma televisão tem que ser dirigida por criadores – gente do espectáculo, cineastas, gente do teatro. Ao invés, a RTP tem sido dirigida por jornalistas e administrativos. E esse é provavelmente um dos maiores problemas do serviço público de televisão.

*Se este projecto para o Canal 2 transcendia as conveniências políticas do momento, por que é que acabou com a mudança de governo?*

O Canal 2 acabou quando a AD ganhou as eleições. O Victor Cunha Rego, de quem sou muito amigo, substituiu o Soares Louro e chamou-me para me informar que o governo não tinha confiança política em mim; achavam que tínhamos feito um trabalho muito pintassilguista no Canal 2. Como a questão não era pessoal, o Victor deu-me a escolher o que eu queria fazer. Propus-lhe então a criação de um departamento de co-produções capaz de preparar a RTP para a chegada da Europa. O que me permitiu ajudar o António da Cunha Telles e outros produtores a organizarem-se.

## 1982: CRÓNICA DOS BONS MALANDROS

*Entretanto, filma CRÓNICA DOS BONS MALANDROS.*

A CRÓNICA DOS BONS MALANDROS surge por um lado, porque eu já tinha saudades de fazer um filme e, por outro, porque o IPC, cujo presidente era o Luís de Pina, me tinha prometido subsídio. O Mário Zambujal e eu somos velhos amigos do tempo em que ele estava *n’O Século* e eu no *Cinéfilo*. Nessa altura ele tinha entrado para a RTP e acabado de escrever o livro. Tive vontade de o adaptar não tanto por ser um *best seller* mas porque se vivia uma época feliz do cinema português. O KILAS, O MAU DA FITA do José Fonseca e Costa tinha feito um enorme sucesso e eu pensei que era possível continuar esse êxito, fazendo uma coisa que sempre desejei – um musical. Já que foram os musicais americanos, mais do que os westerns, que me trouxeram para o cinema.

*Mas foi também uma fase do cinema português que correspondeu ao início de uma fractura, entre o cinema-arte que tinha como emblema o AMOR DE PERDIÇÃO de Manoel de Oliveira e o cinema-indústria que, precisamente, fazia de KILAS, O MAU DA FITA um exemplo a seguir. Como é que CRÓNICA DOS BONS MALANDROS se coloca?*

O efeito-Oliveira começava a manifestar-se e houve, de facto, quem visse KILAS como uma resposta a esse efeito. CRÓNICA DOS BONS MALANDROS não tinha nada a ver com essa controvérsia. O meu modelo, no fundo, era o GUYS AND DOLLS do Mankiewicz. Só que eu cometi um enorme erro do ponto de vista da produção que foi não ter os meios para fazer o filme como queria. Ainda por cima o IPC acabou por não me dar o dinheiro, porque pura e simplesmente não o tinha – estava numa fase muito complicada... Por isso considero CRÓNICA DOS BONS MALANDROS como uma comédia falhada, no sentido em que me faltaram quatro ou cinco mil contos de que precisava para fazer a cena do assalto à Gulbenkian, que é uma cena fundamental do filme. Tentei fazê-lo como uma espécie de banda desenhada, mas não o consegui levar conseqüentemente até ao fim. Embora com graves erros de produção, o filme não passa nada mal na televisão, sobretudo por causa da direcção artística do Jasmim e dos efeitos de animação. Curiosamente acabou por ser o meu filme mais popular: teve 100.000 espectadores.

## 1979-1993: DEPARTAMENTO DE CO-PRODUÇÃO DE CINEMA DA RTP

*Em 1979, começa então a sua actividade na RTP o frente do Departamento de Co-Produções. Que política tinha para o dirigir?*

Quando a administração de Brás Teixeira e Coelho Ribeiro tomou posse foi delineada a ideia de fazer um serviço público de apoio ao cinema português, de modo a que a RTP passasse a ser um elemento importante na produção cinematográfica.

*Quais eram os interesses da RTP ao desempenhar esse papel?*

Não eram interesses comerciais, mas interesses estritamente culturais. Hoje o serviço público não pode obviamente funcionar nos termos em que funcionava nessa altura, visto que a RTP, sendo a única estação televisiva, tinha o mercado publicitário por sua conta, o que lhe dava margens bem confortáveis. O Dr. Brás Teixeira considerava, então, que a RTP estava em condições de poder ser uma espécie de segundo IPC – ou mais – com capacidade para decidir sobre todos os filmes que se iam fazer.

*O que vinha ao encontro do política de subsídios que então tinha o IPC, que era a de privilegiar as pequenas produções.*

Não era bem assim, até porque, de resto, o Luís Salgado Matos não gostou muito da intervenção da RTP e Brás Teixeira percebeu isso. Eu tive que jogar com as duas instituições. Por exemplo, RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA de João César Monteiro, não tinha existido se não fosse a RTP já que tinha chumbado num júri do IPC. Só que havia uma cláusula que obrigava o IPC a participar na produção de um filme se alguém entrasse com uma percentagem do dinheiro. Como é óbvio, a RTP desempenhou um papel decisivo e fundamental no desbloqueamento e no arranque de certas situações. Houve casos mais complexos como O PROCESSO DO REI de João Mário Grilo, ou ROSA DE AREIA de António Reis e Margarida Cordeiro. Sou eu que “vendo”, digamos assim, os filmes a Teresa Patrício Gouveia num acordo de colaboração que se fez entre

a RTP e a Secretaria de Estado da Cultura, em que ambas as entidades entravam com 50% para a sua produção. Isto sem qualquer intervenção do IPC.

*Essa engenharia financeira facilitou a produção. Talvez até demasiado, porque na década de oitenta foram muitos os filmes que acabaram sem promoção, distribuição ou exibição, por falta de estímulo e obrigações à partida.*

Acredito que tenha havido preguiça da parte de alguns produtores, que recebiam os dinheiros e não se batiam pelos filmes que faziam, jogando pura e simplesmente nos festivais. Mas isso não era da culpa da RTP. O problema desta era que as Direcções de Programação – que entretanto iam mudando – não estavam normalmente de acordo com as decisões que eu tomava. O resultado era os filmes não serem exibidos na estação. A série “Fados”, que nós produzimos, ainda passou porque o Alberto Seixas Santos ainda era director de programas do 2.º Canal e António Braz Teixeira ainda era vice-presidente. Mas, por exemplo, o José Eduardo Moniz: não atribuiu qualquer interesse a outra série, os “4 Elementos”. Aliás o que se passou com esta série de quatro filmes é extraordinário: já tiveram exibição em sala de cinema e não se aproveitou essa cinergia – já passaram na ARTE, só não deram na RTP. Foram um esforço bonito, bom e grande mas ficou sem aproveitamento televisivo. O mais grave foi mesmo A CAIXA de Manoel de Oliveira, que foi co-produzido pela RTP e teve a sua primeira exibição televisiva na SIC – fiquei doente!

*Foi também nessa altura que começaram a surgir os primeiros cineastas formados na Escola de Cinema, ou seja, que apareceram mais pretendentes aos subsídios do IPC. A RTP não teve tentações proteccionistas face aos cineastas da sua geração?*

Pelo contrário, houve mesmo uma tendência para sobrevalorizar todos os novos; isso chegou a ser uma mais-valia: o Victor Gonçalves, o Manuel Mozos, o Luís Alvarães, a Ana Luísa Guimarães, o João Botelho, o Joaquim Leitão, todos eles foram apoiados pela RTP, quer nos filmes que fizeram, quer em filmes intermédios que lhes permitiram resistir até fazerem outros filmes de maior envergadura.

*Que critérios tinha e como era fundamentada a sua decisão de financiamento?*

Havia uma teoria de Brás Teixeira, que era um homem de grande generosidade, segundo a qual todos os filmes portugueses deviam ser apoiados, porque todos eram de autor. A certa altura comecei a dizer-lhe que era preciso haver uma escolha e que para isso era necessário estabelecer critérios. Eu achava que um serviço público tinha condições para poder jogar a sério em grandes autores, como o João César Monteiro e poder apostar noutros nomes como o Joaquim Leitão e a Ana Luísa Guimarães, por exemplo, contrabalanchando êxitos externos com êxitos internos. Não entraríamos com pouco dinheiro em tantos filmes, mas entrávamos com mais dinheiro em menos filmes. Brás Teixeira punha a questão doutro modo: se o IPC apoia estes filmes nós vamos também apoiar. Para mim, este critério era excessivamente equitativo, por isso é que a RTP não gerou polémica – eu queria polémica.

*Mas como fazer uma triagem, como criar exclusões, com dinheiros públicos?*

Acho que se a RTP tivesse tido a audácia de escolher, comprometer-se-ia com uma estratégia para esses filmes: uma estratégia promocional, uma estratégia de exibição e uma estratégia de difusão na sua própria cadeia televisiva. É possível que os filmes portugueses tenham grande êxito se trabalharem com a televisão. Assim haveria sempre um ou dois filmes portugueses por ano a funcionarem muito bem que serviriam de locomotivas para a restante produção.

## 1986: MATAR SAUDADES

*Face à sua obra anterior, MATAR SAUDADES representa um corte no modo de construção do filme. O que motivou esse corte?*

Chegado a essa fase da minha vida cinematográfica, achei que tinha que resolver de vez o meu problema da relação entre a ficção e o documentário e passar francamente ao confronto com um argumento. MATAR SAUDADES nasceu de uma vontade enorme desse grande trabalho prévio que é escrever um argumento em vez de trabalhar sobre essa matéria informe dos documentários que é o real – quer quando se filma, quer quando se monta. Além disto, achei que era preciso recuperar as narrativas no cinema, voltar a contar histórias e a criar personagens. Eu costumava dizer por altura do MATAR SAUDADES que no cinema português havia *décor* a mais e personagens a menos.

*Como é que teve a ideia do argumento do filme?*

Partiu de um facto banal, de uma notícia de jornal sobre um emigrante que regressa a Portugal para ajustar contas e matar a mulher. E um dia, numa conversa, o António-Pedro Vasconcelos sugeriu-me o título. A partir daí o Carlos Saboga escreveu uma história. O título era bonito, a história era bonita, só que não estava bem trabalhada – aquilo precisava de muito, muito mais trabalho. MATAR SAUDADES tem, no fundo, a ver com tudo o que eu tinha feito até aí, sobretudo com a relação entre a ideia de viagem e as viagens interiores. Por isso quis ligar o filme com a *Odisseia* de Ulisses – e é uma das coisas de que eu ainda hoje gosto nele – mas faltou trabalhar este sentido mais e melhor ao nível do argumento.

*Mas há em todo o filme demasiado simbolismo o que provoca alguma falta de tensão emocional. Por exemplo, a cena final da procissão tem uma carga simbólica excessivamente sublinhada e pesada, tem demasiado *décor*, finalmente...*

Num certo sentido perdi a mão, porque passei a trabalhar noutra registo, que não tinha sido nem o do BELARMINO, nem o de UMA ABELHA NA CHUVA, nem o de CRÓNICA DOS BONS MALANDROS, onde propriamente não existia argumento. Esse final é a coisa mais mal resolvida do filme. Cheguei a pensar em refazê-lo todo e só não o fiz porque acho que os filmes têm datas e acho, também, que têm a ver com a história das pessoas. Como ele era o produtor, o António-Pedro insistiu muito comigo para alterar toda a cena da procissão, mas eu respondi-lhe que aquilo ficava como estava e só seria mudado no meu próximo filme. MATAR SAUDADES foi o filme com o qual mais aprendi e sem ele nunca teria feito O FIO DO HORIZONTE: a personagem do Spino já estava nele. Por outro lado, foi o filme em que mais falhei. Penso, no entanto, que MATAR SAUDADES é um filme muito subestimado, que ganha muito em ser revisto até porque tem dois ou três momentos que eu acho muito bons.

*Mas foi só o construção do argumento que falhou?*

MATAR SAUDADES foi muito mal produzido. E isto, que parece não ter importância, é fundamental para qualquer cineasta, ainda por cima com uma equipa que ele não escolheu. Não era só de uma questão de meios, porque esses até os tinha, mas foi tudo feito muito entre amigos e naquela época já não se podia produzir um filme em termos de amiguismo. O chefe maquinista tem que saber o que está a fazer, o chefe electricista tem que saber o que está a fazer e no MATAR SAUDADES isso não aconteceu; o assistente de realização de O FIO DO HORIZONTE foi muito bom, o de MATAR SAUDADES era muito mau; a direcção de

produção e o planeamento foram desastrosos. Houve uma grande falta de disciplina de produção e são coisas deste género que desfazem um filme.

*Pelo que diz, suponho que tenha havido bastantes conflitos durante a rodagem.*

Muitos. Mas para mim, teve uma enormíssima vantagem: é que eu aprendi a lição de uma vez por todas. MATAR SAUDADES não era um filme de improvisação e exigia um rigor profissional a que o cinema português ainda não tinha chegado. Ele só o atingiu entre o final dos anos 80 e o princípio dos anos 90. A produção não chegou a parar, nem sequer se pode dizer que estivesse estado à beira da catástrofe, mas eu tive a perfeita consciência de que aquilo não funcionava como eu gostaria que funcionasse.

*A película com que foi filmado MATAR SAUDADES, a Fuji, era também muito nova em Portugal.*

Nova em Portugal, nova na Europa, nova no mundo e nova para o director de fotografia. Escolheu-se a Fuji porque era mais barata do que a Kodak – há sempre razões económicas. Mas se o director de fotografia está a trabalhar com uma película que não conhece bem é natural que ele se tente defender na luz e se o faz, corre o risco de estragar a luz do filme. Tivemos imensos problemas com as tonalidades da película. Mesmo indo ao Porto ver os rushes de oito em oito dias, recebíamos telefonemas da Tobis a avisar que estava muito azul ou muito verde. E isto cria instabilidade na equipa: no director de fotografia, nos electricistas – o barato sai caro...

*Essa instabilidade reflectiu-se no relacionamento com os actores?*

Tive alguns problemas com o Rogério Samora que vinha do teatro do La Féria. Ele tinha uma tendência para o *overacting* que era preciso controlar. Mas creio que foi em MATAR SAUDADES que ele se revelou. A Eunice Munoz também não era fácil de controlar.

*Com uma rodagem assim, é de presumir que o trabalho de pós-produção foi muito complicado?*

Foi muito complicado e não é um bom trabalho de pós-produção. Eu podia ter resolvido muita coisa que não consegui resolver, de novo por falta de meios e porque tinha uma equipa disfuncional. Misturámos MATAR SAUDADES em quatro dias, por exemplo. De qualquer modo os filmes não se resolvem na pós-produção mas na mise-en-scène. É mais fácil resolver aí um filme como o BELARMINO do que MATAR SAUDADES, que era um filme de argumento. Foi uma das grandes lições que aprendi. Por isso quando mais tarde avancei para O FIO DO HORIZONTE só o fiz com tudo organizado do primeiro ao último plano, desde a filmagem até à montagem e à pós-produção.

## 1993: O FIO DO HORIZONTE

*O FIO DO HORIZONTE demonstra um grande salto em termos de produção face aos seus filmes anteriores, representando a sua entrada no mainstream da produção europeia. É curioso que esse passo em frente tenha sido dado a seguir a um filme que teve problemas de bilheteira. O que lhe permitiu dar esse salto?*

Foi precisamente MATAR SAUDADES. Eu tirei as consequências daquilo que falhou nele e percebi que no filme seguinte tinha que dar um passo frente, ou seja: ter melhores condições de produção, ter uma produção mais profissional, ter tudo absolutamente assegurado à partida.

*Porquê o seu interesse em filmar um livro de Tabucchi?*

Eu tenho uma relação de muitos anos com o Tabucchi, desde que ele veio a primeira vez a Portugal para fazer um trabalho sobre os surrealistas portugueses – conheci-o através do Alexandre O’Neill. Eu não queria fazer *O Fio do Horizonte* mas o *Mulher de Porto Pim*; só que o Tabucchi já tinha – e tem – os direitos vendidos a um cineasta catalão. Foi ele que, em minha casa, me sugeriu *O Fio do Horizonte*, que eu não tinha lido.

*Dada a sua má experiência anterior no trabalho de argumento, adaptar agora um romance com uma estrutura tão minuciosa não deve ter sido tarefa fácil.*

A adaptação teve alguns percalços. O Antonio Tabucchi tem um grande amigo argumentista, o Sergio Vecchio, que é uma espécie de guardião dos seus livros – como aliás se vê no *AFIRMA PEREIRA* – e, a conselho do António, fomos buscá-lo. Trabalhámos bastante tempo – um ano –e, a dado momento, percebi que o Sergio era mais tabucchiano que o próprio Tabucchi e que, portanto, o filme que ele estava a escrever comigo ia ser uma espécie de transcrição literal e ultra-realista do livro. O António vê *O Fio do Horizonte* como um livro realista ao passo que para mim estava sempre a puxar-lhe o pé para o fantástico e para o onírico – na sua opinião fiz uma leitura metafísica do livro. Por mim, há nele um lado borgeano que eu quis levar até ao fim. Isto, evidentemente, para além do lado pessoano e da ideia do *doppelgänger* – de dupla personalidade – que me vinha a calhar naquela altura. Como cineasta, os meus problemas eram idênticos aos de Spino; precisava de me identificar com a minha primeira morte, que foi a morte do Belarmino. Por isso, tinha que o trazer de novo à terra. Ora esta interpretação gerou imensos problemas, quer com o Tabucchi, quer com o Vecchio; o que levou ao rompimento com este e à entrada de Christopher Frank, um argumentista francês, de origem meio inglesa que também era cineasta – infelizmente, já morreu. Os seus livros eram muito interessantes e, à sua maneira, muito tabucchianos. O Christopher Frank era um bom conhecedor do Pessoa e isso ajudou muito. Não que o Sérgio Vecchio não fosse, mas como queria mesmo um filme realista, esqueceu-se do Pessoa. Entendemo-nos lindamente e depois de uma primeira versão de que não gostei, à segunda acertámos em cheio.

*Qual dos heterónimos de Fernando Pessoa se manifesta mais em O FIO DO HORIZONTE?*

O Álvaro de Campos e o Bernardo Soares são as duas grandes referências. Não é por acaso que o detective, interpretado pelo António Valério, se chama Álvaro. E depois há o *Livro do Desassossego*, que é explicitamente citado na cena no liceu, em que a Andrea Ferreol fala com uma aluna.

*Mas não se pode dizer que O FIO DO HORIZONTE seja um filme pessoano. Há outras referências.*

Pensei muito em Cesário Verde, sobretudo o de *O Sentimento de um Ocidental*. Devo dizer que o pensei quase como uma resposta a *DANS LA VILLE BLANCHE* do Tanner, porque essa Lisboa não existe, é turística. O que eu gosto mais na cidade é o seu lado labiríntico e misterioso. E isso adequava-se bem ao lado borgeano da história, que é o que leva o Spino ao labirinto final, a escada onde ele vai morrer. Por outro lado, eu tinha referências visuais muito fortes. Uma era o Hopper – o lado expectante dos personagens –, outra era Giorgio de Chirico. O Tabucchi ficou rendido e surpreendido com esta Lisboa chiriquiana. Houve ainda outra fonte de inspiração que foi uma banda desenhada, uma *graphic novel*, o *Watchman*, do Alan Moore e do David Givens – devo-a ao meu filho Diogo. Isto tudo elaborei com o Jasmim, e com o Javier Aguirresarobe, o director de fotografia, que esteve comigo na pré-produção (é o que faz ter uma produção bem organizada e com dinheiro). Acho que o Jasmim faz aqui o seu trabalho mais notável, porque consegue ser um verdadeiro *art director*, coisa que nunca existiu no cinema português. Mas esse



trabalho minucioso sobre as cores e a luz criou alguns problemas posteriores. O FIO DO HORIZONTE tem uma luz que não é aceite pela televisão. De tal modo, que fomos obrigados a fazer cópias em vídeo especiais para o Canal Plus e para o Channel Four.

*O romance de Tabucchi passa-se em Génova, mas o filme passa-se onde? A única indicação topominica referida é a Travessa do Fala-Só, um nome em si mesmo intrigante.*

Aparentemente o livro é Génova, mas mesmo nele a descrição de todo o largo à volta da morgue não é Génova – é o Campo de Santana; aquele abismo sobre o mar, também não é Génova – é o cabo Espichel. Uma das coisas de que eu mais gosto no filme é a invenção de locais que só existem na imaginação – e aí voltamos de novo ao cinema musical. Aquela rua das prostitutas foi toda fabricada; não existe: aluguei o espaço onde está a gráfica Mirandela, em Alcântara, e disse ao Jasmim para fazer dele uma rua. Há uma cena no Largo de São Paulo com a Andrea Ferreol a telefonar, onde aparece aquele eléctrico que faz as obras na linha, o “eléctrico caveira” como o Cesariny lhe costuma chamar. Todos os departamentos da polícia e a morgue foram trabalhados no interior de pavilhões desafectados do Júlio de Matos.

*Uma das coisas mais impressionantes em O FIO DO HORIZONTE é ser um filme no fio da navalha dos géneros. Parece fantástico, mas não é; parece um thriller mas também não é.*

A primeira questão que tive com o Sergio Vecchio deveu-se ao facto de ele acentuar muito o tom chandleriano. Eu cheguei a pensar num narrador em *off* mas ele desaconselhou-me dizendo que o pior defeito dos filmes portugueses é a mania das vozes *off* – devo-lhe esse bom conselho. Depois, tive uma enorme discussão com o Christopher Frank sobre o SAMURAI, de Jean-Pierre Melville, porque há um lado Spino no papel de Alain Delon nesse filme. Ora, os produtores franceses, queriam que eu fizesse um *thriller* à francesa. Tive uma grande batalha com eles, queira outra coisa e quando me perguntavam o quê, respondia-lhes que isso era o que eu ia descobrir durante a *mise-en-scène*. O FIO DO HORIZONTE é um filme de *mise-en-scène*, completamente.

*Passaram, então, à produção do filme. Que passos foram dados?*

O facto do Antonio Tabucchi, de certa maneira, me ter oferecido o livro ajudou-me bastante. É que, entretanto, ele tinha-se transformado num dos grandes nomes da literatura europeia e, dada a sua posição em Portugal, seria muito difícil que não me dessem o automático para uma adaptação de um livro seu. Além disso, o Tabucchi adquiriu bastante importância literária em França; ora sendo eu amigo do editor, o Claude Bourgeois, este ajudou-me a descobrir o produtor francês que eu sabia estar interessado no livro. Este fez então uma coisa que foi vital: enviou um argumento ao Claude Brasseur. Já várias pessoas tinham manifestado o seu interesse em fazer *O Fio do Horizonte*: o Bruno Ganz, o Sami Frey, do BANDE À PART do Godard, etc. Fizemos um encontro em Paris para ver se nos entendíamos. E aí aconteceu uma coisa absolutamente extraordinária: quando o Claude entra no restaurante e me é apresentado, diz-me: “Mas tu és igual a mim. Tu és o Claude Brasseur e eu sou o Fernando Lopes.” A partir daí eu percebi que podia jogar nesse registo do *doppelänger*, ou seja: eu estou presente no filme através dele, e ele está presente no filme através do Belarmino, ou seja, o Belarmino também está presente no filme. E eu percebi que podia tirar partido disso.

*Mas essa semelhança era apenas física, ou também psicológica?*

Era física e também psicológica; nós tínhamos muita coisa em comum, que depois viemos a descobrir durante a filmagem. Foi um jogo absolutamente extraordinário, e muito tabucchiano à sua maneira, porque

começámos a trocar gestos. Tal como eu, ele também tinha a mania de limpar os cinzeiros; como eu, ele preocupava-se com os ruídos que há nas casas. Por exemplo, há um frigorífico no filme que faz barulho e que criei à semelhança do frigorífico que eu tenho em casa, que faz um barulho igual. Toda a gente em minha casa já o quis tirar dali, mas eu digo que não, porque ele fala comigo... Ele é maluco pelo futebol, tal como eu e também gosta do Benfica... Houve, portanto, um entendimento perfeito entre nós no filme, quase uma cumplicidade muito misteriosa. O Claude considera o *FIO DO HORIZONTE* como um dos seus bons filmes, até porque dá uma volta na sua imagem. E como é um profissional absolutamente extraordinário, nunca aprendi tanto sobre actores como com ele.

*Mas a presença das mulheres, Andrea Ferreol e Ana Padrão, em O FIO DO HORIZONTE, acaba por ter tanto peso dramático quanto o de Claude Brasseur.*

Escolhi a Andrea Ferreol porque tivemos desde o princípio de uma mulher que fosse um pouco a mãe e a puta, que tomava conta do Spino. Em contrapartida, a Ana Padrão é uma *dark lady* e foi, evidentemente, inspirada em Veronica Lake; de resto há um vestido dela que é copiado de um filme negro da Veronica Lake, aqueles em que ela contracenava com o Alan Ladd. Mas é forçoso reparar que a Ana Padrão faz três papéis no filme, coisa de que pouca gente se dá conta: é a aluna, a prostituta e a cantora do cabaret. Deixei, de propósito, a definição das personagens muito ambígua, nunca dando a perceber se são todas a mesma ou se são pessoas diferentes. Eu acho que a Ana Padrão é um grande caso; ela é uma pessoa muito inteligente, muito sensível, mas muito secreta. Fui também buscar a Márcia Breia para fazer a senhora que mata as moscas, que sai directamente do *TOUCH OF EVIL* do Orson Welles – ela é o Akim Tamiroff. É uma personagem totalmente inventada...

*Além da composição ambígua das personagens, O FIO DO HORIZONTE está recheado de subtilezas técnicas quanto aos movimentos de câmara que lhe dão um tom espesso. Há travellings estranhos e há aquele plano literalmente sobre o abismo no cabo Espichel.*

Usámos, nalguns casos, novos equipamentos que permitem fazer pequenos movimentos que parecem travellings mas não são. Essa ambiguidade do próprio movimento foi uma coisa que me interessou muito neste filme, porque ele joga permanentemente na ambiguidade. O plano do cabo Espichel é feito com uma dolly, que está mesmo sobre o abismo; o operador estava amarrado lá em cima, transido de medo de cair por ali abaixo e aos gritos: “corta, corta, corta.” Para mais, num ensaio prévio a dolly tinha caído... Por outro lado, foi preciso dar um grande grito ao Claude Brasseur, que se tinha posto mesmo à beira: quando a Andrea Ferreol corre para ele é mesmo para o agarrar. Não houve ficção e foi um grande momento do filme. Devo confessar que nesse plano pensei muito no *VERTIGO* de Hitchcock.

*Por que é que escolheu o Jacques Witta para montador?*

Conheci-o quando ele veio a Portugal trabalhar num filme que eu tinha co-produzido na RTP. Nessa altura descobri que ele tinha sido o montador do *F FOR FAKE* do Orson Welles. Ora como a co-produção de *O FIO DO HORIZONTE* obrigava a que alguns lugares técnicos fossem preenchidos pelos produtores franceses, aproveitei para escolher o Jacques Witta. Fomos trabalhar para a mesma sala em que o Kieslowski estava a terminar o *AZUL* – passámos o tempo a espreitar o trabalho um do outro. Por brincadeira decidimos criar uma sociedade para remontar filmes... Mas foi o Witta, por exemplo, que conseguiu que o Pierre Arditi viesse dobrar em francês o António Valero. Foi incrível: o Arditi fez tudo em quatro dias num intervalo da rodagem de *SMOKING, NO SMOKING*. Além disso mostrou o filme ao Resnais porque achou que *O FIO DO HORIZONTE* tinha alguma influência dele...

*A presença de Claude Brasseur e de Andrea Ferréol no genérico criou facilidades na montagem financeira de O FIO DO HORIZONTE?*

Foram eles que me valeram a entrada no Canal Plus. A partir do momento em que souberam que eu contava com ambos, dispuseram-se a meter 60 mil contos. Convém, no entanto, dizer que, apesar do bom esforço da Espanha e da França, acabei por não ter dinheiro do Euro Images, porque fui muito mal defendido por Portugal.

*Mas isso quer dizer também que o Fernando participou muito activamente na produção.*

Sim, na organização da produção, em toda a engenharia financeira do filme. Tenho 50% de O FIO DO HORIZONTE.

*Foi o filme que lhe deu mais projecção internacional?*

Sim. O filme foi exibido nos Estados Unidos, na França, na Holanda, na Alemanha; nuns correu muito bem, noutros correu assim-assim, mas foi de longe o meu filme que teve uma maior circulação.

*Teve dividendos, portanto?*

Os espanhóis ganharam, porque ficaram com o filme para todo o mundo de língua hispânica, incluindo as televisões e os vídeos. Os alemães ganharam porque houve uma edição em vídeo que é absolutamente fabulosa e que dá uma outra dimensão ao filme – de repente, aquilo parece um filme alemão... Em França foi também editado em vídeo e passou três vezes no Canal Plus. Mas para mim, o mais importante de O FIO DO HORIZONTE foi o facto de ter relançado a minha carreira, dando-me outra vez vontade de fazer cinema. Era um filme vital para mim porque eu sabia que se não acertasse as pessoas iriam dizer que eu estava acabado. Por isso a sua rodagem foi extremamente perturbante: eu estava a fazer o trajecto do Spino e levei muitos meses a livrar-me dele. Foi um filme em que eu meti tudo, em que arrisquei tanto como o Spino.

## 1996: SE DEUS QUISER

*Depois de finalmente ter conseguido alcançar um nível de produção com algum fôlego em O FIO DO HORIZONTE, por que fez um filme tão “leve” como SE DEUS QUISER?*

É preciso acabar com os complexos em termos de rodagem. Tive a possibilidade de rodar em vídeo, o que era novo para mim, com uma produção leve e isso foi ótimo. Com o vídeo pude fazer experiências, deu-me para exercitar o olhar e permitiu-me uma liberdade de espírito que não tive em O FIO DO HORIZONTE. Claro que SE DEUS QUISER tem muitas coisas que eu não teria feito sem O FIO DO HORIZONTE. Ou seja, começou a clarificar-se para mim que do que eu gosto é de pegar no real. Mas descobri outra coisa: entre dois filmes de ficção é um bom exercício e uma boa disciplina trabalhar com materiais leves, que não são perenes.

*Como é que montou a produção de SE DEUS QUISER?*

Apresentei uma proposta ao José Manuel Barata-Feyo, que dirigia toda a zona dos documentários da televisão. Ele concordou e pensou logo em SE DEUS QUISER como uma comemoração do 25 de Abril. Para obter mais financiamento falei com o Ministro da Cultura, o Manuel Maria Carrilho, que em três semanas

resolveu o problema. Estávamos em Fevereiro, pelo que arrancámos em Março, com apenas quatro semanas para filmar, montar e acabar.

*As alvoradas de SE DEUS QUISER contrapõem-se à soturnidade de O FIO DO HORIZONTE?*

SE DEUS QUISER não é um filme alegre, mas jubilatório. É um filme de pessoas que estão juntas a fazer um trabalho e que estão com uma senhora de quem gostam, apesar de saberem que ela não vai ficar por cá muito mais tempo. É por isso que há no SE DEUS QUISER uma voz, que é a do meu filho, do Diogo, cuja frase: “Se Deus quiser, como a Avó diz quando fala do futuro...” cai sobre um *fade out*. Há portanto dois lados jubilatórios no SE DEUS QUISER: um é pelo facto de a minha mãe ainda estar viva e quase na mesma; outro é porque eu ainda estou vivo e a trabalhar com uma equipa de gente muito nova. Uma das coisas que é boa no cinema é de vez em quando se fazem filmes que dão prazer; porque há outros que são sofridos. Se em O FIO DO HORIZONTE houve o prazer do sofrimento, aqui foi o puro prazer

*Nunca tinha trabalhado em vídeo?*

Não. De repente, em SE DEUS QUISER, descobro que há outras coisas em termos de imagens e sons para fazer, além daquilo que eu conhecia.

## 1996: E DEPOIS?

*Em que é que está o trabalhar agora?*

Devo acabar até Julho, porque já está muito avançada, a adaptação de *O Delfim*, do José Cardoso Pires.

*Portanto, dentro desse eterno retorno em que está, é o regresso a UMA ABELHA NA CHUVA?*

Sim, tem, de facto, alguma coisa a ver com UMA ABELHA NA CHUVA, até porque o primeiro leitor de *O Delfim*, e que introduziu grandes modificações no livro, foi o Carlos de Oliveira – lembro-me dele a ler o manuscrito do Cardoso Pires. Não estou a dizer que seja mais complexo do que *Uma Abelha na Chuva*, mas tem sido uma adaptação difícilíssima de fazer, porque o retrato de Portugal do livro é extremamente complexo. Para poeta de cabeceira escolhi, desta vez W. H. Auden, que tem um poema, *Detective Story*, que é um resumo do livro.

*Imagine um elenco o partir da história do cinema.*

Neste caso eu só estou a pensar em actores portugueses, porque quero que o filme seja inteiramente português. Mas, por exemplo, para o Tomás Palma Bravo, veria o Robert Mitchum de A NOITE DO CAÇADOR de Charles Laughton, dado o lado inquietante no personagem. Para a Maria das Mercês gostaria de ter a Elizabeth Taylor de GATA EM TELHADO DE ZINCO QUENTE.

# O DELFIM – EM CÂMARA LENTA POR FERNANDO LOPES

## Montagem de excertos de entrevistas de Fernando Lopes.

O DELFIM é uma homenagem a UMA ABELHA NA CHUVA e ao Carlos de Oliveira. Ele e o Zé Cardoso Pires são pessoas vitais na minha vida. Pela aprendizagem de leituras, pela descoberta de autores que me marcaram muito. Penso que os dois filmes fazem uma espécie de rima um com o outro. A ABELHA era mais abstracto, O DELFIM é mais físico.

Lembro-me de algumas noites em casa do Carlos com ambos a discutirem o manuscrito [Carlos de Oliveira (1921-1981), autor do romance adaptado em UMA ABELHA NA CHUVA, um dos primeiros leitores do manuscrito de *O Delfim* José Cardoso Pires (1925-1988), autor do romance adaptado em O DELFIM]. [...] Tivemos longas conversas sobre a adaptação e ainda fizemos o acordo [com José Cardoso Pires]. Ele foi fantástico porque me disse: “A adaptação fazes tu, não me quero meter nisso”. Ele próprio tinha uma adaptação do romance, a qual nunca li [...]. Ainda ele estava vivo, fiz um primeiro trabalho com a Fátima Ribeiro, que fora *script* de O FIO DO HORIZONTE, mas deixei cair essa adaptação: era demasiado sinuosa em relação ao livro. Depois lembrei-me do Vasco Pulido Valente, grande admirador do Cardoso Pires (até disse à *Ler* que só salvava dois criadores literários do século XX português: o Cardoso Pires e o Alexandre O’Neill). E penso que ele fez uma muito boa adaptação de um livro difícilimo de adaptar ao cinema. [...] Quando se diz que um livro é muito cinematográfico por norma é um alçapão completo: caímos no vazio, porque uma coisa é a literatura, outra o cinema, e o cinema são imagens e são sons. E sons e imagens são complementares, porque há uma história que se conta em imagens e outra que se pode contar nos sons. Por exemplo, n’o DELFIM, a lagoa (metáfora sobre este país que morre e renasce) é contada (contada entre aspas) mais pelo som do que pela imagem.

Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, *JL-Jornal de Letras Artes e Ideias*, 3 de Abril de 2002  
por ocasião da estreia de O DELFIM

De facto, essa história de atingir o “osso” é terrível. Porque, tal como a escrita, é preciso que o filme chegue ao osso, mas sem que se perca a emoção, o sangue e a carne daquelas personagens.

A mim interessava-me bastante o facto de ter de inventar uma geografia visual para o filme. Além do mais, queria captar o lado pantanoso, de fim, que é dado através da lagoa, onde os peixes morrem, mas também onde renascem, porque o mar entra por ali adentro. Isso faz lembrar Tennessee Williams. Há ali um lado erótico, sexual, do peso dramático da natureza sobre as personagens. Na verdade, o que quis fazer foi mesmo um filme português e ibérico com uma violência que está sempre em vias de explodir. Como diz a dona da pensão quando está a falar com o narrador, “a Lagoa queima”. Por outro lado, sempre quis ainda trabalhar o Tomás Palma Bravo, que é um dinossauro, como se ele sáisse de um filme do Buñuel, o MONTE DOS VENDAVAIS. O Palma Bravo é um monstro e, ao mesmo tempo, é comovente.

A questão não era tanto como íamos ser fieis ao livro do José Cardoso Pires, mas sim como é que íamos ser fieis ao espírito da escrita do José Cardoso Pires. Isso é que tínhamos de respeitar, fazendo como que uma composição dramatúrgica. Porque, se tivéssemos repetido literalmente o livro, não tínhamos tido filme. O que o Vasco Pulido Valente fez foi um trabalho de síntese notável, sempre me disse foi que ia aproveitar tudo o que há no livro (frases ou palavras como “olé”, “positivamente” ou “porrinha”), mas alterando a sua ordem na estrutura global na narrativa.

Sim [há algumas alterações em relação ao livro], sobretudo ao nível das personagens, porque tanto o Vasco Pulido Valente como eu tínhamos a noção de que havia algumas personagens que, no filme, era necessário trabalhar muito fortemente. Deixámos cair uma personagem aqui ou ali, mas em contrapartida há outras que passaram a ter outra dimensão. Por exemplo, era preciso “fazer subir” a Maria das Mercês. Ela tinha de estar à altura do Palma Bravo, de um ponto de vista trágico, pungente, e, ao mesmo tempo, tocante. Depois, pensámos também na imprecação final do cauteleiro, que representa a grande vingança ao nível das classes. E isso não está no livro. Finalmente, em termos de mise en scène, também desenvolvi a criada, interpretada de modo fabuloso pela Isabel Ruth, fazendo dela mais uma criada da REBECCA. Arranjei um poema de W.H. Auden, *Detective Story*, que também tinha dado ao José Cardoso Pires, para explicar ao Vasco Pulido Valente o que pretendia. Aquela era a história – há um sufoco, a felicidade não existe, é todo um mundo que está a desaparecer.



O DELFIM (rodagem)



UMA ABELHA NA CHUVA

Penso que um cineasta deve ter a liberdade do seu olhar. Eu sou um cineasta que gosta de livros. E de escritores. Mas tenho de ter a minha liberdade de olhar. No caso de UMA ABELHA NA CHUVA, enquanto fiz o filme, estive quase um ano sem falar com o Carlos de Oliveira. O José Cardoso Pires, que conhecia bem a história, disse-me que confiava na minha ideia das partituras sonoras e visuais, na minha concepção do cinema, bem como na minha capacidade para, através da montagem, não perdermos o sentido do livro.

É complicado [encontrar o ponto certo entre uma adaptação demasiado referencial e algo totalmente desencontrado com o livro]. Acho que isso depende muito da cabeça do realizador. Claro que é fundamental ter um argumento sólido, desde que, ao mesmo tempo, o realizador seja capaz de se libertar dele e de fazer o seu próprio trabalho de criação. A homenagem que posso prestar a um livro e a um escritor de que tanto gosto é dizer... agora vou ser eu próprio. Foi o que fiz com o Cardoso Pires, com o Carlos de Oliveira e com o Antonio Tabucchi.

As minhas adaptações são sempre feitas segundo aquilo a que chamo uma poética das adaptações. Se se for ler a cena da consoada no livro do Cardoso Pires, a minha cena é bastante diferente. É buñueliana, é um pouco "viridiana". Além disso, é fundamental que haja muita cumplicidade com o autor e com o livro. Mas o que existe, no cinema em geral, é uma mecânica das adaptações, na qual tudo é feito maquinalmente. Há um livro, *best seller* ou não, contratam-se dois ou três argumentistas, aquilo é o chamado argumento em betão armado, arranja-se um *casting*, faz-se um filme e pronto. Isto é o que se passa na maior parte das adaptações de livros para cinema. E a verdade é que uma boa parte da produção cinematográfica mundial é feita a partir de livros.

Não faz nenhum sentido [avaliar um filme segundo o critério de fidelidade em relação ao livro]. Nem sequer é um problema de fidelidade. A questão é como é que um Pollini agarra numa grande peça para piano e a interpreta de acordo com a sua sensibilidade, sem a trair. Quando a Maria João Pires toca os *Nocturnos*, ela está a introduzir a sua própria emoção, está a fazer a sua leitura da obra de Chopin. É isto que tento fazer quando faço uma adaptação cinematográfica. Quando o Antonio Tabucchi viu, pela primeira vez, o *O FIO DO HORIZONTE*, telefonou-me de Itália e disse-me que eu tinha feito um filme metafísico quando ele tinha feito um romance realista. Então há uma ética no olhar ou há uma mecânica? O que é preciso é que se perceba o livro é assim e o filme vai ser, como diria o João César Monteiro, assado.

Cada vez que me meto num livro, é muito complicado sair dele. Estou implicadíssimo... Tenho de entrar no mundo que o próprio escritor inventou, nas personagens que ele imaginou e, depois, na escrita dele, que é um código bastante diferente do meu. Como é que desenvolvo isto visualmente? Como é que trabalho nisto sonoramente? E, finalmente, como é que saio disto? Normalmente, leva anos. Levei anos a sair de *UMA ABELHA NA CHUVA*, a sair de *O FIO DO HORIZONTE*... No caso de *O DELFIM*, do José Cardoso Pires, tem a ver com todo um mundo que ele e eu vivemos, as noites que passámos juntos, com os Fernando Mascarenhas, com os Luís de Sttau Monteiro, com todos os modelos do Tomás Palma Bravo.

Foi no início dos anos sessenta [que conheceu José Cardoso Pires], quando fiz o *BELARMINO*. Conhecíamos-nos da noite, parávamos praticamente nos mesmos sítios, tínhamos uma vida bastante boémia.

Ele ia para o Galo ou para o Cantinho dos Artistas e eu ia para o Ritz. Andávamos por muito lado, mas acabávamos sempre na Praça do Chile, na Taberna dos Perus, que estava aberta até às seis da manhã. Depois, a pé, íamos para casa juntos, porque ele já vivia na Avenida da Igreja e eu estava na Conde de Sabugosa. Portanto, quando, agora, no filme, fizemos a cena do bar, sabia muito bem quais eram os bares onde ele parava, onde iam estes Palma Bravo. O Ibéria, o Nina ou o Comodoro, onde filmei, que permanece absolutamente igual àquilo que era nos anos sessenta.

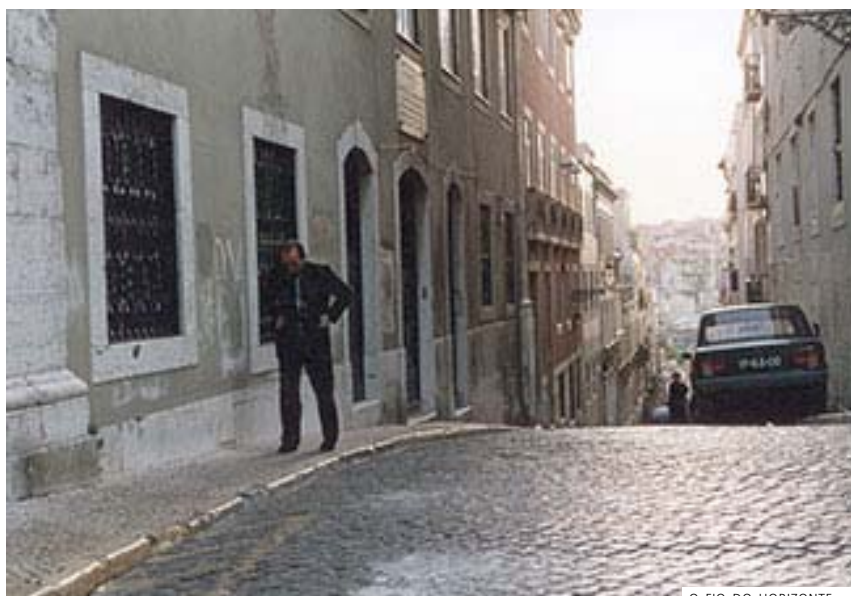
Isso tem a ver com aquele livro dele, *Lisboa, Livro de Bordo*, há um lado de deriva na cidade que tem a ver com a noite. Às tantas, era como se fizéssemos parte de uma tribo, fazíamos um sinal e todos nos reconhecíamos. Isso passava por encontros em sítios, casas ou em vidas um bocadinho mais agitadas, sobretudo com o José Cardoso Pires e com o Alexandre O'Neill. Sempre foi muito interessante porque essa deriva passava por gestos e cumplicidades que não tinham nada a ver com o que cada um era politicamente. Muito antes do 25 de Abril, em plenos anos sessenta, a partir de certa hora, havia uma espécie de trégua – o que quer que tivesses sido ou fosses, ladrão ou “facho”, se eras da noite, eras da noite. E o Cardoso Pires apanhou isso muito bem em *Os Imperadores do Chile* – a Taberna dos Perus, o mundo à volta, a Portugália, os jogos de bilhar, os chulos, os pequenos vígaros que ali paravam... Curiosamente, quem chegou a anunciar que ia escrever um livro chamado *Os Imperadores do Chile* foi o Manuel da Fonseca... [...] Houve uma altura em que ele parou muito comigo (e com outras pessoas ligadas ao cinema) no Hot Clube. Íamos lá ouvir Bossa Nova e coisas assim, às tantas da manhã...

O Ribadouro foi a primeira grande tertúlia de cinema e de televisão, só depois disso é que fomos para o Vává. Mas, até aí, normalmente as tertúlias eram, de facto, constituídas por escritores. Havia o Café



Chiado, onde éramos os iniciados e eventualmente aceites, e depois havia as tertúlias inimigas – a do Avis, de direita, o Veneza, onde parava gente como o Assis Esperança e o Ferreira de Castro. As tertúlias iam mudando – uma parte da do Café Chiado foi para o Martinho, ao pé do Teatro Nacional, e para o Café Gelo, dos surrealistas, que era mesmo ao lado. Só muito mais tarde é que passou a haver o Montecarlo, perto do Monumental, onde apareciam o Carlos de Oliveira, o José Gomes Ferreira, o José Saramago, o Augusto Abelaira... [...] Devo dizer que grande parte da minha cultura literária foi feita a ouvi-los. E a vê-los escrever os livros. Depois, uma outra parte deve-se a um período em que comecei a conviver muito com o Alexandre O'Neill, com quem cheguei a viver. Ele era extraordinário, era muito generoso, pois descobria os livros e dava-os a ler. Tens de ler isto do Umberto Eco. Umberto Eco? Em 1965? O O'Neill também foi muito importante para o Cardoso Pires porque foi ele que lhe revelou muitas coisas que tinham a ver com a *short story*. O Alexandre era absolutamente fascinante, era uma grande cabeça sempre em movimento e tinha tendência para, a partir daí, fazer logo uma brincadeira. O José, por sua vez, era sólido, tinha muitos interesses, apanhava muito bem a cidade, os seus ambientes, os bares, os sítios, a pequena frase que alguém diz... O José percebia o outro lado.

É como o caso do Tabucchi [a ideia da escrita cinematográfica do José Cardoso Pires]. Toda a gente diz, maravilhada, que é tão cinematográfico... Sobre *UMA ABELHA NA CHUVA* também há imensos textos (do Baptista-Bastos, por exemplo) sobre a cinematografia daquela escrita. E depois... Depois, são alçapões sobre alçapões. É uma ilusão pensar que o facto da escrita ser supostamente cinematográfica facilita o trabalho de adaptação daquele romance. De resto, o que resulta “bem” é apanhar livros menores, para depois poder brilhar. Faz-me sempre lembrar o Howard Hawks que pediu ao Hemingway a sua pior história. Ele disse-lhe que ia fazer o melhor filme de um dos livros dele – e fez o *TER OU NÃO TER*. No caso do Hemingway, é curioso verificar que os filmes mais bem conseguidos são textos pequenos, um pouco laterais, como o *TER OU NÃO TER*. Não é o *POR QUEM OS SINOS DOBRAM*, que nem sequer é a melhor adaptação de uma obra que é extraordinária. [...] Porque o realizador e os argumentistas que pegam nas histórias têm uma margem de manobra muito maior. Agora, diziam-me: Fernando, queres fazer o *Anna Karenina*? Ou, no caso português, o *Memorial do Convento*? É logo um peso, uma pedra negra em cima da cabeça. Confesso que senti um pouco isso com *O Delfim*. Acontece que, tanto o Vasco Pulido Valente como eu, sentíamos uma tal familiaridade com o autor, com aquele mundo, com aquela história, que, sem o traíremos, pudemos fazer as nossas *Variações Goldberg*...



O FIO DO HORIZONTE

Em primeiro lugar, a escrita dele tem um lado seco e americano que a torna muito boa para cinema. Não tem gordura, como acontece com muitos escritores nacionais. Além do mais, o José Cardoso Pires era um bom cinéfilo, o cinema tinha muita importância na vida dele. Depois, uma coisa de que sempre gostei muito nele é que ele é um dos poucos autores portugueses – senão o único – que tem o verdadeiro sentido da *short story*. E a *short story* dá muito jeito para os cineastas. Mais do que livros como *O Hóspede de Job* ou *Alexandra Alpha*, o que eu gosto nele são as *short stories*, que acho que deviam ser todas feitas em cinema. São secas, dão imensa margem de manobra. O conto *Estrada 43*, por exemplo, dava um filme do caraças. É a história de uns tipos que estão a alcatroar uma estrada no Alentejo. É muito americano, aquilo podia passar-se no sul dos Estados Unidos, podia ser feito pelo John Ford que fez *AS VINHAS DA IRA*, de John Steinbeck.

Gostava de adaptar, embora não ache que seja um livro infilmável, *A Noite e o Riso*, do Nuno Bragança, que era também um grande amigo. E ele gostava que tivesse sido eu a fazê-lo... Ele foi o primeiro... Ele foi o primeiro, como alguém diz, a ir para a Austrália.

Em entrevista a Sara Belo Luís, *Ler Livros & Leitores*, nº 54 Primavera 2002  
por ocasião da estreia de O DELFIM

É ela [a fotografia, de Eduardo Serra] que dá atmosfera toda do filme, o universo interior e exteriormente sufocado. Eu e o Eduardo tivemos longas conversas sobre o tom da fotografia e penso que o trabalho dele é extraordinário. Como o do Philippe Morel no som: pela captação dos ruídos, do ambiente sonoro. Tive neste particular também o melhor.

O meu pai era um Tomás Palma Bravo e, no meio das coisas que possuía, possuía os camponeses que trabalhavam nas terras dele. E um dia descobriu uma miúda para aí de 18 anos, que viria a ser a minha mãe, e disse: “É minha”. Como o Tomás Palma Bravo diz que o criado é dele (“trata-o bem, escova-o bem, que ele é meu”). Eu sei o que é aquele mundo. Eu conheci-os todos: os Fernandos Mascarenhas, os Nunos Salvação Barreto, o Luís Sttau Monteiro, todos. Inspiram uma parte do filme, que tem um ícone, o Jaguar. O Jaguar era de um senhor chamado Bravo. Que era o senhor dos Jaguares em Portugal (aliás foi sogro do Zé Fonseca e Costa). Convivi durante anos com essa gente toda. Na noite. Que era o espaço de liberdade que havia. Já trabalhava na televisão, tinha 20 e poucos anos, e a partir de uma determinada hora, desde o Parque Mayer ao Ritz Club, do Passapoga aos outros cabarés, a gente encontrava esses gajos. E das duas uma: ou éramos protegidos (entre aspas) por eles ou levávamos arraias de porrada. É também daí que conheço o Zé Cardoso Pires. Quantas vezes acabávamos à noite às seis da manhã na Adega dos Perus, na Praça do Chile (ele escreveu uma série de crónicas sobre isso).

A questão é bem posta porque isso colocou-me um problema: como fazer um filme de época sem fazer época? Claro que tinha que haver uns carros, há a canção do Tony de Matos, o indicativo do programa da rádio (*A Noite É Nossa*) e há a maneira como os actores se vestem. Mas a Zé Branco em tudo disse que não convinha carregar demais, porque caso contrário perdia-se o efeito que o filme pode ter em relação a hoje. E acho que tem. Porque os marialvas estão cá outra vez. De resto, o filme tem várias metáforas: a caçada aos patos é uma metáfora da Guerra Colonial. Daí a violência da caçada que no livro é um pouco à maneira de Renoir. Daí também que ao contrário do romance, no filme não seja um emigrante a bater



no preto, mas um *handicap* da guerra, vestido como soldado (é o Joaquim Leitão que faz o papel). Daí que o Tomás Bravo às tantas desligue o televisor onde se vê uma partida de soldados para a guerra, dizendo “Vão-se embora! Desapareçam!”

O marialvismo não desapareceu: os senhoritos estão a regressar e a relação com as mulheres no mundo deles não mudou assim tanto. Neste aspecto, *O DELFIM* – infelizmente – é extremamente actual. O filme é sobre fantasmas, é como fantasmas loucos que no fim eles acabam, e penso que há uma espécie de maldição salazarista a pesar sobre este país. Apesar das Europas, continuamos a viver num mundo fechado.

Em entrevista a Eduardo Prado Coelho, *JL-Jornal de Letras Artes e Ideias*, 3 de Abril de 2002  
por ocasião da estreia de *O DELFIM*

Estive para lhe chamar [a *LÁ FORA*, que teve por primeiros títulos de trabalho *CONDOMÍNIO PRIVADO* e *CONDOMÍNIO FECHADO*] COMO NÓS SOMOS, título que não pude usar porque há um grande romance que se chama *The Way We Live In*. O filme é sobre o real lá fora, o real visto cá de dentro, através de sucessivas imagens. Portanto, essa realidade é virtual. Os títulos para mim são como que sinopses e, então, comecei a pensar: “Como é que em português se diz *out there*?” Fui dizer ao Paulo Branco que queria mudar o título e ficou *LÁ FORA*.

Encontrei o João Lopes, conhecemo-nos muito bem, ele começou praticamente a fazer crítica no *Cinéfilo*. Encontrámo-nos no comboio [numa viagem para o Porto], hitcockianamente. [...] Disse-lhe que tinha uma ideia mas ninguém para escrever comigo, e ainda por cima queria fazer uma coisa contemporânea, tinha

fechado as adaptações literárias com o DELFIM. Queria fazer o meu primeiro filme do século XXI [...] Foi um trabalho muito interessante, muito rico, porque ele escreve muito bem, tem boas ideias e viu dez vezes mais filmes do que eu. Recentemente fui à Cinemateca rever o BELARMINO. A sala estava cheia e toda a gente me disse que o filme era um documentário sobre a Lisboa daquela época – mas é preciso esperar trinta e tal anos para as pessoas pensarem isso. Disse hoje ao João que nessa altura já não estarei cá, mas daqui a trinta anos o LÁ FORA será visto como o filme sobre como nós vivíamos agora, em Lisboa, nos anos 2003/2004: *the way we live*. [...] Eu disse ao João que jogámos num terreno sem rede. Podíamos ter-nos despedaçado os dois. É que não consigo perceber porque é que os cineastas portugueses não vêem o que se passa lá fora. E o que se passa são sítios como a Bolsa, os estúdios de televisão, os salões de cabeleireiro, lugares assim.

Em entrevista a Eurico de Barros, *Diário de Notícias*, 1 de Abril de 2004 por ocasião da estreia de LÁ FORA



O DELFIM

De certo modo, sim [as personagens de Rogério Samora e Alexandra Lencastre em LÁ FORA trazem a carga das de O DELFIM]. Mas só me dei conta disso quando o filme já estava feito. É curioso que utilize esse termo, assombramento, porque durante a rodagem ia dizendo ao João [Lopes]: “Este filme é muito estranho.” Ele dizia: “Não, é assombrado.” De facto, é, não só por O DELFIM, mas por outras coisas que fiz, O FIO DO HORIZONTE, por exemplo, que tinha sempre na cabeça em função da atmosfera. [...] O DELFIM foi um trabalho feito de outra maneira, estava tudo absolutamente escrito e preparado. O Vasco Pulido Valente tinha feito um argumento clássico. As minhas inquietações foram menores do que no LÁ FORA, até por causa desse lado de se ir fabricando no dia a dia. Curiosamente, se há um filme onde se fabricaram as coisas no mesmo sentido foi o BELARMINO. Havia uma improvisação constante, a única coisa segura que nós tínhamos era o interrogatório que o Baptista Bastos faz ao Belarmino. Fiquei sempre com muitas saudades desse tipo de trabalho. [...] É evidente que é um lastro que passou [do DELFIM] para este filme. Depois de feito, dei-me conta de que a personagem da Laura Albuquerque tem muito a ver com a Maria das Mercês [ambas interpretadas por Alexandra Lencastre], só que ela aqui é uma apresentadora de televisão, ou seja, já não está fechada em casa, mas num estúdio. E ele é um pouco o Tomás Palma Bravo [personagens interpretadas por Rogério Samora], mas sem a Gafeira, lidando com o dinheiro dos outros.

Em entrevista a Kathleen Gomes, *Público* | Y, 2 de Abril de 2004 por ocasião da estreia de LÁ FORA

Não escondo essa minha costela metafísica. É um filme muito mais experimental do o DELFIM, que é um filme clássico. Enquanto que este filme [LÁ FORA] regressa a UMA ABELHA NA CHUVA, onde eu comecei a sério – e mesmo até ao BELARMINO. Ainda acredito no poder das imagens e dos sons. E das emoções. [...] O que me interessou foi a proliferação das imagens. Essa ideia do controle do espaço, de apanhar aquilo que cada um de nós faz, impressiona-me imenso. Deixámos de encarar o real, por isso é que o filme se chama LÁ FORA. E isso tem consequências muito directas sobre os nossos afectos. Como é que podemos amar numa situação destas?

Em entrevista a João Antunes, *Jornal de Notícias*, 1 de Abril de 2004  
por ocasião da estreia de LÁ FORA

Eu sou o duplo dos meus filmes. Há um notório: o FIO DO HORIZONTE (...). Aí o personagem do Claude Brasseur não é só parecido comigo; é parecido com o Belarmino. O Bénard da Costa escreveu então que foi uma forma de eu fazer o BELARMINO regressar para ele me perseguir. A verdade é que a maioria dos cineastas que expõem o seu interior transferem para os filmes os seus fantasmas. Haverá só dois tipos: os que são assim – uma maioria em Portugal porque não temos indústria que suporte géneros codificados – e os que trabalham na “grande máquina”, os do piloto automático.

Em 98 OCTANAS expus tudo. O filme é um longo flashback do que fiz na vida. Não só como cineasta mas como ser: os amores e desamores, os copos que bebi e não bebi, os cigarros que fumei e não devia ter fumado. Quando comecei o filme disse ao meu assistente de realização, o Zé Maria Vaz da Silva – uma espécie de alter ego para este filme – que íamos tentar o proibido: regressar à juventude. Quando fiz o BELARMINO tinha 26 anos e nessa idade achamos que somos eternos. Nesta fase da vida em que estou não se pergunta se já morreremos; pergunta-se: e se somos só replicantes? E se somos só um código de barras que tem já inscrito o prazo de validade? [...] Há um colega meu, que é sempre generosíssimo na análise dos filmes – o Alberto Seixas Santos, que não por acaso fez um filme chamado o MAL – que viu o filme e me disse que este era o meu filme mais luminoso. Acho que ele tem razão; há um lado lírico no filme, um lado Bernardino Ribeiro e de *Menina e Moça*. [...] O filme é luminoso no sentido em que alguém se revela a si próprio, em que alguém se expõe à transparência. Como uma radiografia íntima – como se isso fosse possível.

Em entrevista a José Miguel Gaspar, *Jornal de Notícias*, 14 de Setembro de 2006  
por ocasião da estreia de 98 OCTANAS

É proveniente de um livro do meu filho, Diogo Lopes, com fotografias de Nuno Cera, que se chama *Cimêncio* (uma junção de silêncio e cimento), que é uma análise fotográfica e escrita, do ponto de vista de um arquitecto, com um lado de antropologia, sobre tudo o que é periferia. Bairros periféricos, estradas, estações de serviço. 98 OCTANAS surge no sentido da mobilidade e da errância.

Em entrevista a Victor Melo, *Jornal de Letras*, 13 de Setembro de 2006  
por ocasião da estreia de 98 OCTANAS

Com o tempo, o olhar vai ganhando cambiantes. Como as estações do ano. Com a idade, os copos que se beberam, os cigarros que se fumaram, as tristezas e as alegrias sentimentais que tivemos, tudo isso passa para os filmes. Há uma espécie de nostalgia. E uma capacidade de olhar o sol em frente. Aos 70 anos a gente começa a olhá-lo assim, como, sobre a melancolia, dizia a Julia Kristeva, num livro intitulado *Sol Negro*. O 98 OCTANAS corresponde bastante a isso, até porque foi rodado entre Julho e Agosto de 2004. Com os incêndios florestais a seguirem a rodagem ao longo das estradas, o sol tinha uma cor completamente diferente da habitual e da que vira durante as *répérages* dos locais. À sua maneira, isso faz parte da construção do filme. Porque é um filme em viagem, sobre dois seres que se encontram numa estação de serviço. Não se conhecem, a pouco e pouco vão-se conhecendo, o que estabelece entre eles uma relação afectiva, emocional. E eu passava o tempo a dizer aos actores e à equipa que não se tratava de psicologia, mas de emoções...

Há um lado mais redentor neste filme do n'ó DELFIM e no LÁ FORA, ambos sobre universos que se vão fechando. Em 98 OCTANAS, finalmente, há qualquer coisa que se abre. É a parte final do filme, com aquela grande árvore e as vozes off. Ela pergunta: "E onde é que isso fica?", ele responde-lhe: "Perto". [...] É a opinião do Tabucchi, que acha que eu acabo sempre em círculo. Já no BELARMINO era assim, tal como n'ó DELFIM. De facto, aquela estrada, e voltando à tua ideia, é uma metáfora deste Portugal. Quando não sabes que fazer e tens carro, vais para a estrada. As pessoas hoje quase todas têm carro. Herdámos isso do cavaquismo. E também a ideia dele do progresso: ter carro, frigorífico e televisão e nada na cabeça. Não é por acaso que vivemos tão intensamente o 25 de Abril e estamos hoje tão despolitizados.

Uma [das várias piscadelas de olho cinéfilas de 98 OCTANAS] é a THEY LIVE BY NIGHT, do Nicholas Ray, o único filme que durante as filmagens mostrei ao Rogério [Samora], à Carla [Chambel] e ao Edmundo Díaz. O 98 OCTANAS é a minha pequena e modesta homenagem ao Nicholas Ray. De tal modo que estive quase a fazer o filme a preto e branco. Não fiz mas pedi ao Edmundo para me fazer uma cor que fosse uma reminiscência do preto e branco.

O grave é a produção. Mesmo se o Paulo Branco é um caso excepcional, as condições têm-se degradado. Voltámos – tal como no início do Cinema Novo em Portugal, nos anos sessenta – a trabalhar um pouco por carolice. Voltámos nós, os realizadores, bem como os actores e os técnicos, capazes de utilizar de modo criativo instrumentos altamente sofisticados. Sei do que falo porque trabalho quase sempre com as mesmas equipas. É o meu lado cigano, gosto de trabalhar em trupe. [A produção correu] muito bem, mas à custa de um grande esforço. De todos nós. Eu emagreci seis quilos nas sete semanas de rodagem. Num filme destes, sempre de um lado para o outro, sete semanas é muito pouco. Começávamos muitas vezes a rodar às cinco da manhã e acabávamos ao fim da tarde, por vezes à noite. Esta carolice é semelhante à dos anos sessenta.

Quanto ao balanço [um balanço de geração] não é nada nostálgico. Sou melancólico, mas não nostálgico. Costumo dizer que sou melancólico de manhã e litigante à tarde. Como o Nanni Moretti. Agora estou um bocadinho mais calmo, mas tenho polémicas terríveis; então quando se trata de política... Já perdi amigos e amigas por causa disso. Das discussões de cinema tenho alguma saudade: é pena que os cineastas se tenham separado tanto. Dantes, no Vává e noutros sítios, discutíamos muito: uns pelos Aristarcos, outros pelo Bazin, outros (como eu) pela montagem, fundamental, como dizia o Godard: "A mise en scène é um olhar, a montagem um bater de coração". Eram discussões infundas. De qualquer modo, tenho uma leitura

muito positiva dessa nossa geração. Quando fiz o BELARMINO e o Paulo Rocha OS VERDES ANOS (dois filmes que são uma espécie de gémeos diferentes), numa entrevista para *O Tempo* e *o Modo*, afirmei que não era um dado adquirido que o cinema novo português fosse avançar. E, de facto, só avançou porque a Gulbenkian nos financiou a cooperativa de cineastas, o Centro Português de Cinema, graças à qual o António-Pedro, o Seixas, o Fernando Matos Silva e outros puderam fazer os seus primeiros filmes. Porque eu sabia que era preciso uma continuidade. E só quando isso acontecesse teríamos uma base mais sólida para poder falar de um cinema novo português. Mas, mesmo assim, era preciso que essa base continuasse até chegar uma outra geração que esteticamente nos contestasse. E seria isso que faria com que o cinema novo português pudesse vir a ser uma cinematografia com alma própria e estilo próprio. O que aconteceu com a geração do João Botelho, do José Álvaro de Moraes, do Jorge Silva Melo, mesmo do César, que só então pôde fazer QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO, um filme extraordinário que é a génese de tudo o que ele fez depois. Mais tarde apareceram outros, como o João Canijo, o Joaquim Leitão, a Margarida Gil. Sem esquecer o Pedro Costa, um caso à parte, como (de modo diferente) era o João César. E sem esquecer também os únicos que têm a ver com o Pedro Costa e foram muito importantes para ele: o António Reis e a Margarida Cordeiro. Quer isto dizer que houve uma espécie de sangue que se misturou no cinema português. Não é por acaso que o primeiro filme do Pedro Costa se chama SANGUE. Deste ponto de vista estou optimista. Pessimista, só quanto às condições de produção. A maior parte dos filmes são feitos em seis semanas. Eu tive sete e queria oito. Mas os produtores não podem: tudo encareceu (alimentação, hotéis, carros, telefones, materiais, película). Há cada vez menos dinheiro para os filmes. [...] Receio muito que a qualidade do cinema português se venha a ressentir das actuais condições financeiras. 98 OCTANAS custou o mesmo que um trailer de um filme americano. E há investimentos publicitários de filmes americanos que davam para manter o ICA aberto pelo menos dez anos.

Em entrevista a Rodrigues da Silva, *Primeiro de Janeiro*, 27 de Setembro de 2006  
por ocasião da estreia de 98 OCTANAS

Nesta Lisboa do século XXI em que ser moderno é sinónimo de dependência a novas tecnologias, quero um filme sobre relações virtuais e infidelidades electrónicas, de acordo com o ar do tempo. Através de boleros que escoltam toda a narrativa do filme conto uma história de intensos amores e profundos desamores que como diria a Dolores Duan “é como se fosse uma canção de dor de corno”.

da nota de intenções de OS SORRISOS DO DESTINO no dossier de imprensa do filme, estreado em 2009

Um longo mergulho no mar transforma-se numa intensa travessia pela vida de Santiago e pelas suas relações. A paixão por Constança. O casamento com Laurence. A cumplicidade do amigo Salvador. Ao inevitável “quem eu sou?”, as personagens de EM CÂMARA LENTA respondem com “não sei quem tu és.”

da nota de intenções de EM CÂMARA LENTA no dossier de imprensa do filme, estreado em 2012

Os filmes reflectem os meus próprios fantasmas. Isso é evidente. Acredito, sinceramente acredito, numa espécie de sensibilidade musical dos espectadores. As pessoas podem ser tocadas por coisas menos evidentes e, quando acontece, significa que ouviram a minha música. Pode não ser sempre, mas quando acontece é um milagre.

Quando estou a trabalhar num filme, quando estou nas filmagens, é como se estivesse noutra vida. É um mundo à parte e é absolutamente fantástico. Curiosamente, este último filme [LÁ FORA] tem-me habitado de uma forma estranha. Há qualquer coisa de opressivo na maneira como acordo a pensar no filme. Provavelmente porque há aqui aspectos pessoais de todos nós que o fizemos que me deixam marcas muito profundas. Vou pôr as coisas nestes termos: sou considerado um lisboeta muito convival, mas ao contrário do que possa parecer não sou tão convival quanto isso. Gosto de estar com amigos e de ter conversas. Aprende-se imenso com as emoções dos outros. Mas depois fico ali sozinho a olhar para a rua, a ver as pessoas passar, e aí penso nos filmes. Nós somos todos muito misteriosos. Essa é a primeira questão, é sobre isso que trabalhamos e é aí que quero chegar e onde provavelmente nunca chegarei: ao mistério de cada um de nós.

Em entrevista a Ana Soromenho, *Expresso | Única*, 20 de Março de 2004  
por ocasião da estreia de LÁ FORA

Nesta estação da vida a gente percebe que afinal já não pode dizer, como Cocteau dizia, como se diz n'ó ACCOSSADO do Godard, "Devenir immortel et depuis mourir". Sei que vou morrer, que não me resta muito tempo. É sobre isso, provavelmente, que me vou debruçar nos meus filmes. Mesmo este que fiz agora para o Porto 2001, que se chama CINEMA e que é uma reflexão sobre a morte, e, ao mesmo tempo, sobre a perenidade das imagens. As imagens, como as civilizações, são mortais. Mas renascem. Este jogo é talvez aquele que hoje mais me toca. [...] O que quer dizer que estou a reflectir sobre a desapareição da minha própria imagem. A partir do FIO DO HORIZONTE comecei a perceber isso. (pausa) Mas ao mesmo tempo admito a hipótese de deixar de lado o cinema, ter uma câmara muito pequenina e fazer um diário: "Hoje nasceram as primeiras flores do pessegueiro que está à porta da casa de minha mãe". Pode ser tão simples como isto. Gostaria que ficasse com um ar exaltante a imagem de ver nascer as flores do pessegueiro.

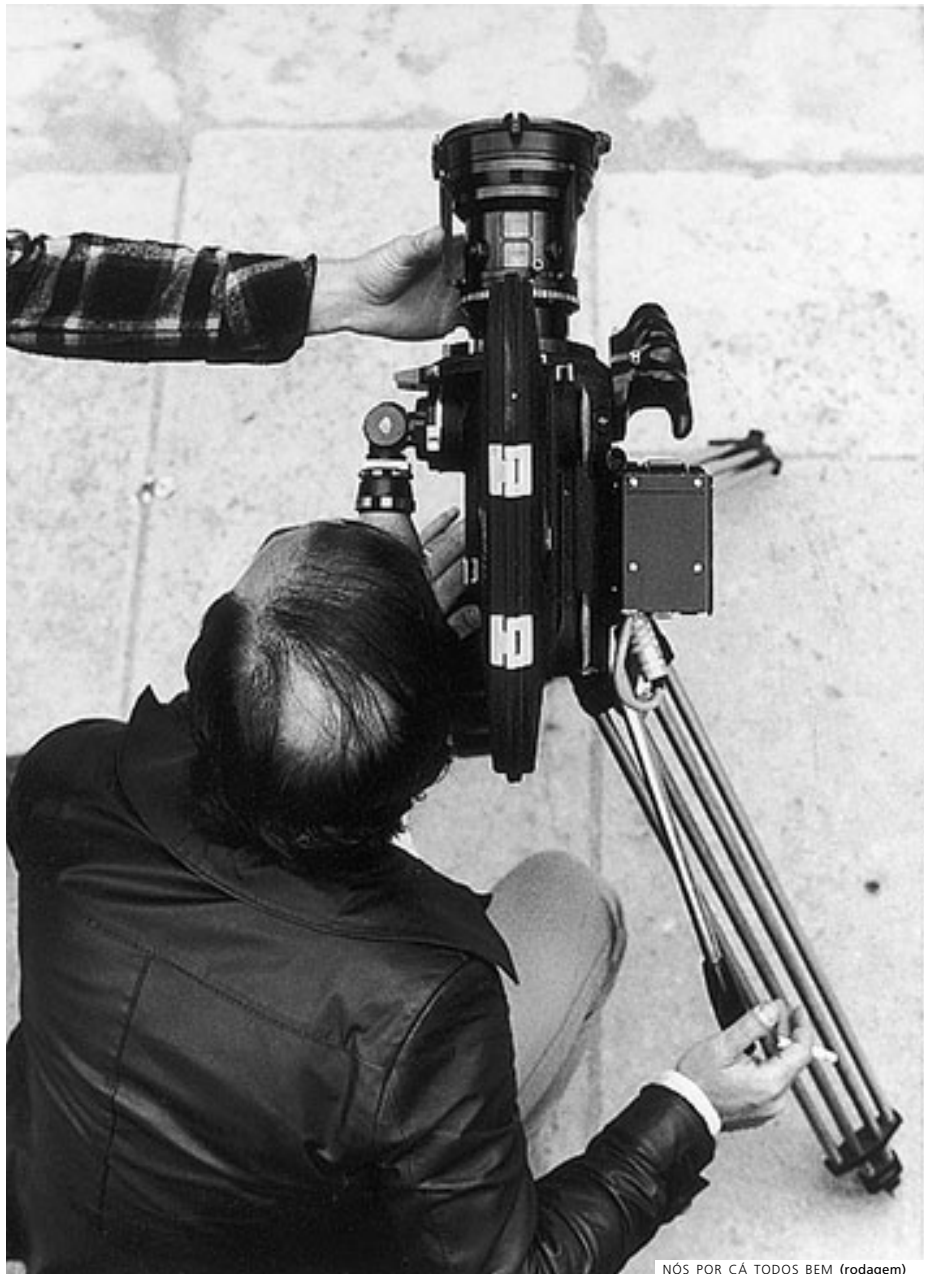
Tive [sempre uma noção de *outsider*]. *Classless*. Não tenho uma classe própria. Não sou um excluído, isso não sou. Até condecorado sou!, que é uma coisa chata! Sociologicamente, devia estar na Várzea a cavar e a beber copos de vinho tinto. Não estou. Estatisticamente, e aquilo é ainda uma zona muito pobre, não teria a possibilidade de chegar onde cheguei. Ou seja, voltamos ao Alexandre O'Neill: "Estou onde não devia estar", *Pluma Caprichosa*.

Para mim, um filme é uma questão de vida ou de morte. Admito que se façam outras coisas: telefilmes, séries, publicidade, e não é nada de pejorativo. Tal como se faz o Fiat Uno. É preciso ganhar a vida, com certeza. Mas a implicação ontológica é diferente. Nesse sentido, é como o famoso plano da PALAVRA do Dreyer, quando ela ressuscita por via do amor e da fé. O cinema para mim é isso. Sei que nunca chegarei lá. Há tempos estava numa discussão com o meu filho e disse-lhe "Eh pá, há o Dreyer, há o Murnau, há o Renoir, há o Ford, o Welles, o Godard, o Rossellini; e depois Fernando Lopes há pelo menos cem mil pelo mundo fora".

Poderia morrer e ser recordado estritamente por um plano. O Belarmino a atravessar um túnel a caminho de um estádio. Mesmo que na ABELHA NA CHUVA haja uma coisa que gostaria de guardar e que tem a ver com a ideia da paixão: é o movimento de câmara para a Zita Duarte na carruagem da senhora, a arranjar o cabelo, e a gente a ouvir "Ó Teresa, Teresa, tão cedo nos vão separar". Pelo menos estes dois planos fiz. Não estou a dizer que isto me salve a vida. Mas dá-me algum direito, enquanto ser vivente, a não ter passado sem deixar um recadozinho. Uma pequena nota musical! O que há de fabuloso no cinema é aquilo que magicamente passa para cá do ecrã. Ou seja, de como esse sonho nos vem habitar e de como o habitamos.

Em entrevista a Anabela Mota Ribeiro, *Diário de Notícias | DNA*, 4 de Novembro de 2000  
anterior ao início da rotação de O DELFIM







CINEMA



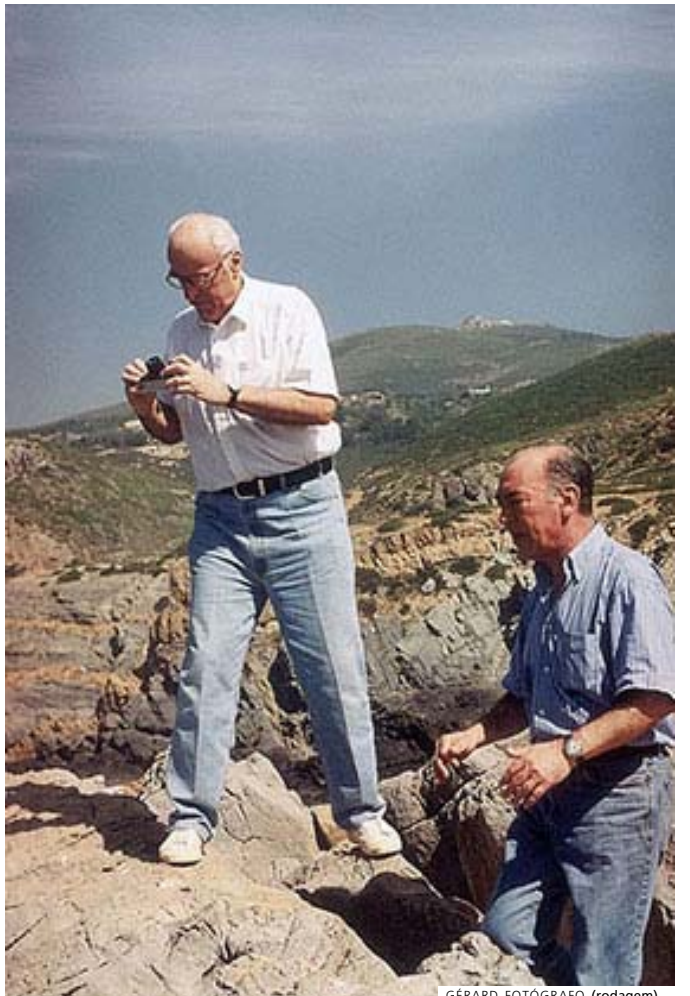
BELARMINO



UMA ABELHA NA CHUVA



MATAR SAUDADES (rodagem)



GÉRARD FOTÓGRAFO (rodagem)



NÓS POR CÁ TODOS BEM (rodagem)



CRÓNICA DOS BONS MALANDROS



FIO DO HORIZONTE



MATAR SAUDADES



98 OCTANAS



OS SORRISOS DO DESTINO



EM CÂMARA LENTA

filmografia  
FERNANDO LOPES  
realizador

1960

**THE BOWLER HAT**

Produção: London Film School (Reino Unido)  
c/m \*

**INTERLUDE**

Produção: London Film School (Reino Unido)  
c/m \*

**THE LONELY ONES**

Produção: London Film School (Reino Unido)  
c/m \*

1961

**MARINHA PORTUGUESA**

Produção: Radiotevisão Portuguesa (RTP)  
c/m \*

**ANO MUNDIAL DO REFUGIADO**

Produção: Radiotevisão Portuguesa (RTP)  
c/m \*

**DOMINGOS SEQUEIRA**

Produção: Radiotevisão Portuguesa (RTP)  
c/m \*\*

**AS PEDRAS E O TEMPO - ÉVORA**

Planificação: Fernando Lopes  
Comentário: José de Sá Caetano  
Fotografia: Abel Escoto, Aquilino Mendes  
Som: Alexandre Gonçalves  
Montagem: Pablo del Amo  
Música: Filipe de Sousa  
Misturas: Filipe Gonçalves  
Locução: Jacinto Ramos  
Assistente de realização: José de Sá Caetano  
Produção: Secretariado Nacional da Informação (SNI)  
Assistentes de produção: Horário Caio, Navarro de Andrade  
Distribuição: Imperial Filmes  
35mm, 16 minutos

**O VOO DA AMIZADE**

Comentário: Manuel Figueira  
Fotografia: Aquilino Mendes  
Som: Luís Barão, Alexandre Gonçalves  
Montagem: Pablo del Amo  
Misturas: A. da Mata Diniz  
Locução: Henrique Mendes  
Produção: Filipe de Solms para a TAP  
Distribuição: Internacional Filmes  
35mm, 14 minutos

1962

**AS PALAVRAS E OS FIOS**

Comentário: Baptista-Bastos  
Fotografia: Abel Escoto  
Som: Alexandre Gonçalves  
Montagem: Manuel Ruas  
Música: Manuel Jorge Veloso  
Locução: Jacinto Ramos  
Assistente de realização: António Oliveira Pinto  
Produção: Álvaro Belo Marques para a CEL-CAT  
Distribuição: Filmes Castello-Lopes  
Estreia comercial: 9 de Novembro de 1962, no cinema Império (Lisboa)  
35mm, 12 minutos

**ESTE SÉCULO EM QUE VIVEMOS**

Produção: Radiotevisão Portuguesa (RTP)  
c/m \*

**A CIDADE DAS 7 COLINAS - MARÇANO PRECISA-SE**

Produção: Radiotevisão Portuguesa (RTP)  
c/m

## 1964

### **BELARMINO**

Argumento, Planificação: Fernando Lopes  
Fotografia: Augusto Cabrita  
Som: Heliodoro Pires  
Montagem: Manuel Ruas  
Colaboração artística: Baptista-Bastos, Manuel Ruas  
Música: Manuel Jorge Veloso, Justiniano Canellas (e colaborações de Milou Struvay, Maria Vanzeller, Conjunto Hot Club, António D. Silva)  
Iluminação: Manuel Carlos Silva, Carlos Manuel da Silva  
Efeitos Sonoros: Alexandre Gonçalves  
Locução: Jacinto Ramos  
Genérico, Efeitos Especiais: Mário Neves  
Anotação: Lucinda Pires  
Assistente de realização: Fernando Matos Silva  
Assistente de montagem: Emília de Oliveira  
Operador de imagem: Elso Roque  
Assistente de imagem: Fernando Gomes  
Interpretação: Belarmino Fragoso, Albano Martins, Tony Alonso, Jean-Pierre Gebler, Bernardo Moreira, Maria Teresa Noronha Bastos, Júlia Buísel, Maria Amélia Fragoso, Ana Fragoso.  
Produção: António da Cunha Telles  
para Produções Cunha Telles  
Distribuição: Doperfilme  
Estreia comercial: 19 de Novembro de 1964,  
no cinema Avis (Lisboa)  
35mm, 72 minutos

## 1966

### **VERMELHO, AMARELO, VERDE**

Comentário, Poemas: Alexandre O'Neill  
Fotografia: Manuel Costa e Silva  
Montagem: Fernando Lopes  
Misturas (efeitos sonoros): Alexandre Gonçalves  
Música: Thilo Krassman  
Genérico: Mário Neves  
Consultor (conselheiro de produção): Fernando Garcia  
Assistentes de imagem: Carlos Manuel Silva, Américo Oliveira  
Produção: Prevenção Rodoviária Portuguesa  
Distribuição: Espectáculos Rivus  
35mm, 9 minutos

### **CRUZEIRO DO SUL**

Argumento: Afonso Botelho  
Planificação: Fernando Lopes, Afonso Botelho  
Fotografia: Aquilino Mendes  
Som: Alexandre Gonçalves  
Montagem: Fernando Lopes  
Operadores de imagem: Aquilino Mendes, Ruiz Romero  
Operadores de som: Luís Barão, José Sanders  
Locução: Gomes Ferreira, Fernando Gusmão, Alves Costa  
Conselheiro técnico: Comandante Trindade dos Santos  
Produção: Ricardo Malheiro para Cultura Filmes  
Estreia comercial: 6 de Julho de 1966, no Império (Lisboa)  
35mm, 17 minutos

## 1967

### **HOJE ESTREIA**

Comentário: Alberto Seixas Santos  
Fotografia: Manuel Costa e Silva  
Som: Alexandre Gonçalves  
Locução: João Martins  
Figuração: Fernando Lopes, Eduardo Afonso Dias, Daciano Costa  
Assistente de realização: João Matos Silva  
Produção: Gérard Castello-Lopes para Média Filmes  
Distribuição: Filmes Castello-Lopes  
Estreia comercial: 1 de Novembro de 1967, no Condes (Lisboa)  
35mm, 8 minutos

### **TEJO — ROTA DO PROGRESSO**

Comentário: Corregedor da Fonseca  
Fotografia: Aquilino Mendes, Manuel Costa e Silva, Acácio de Almeida  
Som, Música: Manuel Jorge Veloso  
Montagem: Fernando Lopes  
Locução: Joaquim Rosa  
Produção: Lisnave  
35mm, 11 minutos

## 1970

### **A AVENTURA CALCULADA**

Comentário: Roby Amorim  
Fotografia: Manuel Costa e Silva



Som: Alexandre Gonçalves  
Montagem: Fernando Lopes  
Locução: Gérard Castello-Lopes  
Assistente de realização: Francisco Machado  
Produção: Laboratório Nacional de Engenharia Civil  
Direcção de produção: Faria Aboim  
Assistente de produção: Américo de Freitas  
Estreia comercial: 14 de Novembro de 1972, no Condes (Lisboa)  
35mm, 14 minutos

1971

### UMA ABELHA NA CHUVA

Argumento, adaptação, diálogos: Fernando Lopes, com base no romance homónimo de Carlos de Oliveira  
Fotografia: Manuel Costa e Silva  
Som: Alexandre Gonçalves  
Montagem, anotação: Teresa Olga  
Música: Manuel Jorge Veloso; abertura de *A Força do Destino*, de Giuseppe Verdi  
Cenários, guarda-roupa: Maria Helena Matos  
Assistentes de realização: João Matos Silva, Jorge Paixão  
Assistentes de operador: Carlos Ferreira, António Vasconcelos  
Iluminação: Manuel Carlos da Silva  
Genérico: Panorâmica 45  
Interpretação: Laura Soveral, João Guedes, Zita Duarte, Ruy Furtado, Carlos Ferreira, Fernando de Oliveira, Adriano Reys, elementos da Companhia de Teatro Desmontável de Rafael de Oliveira  
Produção: Média Filmes  
Distribuição: Média Filmes  
Estreia comercial: 13 de Abril de 1972, no Estúdio (Lisboa)  
35mm, 66 minutos

1972

### ERA UMA VEZ... AMANHÃ

Colaboração literária: Maria Alberta Meneses  
Fotografia: Manuel Costa e Silva  
Montagem: Fernando Lopes  
Música: Francisco d'Orey  
Efeitos especiais: Alexandre Gonçalves (efeitos de som)  
Assistentes de realização: Jaime Silva, Pedro Éfe, José Maria Pereira, José Madrugo, Manuel Mateus  
Direcção de produção: Helena Vasconcelos  
Interpretação: Luís Lança, Conceição Pombo, Isabel Fernandes

Produção: Telecine Moro Portuguesa  
Distribuição: Sofilmes  
35mm, 10 minutos

1973

### NACIONALIDADE PORTUGUÊS

co/r: Nuno Bragança, Gérard Castello-Lopes  
Texto: Nuno Bragança  
Fotografia: Elso Roque, Augusto Cabrita, Manuel Costa e Silva  
Som: Alexandre Gonçalves  
Montagem: Fernando Lopes, Nuno Bragança, Gérard Castello-Lopes  
Assistente de realização: Gérard Castello-Lopes  
Assistentes de produção: António Oliveira Pinto, Álvaro Belo Marques  
Locução: Luís Filipe Costa  
Produção: Nuno Bragança  
Estreia comercial: 21 de Janeiro de 1974, no Condes (Lisboa)  
35mm, 21 minutos \*

1975

### O ENCOBERTO

Poema: Fernando Pessoa  
Fotografia: Manuel Costa e Silva  
Som: Alexandre Gonçalves  
Montagem: Fernando Lopes  
Locução: João Cutileiro  
Produção: Instituto Português de Cinema, Telecine Moro  
Direcção de produção: Maria Helena de Vasconcelos  
Distribuição: Animatógrafo  
Estreia comercial: 9 de Abril de 1977, no Quarteto (Lisboa)  
35mm, 11 minutos

1976

### NÓS POR CÁ TODOS BEM

Argumento: Fernando Lopes  
Colaboração literária: Alexandre O'Neill  
Fotografia: Manuel Costa e Silva  
Som: João Canedo, Manuel Tomás, João Carlos Gorjão  
Música, canções: Sérgio Godinho (Poema *Coro das Criadas de Servir*, de Alexandre O'Neill)  
Decoração: Jasmim de Matos  
Coreografia: Elisa Worm

Anotação: Olívia Varela (Manolívia)  
Misturas: J.MN. San Mateo, João Carlos Gorjão  
Assistente de realização: Jorge Marecos Duarte  
Assistente de imagem: Francisco Silva  
Iluminação: João Silva, Carlos Afonso, Humberto Alves  
Operadores de imagem: Emídio Pinto, Víctor Estêvão  
Assistente de som: Pedro Lopes  
Interpretação: Zita Duarte, Wanda França, Adelaide João, Fernando Barradas, Lia Gama, Bina, Paula Guedes, Margarida O'Neill, Cecília Berenguer, Elvira Marques, habitantes da Várzea (Beira Litoral)  
Produção: Centro Português de Cinema (CPC) / série Museu da Imagem e do Som  
Distribuição: Animatógrafo  
Estreia comercial: 3 de Março de 1978, no Quarteto (Lisboa)  
16mm (ampliado para 35mm), 81 minutos

#### **HABITAT**

Comentário: Correia da Cunha  
Fotografia: José Luís Carvalhosa  
Som: Carlos Gorjão  
Montagem: Fernando Lopes, Carlos Gorjão  
Música: Carlos Paredes  
Canções: José Afonso  
Locução: Carlos Cruz (versão portuguesa), Françoise Hourtiguat (versão francesa)  
Assistente de realização: Olívia Varela (Manolívia)  
Produção: Centro Português de Cinema (CPC)  
16mm, 25 minutos

#### **O FADO OPERÁRIO / CANTIGAMENTE Nº 1**

Fotografia: Emílio Pinto  
Som: João Canedo, João Carlos Gorjão  
Montagem: Fernando Lopes  
Pesquisa cultural: Ernesto de Sousa  
Arquivos sonoros: Gonsalves Preto  
Excertos de filmes: LISBOA CRÓNICA ANEDÓTICA, de Leitão de Barros; JOÃO RATÃO, de Jorge Brun do Canto  
Assistente de realização: Olívia Varela (Manolívia)  
Assistente de imagem: Carlos Manuel  
Colaboração, participação: Jacinto Baptista, Oliveira Marques, César de Oliveira, João Perry Alexandre O'Neill  
Com: Manuel de Almeida (intérprete do fado), António Chainho (guitarra), José Maria Nóbrega (viola), Raul Silva (viola baixo)  
Produção: Centro Português de Cinema (CPC),

Radiotelevisão Portuguesa (RTP) / série televisiva  
Cantigamente  
Direção de produção: Manuel Costa e Silva  
Assistente de produção: Carmo Moser  
16mm, 78 minutos

1977

#### **SONS E CORES DE PORTUGAL**

Fotografia: António Escudeiro, Manuel Costa e Silva, Mário de Carvalho  
Montagem: José Violante Torres, João Carlos Gorjão, António Escudeiro, Fernando Lopes  
Música: António Victorino d'Almeida  
Produção: Centro Português de Cinema (CPC) para a Radiotelevisão Portuguesa (RTP)  
16mm, 11 minutos

1979

#### **LISBOA / AS GRANDES CIDADES DO MUNDO LISBONNE / LES GRANDES VILLES DU MONDE**

co/r : Augusto Cabrita  
Argumento: Alexandre O'Neill  
Comentário: Henri Campetier  
Fotografia: João Egreja  
Som: Fernando Salgado, Carlos Saúde  
Montagem: João Carlos Gorjão, Maetinho Planchard  
Música: Carlos Paredes, Alain Oulman, Tó Pinheiro  
Misturas: Jacques Decerf  
Assistente de imagem: Jorge Silva  
Produção: Pathé Cinéma (França), Animatógrafo, Radiotelevisão Portuguesa (RTP) (Portugal)  
Co-produção: FR3  
Produtoras: Maria João Seixas, Renée Gagnon  
16mm, 54 minutos

1982

#### **ALTITUDE 114**

Produção: Aeroportos e Navegação Aérea (ANA)  
c/m \*

1984

### CRÓNICA DOS BONS MALANDROS

Argumento, diálogos: Fernando Lopes, Mário Zambujal, Artur Semedo, a partir da obra homónima de Mário Zambujal

Fotografia: Manuel Costa e Silva

Som, montagem: João Carlos Gorjão

Decoração: Jasmim de Matos, Teresa Lacerda

Guarda-roupa: Jasmim de Matos

Direcção musical: Joni Galvão

Canções: Rui Veloso, Paulo de Carvalho, Carlos Tê

Misturas: Luís Barão

Coreografia: Patrick Hurd

Efeitos especiais, genérico: Mário Neves

Anotação, assistente de montagem: Manuela Gorjão

Locução: Carlos Cruz, Rui Romano

Operador de imagem: Amílcar Carrajola

Assistentes de realização: Pedro Lopes, João Pedro Ruivo, Diogo Seixas

Assistente de imagem: Carlos Mena

Iluminação: João de Almeida

Interpretação: Duarte Nuno, João Perry, Lia Gama, Maria do Céu Guerra, Nicolau Breyner, Paulo de Carvalho, Pedro Bandeira Freire, Zita Duarte, António Assunção, Virgílio Castelo, Mário Zambujal (narrador), Jorge Listopad, António Évora, Manuel Luís Goucha, Ariana, Artur Semedo, Hernâni Santos, Pedro Lopes, Emílio da Silva, Carlos Machado, Rodrigo da Silva, Gentil Ribeiro, Anabela Santos, Isabel Nogueira, Manuel Antunes, Alfredo Galego, Orlando Barbosa, Anamar

Produção: Fernando Lopes, Tobis Portuguesa

Produtor executivo: Artur Semedo

Direcção de produção: Olívia Varela (Manolívica), Teresa Tainha, Cláudia Lopes

Distribuição: Filmes Castello-Lopes

Estreia comercial: 18 de Outubro de 1984, nos cinemas Condes, Las Vegas, Quarteto, Quinteto (Lisboa)

35mm, 81 minutos

1988

### MATAR SAUDADES

Argumento: Carlos Saboga, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes

Diálogos: Carlos Saboga

Fotografia: António Escudeiro

Som, misturas: Antoine Bonfanti

Montagem: Alexandre Gonçalves

Música (selecção): Diogo Seixas Lopes

Decoração, guarda-roupa: Gabriela Cerqueira

Caracterização: Margarida Miranda

Assistentes de realização: Antonio Rosas, José Miguel Figueiredo, Manuel João Águas

Operadores de imagem: Michel Tomasi, Humberto Alves

Assistente de imagem: Carlos Mena

Assistente de som: José Gamboa

Assistente de montagem: Manuel Águas

Interpretação: Rogério Samora, Teresa Madruga, Pedro Éfe, Alexandre de Sousa, Eunice Muñoz, João Cabral, Manuel Cavaco, António Reis, Lurdes Rodrigues, Laura Soveral, Canto e Castro, Carlos Saboga

Produção: Opus Filmes

Produtor: Fernando Lopes

Produtor executivo: José Luís Vasconcelos

Direcção de produção: Fernando Matos Silva

Assistentes de produção: Ricardo Cordeiro, Cláudia Lopes

Distribuição: Filmes Lusomundo

Estreia comercial: 26 de Agosto de 1988, nos cinemas Amoreiras, Quarteto (Lisboa)

35mm, 83 minutos

1993

### O FIO DO HORIZONTE

Argumento, adaptação: Christopher Frank, Jean Nachbaur, a partir de *Il Fillo dell'Orizzonte* de Antonio Tabucchi

Diálogos: Christopher Frank

Fotografia: Javier Aguirresarobe

Som: Vasco Pedroso

Montagem: Jacques Witt

Música: Zbigniew Preisner

Misturas: Conceição Carrilho, Jean-Paul Loublier, Marie Massiani

Decoração: Jasmim de Matos

Cenografia: Luís Filipe Osório

Guarda-roupa: Jasmim de Matos, Maria Amaral

Caracterização: Ana Lorena, Fátima Vieira

Genérico: Story Film, Pablo Nuñez

Efeitos especiais: Pedro Baladin, João Martins

Assistentes de realização: João Pedro Ruivo, João Tovar

Assistentes de imagem: Amílcar Carrajola, Vítor Nobre

Assistente de som: Paulo Cerveira

Assistente de montagem: Michelle d'Atoma

Interpretação: Claude Brasseur, Andrea Ferreol, Ana Padrão, António Valero, Miguel Guilherme, Luís Santos, Nicolau Breyner, Fernando Heitor, Guilherme Filipe, Paulo Rocha, Margarida Marinho, José Gomes, Joaquim Leitão, José Manuel Mendes, Márcia Breia, Adelaide João, Gonçalo Tropa, Homem Cardoso, Manuela Carona, Old Soares, Thilo Krassman, Pedro Éfe

Produção: Companhia de Filmes do Príncipe Real (Portugal), CTN, Câmeras Continentales (França), Origen (Espanha), Channel Four Films (Reino Unido)

Produtores executivos: António da Cunha Telles, Jean Nachbaur, Antonio Cardenal

Direcção de produção: Maria João Mayer, Gabriela Cerqueira

Assistentes de produção: Gabriel Moniz, Paula Nascimento, Manuel Rebelo

Distribuição: Atalanta Filmes

Estreia comercial: 4 de Março de 1994, no cinema Nimas (Lisboa)

35mm, 92 minutos

1996

### **SE DEUS QUISER...**

Fotografia: Manuel Costa e Silva

Som: Emídio Buchinho

Misturas: Miguel Ceitil

Montagem: Fernando Lopes

Operadores de câmara: Rui Poças, Miguel Ceitil

Chefe maquinista: Joaquim Amaral

Colaboração artística, adereços: Ana Louro

Anotação, assistente: Fátima Ribeiro

Assistente de realização, poloroids: Diogo Seixas Lopes

Colaboração especial nas sequências "Café Ferrador": João Pedro Ruivo

Participação: Elvira Marques, habitantes da Várzea dos Amarelos, Maria João Seixas

Produtor: Fernando Lopes para a Radiotelevisão Portuguesa (RTP) em colaboração com o Ministério da Cultura

Produtor delegado da RTP: Alice Milheiras

Direcção de produção: Cláudia Lopes

Assistente de produção: Olívia Varela (Manólvia)

Vídeo (betacam), 57 minutos

1998

### **GÉRARD FOTÓGRAFO**

Argumento: Fernando Lopes

Colaboração especial: Maria João Seixas, Alexandre Pomar

Fotografia: Manuel Costa e Silva

Câmara: Miguel Ceitil

Som: Luís Motrena

Montagem: Fernando Lopes, Miguel Ceitil

Misturas: Miguel Ângelo

Videografismo: MAC Computação Gráfica

Assistente de realização: Fátima Ribeiro

Direcção de produção: Manuel Costa e Silva

Produção executiva: Cláudia Lopes

Produção: A Quimera do Ouro

Vídeo (betacam), 43 minutos

### **LISSABON WUPPERTAL LISBOA**

Fotografia: Manuel Costa e Silva

Montagem: Fernando Lopes

Assistente de realização: Fátima Ribeiro

Operadores de imagem: Miguel Ceitil, Manuel Costa e Silva

Assistentes de montagem: Miguel Ceitil, Fátima Ribeiro

Produção: Expo 98, Radiotelevisão Portuguesa (RTP),

Rogério Ceitil Audiovisuais

Produtora: Gabriela Cerqueira

Produtor executivo: Rogério Ceitil

Vídeo (betacam), 35 minutos

1999

### **BERNARDO MARQUES – O AR DE UM TEMPO**

Argumento: Maria João Seixas, Fernando Lopes, a partir de uma ideia de Maria João Seixas

Colaboração: Maria Elisa Marques

Fotografia, videografismos: Miguel Ceitil

Montagem: Fernando Lopes, Miguel Ceitil

Fotografias: Pedro Lopes

Produção: Rogério Ceitil Audiovisuais para a Radiotelevisão Portuguesa (RTP) / série televisiva Artes & Letras

Produtor: Rogério Ceitil

Vídeo (betacam), 45 minutos

2001

### **CINEMA**

Poema: Cinema, de Carlos de Oliveira

Interpretação: Isabel Ruth

Fotografia, videografismos: Miguel Ceitil

Montagem: Miguel Ceitil, Fernando Lopes

Ilustrações: Jorge Colombo

Texto, locução: Diogo Seixas Lopes

Fotografias de cena: Pedro Lopes

Colaboração artística: Maria João Seixas, João Pedro Ruivo  
Projeccionista: Jorge José da Silva  
Produção: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, Rogério Ceitel Audiovisuais  
Produtor executivo: Rogério Ceitel  
Direção de produção: Olívia Varela (Manolívia)  
Vídeo (betacam), 23 minutos

### **O DELFIM**

Argumento: Fernando Lopes, Vasco Pulido Valente, a partir do romance homónimo de José Cardoso Pires  
Fotografia: Eduardo Serra  
Som: Philippe Morel, Gérard Rousseau  
Montagem: Jacques Witta  
Direção artística: Maria José Branco  
Caracterização: Emmanuelle Fèvre, Philippe Mangin  
Assistente de realização: Ângela Sequeira  
Operador de imagem: Edmundo Diaz  
Assistente de imagem: Sandra Meleiro  
Interpretação: Rogério Samora, Alexandra Lencastre, Rui Morrison, Isabel Ruth, Milton Lopes, Miguel Guilherme, Rita Loureiro, José Pinto, Márcia Breia, Alexandre de Sousa, Laura Soveral, Fernando Jorge, Sofia Bénard, Joaquim Leitão, Paula Guedes, Filipa Gordo, Fernando Heitor, Duarte de Almeida, João Cardoso  
Produção: Madragoa Filmes, Radiotevisão Portuguesa (RTP) (Portugal), Gemini Films (França)  
Produtor: Paulo Branco  
Distribuição: Atalanta Filmes  
Estreia comercial: 19 de Abril de 2002, nos cinemas Fonte Nova, King, Monumental (Lisboa)  
35mm, 84 minutos

2004

### **TOMAI LÁ DO O'NEILL**

Fotografia: Rui Poças  
Som: Pedro Melo  
Montagem, pós-produção vídeo e áudio: Miguel Ceitel  
Participação: Rogério Jacques, Rui Morrison (voz),  
Participação especial: Antonio Tabucchi, Hellmut Whol, Gérard Castello-Lopes, João Botelho, Afonso O'Neill, Mário Cesariny de Vasconcelos  
Coreografia ("Formiga Bossa Nova"): Nazareth Panadero  
Colaboração: André Rabaça, Tiago Matias  
Assistente de realização: Jorge Cramez

Produção: Pop Fiction  
Co-produção: Radiotevisão Portuguesa (RTP)  
Produção executiva: Cláudia Lopes  
Produção técnica: Rogério Ceitel Audiovisuais  
Vídeo (betacam), 53 minutos

### **LÁ FORA**

Argumento: João Lopes, a partir de uma ideia de Fernando Lopes  
Fotografia: Edmundo Díaz  
Som: Pedro Melo, Gérard Rousseau  
Montagem: Jacques Witta  
Música: Kurt Weil, Alfredo Bianchi & Giovanni D'Anzi, Manuel Espírito Santo, Mark Cherrie  
Decoração, guarda-roupa: Maria José Branco  
Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva  
Anotação: Jorge Cramez  
Interpretação: Alexandra Lencastre, Rogério Samora, Ana Zanatti, Maria João Abreu, Joaquim Leitão, Sofia Bénard, Cristóvão Campos, Miguel Jessen, Miguel Guilherme, Rui Morrison, Suzana Borges, Núria Mência, João Paulo Santos  
Produção: Madragoa Filmes (Portugal), Gemini Films (França)  
Produtor: Paulo Branco  
Direção de produção: Fernando Centeio  
Distribuição: Atalanta Filmes  
Estreia comercial: 1 de Abril de 2004, nos cinemas Fonte Nova, Millenium Alvaláxia, Monumental, Vasco da Gama, El Corte Inglés (Lisboa)  
35mm, 105 minutos

2005

### **ELA POR ELA**

Desenho de luz: Rui Poças  
Videografismo: Miguel Ceitel  
Mistura de som: Paulo Vilares  
Montagem: Rogério Ceitel  
Com: Agustina Bessa-Luís, Maria João Seixas  
Produção: RTP, Rogério Ceitel Audiovisuais  
Vídeo, série televisiva de 13 programas de 25 minutos

2006

### 98 OCTANAS

Argumento: João Lopes, a partir de um texto de Diogo Seixas Lopes  
Fotografia: Edmundo Díaz  
Som: Pedro Melo, Gérard Rousseau  
Montagem: Fernando Lopes  
Misturas: Gérard Rousseau  
Música: Bernardo Sasseti  
Decoração, guarda-roupa: Maria José Branco  
Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva  
Interpretação: Rogério Samora, Carla Chambel, Márcia Breia, Fernando Heitor, Joaquim Leitão, Fernando Lopes, Pedro Melo  
Produção: Clap Filmes  
Produtor: Paulo Branco  
Direcção de produção: Diana Coelho  
Distribuição: Atalanta Filmes  
Estreia comercial: 14 de Setembro de 2006, nos cinemas Fonte Nova, King, Monumental-Saldanha (Lisboa)  
35mm, 95 minutos

2007

### ELEGIA POR ALGUNS FOTOGRAFAS PORTUGUESES

Ideia e concepção videográfica: Fernando Lopes  
Canto: Klaus Nomi "The Cold Song", Henry Purcell  
Participação especial: Isabel Ruth  
Poema: Cinema, de Carlos de Oliveira  
Realização videográfica: Miguel Ceitil  
Produção: Midas Filmes  
35mm (negativos), vídeo (cópia), 9 minutos

2008

### O MEU AMIGO MIKE AO TRABALHO

Fotografia: Edmundo Díaz  
Som: Pedro Melo  
Montagem: Pedro Duarte  
Colaboração especial: Manuel Mesquita  
Chefe electricista: José Manuel Rodrigues  
Assistente: Ivânia West  
Com: Michel Biberstein  
Participação especial: Maria João Seixas  
Produção: Midas Filmes  
Produtor executivo: Pedro Borges  
Produtor associado: BA Filmes

Direcção de produção: Joana Cunha Ferreira  
Vídeo (betacam), 48 minutos

2009

### OS SORRISOS DO DESTINO

Argumento: Fernando Lopes, Paulo Filipe Monteiro  
Fotografia: Edmundo Díaz  
Som: Pedro Melo  
Montagem: Jacques Witta, Carlos Madaleno  
Misturas: Gérard Rousseau  
Direcção artística: Maria José Branco  
Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva  
Interpretação: Ana Padrão, Rui Morrison, Milton Lopes, Teresa Tavares, Cristóvão Campos, Pedro Lopes, Rogério Samora, Alexandra Lencastre, Julião Sarmiento, Ana Isabel, João Paulo Santos  
Produção: Clap Filmes  
Produtor: Paulo Branco  
Direcção de produção: Ana Pinhão  
Distribuição: Atalanta Filmes  
Estreia comercial: 12 de Novembro de 2009, nos cinemas Monumental, Amoreiras, Alvaláxia (Lisboa), Almada Fórum (Almada), Dolce Vita (Porto)  
Digital, 98 minutos

2012

### EM CÂMARA LENTA

Argumento: Rui Cardoso Martins, *a partir de um livro de Pedro Reis*  
Fotografia: Edmundo Díaz  
Som: Ricardo Leal  
Montagem: Carlos Madaleno  
Direcção artística: Maria José Branco  
Caracterização: Araceli Fuente  
Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva  
Interpretação: Rui Morrison, João Reis, Maria João Pinho, Maria João Luís, Maria João Bastos, Carlos Santos, John Frey, Nuno Rodrigues, Miguel Monteiro  
Produção: Alfama Films Portugal  
Produtor: Paulo Branco  
Direcção de produção: Sofia Gouveia  
Distribuição: Leopardo Filmes  
Estreia comercial: 8 de Março de 2012, nos cinemas King (Lisboa), Campo Alegre (Porto)  
Digital (DCP), 71 minutos

\* sem materiais localizados a esta data

\*\* sem materiais completos localizados a esta data

# Índice de filmes

400 COUPS, LES / OS 400 GOLPES (François Truffaut, 1959) 66, 71  
7 BALAS PARA SELMA (António de Macedo, 1967) 47, 52  
98 OCTANAS 101, 102, 103

## A

ABISMOS DE PASIÓN / O MONTE DOS VENDEVAIS (Luis Buñuel, 1954) 93  
À BOUT DE SOUFFLE / O ACOSSADO (Jean-Luc Godard, 1960) 18, 51, 104  
ABELHA NA CHUVA, UMA 11, 43, 48, 51, 56, 58, 60, 70, 75, 76, 77  
78, 79, 82, 86, 92, 93, 95, 96, 97, 101, 104,  
109  
ACTO DA PRIMAVERA (Manoel de Oliveira, 1962) 20, 23, 31  
AMERICA, AMERICA / AMÉRICA, AMÉRICA (Elia Kazan, 1963) 12  
AMOR DE PERDIÇÃO (Manoel de Oliveira, 1978) 50, 63, 77, 81  
ANIKI-BOBÓ (Manoel de Oliveira, 1942) 32  
ARMAS E O POVO, AS (Colectivo dos Trabalhadores da Actividade  
Cinematográfica, 1975) 81  
AZULEJOS DE PORTUGAL (Baptista Rosa, 1958) 65

## B

BELARMINO 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 42, 43, 45,  
47, 48, 49, 51, 52, 69, 70, 73, 74, 76, 82, 86, 87, 96, 100,  
101, 102, 103, 108  
BLACK NARCISSUS / QUANDO OS SINOS DOBRAM  
(Michael Powell, Emeric Pressburger, 1946) 67  
BONJOUR TRISTESSE / BOM DIA TRISTEZA (Otto Preminger, 1958) 77  
BONNES FEMMES, LES / AS BOAS MULHERES (Claude Chabrol, 1960) 37, 39

## C

CAÇA, A 48  
CAIXA, A (Manoel de Oliveira, 1994) 85  
CANÇÃO DA TERRA, A (Jorge Brum do Canto, 1938) 32, 33  
CANÇÃO DE LISBOA, A (Cottinelli Telmo, 1933) 32, 33, 34, 35  
CAT ON A HOT TIN ROOF / GATA EM TELHADO DE ZINCO QUENTE  
(Richard Brooks, 1958) 92  
CERCO, O (António da Cunha Telles, 1970) 60, 79  
CERRO DOS ENFORCADOS, O (Fernando Garcia, 1954) 36  
CIDADE DAS 7 COLINAS, A - MARCANO PRECISA-SE 69  
CINEMA 104  
CLÉO DE 5 À 7 / DUAS HORAS NA VIDA DE UMA MULHER  
(Agnès Varda, 1962) 19  
COMO NÓS SOMOS (título de trabalho de LÁ FORA) 99  
CONDOMÍNIO FECHADO (título de trabalho de LÁ FORA) 99  
CONDOMÍNIO PRIVADO (título de trabalho de LÁ FORA) 99  
COOL WORLD, THE / HARLEM (Shirley Clarke, 1964) 66  
CRÓNICA DOS BONS MALANDROS 43, 83, 84, 86

## D

DANS LA VILLE BLANCHE / A CIDADE BRANCA (Alain Tanner, 1983) 88  
DELFINO, O 93, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 113  
DIARY OF A CHAMBERMAID / DIÁRIO DE UMA CRIADA DE QUARTO  
(Jean Renoir, 1964) 41  
DOM ROBERTO (Ernesto de Sousa, 1962) 46, 72, 73  
DOMINGO À TARDE (António de Macedo, 1965) 45, 47, 48  
DOURO, FAINA FLUVIAL (Manoel de Oliveira, 1931) 32

## E

EM CÂMARA LENTA 103  
ESTE SÉCULO EM QUE VIVEMOS 69  
EVERYDAY EXCEPT CHRISTMAS (Lindsay Anderson, 1957) 66

## F

F FOR FAKE (Orson Wells, 1973) 90  
FALAMOS DE RIO DE ONOR (António Campos, 1974) 58, 82  
FEMMES DISPARAISSENT, DES (Édouard Molinaro, 1959) 37  
FIO DO HORIZONTE, O 72, 73, 75, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96,  
100, 101, 111  
FIRES WERE STARTED (Humphrey Jennings, 1943) 66  
FLASH GORDON 41  
FOR WHOM THE BELL TOLLS / POR QUEM OS SINOS DOBRAM (Sam Wood,  
1943) 97  
FRANCISCA (Manoel de Oliveira, 1981) 50  
FREI LUÍS DE SOUSA (António Lopes Ribeiro, 1950) 36  
FRENCH CANCAN / FRENCH CANCAN (Jean Renoir, 1955) 37

## G

GADO BRAVO (António Lopes Ribeiro, 1934) 34  
GRAPES OF WRATH, THE / AS VINHAS DA IRA (John Ford, 1940) 98  
GRIDO, IL / O GRITO (Michelangelo Antonioni, 1957) 70, 75  
GROUP, THE (Sidney Lumet, 1966) 74  
GUYS AND DOLLS / ELES E ELAS (Joseph L. Mankiewicz, 1955) 84

## H

HANGMEN ALSO DIE / OS CARRASCOS TAMBÉM MORREM  
(Fritz Lang, 1943) 13  
INVENÇÃO DO AMOR, A (António Campos, 1965) 30

## J

JAIME (António Reis, 1974) 57  
JOÃO RATÃO (Jorge Brum do Canto, 1940) 110  
JOHNNY GUITAR / JOHNNY GUITAR (Nicholas Ray, 1954) 30

## K

KILAS, O MAU DA FITA (José Fonseca e Costa, 1980) 83, 84

## L

LÁ FORA 95, 96, 97, 99  
LISBOA CRÓNICA ANEDÓTICA (Leitão de Barros, 1930) 110  
LOLA / LOLA (Jacques Demy, 1961) 19  
LONELY ONES, THE 65  
LOUISIANA STORY (Robert Flaherty, 1948) 66  
LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG / LUDWIG – REQUIEM  
POR UM REI VIRGEM (Hans Jürgen Syberberg, 1972) 80

## M

MAL (Alberto Seixas Santos, 1999) 101  
MAL AMADO, O (Fernando Matos Silva, 1972) 62, 75, 101  
MAN OF ARAN / O HOMEM E O MAR (Robert Flaherty, 1934) 66

MARIA DO MAR (Leitão de Barros, 1930) 34  
MÁSCARAS (Noémia Delgado, 1976) 82  
MATAR SAUDADES 86, 87  
MEUS AMIGOS (António da Cunha Telles, 1974) 61  
MOI, UN NOIR (Jean Rouch, 1958) 51, 66  
MUDAR DE VIDA (Paulo Rocha, 1966) 11, 29, 57  
MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR / MURIEL OU O TEMPO DE UM REGRESSO (Alain Resnais, 1963) 43

## N

NANOOK OF THE NORTH / NANUK, O ESQUIMÓ (Robert Flaherty, 1922) 66  
NAZARÉ, PRAIA DE PESCADORES E ZONA DE TURISMO (Leitão de Barros, 1929) 34  
NETTEZZA URBANA (Michelangelo Antonioni, 1948) 70  
NICE TIME (Claude Goretta, Alain Tanner, 1957) 66  
NICHT VERSÖHNT / "NÃO RECONCILIADOS" (Jean-Marie Straub, 1965) 75  
NIGHT OF THE HUNTER / A SOMBRA DO CAÇADOR (Charles Laughton, 1955) 92  
NÓS POR CÁ TODOS BEM 58, 82  
NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (F.W. Murnau, 1922) 76  
NUIT AMÉRICAINNE, LA / A NOITE AMERICANA (François Truffaut, 1973) 80

## O

ORDET / A PALAVRA (Carl Th. Dreyer, 1955) 104

## P

PAI TIRANO, o (António Lopes Ribeiro, 1941) 4, 36  
PAIXÃO DE CRISTO NA PINTURA ANTIGA PORTUGUESA, A (Baptista Rosa, ) 65  
PARIS VU PAR... / PARIS VISTO POR... (Claude Chabrol, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean Rouch, 1965) 29, 31  
PASSADO E O PRESENTE, o (Manoel de Oliveira, 1971) 55, 56, 59  
PÁSSAROS DE ASAS CORTADAS (Artur Ramos, 1963) 45, 46, 73  
PÁTIO DAS CANTIGAS, o (Francisco Ribeiro/Ribeirinho, 1941) 4  
PEAU DOUCE, LA / ANGÚSTIA (François Truffaut, 1964) 47  
PEDRAS E O TEMPO, AS 64, 69, 70, 76  
PEDRO SÓ (Alfredo Tropa, 1970) 56, 58, 75  
PERDIDO POR CEM... (António-Pedro Vasconcelos, 1972) 43, 56, 58, 75  
PERSEGUIÇÃO IMPIEDOSA 74  
PINTOR E A CIDADE, o (Manoel de Oliveira, 1956) 30  
PROCESSO DO REI, o (João Mário Grilo, 1989) 84  
PROMESSA, A (António de Macedo, 1972) 57, 58, 59, 61  
PUPILAS DO SENHOR REITOR, AS (Perdigão Queiroga, 1960) 25

## Q

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO (João César Monteiro, 1970) 60, 103

## R

RAGING BULL / O TOURO ENRAIVECIDO (Martin Scorsese, 1980) 72  
RAPAZES DE TÁXIS (Constantino Esteves, 1965) 36, 39, 40  
REBECCA / REBECCA (Alfred Hitchcock, 1940) 94  
REBEL WITHOUT A CAUSE / FÚRIA DE VIVER (Nicholas Ray, 1955) 67  
RECADO, o (José Fonseca e Costa, 1971) 43, 51, 56, 58, 61, 80  
RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA (João César Monteiro, 1989) 84  
ROSA DE AREIA (António Reis, Margarida Cordeiro, 1989) 84

## S

SAGRADA FAMÍLIA, A / FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA (João César Monteiro, 1973) 60  
SALVATORE GIULIANO / O BANDIDO DA SICÍLIA (Francesco Rosi, 1961) 20, 51  
SAMOURAÏ, LE / OFÍCIO DE MATAR (Jean-Pierre Melville, 1967) 89  
SANGUE, o (Pedro Costa, 1989) 103  
SAVAGE INNOCENTS, THE / SOMBRAS BRANCAS (Nicholas Ray, 1960) 41, 67  
SE DEUS QUISER... 82, 91, 92  
SEVERA, A (Leitão de Barros, 1931) 34  
SHADOWS / SOMBRAS (John Cassavetes, 1959) 66  
SHIN HEIKE MONOGATARI / O HERÓI SACRÍLEGO (Kenji Mizoguchi, 1955) 80  
SINGIN' IN THE RAIN / SERENATA À CHUVA (Stanley Donen, Gene Kelly, 1952) 15  
SMOKING, NO SMOKING / FUMAR / NÃO FUMAR (Alain Resnais, 1993) 90  
SOSTIENE PEREIRA / AFIRMA PEREIRA (Roberto Faenza, 1995) 88  
STRATEGIA DEL RAGNO, LA / A ESTRATÉGIA DA ARANHA (Bernardo Bertolucci, 1970) 75  
SUNRISE / AURORA (F.W. Murnau, 1927) 76

## T

TARANTOS, LOS / OS TARANTOS (Francisco Rovira Beleta, 1963) 28  
THEY LIVE BY NIGHT / OS FILHOS DA NOITE (Nicholas Ray, 1949) 97  
THIRTY SECONDS OVER TOKYO / TRINTA SEGUNDOS SOBRE TÓQUIO (Mervyn LeRoy, 1944) 13  
TIGER VON ESCHNAPUR, DER / O TÚMULO ÍNDIO / O TIGRE DE ESCHNAPUR (Fritz Lang 1938) 39  
TO HAVE AND HAVE NOT / TER OU NÃO TER (Howard Hawks, 1944) 97  
TONI (Jean Renoir, 1934) 37  
TOUCH OF EVIL / A SEDE DO MAL (Orson Welles, 1958) 90  
TRÁS-OS-MONTES (António Reis, Margarida Cordeiro, 1976) 58, 60, 82  
TROIS COULEURS. BLEU / AZUL (Krzysztof Kieslowski, 1993) 90

## U

UGETSU MONOGATARI / CONTOS DA LUA VAGA (Kenji Mizoguchi, 1953) 77  
ÚLTIMA PEGA, A (Constantino Esteves, 1964) 36

## V

VACANCES PORTUGAISES / OS SORRISOS DO DESTINO (Pierre Kast, 1963) 22  
VERDES ANOS, OS (Paulo Rocha, 1963) 6, 17, 22, 25, 35, 42, 45, 47, 48, 49, 51, 68, 71, 73, 103  
VEREDAS (João César Monteiro, 1977) 81  
VERTIGO / A MULHER QUE VIVEU DUAS VEZES (Alfred Hitchcock, 1958) 90  
VILARINHO DAS FURNAS (António Campos, 1971) 58

## FICHA TÉCNICA



ORGANIZAÇÃO: Maria João Madeira

GRAFISMO, PAGINAÇÃO: Nuno Rodrigues

TRANSCRIÇÃO E DIGITALIZAÇÃO DE TEXTOS: Joana Sant'Ana, Maria João Madeira, Pedro Aragão

TRATAMENTO DOCUMENTAL E DIGITALIZAÇÃO DE FOTOGRAFIAS: Isabel Durana

FOTOGRAFIAS: Colecção da Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, IP

FOTOGRAFIA DE CAPA: Fernando Lopes por Augusto Cabrita

Lisboa, Março de 2014