

Verde por Fora, Vermelho por Dentro

existia em embrião pela Primavera de 1977. Queríamos fazer um filme diferente de tudo o que tínhamos feito e fomos ao ponto de radicalizar esse desejo querendo também fazer um filme diferente daquilo que os outros tivessem feito. Partimos do nada: não tínhamos dinheiro, nenhuma história de sucesso provável, não tínhamos meios, não tínhamos apoios em nenhum horizonte visível, nada.

Tínhamos só a determinação de fazer um filme, uma soma larga de horas de circunstância com conversas de cinema, de imagens imaginadas com uma câmara nos olhos. Tínhamos um passado com certas vivências comuns: o colégio dos anos verdes, o reencontro de Lisboa com projectos de cultura, publicações, o Lukács, a poesia experimental, cadernos de teatro e de cinema, um interregno de anos, depois o Retrato do Colonizado, a CIA do Siné, etc. Após um longo desencontro, de caminhos divergentes em muito tempo, surgiu o filme e resolvemos fazê-lo.

Paralelamente ao meu frustrante desvio como professor de liceu, o outro, o Ilídio Ribeiro, tornara-se (imaginem!) construtor civil. Esta seguida circunstância foi determinante para tornar possível o filme. Ganhámos balanço e, tostão a tostão arrancados a saca-rolhas, lá fomos filmando. Queimando o último fotograma, foi com o coração nas mãos, vergados de vergonha, que tivemos de anunciar ao Ilídio ter-lhe gasto o último chavo do que somava uns dois mil e trezentos contos: coisa que ninguém previra a um excesso para esse conturbado tempo.

Voltando um passo atrás: Tivéramos vivências comuns pelos interiores característicos dos anos cinquenta e sessenta e acabávamos de desembocar, surpresos e atrapalhados, embora por razões diferentes, da experiência

decorrente da chamada «revolução de Abril». Vindo da escola de cinema, juntara-se a nós o Maurício Cunha (seria co-autor e assistente de realização do filme) que por cá e por lá fizera o seu percurso de dramas passionais, desencantos políticos e livros de poesia. Estávamos cheios. Tínhamos vivido, cada um à sua maneira, anos terríveis de espanto e de... violência.

Primavera de 1977. Acertávamos ideias. O filme baseava-se numa história real de que vagamente tivéramos conhecimento e que consistia na circunstância de podermos gratuitamente utilizar os décors de uma quinta onde o «drama» se passara: um pai que entrara em desespero porque vários projectos lhe falhavam e duas muito jovens filhas lhe fugiam com dois rapazes do campo. A história foi redigida com uma certa angústia porque, era evidente desde logo para nós, teria de ser agarrada de início: não queríamos fazer um filme provinciano, não queríamos fazer um filme para deleitar os entendidos das artes e ciências, os bem-falantes, não queríamos fazer um filme de propósito para que o grande público o comparasse, nem só um filme para nos excitar, nem sequer um filme tão importante que tivesse de ficar, como outros de que se fala, na história do cinema. Pouco a pouco, entre animados despiques de imaginação, com recurso a fontes daqui e dali que a nossa literatura criou, o que fará a raiva de certos críticos que deixarão passar algumas dessas referências, fomos tecendo uma teia que quisemos que reproduzisse, com o tal estilo de não-deleitar, a trama de circunstâncias e factos que dramaticamente ligam o passado que nós vivemos, através dos anos amargos da segunda meia-década de setenta, ao futuro previsível que ela será. Chegámos a apostar que, feito o filme, ele acabaria por implicar, de alguma maneira, com a sociedade e a história

circundante às fronteiras que circundam as nossas próprias fronteiras. É possível que estivéssemos cheios de «peneiras».

Escrevemos e rescrevemos até à última hora. Procurámos actores, organizámos a equipe, e começámos a filmar, com graves deficiências de produção, em princípios de Dezembro. Com dois períodos de paragem programados, acabámos em Fevereiro de setenta e oito.

Seguiu-se depois o calvário pelos meandros da organização oficial pagante, (o Ilídio ficara teso e escaldado), para conseguirmos os apoios necessários para concluir a obra. O filme tinha sido proposto por nós como candidato ao plano de produção de setenta e oito do Instituto Português de Cinema. Depois de um jogo um tanto sujo por parte de membros desta instituição e, correlativamente, de inúmeros truques baixos e de muito estrebucharmos conseguimos, em meados de 1978, os últimos apoios que nos permitiram ampliar o filme em Paris para 33 mm (fora rodado em 16 mm com som directo). Levou a luta dois anos, anos perdidos e de desespero. O I.P.C. acabaria por contribuir com cerca de quatro mil contos. O filme custaria aproximadamente seis mil, uma sopa de pobres para os custos de uma produção normal na Europa.

A estes mais dois anos de distância há que analisar efeitos. Concluído o filme, a história é outra. E logo, após as primeiras projecções que fizemos para avaliar a qualidade das cópias, nos apercebemos que, bem mais do que esperávamos, o filme nos escapava. Era um facto de certo modo perturbador. Acabámos, como é evidente, de entrar numa segunda fase de vivências. Esse corpo veladamente invernado, controlado à minúcia, repleto de significados que nos eram conscientes, retocado de sons e cores, animado de movimentos subtis, começava agora a fugir-nos, ganhara uma imprevisível autonomia como se tivesse vida própria e uma

personalidade cujo vigor não tínhamos sido capazes de prever.

Sentíamos, em suma, que esse corpo se confrontava com o público numa relação que nada tinha aparentemente que ver connosco. Reproduzia-se na tela, a um ritmo mecânico, inevitável, impresso por um coração próprio, lançando através do xénon, um feixe complexo de relações de som, forma e cor, veiculando um plasma, um sangue que entrava no próprio corpo dos espectadores, que circulava neles arrastando, fazendo mover outros fluídos, invadindo zonas controladas por mecanismos de vária ordem (aqueles que fazem com que as pessoas sejam o que são), provocando redemoínhos, descontrolando esses mecanismos ao ponto de, terminada a sessão, as pessoas saírem agitadas, pronunciando-se verbosas, ou teimosamente mudas, reclamando um tempo de recuperação.

Este seria, para nós, o primeiro e maior espanto. Sabíamos, a priori, que o filme iria provocar reacções. Mas sobretudo não esperávamos que o filme provocasse esse tipo de reacções no tipo de pessoas que tinham acabado de as ter. Note-se: eram todas pessoas habituadas a ver cinema, no conjunto, de estofos culturais um tanto acima da média, teoricamente capazes de se servirem de instrumentos de decifração que as levasse a uma leitura mais serena.

Preocupou-me de imediato conhecer e analisar essas reacções, sobretudo as negativas. E apercebi-me logo do seguinte: os estímulos que moviam o público masculino eram radicalmente diferentes dos que moviam o público feminino. E concluí que, tendencialmente, este não seria um filme que agradasse às senhoras que costumam ter quem as leve ao cinema. No geral as reacções que observara eram primárias e mais ou menos veladamente violentas, quer exprimissem agrado, ou desagrado. Mostrara o filme a uns portugueses

de Paris, aí residentes há muitos anos, gente de estofos universitários, e apercebi-me que, de algum modo, o filme também os perturbava. Nos primeiros comentários feitos ninguém avançava coerentemente uma apreciação sobre o sentido geral do filme. As pessoas, quase sem excepção, embarravam nesta dificuldade: a sua percepção não ultrapassava os conteúdos imediatos, ficando muito aquém dos conteúdos latentes. Mais ou menos assimilados, os significados agiam a um nível inferior da consciência. Ao ver-se de algum modo reflectido (quer se tratasse da mulher identificada com a galinha como objecto de prazer sexual, quer se tratasse da frustração do emigrante fugido para lá das fronteiras que identificam o território do filme com este país), ao reagir em suma **contra uma analogia** sugerida, objectivamente, o espectador reagia **contra o filme**. Só que ao fazê-lo, como é evidente, acabava por se deixar identificar, no seu perfil ou suas vivências, com o próprio filme: reagindo dessa forma, as pessoas mostravam inequivocamente que ele tinha bastante a ver com elas.

Pareceu-me poder tirar uma conclusão, com implicações de princípio em termos de prática de cinema, dessa possibilidade. Um filme, como outras formas de expressão plástica, para cumprir a sua função, não terá necessariamente que agradar neste sentido: deleitando as pessoas. Pode de facto cumprir a sua função, pode até ser uma obra considerável, mesmo fazendo o espectador desatar à pedrada contra as imagens que correm na tela. Constatação que, embora pudesse ser lógica, nada tinha de original. Vistas as coisas por este lado, a questão central teria de ser outra: essencialmente um filme só cumpre a sua função se se cumprir o que se pretendeu ao fazê-lo e se puder agir, em condições de eficácia como emissor de uma mensagem, junto do público que chegar a vê-lo. Mais, se não puder ou se não chegar a agir sobre o público um filme não cumprirá a sua

função: para agir sobre o público, um filme terá, pelo menos, de ser visto por ele.

Admitindo que **Verde por fora, Vermelho por Dentro** é um filme como outros filmes possíveis que, por um querer que lhe foi imposto à nascença, está predestinado a entrar em conflito com o seu próprio público, a ser visto com angústia, náusea ou pedradas na tela, é necessário admitir também que, para sobreviver, terá de se insinuar e impôr-se junto do público antes que o público decida não o ver. Esta condição, nas suas implicações, tem a ver com certo passado e com todo o futuro do cinema. Um filme — são estas as conclusões extremas — só existe no «écran» e em função de uma temporalidade que consiste nesse antes e nesse depois. Um filme maldito, um filme cuja função não seja lisonjear o público ou agradar-lhe simplesmente, tem de aceitar à partida esta exigência como uma necessidade: enganá-lo. E, se possível, enganá-lo ao ponto de lhe fazer crer que, afinal, acabará mesmo por lhe agradar, ainda que, nos bancos da sala de cinema, ele se retorça de dor debaixo dessa ilusão. Contra a violência que contra ele, filme, é praticada, mesmo antes de existir, e que consiste a priori no impedimento ou na recusa de o ver, o filme só pode defender-se praticando a violência (mesmo antes de existir) de se **fazer ver**. Para um filme «mau» os meios terão de ser sanguinariamente justificados pelos fins. Para sobreviver e se fazer cumprir, na sua meta final, **Verde por fora, Vermelho por Dentro** terá portanto de ser cruel e ferir, de romper com violência a casca das aparências e revelar a cor de algo que existe no interior das suas vítimas. De uma ferida aberta brotarão sempre, pelo menos, duas gotas.

Ricardo Costa,
in *Festigueira*, cat., 1980.

Este filme é um documentário que retrata situações características da vida de uma aldeia do nordeste Transmontano, Moimenta, situada na zona fronteira, próximo de Vinhais.

Divide-se em três partes intituladas

Masculino e Feminino, Do Granito da Montanha, Das Raízes da Cidade.

No conjunto, são ilustrados hábitos de vida e uma organização social de tipo comunitário de raízes pré-feudais que prevaleceu, em muitos aspectos, nas aldeias da montanha do norte de Portugal. No filme confronta-se o passado e o presente de uma realidade que surpreende pela pureza das tradições que subsistem e pelas contradições que ela suporta, perante a influência da vida moderna do apelo que tradicionalmente, as cidades, modos de vida mais prósperos e a sociedade de consumo exercem sobre a população em particular a gente mais jovem. **Longe é a cidade** não é todavia um filme etnográfico no sentido em que habitualmente se entende esse tipo de cinema, visto que o método que condicionou a sua concepção não obedece nem a propósitos prioritariamente descritivos e rigorosos nem pretende ser ilustração de puras curiosidades sociais estranhas às chamadas sociedades civilizadas. Situações humanas únicas e uma realidade social surpreendente, a vida e o trabalho de um povo de si próprio esquecido e ignorado pelo mundo, sem o merecer, foram entretanto abordadas por instrumentos que fazem ver e ouvir, pelo olhar e pela sensibilidade insidiosamente manipuladora de quem manipula esses instrumentos, de quem viu essa realidade com o olhar da câmara, com ela feito num e o mesmo corpo.

Ver implica sentir e julgar.

Dada a subjectividade, portanto, a que o acto de filmar sempre obriga, e o condiciona, um problema se pôs neste e noutros actos de filmar

realidades semelhantes: não trair nem as realidades nem os homens. Noutro tipo de cinema em que o acto de trair poderá não ser tão escandalosamente frio e mortal (é claro que o problema, moral, está sempre em quem se trai ou mata) há liberdades que são admissíveis, dessa perspectiva moral. Em casos como o deste filme, porém, ninguém poderá honestamente iludir no mínimo as realidades ou trair os homens sem sentir medo, vergonha ou agonia. Esta circunstância tem o peso suficiente para determinar um estilo e uma prática de cinema e, nessa prática, essa circunstância é sempre um ponto de partida. «Longe é a cidade», como outros filmes passados ou possíveis, e um risco que dificilmente se sabe à partida se foi bem ou justamente assumido, e se valeu a pena. Serem filmes pobres, por força das circunstâncias e imposições do mercado, pode não ser razão suficiente para terem sido os filmes que são.

Ricardo Costa,

in *Festfigueira*, cat., 1981.

Brumas surge entre um filme que não se fez e outro que está por fazer.

Land of Stones (Terra Esquecida), ficção pura, depois de vários anos de trabalho afincado, depois de financiada com verbas nacionais e internacionais, ficou pelo caminho (1990-1996). Nos anos que se seguiram fiz o que pude para compensar o tempo perdido. Escrevi (artigos e ensaios). Enredada nos sonhos, surgiu um dia a história do *Marinheiro Cego*, homem intrépido que se mete ao mar: ficção, bem trabalhadinha e pronta a filmar, que também não virou filme.

Viro-me eu então para a realidade e avanço com um projecto antigo: descobrir a Maria José — a tal criadinha da casa dos meus pais que me contava histórias quando eu era garoto — e filmar o encontro. O dossier foi submetido aos indispensáveis financiamentos públicos e teve a sorte do *Marinheiro*. Mas como eu tinha meios de produção próprios e muita vontade de filmar, decidi avançar sozinho, e fi-lo, com a esporádica mas generosa ajuda de alguns fiéis amigos. Sem um cêntimo de apoios.

Como bom amador, medindo bem as coisas, filmo durante cerca de sete semanas, de Agosto a meados de Setembro de 2001, umas catorze horas de rushes. A Maria José, que se pela por contar histórias de pasmar, alinha logo à primeira e mostra-se à altura. Com ela, o neto e o bisneto, o Rudolfo e o David. Imprevisível, o 11 de Setembro entra em campo. Trabalhei como trabalhava nas minhas primeiras fitas. Um belo exercício. Mas senti-me aliviado. Faltava agora montar.

Só passados dois anos, depois de adquirir material de montagem e com a preciosa ajuda

do João Brandão, foi possível acabar.

Concorremos a Veneza e o filme foi seleccionado para a Mostra (Novos Territórios, 2003). Mas, só volvidos mais dois anos, foi concedido financiamento do ICAM para a tiragem de cópias em 35mm.

Os cenários naturais do filme são um lugar simbólico: o "Bairro das Janelas do Mar". Trata-se, na sua origem, de um bairro de construções clandestinas, habitado por pescadores pobres. Foi erguido na falésia, a umas escassas centenas de metros a poente do Forte de Peniche. Pouco a pouco, esmerando-se, os residentes reconstruíram e melhoraram. O bairro, lá no alto, é hoje uma pequenina jóia de urbanismo, tratada com carinho pela sua gente, que honra a paisagem. É aí, nesse recanto discreto, entre branco e azul, que, passados mais de cinquenta anos, descubro a Maria José: mesmo ali a meu lado, a meia dúzia de passos da casa dos meus pais. A meio caminho, entre um lugar e o outro, também virado para o mar, mantém-se erguido o Forte de Peniche, que visitei em miúdo. Havia, mesmo ao lado do «segredo», lugar de triste memória, um poço que rugia, soprava e cuspiam das entranhas as boinas e bonés dos presos, que se divertiam a atirá-los lá para dentro: como num sonho.

É um sonho desse género que ali se sonha, onde também sopram os ventos, ali nas Janelas do Mar. O filme é a memória disso.

Ricardo Costa (Setembro, 2006),
In *Folhas da Cinemateca*