

Entrevista a Antônio de Macedo

JPB Começaríamos pelos seus pais. O seu pai era funcionário da Kodak...

AM Não era funcionário, isso chamamos a quem trabalha para o Estado. Era empregado de comércio, naquele tempo era assim que se dizia. O meu pai era brasileiro, do Pará, e veio do Brasil, com uns dez, onze anos, com o pai e a mãe. A ideia deles era ir para Inglaterra onde os meus parentes brasileiros tinham família, mas ficaram aqui. A Kodak instalou cá a sua primeira sede na esquina da Rua Garrett com a Rua Ivens, em 1919, começou a recrutar pessoas e o meu pai foi um dos primeiros empregados. Tinha dezanove anos, nasceu em 1900. Curiosamente a minha mãe também foi uma das primeiras empregadas e também tinha dezanove anos. Cada um foi para a sua secção e foi aí que se conheceram, cinematograficamente... kodakamente... Namoraram, casaram e eu nasci, também cinematograficamente... Estava escrito! Tinha que me dedicar ao celuloide.

JPB Começou desde muito novo a trabalhar com máquinas?

AM Desde muito pequeno. O meu pai estava lá empregado e naturalmente lidava com tudo o que era materiais fotográficos e cinematográficos. Na Kodak fabricavam películas, de 35mm, e também de 16mm, que era o formato amador nessa época, vendiam projectores, máquinas de filmar e máquinas fotográficas. A grande qualidade da Kodak eram as Brownies, aquelas máquinas quadradas, com lentes de foco-fixo à frente. O Eastman (o George Eastman, fundador da empresa) achou muita graça porque quando se começaram a fabricar na América as Brownies, aquilo fazia um som... claque, claque... ou seja fazia co-da-que... O nome kodak é um termo onomatopaico e ficou a marca.

Nasci em 1931. O meu pai aproveitava estar no armazém e, um bocadinho à surrelfã, à noite trazia um pequeno projector e fazia sessões de cinema em casa para a família. Na Kodak tinham máquinas para mostrar aos clientes, sobretudo de projetar, e tinham filmes que os americanos punham em 16mm do Chaplin, do Max Linder, do Gato

Félix, do pato Donald, do Mickey! A preto e branco, claro. Eu era miúdo, seis, sete, oito, nove anos, e o meu pai trazia-os debaixo da gabardina e projetava-os para entreter a família – a minha tia, o meu avô, pai da minha mãe, a minha irmã -, e no dia seguinte entrava mais cedo para repor a máquina, na montra, no sítio onde devia estar e as películas do mostruário. Como é evidente aquilo fascinou-me e também ia muitas vezes à Kodak ter com o meu pai – depois do nascimento da minha irmã, a minha mãe veio para casa. Não havia telefone naquele tempo; nós morávamos na Rua do Telhal e ninguém no prédio tinha telefone, à exceção de uma espécie de pensão no 2º andar. Às vezes a minha mãe precisava de dar um recado ao meu pai e mandava-me ir lá.

Portanto muitas vezes ia ter com ele à Kodak e ficava fascinado. Aquilo tinha um cheiro que não me esqueço. O prédio estava revestido de madeira – por decisão dos diretores que eram ingleses – com dourados, nas letras, nas janelas, tudo com um ar muito *british*. E estava impregnado de cheiros de papel fotográfico e tinha os aparelhos de cinema e de fotografia... e aquilo impregnava-me e eu ficava fascinado! Comecei deste muito miúdo a fazer experiências. Havia máquinas com peças avariadas e um colega do meu pai, mecânico, consertava as máquinas que o patrão mandava deitar 36 fora. Uma dessas máquinas – que ainda hoje funciona! – de corda, claro, de 16 mm, que depois ofereci à minha filha Susana que ainda a tem. Trabalhava com rolos de trinta metros, reversível. Acho que ainda há – ou tem a minha irmã ou a minha filha – filmes com a família. Começou assim o meu fascínio pelo cinema.

MM Já eram filmes feitos por si?

AM O meu pai trazia para casa películas fora de prazo, mas a Kodak era tão boa que mesmo um ano depois de passado o prazo ainda estava quase tão boa como no primeiro dia. E fazia filmes amadores, com a família, passeios ao domingo... Alguns fiz eu e já mais velho, com quinze ou dezasseis, entreteinha-me a fazer experiências... arranjava umas lentes, filmava os pelos, uma urtiga, uns vidros com cores que punha à frente e faziam uns reflexos, com água a escorrer. A partir daí fiquei com o bicho e nunca mais fui o mesmo!

JPB Andou em que liceu? E quando começou a ter aulas de música?

AM Andei no liceu Camões. A música começou muito cedo porque havia piano lá em casa; não havia televisão... e mesmo as famílias da pequena-burguesia, modestas, tinham piano. Também tinham criada, não tinham frigorífico, nem aspirador... tinham criada, que vinha de Trás-os-Montes ou de Beira, recebiam vinte mil réis, geralmente namoravam um magala, a saída delas era uma tarde de domingo de quinze em quinze dias! -veja-se o regime de escravatura que havia na época! As pessoas não têm noção disto. Toda a gente tinha criada; as famílias ricas tinham criadas ricas, as famílias pobres tinham uma criadita pobre.

Sempre tive muito jeito para a música; o meu pai e a minha mãe tocavam piano, eu ouvia-os e ia para o piano e começava a tocar. Aprendi autodidaticamente; por fim já tocava e cheguei a compor músicas. Quando entrei para a Sociedade Portuguesa de Autores, aos dezanove anos, como músico (ainda não era cineasta) tive que entregar duas partituras da minha autoria. Compus mais de cem músicas para piano.

JPB A escrita da música também foi de forma autodidata?

AM Em parte sim, depois quando percebi que tinha de aprender, aos quinze anos, inscrevi-me nas aulas de uma professora de piano que havia lá na rua e então comecei a aprender a escrever música, a tocar piano como deve ser, porque antes tocava de ouvido. Aparentemente até tocava bem... as pessoas gostavam de ouvir. Tocava aqueles ritmos que havia na altura, os foxtrots e aquelas coisas todas.

Depois deixei, porque tive que fazer uma operação aos vinte e quatro anos, muito complicada ao braço direito e a mão já não dava aquela volta... e deixei de tocar piano. Dá para conduzir carros e para dirigir atores... e dá para escrever! Portanto troquei uma profissão por outra. Como me inscrevi na SPA como autor (de música), quando comecei a fazer filmes e quis mudar para cineasta... "não, você está cá inscrito como autor, portanto não precisa de mais nenhuma inscrição"! Essas partituras ainda devem lá estar arquivadas! Mas que raio de música é que lá estará... não me lembro nada!

JPB No final dos anos 50 acabou Architectura...

AM Naquela altura chamava-se Escola Superior de Belas-Artes, e tinha Architectura, Pintura e Escultura.

JPB E é nessa altura que começa a frequentar os cineclubes?

AM É nessa altura. Por causa do cinema que já vinha desde trás, desde os 8 anos...

JPB Mas também ver, não só fazer?

AM Ver também! Absolutamente! Eu e o meu pai éramos viciados em ir ao cinema, a minha mãe não tanto. Quando o meu pai ia ao cinema com a minha mãe era para ver filmes românticos, com a Greta Garbo, as atrizes famosas, a Joan Crawford, a Barbara Stanwick. Mas o meu pai não tinha pachorra para isso. Então íamos, os dois, ver os filmes do Zorro, do Flash Gordon... eu tinha oito ou nove anos. Os dois cinemas que frequentávamos preferencialmente eram o Olímpia e o Coliseu. O Olímpia nessa época era um cinema que passava filmes de aventuras, Tarzans, essas coisas boas... O Coliseu tinha um écran gigantesco tinha a particularidade de passar filmes em episódios – filmes em quinze episódios e trinta e uma partes! Geralmente víamos o filme e na semana seguinte víamos a continuação. Ficávamos a roer as unhas! Está agora em reposição, reposição salvo seja porque é um remake, muito mau, do Besouro Verde, o Green Hornet vi a preto e branco nos anos 30, era espetacular! Este não tem graça nenhuma!

Recordo-me de um filme que era a "Ilha Misteriosa"... ou o "Fantasma Misterioso", que era uma dessas fitas de trinta e uma partes, em que o *bad guy* era um esqueleto, com chapéu de plumas! O herói lutava à espada com ele, mas nunca matava o esqueleto porque a espada passava no meio das costelas!! Eu ficava a roer as unhas e vinha para casa sonhar com aquilo! Claro que deu cabo de mim! Daí os filmes que passei a fazer...! Estão a ver a origem da desgraça...

O cineclubismo foi natural. A partir dos meus dezassete, dezoito anos e quando descobri que havia cineclubes, a primeira coisa foi inscrever-me logo. Ainda estive inscrito em dois, se me recordo – o Imagem e o ABC. Pelos meus dezanove, vinte ...

vinte e três... Entretanto casei-me, a minha mulher também gostava muito de cinema e íamos ver filmes nos cineclubes.

Terminei o liceu em 1948... mais ou menos, passei para a escola superior – sempre gostei de escrever, para além de desenhar... aquela ideia do cinema, de pôr em imagens e contar histórias, interessava-me muito investigar. E uma das coisas que gostava... com dois colegas meus, um o Manuel Seabra, que é escritor e vive em Barcelona, o outro, o Carlos Gama, que estava na Escola de Belas-Artes, fundámos uma editora. Em 57, mais ou menos. Em Julho de 58 acabei o curso de Arquitectura, recebi o diploma, empreguei-me na Câmara, mas de facto o cinema para mim sempre foi um fascínio.

Portanto as minhas idas assíduas ao cineclube. Conheci lá o Vasco Granja.

Eu e os meus colegas fundámos uma editora [Editex] sem dinheiro nenhum, fomos para a Travessa do Fala-Só, conseguimos arranjar um andarzinho muito baratucho. No andar ao lado morava o Ernesto de Sousa, também cineclubista, que eu conhecia já do cineclube Imagem, julgo. Acabei por me tornar amigo do Ernesto de Sousa, não só pela proximidade... ele fazia reuniões em casa dele, tertúlias com rapaziada ligada ao cinema e ao cineclubismo, que juntavam literatos, poetas, cineastas não... aspirantes, como era o meu caso. Uma das pessoas que lá estava e fazia parte do cineclube era a Maria Teresa Horta.

Por outro lado, a arquitetura permitiu-me visualizar o cinema, ajudou-me. Quando acabei o liceu estava na dúvida, não sabia se iria para o Técnico ou... Porque o que queria era ir para a Faculdade, para Letras, escrever coisas, contar histórias, mas também colidia comigo o desenho, o fascínio da imagem. Havia uma contradição. Até que me convenceram que ir para Letras era uma desgraça – alguém da família, talvez – porque isso era só para meninas. De facto ainda fui à Faculdade de Letras por causa de um outro curso que queria fazer e eram só raparigas. Devia ser a única faculdade em Lisboa, o único curso superior que só tinha raparigas. Os outros cursos superiores, Medicina, engenharia, Matemática era só rapazes. Aceitei não ir para Letras (não por

ser só para meninas porque obviamente também havia rapazes), mas por ser muito caro. Os meus pais tinham muitas dificuldades económicas para eu continuar a estudar. Nas Faculdades normais a propina anual era um conto e quinhentos – naquele tempo era muito dinheiro. Os meus pais não podiam e eu já estava empregado! Desde os quinze anos trabalhava, dava explicações a miúdos com dificuldades e trabalhava numa joalharia, ao pé de casa, a fazer desenhos para joias, para ganhar uns tostões mas também não chegava. Descobri que o curso mais barato era o de Belas-Artes, era trezentos escudos por ano. Quando falei aos meus pais, eles "ah trezentos escudos ainda conseguimos!..." e assim tirei o curso de Arquitectura. Fascinou-me por causa do desenho e mais tarde percebi que era fabuloso por causa da visualização, ver as coisas no espaço, para o cinema. Não havia curso de cinema naquela altura e este curso era bom para visualizar, para transformar em movimento. A pintura é a duas dimensões, na arquitetura uma pessoa tem que ver como a escada faz, se volta para trás, onde se colocam os aposentos – é tudo visualização tridimensional e temos que ver no espaço e no tempo, porque as pessoas percorrem as casas.

Fiquei sempre com ideia de que queria fazer um filme.

JPB Voltando aos cineclubes. Foi determinante para se tornar realizador e, embora não goste muito da expressão, na formação do gosto?

AM Não diria na formação do gosto, antes na formação cultural. Naquele tempo o cineclubismo era também uma espécie de escola de cinema. Havia censura e os cineclubes tinham o cuidado de escolher filmes que já tinham passado, mas que pela sua natureza se prestassem a discussões. Tanto que os cineclubes eram sempre muito perseguidos pelo regime porque havia sempre o pretexto, naquelas discussões... Foi, para mim, bastante importante para eu tomar a consciência do que era o cinema, das potencialidades do cinema. Nos cineclubes os folhetos, escritos por pessoas como o Vasco Granja, o Ernesto de Sousa, o Manuel Ruas, pessoas que tinham conhecimentos de estética do cinema, chamavam a atenção para pormenores – aquele filme do Hawks, aquele plano tem uma luz, uma sombra daquele lado que simboliza... Comecei a ver

que o cinema era uma arte simbólica, os contrastes entre o preto e branco. Por exemplo há um filme, acho que do Howard Hawks [SCARFACE], em que cada vez que morre um fulano aparece uma cruz; é uma cruz disfarçada, ou é uma janela com um pinázio, ou uma claraboia ou qualquer coisa que se cruza. Ele teve a preocupação de fazer isso e podia-se não dar por isso, mas no folheto do cineclube chamavam a atenção. Eu aprendi muita coisa lendo os folhetos, vendo os filmes e depois revendo. Fiz a formação toda a ver filmes. Coincidiu nessa altura, 57, 58 por aí, a primeira sessão pública da Cinemateca Nacional, que já havia sido fundada pelo Dr. Félix Ribeiro. Imediatamente fui lá, falei com ele e depois mais tarde tornámo-nos amigos. Naquele tempo eu era apenas um jovem pré-arquiteto, depois arquiteto, depois tornei-me funcionário da Câmara Municipal de Lisboa – era arquiteto de 3ª – mas sempre agarrado à ideia do cinema.

Tornei-me amigo do Bernardo Santareno, em 1957, que me ofereceu o primeiro livro que escreveu com três peças: "A promessa", "A excomungada" e "O bailarino" – esse primeiro livro tem as três peças juntas, depois foram reeditadas separadas. Quando li fiquei logo fascinado com A Promessa, em 57, e disse logo, "eh pá tenho que fazer este filme! tenho que pôr isto em filme". Não sabia como, porque nesse tempo estava longíssimo de qualquer remota possibilidade de fazer cinema!

Nessa editora que tinha, que durou três anos, entre 58 e 61, ainda conseguimos editar um dos livros do Manuel Seabra, outros traduzidos de um grande amigo nosso, o Félix Cucurull, um poeta catalão – encontrávamo-nos muitas vezes em casa dele em Barcelona. A editora começou a falir, como é normal nestas situações: três pobres diabos, sem dinheiro, a editar uns livritos, começámos a dever dinheiro à tipografia, que era do outro lado da rua, na Travessa do Fala-Só e que ainda era do tempo antigo, em que os livros eram compostos letra a letra, com pinça... (atravessei todas as fases técnicas: a pinça, depois o linótipo, depois...). E o Manuel Seabra teve a ideia de editarmos um livro em fascículos – naquele tempo era muito comum as obras grandes, caras, serem editadas em fascículos; um fascículo por mês, cada um tinha dezasseis 40

páginas, ou vinte e quatro, e ao fim de um ano ou dois a obra estava completa, o editor oferecia uma capa e as pessoas encadernavam com essa capa. E o Seabra disse--me "escreve um livro sobre cinema! Tu é que estás dentro disso, és cineclubista", eu já tinha escrito artigos para jornais, tinha ganho um prémio. Na antiga Sociedade Portuguesa de Escritores, cujo presidente era o Aquilino Ribeiro, abriram um concurso sobre cinema e literatura e eu concorri, em 57, com um texto fazendo uma comparação entre literatura e vários filmes que tinha visto nos cineclubes. Gostaram muito na Associação – que depois foi fechada por Salazar, por ter atribuído um prémio ao Luandino Vieira – e eu ganhei o primeiro prémio, o que para mim foi ótimo porque ganhei uma porção de livros, uns trinta livros da Sá da Costa (ainda aqui tenho, olhem a Iliada, a Odisseia, as obras completas do António José da Silva). Esmerei-me todo no texto porque quando vi que era o prémio eu queria mesmo aqueles livros! E tive o orgulho de ir receber o prémio das mãos do Aquilino Ribeiro – nem toda a gente se pode gabar de uma coisa dessas!

O texto era sobre cinema americano e a influência que ele exerceu na literatura, em autores como Caldwell, John dos Passos, que começaram a ter uma escrita mais cinematográfica, mais visualizada, em vez de uma escrita cheia de pensamentos, de emoções as coisas aconteciam e percebia-se o que as pessoas sentiam pelo que faziam e diziam.

Fui imediatamente convidado pelo António Quadros para colaborar numa revista que ele dirigiu na altura, a 57, de filosofia. O teor do tema do meu artigo também era filosofia, que já era nessa altura um dos meus interesses.

Com isto tudo os meus colegas [da editora] convenceram-me a escrever um livro sobre cinema, em fascículos, para aguentar a editora que estava a falir. Nessa altura, havia um truque: íamos à lista telefónica, e enviávamos os fascículos para casa das pessoas com um texto "se não devolver no prazo de 8 dias, enviamos recibo". Como ninguém devolvia... mandávamos recibo e foi assim que nos safámos! Aquilo chegou a ter quase dois mil assinantes. E foi assim que publiquei o meu primeiro livro chamado *A Evolução*

estética do cinema. Que ali está! Tínhamos dois tipos de capas, estas capas moles e outras, capas duras.

Para fazer o livro socorri-me da preciosíssima biblioteca da Cinemateca. O Félix Ribeiro já nessa altura era fabuloso. O Salazar nem deve ter dado por isso, porque o Félix Ribeiro era completamente louco... e ainda bem! Porque tinha aquela paixão pelo cinema! Era pior que o Langlois, que sacava tudo o que podia para ter na Cinemateca Francesa; o Félix Ribeiro era o mesmo! Fazia as piores trifulhices! Quando os filmes eram destruídos, porque os americanos exigiam que ao fim de cinco anos a cópia fosse destruída, ele à sorrelfa ia ter com os bombeiros, sacava a cópia e levava para a Cinemateca. Vocês devem ter lá montes de filmes que ainda foram sacados pelo Félix Ribeiro, clandestinamente.

Tornei-me amigo do Félix Ribeiro porque passei a ser assíduo leitor da Cinemateca numa época em que a biblioteca, e a própria Cinemateca, estava num segundo andar do Palácio Foz. Havia dois ou três gabinetes: um de entrada, uma salinha de receção; uma sala maior, a sala de leitura com uma mesa central e as estantes – já nessa altura tinha três mil volumes! O bom do Félix Ribeiro conseguiu convencer o Estado (não me perguntem como porque não sei) a ir comprando livros de cinema dos grandes autores, em francês, inglês, até em alemão, até em russo!... E tinha o esquema americano: emprestavam por quinze dias que depois acabou – como é costume, à portuguesa... – porque as pessoas levavam os livros e não os devolviam.

Para conseguir fazer aqueles livros [*A Evolução estética...*] com aquelas gravuras, fiz assim: sacando dos livros que o Félix Ribeiro me emprestava, e ia imediatamente para a tipografia que reproduzia em zinco gravura, depois devolvia e ficava tudo impecável. Essa foi uma das maneiras como obtive as ilustrações, que não são poucas, clandestinamente... o Félix Ribeiro nunca sonhou, coitado! Mas ele era um tipo ótimo, e sabia muito daquilo, era um entusiasta pelo cinema... que saudades dele! Não consegui salvar a editora, que faliu ingloriamente, mas fiquei a pagar a dívida que tínhamos ao tipógrafo durante três anos, com o ordenado da Câmara.

O meu primeiro trabalho, toda a teoria de cinema que está ali foi bebida nos cineclubes, na Kodak, no Gato Félix e no Mickey da Kodak, nos livros fabulosos da Cinemateca – o Eisenstein, o Pudvkin, Dziga Vertov, Kuleshov, todos esses autores... li isso tudo em inglês, em francês... e de outros autores, até daquele ator russo, Nikolai Cherkasov, que contava peripécias no cinema.

Foi com este livro que comecei a ir mais longe no cinema. Um colega meu tinha uma câmara de 8 mm e fiz o meu primeiro filmezinho, ODE TRIUNFAL, inspirado no poema de Fernando Pessoa.

JPB Nessa altura, no final dos anos 50, no movimento cineclubista sentia-se da parte de quem ainda não tinha feito filmes, mas tinha esperança de vir a fazer, um corte radical com os cineastas portugueses do cinema "antigo"?

AM Total! Nós, quando digo nós são os jovens cineastas que depois surgem nos anos 60, que ainda não nos conhecíamos. Aliás, a outra proveniência das imagens [de *A Evolução estética...*] era da London Film School, que tinha uma fototeca fabulosa e foi assim que conheci o Fernando Lopes, em 57, 58, através do Vasco Granja. Um dia disse ao Vasco que precisava de gravuras sobretudo de filmes mudos, sem grão (nas tiradas dos livros notava-se muito a rede de impressão) e ele falou-me da fototeca de Londres, "mas como é que tenho acesso a isso?", "há um rapaz que está lá a estudar, o Fernando Lopes". Arranjou-me a morada dele e escrevi-lhe, "Excelentíssimo Senhor Fernando Lopes" e ele respondeu "Excelentíssimo Senhor António de Macedo"... "Vossa Excelência não se importa de verificar se há aí as fotografias tal, tal...". Ele deu-me a lista e o preço – baratíssimo! Aquilo era ao preço da chuva... Foi assim que conheci o Fernando Lopes... por correio...!

Entretanto ele veio para Portugal e conseguiu fazer um documentário cá, AS PEDRAS E O TEMPO. Aí eu já estava todo entusiasmado para fazer cinema, queria fazer A PROMESSA, mas não sabia como! Fiz, em amator, ODE TRIUNFAL, que foi visto pelo António Quadros. Quando soube que eu o estava a fazer pedi-me para ir a casa dele, numa noite, mostrar o filme, a ele e a umas pessoas amigas. Isto mais ou menos

em 59 – aliás a data atribuída ao ODE TRIUNFAL está errada, 61, mas não é; é anterior mas não sei quanto. Levou muito tempo a fazer... Nessa projeção em casa do António Quadros estava o Manoel Vinhas das Cervejas, um dos donos, que era um mecenas das artes e sempre pronto a ajudar os jovens artistas, pintores, poetas... e neste caso cineastas! Quando ele viu o filme ficou entusiasmadíssimo, "António Macedo quero que faça um filme destes...", ou antes, ele pediu-me para repetir o filme mas metendo anúncios às cervejas que ele financiava, em 35mm. Eu agradei-lhe mas disse-lhe que infelizmente não podia repetir porque as imagens que fiz... por exemplo apanhei uma inundação no Cais do Sodré com uma luz extraordinária e aquilo não se repete! Naquela época havia umas inundações no Cais do Sodré e punham os passadores para os transeuntes, uns homens que arregaçavam as calças e levavam as senhoras às cavalitas! E cobravam x! coisas que não se repetem, como estas e outras... O filme levou muito tempo a fazer; eu era funcionário da câmara, o meu colega António Veloso também, e era só aos domingos, fins de semana, quando podíamos... Fiz um guião completo, com o poema, foi lido por um ator, o César Augusto, gravámos primeiro o som e fiz o filme todo montado à medida do poema. Portanto não se podia reproduzir e sem som não fazia sentido. Então o Manoel Vinhas sugeriu um poema da Maria Teresa Horta de que ele gostava muito, "O verão coincidente". Eu conhecia muito bem a Maria Teresa Horta do cineclubes, falei com ela e ficou toda encantada, e foi assim que fiz o meu primeiro filme profissional, 35mm, VERÃO COINCIDENTE, pago pelo Manoel Vinhas, pela Sociedade Central de Cervejas.

JPB ... o seu primeiro filme O VERÃO COINCIDENTE é de 62, o Fernando estava nessa altura a fazer AS PEDRAS E O TEMPO e AS PALAVRAS E OS FIOS...

AM Eu fiz o VERÃO... e logo seguir o NICOTIANA, que é um ano atrasado, mais ou menos, em relação aos filmes de Fernando Lopes...

JPB ... mas voltando atrás, sentia nesses primeiros filmes que havia um corte geracional com os cineastas portugueses?

AM Sem dúvida! Foi um corte geracional completo até porque a partir daí o Cunha Telles veio de França, juntamente com o Paulo Rocha (fizeram o curso juntos no IDHEC). O Cunha Telles produziu o primeiro filme do Paulo, OS VERDES ANOS, que também foi mais ou menos nessa altura. E houve uma tomada de consciência de que havia qualquer coisa de novo: um tal Fernando Lopes que estava a fazer umas coisas que eu já conhecia. E fui ver AS PEDRAS E O TEMPO, a preto e branco ainda, e fiquei fascinado. OS VERDES ANOS foi uma onda de frescura, isto é outra coisa! Eu comecei a fazer o VERÃO COINCIDENTE, também completamente diferente. Queríamos cortar com o cinema dos anos 50, sobretudo, porque a década de 50 foi uma década negra para o cinema português, os filmes que se fizeram eram horríveis, não tinham graça nenhuma. Os sucedâneos, digamos assim, daqueles grandes atores dos anos 30 e 40, o António Silva, o Ribeirinho, a Maria Matos, a Beatriz Costa... todos esses atores foram desaparecendo e começou a aparecer uma nova geração de atores dentro dessa linha das comédias à portuguesa, comédias de bairro, que não tinham graça nenhuma. Enquanto os dos anos anteriores tinham de facto muita graça, têm piadas ainda hoje fabulosas – hoje vemos A CANÇÃO DE LISBOA, O PAI TIRANO – depois vemos as outras fitas, em que em vez do Ribeirinho, vem o Eugénio Salvador... já não é bem a mesma coisa..., em vez da Beatriz Costa, a Laura Alves... já não é a mesma coisa... e assim sucessivamente, aquilo perdeu a graça toda. Os filmes sérios, eh pá!... é de arrancar cabelos! Não sei se já viram O VIOLINO DO JOÃO?!... é célebre! Eu vi e iam-me caindo as peças todas no chão...

Esta geração de cineclubistas, com uns que foram para o estrangeiro estudar – o Fernando Lopes para Londres, o Paulo Rocha e o Cunha Telles para o IDHEC, em Paris... o Seixas Santos que julgo também foi para Londres – era já uma reação contra esta penúria! Era mentalmente medíocre! Nós queríamos fazer qualquer coisa de novo. Não havia era possibilidades, obviamente, não havia era dinheiro, porque naquele tempo não havia IPC, não havia financiamento. Havia um Fundo de Cinema Nacional, mas era dado a quem era do regime, de certa maneira, e se não fosse do regime eles

davam 10% do orçamento do filme. Quem é que financiava os filmes? Os distribuidores, porque ainda era um bocado à americana. Ainda vinham com a moda dos anos 30 em que os filmes se autopagavam. Lembro-me de ver estreias, no cinema Condes, com esses atores antigos, com bichas que davam a volta até lá baixo, até à cervejaria Solmar e chegavam a estar 6 meses em cartaz. Portanto os distribuidores investiam. Era assim que o cinema se pagava. Também pediam apoio ao Fundo de Cinema Nacional e, se tinham sorte, recebiam mais um bocado, que dava para tapar mais um buraco.

Nós não tínhamos essa possibilidade. Eu queria fazer A PROMESSA... Consegui fazer o VERÃO COINCIDENTE pago pela Central de Cervejas e isso parecendo que não criou-me nome, porque na altura teve um certo impacto; visto hoje é horrível! Mas isso é outra história... Mas teve um certo impacto e eu e o Manoel Vinhas estávamos com um problema complicado. Eu não fazia ideia... tinha o filme pronto e queria estrear e disseram-me que não podia, porque para isso tinha que ter um visto da Inspeção de Espectáculos. Fui à Inspeção de Espectáculos para obter o visto, "mas o senhor está inscrito no Grémio?", "não... realizei o filme...", "mas só pode obter o visto quem está inscrito no Grémio dos Espectáculos...". Fui ao Grémio, "o senhor é produtor de filmes?", "não... sou realizador!", "não, só pode estar no Grémio quem seja produtor de filmes, quem já tenha feito um filme...". Aquilo era pescadinha de rabo na boca!

Fui ter com o Manoel Vinhas, envergonhado, porque o homem tinha gasto... não foi muito dinheiro, foram oitenta a cem contos. "Manoel Vinhas, eu tenho aqui um problema, estou em dívida para consigo, o filme está pronto, você já viu, já gostou do filme. Mas para estrear tenho este problema... é que eu não sou produtor e parece que também não posso ser produtor", "Então, disse ele, vou tentar resolver o assunto assim: tenho um grande amigo meu chamado Francisco de Castro que é produtor de filmes. E é muito simples. Você arranje-me uma projeção ali na Ulyseia, eu levo o Francisco de Castro, ele vê o filme e eu vou convencê-lo para ele assinar. Fica

produção Francisco de Castro. E se ele assinar, pronto... Inspeção de Espectáculos... visto... e o filme fica pronto a estrear". E assim foi: ele levou o Francisco de Castro, eu conheci-o aí – era um rapaz pouco mais velho do que eu na altura, tinha uns trinta anos. O Francisco de Castro gostou do filme "Ah este filme tem qualidade, qualidade artística e eu tenho muito orgulho... assino já" e assinou o filme. Quando acabou a sessão ficou logo combinado com o Manoel Vinhas como é que havia de fazer... "Ah eu depois trato de tudo", porque ele era produtor. Já tinha produzido documentários, tinha lá os esquemas montados, disse-me para eu não me preocupar, que lhe entregasse a lata a ele que ele depois estreava.

E estreou-se, no Condes e no Roma ao mesmo tempo, a anteceder um filme, que se não me engano foi PÁSSAROS DE ASAS CORTADAS do Artur Ramos.

À saída dessa sessão memorável, diz-me o Francisco de Castro "Quería falar consigo, é que estou aqui com um problema... você era capaz de realizar um filme para mim?", "Com certeza", fiquei todo contente com a ideia. Então o que é que se passava? Quem fazia os documentários que o Francisco de Castro produzia, ou industriais, ou para a FNAT, ou as entidades com quem ele trabalhava... era ele que os realizava. Quer dizer, aquilo não tinha bem realização. Ele ia para a rua com o João Moreira, o operador, iam os dois apanhar as imagens daquilo, depois chegava a montadora, que acho que se chamava Nelinha, uma montadora extraordinária – entregava-lhe o material, ela montava aquilo e entregava o filme.

Ele estava cheio de problemas porque tinha um filme muito complicado entre mãos que não podia ser feito assim, que era uma coisa sobre a Tabaqueira. E perguntou-me se eu não me importava de fazer e eu disse "Está bem. Mas olhe, eu faço como quero", "Com certeza". E foi assim que eu fiz o NICOTIANA, daquela maneira esquisita, porque naquela altura os documentários, industriais ou turísticos, tinham as imagens – como no caso de uma fábrica de conservas, via-se o fabrico todo... – uma locução, uma música de disco... E eu pus música original, música de jazz, música eletrónica e não quis locução. Só tive uma locução ao princípio, sobre a parte histórica da produção do

tabaco – quase uma animação... umas coisas malucas – e depois na parte final quando aparecem uns a fumar, uma menina muito bonita a olhar para umas montras, com umas luzes assim esquisitas. Porque tudo o resto do filme, o miolo do filme, aquilo que a Tabaqueira pagou, que é a fábrica, eu pus-lhe umas cores malucas – agora estão todas estragadas e não se nota... – e meti-lhe aquela música toda...

JPB Mas isso também foi em 35mm?

AM Já foi em 35mm! E foi a partir daí que começou a minha desgraça, porque entretanto passei a fazer só cinema. Foi de tal maneira, que eu com o DOMINGO À TARDE e com o NICOTIANA ... quer dizer depois houve críticas dos jornais... eram filmes que pela sua natureza saíam tão fora do costume que davam nas vistas, e de que maneira! Aquilo chamou a atenção e portanto a partir daí, o Cunha Telles que já tinha feito OS VERDES ANOS e o BELARMINO – a partir daí conhecemo-nos, íamos às estreias uns dos outros... – eu falei com ele e disse "Eu quero fazer também o meu filme", "sim, senhor, disse ele, que filme queres fazer?", "quero fazer A PROMESSA", "sim senhor, vamos fazer A PROMESSA ". Falei com o Santareno, pus os dois em contacto, e o Santareno fez um contrato, em que vendia os direitos de A PROMESSA por 5 contos.

Quando começámos a preparar A PROMESSA, perguntava-me o Cunha Telles "Como queres fazer? Eu tenho as películas...", "Eu quero fazer a cores...", "A cores?? Estás doido?, A PROMESSA tem que ser a preto e branco", "Não, não, eu vejo A PROMESSA a cores...". "Estás maluco!, dizia o Cunha Telles, com aquele dramatismo tem de ser a preto e branco!". Levantou-se uma discussão, que não desatava. E eu, "Desculpa lá mas a preto e branco não faço... estou a ver aquilo com umas cores malucas, estou a ver...", "Mas a cores fica muito caro", dizia ele. Naquele tempo havia o problema do preço.

Bem, ficámos neste impasse, e um dia cruzei-me com o Fernando Namora que eu conhecia dos tempos da Editex – a tal editora que eu tinha, que editou a *Evolução estética do cinema* e outros livros. O Fernando Namora tinha fundado uma editora ao

mesmo tempo, a Arcádia. Nós conhecíamo-nos, havia assim uma rivalidade amigável. Portanto encontrámo-nos quando estávamos nisto com A PROMESSA, do faz-não-faz, e disse-me o Fernando Namora "Eu vi os seus filmes, fiquei encantado com aquilo e acho que você é que era a pessoa ideal para realizar um filme que eu gostava muito que fosse feito. Um livro meu que saiu agora há pouco tempo, chamado *Domingo à tarde*". Eu não tinha lido. "Você era capaz de realizar aquele livro?", "Com certeza!", disse eu e nem fazia ideia de que livro era. "Então vamos combinar, porque eu tenho aí umas hipóteses" – ah, porque o Fernando Namora entretanto tinha dois médicos amigos com quem ia fundar um estabelecimento hospitalar, não sei o que era... e já tinham reunido duzentos contos para a fundação dessa instituição hospitalar. "Eu falo com os dois médicos meus amigos", que também eram do Instituto de Oncologia onde o Fernando Namora trabalhava – ele já não exercia na altura, mas era diretor da biblioteca. Eu saí dali daquela conversa encantadíssimo da vida, ainda estava na Câmara naquela altura, tinha que ir a correr comprar o livro. Li o livro e confesso que não gostei nada. É um livro neorrealista que está nos antípodas daquelas loucuras metafísicas, gótico-germânicas que eu gosto de fazer, fantásticas... Como é que vou descalçar esta bota? Telefonava o Fernando Namora "então já leu o livro?", "com certeza... está bem... pois... vamos para a frente". Tirei umas férias, para um sítio na província onde escrevi o guião de DOMINGO À TARDE, um guião bastante maluco, que está mais ou menos... que é o filme... Mostrei ao Namora que oscilou, mas curiosamente achou bem. Mostrei ao Cunha Telles: "Uma vez que não se pode fazer A PROMESSA, que não há dinheiro para fazer a cores e eu sem ser a cores não faço, desisto provisoriamente de A PROMESSA, mas há aqui outro projeto...". E apresentei o Namora ao Cunha Telles e eles fizeram uma combinação. O Namora entregava ao Cunha Telles os duzentos contos do pavilhão hospitalar... os doentes ficaram sem o pavilhão mas os espectadores ficaram com um filme... Isto é a *petite histoire* do cinema português...

E assim foi, o Cunha Telles arranjava mais não sei quanto, convenceu um dos atores – o Miguel Franco – a entrar com mais cinquenta contos... o ator pagava para entrar no filme! . E arranjou mais um dinheiro aqui e mais um ali, em conclusão o filme custou seiscentos contos e depois de fazer as contas no fim descobri que o Cunha Telles pôs dez contos. O resto foi tudo arranjado assim... daqui e dali... acho que aos médicos ainda consegui sacar mais cem..., mas já não me recordo bem. Receei que os médicos se sentissem enganados com toda esta história.

Fiquei com aqueles problemas, até porque depois quando soube como é que tinha corrido... porque fui a um dos médicos, desta jogada, para uma consulta e estava apavorado... que ele empunhasse um bisturi e me chamasse à responsabilidade!

Felizmente isso não aconteceu e, pelo contrário, até houve uma colaboração extraordinária entre os médicos para a preparação do DOMINGO À TARDE, foi uma preparação muito dura. Eu entretanto saí da Câmara, combinei com o Cunha Telles que ele me pagava cinquenta contos pelo filme – era muito na altura, pela realização de um filme – e disse "pagas-me adiantado". Ele já tinha fama de ficar a dever às pessoas; ele esperneou mas como já tinha arranjado o dinheiro e não queria perder isso, não tinha outro remédio. Eu insisti nos cinquenta contos porque como funcionário da Câmara, como arquiteto de 3ª, ganhava quatro contos por mês e quatro vezes doze são quarenta e oito. Fiz as minhas contas, falei com a minha mulher e vi que se pedisse cinquenta contos, era um ano. Ela alinhou, felizmente (também gostava de cinema) e então, sendo pago adiantado...

Saí da Câmara e mergulhei de cabeça no cinema. E fiquei profissional do cinema a tempo inteiro. Aliás a minha saída da Câmara foi do arco-da-velha! Era funcionário da Câmara e estava na secção que analisava os projetos que os arquitetos faziam para Lisboa. Tinham uma secção com oito arquitetos, com a cidade dividida em oito áreas e cada arquiteto ficava com uma, em que todos os projetos que entravam para uma determinada área eram vistos pelo respetivo arquiteto. Eram processos que nunca mais acabavam! Empilhavam-se! Tinha que se ver tudo, para ver se estava de acordo com o

regulamento geral das edificações urbanas... "não pode, porque a casa de banho tem menos 3 centímetros"... Era um trabalho infernal! eu odiava! Mas não tinha outro remédio... Quando não tínhamos muita pachorra para ver aquilo tudo, inventávamos sítios para mandar: "ah, isto tem uma garagem, então vai para a secção de viação e trânsito"... seis meses.... Depois voltava, "a secção não vê inconveniente... Tem ali uns guarda-fogos... vai para a secção dos bombeiros para verificar se"... Havia processos que estavam três, quatro e cinco anos! Um dos primeiros processos que me passou pelas mãos estava lá há catorze anos e o arquiteto era filho do arquiteto inicial que já tinha morrido! Finalmente quando era aprovado, depois de tudo verificado – porque eles eram muito malandros, punham andares a mais, às vezes não punham elevador, outras vezes em vez de ter as duas escadas punham só uma... à pato-bravo! Tínhamos que ter muito cuidado. Uma vez que me enganei deixei passar uma coisa qualquer e o diretor de serviços tinha olho de lince! Chamou-me lá a cima, ralhou comigo, "o senhor deixou passar aqui uma coisa com tantos centímetros a mais". Ele via tudo! E levava os processos todos para casa e passava fins de semana a rever tudo o que os arquitetos tinham feito.

Quando finalmente recebi os cinquenta contos do Cunha Telles para começar a fazer o DOMINGO À TARDE, entrei na Câmara – tinha pilhas e pilhas de processos, até no chão – peguei no carimbo de "aprovado" e paa.. paa...paapapa... aprovei-os todos. Fui ao chefe e disse-lhe "vou-me embora e tenho os projetos todos vistos!". Conclusão, deve haver em Lisboa prédios sem elevador, sem escadas... com não sei quantos andares a mais...

Fiz o DOMINGO À TARDE e depois começou-se a aproximar o fim dos cinquenta contos, ou seja o fim do ano. O filme ficou pronto, teve problemas, não foi logo estreado, teve problemas de censura, claro, e eu comecei a ficar preocupado com o emprego. Isto já era 65, 66, eu não tinha a Câmara e os cinquenta contos estavam a acabar. Nessa altura não tinha carro e estava a conduzir o carro da produção, que o Cunha Telles tinha arranjado com um anúncio... e a empresa tinha cedido um Ford

Taunus para servir de automóvel do médico do filme... portanto era um carro de cena. Mas quem andava com o carro era eu... servia-me do carro para ir e vir para casa, para as filmagens... depois quando eram as filmagens, o Rui de Carvalho metia-se no carro para ser filmado... Estava nesta fase, final, com o filme já quase pronto e eu andava a pensar como é que ia arranjar emprego. Um dia por sorte cruzei-me com um amigo meu que era um dos gerentes da Ciesa, o Dário Vidal, que era também muito amigo do Francisco de Castro. Eu conheci o Vidal através do Francisco de Castro por causa daquelas coisas dos documentários, do documentarismo, das publicidades e o Francisco de Castro tinha uma boa relação com a Ciesa, uma empresa de publicidade. [...] Aliás o texto do NICOTIANA tinha sido escrito pelo Eurico da Costa que também era gerente da Ciesa, portanto eu já tinha uma relação com a Ciesa. Portanto, encontrei por acaso o Vidal e ele "Ainda bem que o vejo! Estou numa aflição muito grande e preciso de falar consigo. Temos um problema na Ciesa, temos uma grande acumulação de trabalho, temos imensos filmes de publicidade para fazer e estamos com um problema porque contratámos um realizador... que era um aldrabão, desapareceu...". Conclusão, eles estavam pendurados com uma série de fitas para acabar, spots para a televisão. "Você não se importa? Pagamos...". Naquela altura eu estava a receber 4 contos por mês, digamos assim, e eles propuseram pagar dez contos... foi aí que eu percebi a diferença entre o Estado e o privado... E disse "Sim, com certeza... acho bem... eu aceito", "mas olhe você tem carro?", disse ele", "tenho carro..." e lá veio o Taunus da produção fazer vista, falei com o big boss da Ciesa e fui imediatamente contratado... com dez contos por mês... E foi assim que eu me saí, fiquei empregado da Ciesa a fazer fitas publicitárias, loucamente... vocês não fazem ideia, fazíamos oito a dez filmes por mês. Houve um mês com muito trabalho e chegámos a fazer vinte e tal filmes... mas era exaltante. Em paralelo, como estava ligado ao Castro, continuei a fazer os meus documentários para o Castro – por exemplo aqueles filmes como CRÓNICA DO ESFORÇO PERDIDO e outros. Entretanto o Cunha Telles faliu a seguir ao DOMINGO À TARDE, mas depois veio à superfície com uma nova empresa

– o Cunha Telles tem essa capacidade de renascer das cinzas – e formou uma nova empresa e veio-me contactar. Eu estava indeciso entre a Ciesa e essa nova empresa e trabalhar com o Cunha Telles. O aliciante eram as fitas de fundo. A combinação que ele fazia comigo era o seguinte: durante 6 meses eu fazia fitas publicitárias para ele e nos outros 6 meses eu fazia a minha fita de fundo que quisesse, que ele produzia. Isto era aliciante... Ainda passei para o Cunha Telles segundo este regime, mas isto não chegou a durar um ano. Porque eu cumpria religiosamente os seis meses de fitas publicitárias, entretanto o Cunha Telles não só me contratou a mim, como contratou o Fernando Lopes, o Faria de Almeida, o Fernando Pernes, contratou uma série de gente. Mas depois surgiram incompatibilidades complicadas entre eles e o Cunha Telles. Eu como já o conhecia exigi que pagasse os seis meses adiantados. Ele cumpria e sabia que eu cumpria... Ao fim de três meses os outros meus colegas romperam com ele, foram-se todos embora. Fizeram uma revolta... e vieram ter comigo a dizer que o Cunha Telles era um aldrabão, etc. e eu expliquei que “comigo sempre cumpriu rigorosamente... não me vou embora” e eles ficaram todos zangados comigo, porque fui um traidor à classe. Eles foram-se embora e eu fiquei sozinho. O Cunha Telles ficou mesmo muito mal na altura... de repente ficou sem nada... era uma equipa de peso... E disse-lhe “eu aguento isto, estás aflito”... e o Cunha Telles ficou muito agradecido. Fiz durante seis meses os filmes publicitários, os que ele tinha para fazer e para acabar e quando chegou a altura de fazer o filme de longa metragem ele perguntou “o que é que queres fazer?”, “quero fazer 7 BALAS PARA SELMA”. E ele arrancou com o filme e foi a desgraça, porque não tinha dinheiro para o fazer. Quando chegámos a meio o filme parou e quem agarrou o filme foi o distribuidor – nessa altura não havia IPC nem havia financiamentos do Estado – que era o Fernando Fernandes da Imperial Filmes, que também já tinha investido. Infelizmente o filme teve que ser todo mudado, aquele cenário que eu queria, e era o próprio Fernandes que me ia buscar no final de cada dia de filmagens para ir correr procurar locais para filmar no dia seguinte. Absolutamente infernal! E foi assim que se fez as 7 BALAS..

JPB As 7 BALAS era um projeto seu?

AM Era um projeto meu, de raiz – escrevi o guião e tudo. Era aliás um guião que já tinha escrito, queria filma aquilo. Cá está... repegando naquelas cenas dos anos 30 em que ia para o cinema com o meu pai, ver aquelas fitas de quinze episódios e trinta e uma partes... e as 7 BALAS é esse modelo das séries. Curiosamente quando saiu disseram que era um James Bond à portuguesa. Eu não desmenti porque não era fácil explicar isso, porque o meu modelo não era esse, era o das fitas que me encantaram na minha infância e juventude – era o Flash Gordon, era o fantasma não sei de quê, era o Dick Tracy... eram esses modelos de fitas de peripécias – as 7 BALAS é isso, uma fita de peripécias, repetitivas, depois termina como começa. O produtor é que me obrigou a fazer um fim que não é aquele que eu quero... que é o que eu queria fazer agora, um *director's cut*, tirando aquele plano... porque o último plano, na minha versão original, é igual ao do princípio, porque a fita é na forma de pescadinha de rabo na boca. O produtor disse "isso é horrível! Os espectadores não gostam" e obrigou-me a filmar mais uns planos...

JPB Então o produtor era o Fernandes?

AM Era. O Cunha Telles falira...

JPB ... mas ainda fez O CERCO, com dinheiros dele, ainda nos anos 60...

AM Curiosamente, três filmes que foram feitos na mesma altura, entre 68 e 71, das pessoas do chamado "cinema novo" – O CERCO do Cunha Telles, o meu filme NOJO AOS CÃES, UMA ABELHA NA CHUVA de Fernando Lopes...

JPB que foram feitos com fundos próprios...

AM Sim, com fundos próprios. O CERCO foi feito com 50 restos das fitas publicitárias que ele ia fazendo, o filme do Fernando Lopes era feito aos fins de semana e com restos de rolos... Aliás não acabou... até aconteceu uma coisa espantosa... como não tinha dinheiro para acabar – era feito com o Alfredo Tropa, o produtor – filmou metade e para a outra metade utilizou os duplos, mudando o som e com outras montagens. Ele inventou esquemas novos de montagens, isso é genial... UMA

ABELHA NA CHUVA é uma inovação espantosa ao nível da montagem e de efeitos estranhos, que é usar duas ou três vezes o mesmo plano, pondo outros sons, criando uma nova situação. Ele com esse truque conseguiu uma hora e vinte para poder estrear o filme. NOJO AOS CÃES pela mesma razão, por não ter dinheiro, pedi dinheiro emprestado a um cunhado, convenci o Eng. Gil, da Ulyseia, a fazer o laboratório, convenci o Valentim de Carvalho a fazer o som a troco de eu fazer um disco sobre o Fernando Pessoa com a voz do Sinde Filipe. E como não tinha dinheiro para comprar negativo, filmei em positivo que era três vezes mais barato.

JPB Há diferenças do Cunha Telles produtor do DOMINGO À TARDE para o 7 BALAS...?

AM Não, até porque eu tinha muita autonomia nos filmes. O produtor praticamente não interferia no filme. A não ser depois o Fernando Fernandes, como o dinheiro era dele... andava mesmo em cima...

JPB E o casting?

AM Era decidido por mim e nalguns casos em colaboração. Alguns casos não era possível, os atores não podiam, como o caso da Florbela Queirós – pensámos inicialmente na Simone de Oliveira...

MM Após o início, com ODE TRIUNFAL e A PRIMEIRA MENSAGEM, e os primeiros documentários, as equipas que utilizou...

AM Eram indicadas por mim geralmente...

MM Já as conhecia?

AM Já. Até pelo Francisco de Castro comecei a ter contactos com o estúdio do Perdigão Queiroga. O Queiroga era muito amigo do Francisco de Castro. E os filmes do Castro de longa-metragem, aqueles com o Américo Coimbra eram feitos nos estúdios do Perdigão Queiroga. Eu ia lá assistir às filmagens... aliás o NICOTIANA ainda foi feito em grande parte nesses estúdios, partes de animação, parte da filmagem e sobretudo o som. O Queiroga tinha também um estúdio de som.

No VERÃO COINCIDENTE a equipa fui eu que arranjei -éramos praticamente 3 pessoas, eu, o António Veloso, o Carvalho Baptista. Andávamos de tripé às costas, a filmar. Depois fui para a Ulyssea com o VERÃO COINCIDENTE e comecei a conhecer as pessoas do laboratório... eu não conhecia nada daquilo. A primeira vez que vi uma mesa de montagem... O que é isto?... havia umas mesas francesas muito boas... e chamei um funcionário da Ulyssea, perguntei-lhe como é que aquilo funcionava e ele disse "é tal e qual a que está na outra sala" e foi-se embora! Lá me desembrulhei e foi assim que comecei a perceber como é que aquilo trabalhava e tornei-me um grande perito em montagem. Depois aquilo tornou-se quotidiano e começou a ser a minha profissão e não havia outro remédio – todos os dias tinha que trabalhar naquilo.

No NICOTIANA a equipa ainda eram os mesmos três, mas já tinha elementos que o Castro foi buscar aos documentários que ele estava a trabalhar, já na Ulyssea. Com o DOMINGO À TARDE foi mais complicado porque era preciso uma equipa maior. Aí foi o Cunha Telles que se encarregou... a apresentar-me pessoas... e foi aí que conheci o Elso Roque, que era um assistente de imagem e trabalhou em OS VERDES ANOS. A primeira fita dele como diretor de fotografia foi o DOMINGO À TARDE. Tinha trabalhado como assistente com o operador francês, o Coutard – de quem começou a apanhar o estilo... Mas eu modifiquei o estilo dele, porque eu também fazia fotografia e andava com um fotómetro... para aquela fotografia tipo germânico que o DOMINGO À TARDE tem... não tipo francês que tem OS VERDES ANOS, que é uma coisa delicadoce. BELARMINO é diferente... é curioso, tem um ar britânico... as diferenças notam-se. Os meus modelos são germânicos: o Fritz Lang, o Bergman, aquele preto e branco nórdico. É o gótico. O DOMINGO À TARDE tem isso, para já não falar no dramalhão todo...

Aí começaram as equipas a ser já profissionalizadas. Quando foi as 7 BALAS foram equipas trazidas pelo Fernandes.

JPB No DOMINGO À TARDE ainda não havia som direto?

AM Não! Nunca houve. Depois começou a haver, mas eu só raramente utilizei som direto. Sempre dobrei os filmes, porque controlo melhor. Mesmo quando passei a usar som direto, usava-o como som de referência e os atores iam sempre ao estúdio para dobrar. Eu trabalhava na mesa de mistura, fazia as equalizações e conseguia colocar as vozes onde eu queria. O único filme em que tive de trabalhar com som direto do princípio até ao fim (não tive outro remédio) foi O PRÍNCIPE COM ORE-LHAS DE BURRO. Muito me custou... tinha condições péssimas... o Palácio de Queluz com ecos que nunca mais acabavam e o som ressentia-se – não se percebe o que eles dizem. Eu gosto de trabalhar o som em que se percebe o que eles dizem. No DOMINGO À TARDE foi a primeira vez que trabalhei com a Valentim de Carvalho, que tinha um estúdio espetacular... e uns colaboradores excecionais...

JPB Foi um grande salto passar do documentário, curta-metragem, para a longa, ficção?

AM Não foi um grande salto. Eu queria era fazer longa--metragem. Portanto para mim fazer o DOMINGO À TARDE...

JPB Não ficou assustado com o peso...?

AM Não, não fiquei. Eu sentia que controlava aquilo tudo. Aliás até pela formação de arquitetura e de muitas discussões que tinha na Câmara de Lisboa onde trabalhei... tinha um certo traquejo. Sempre tive um grande controle no que fazia, a começar logo pelo DOMINGO À TARDE. Tive discussões com o Elso Roque que queria fazer as coisas à francesa, "tipo Coutard" e eu "não, não 52 fazes, quero que faças como eu quero". Ele depois alinou... claro, o Elso Roque é um grande operador, sabe muito daquilo, já tinha talento... na altura ele tocava música, tocava piano muito bem... era uma pessoa com muita sensibilidade e isso é importante. Eu entendia-me bem com ele, sempre nos entendemos muito bem. Esses pequenos desajustes iniciais rapidamente foram superados. Ele também era bastante maluco e quando percebeu as loucuras que eu queria fazer, alinou inteiramente. Por exemplo, filmar positivo: nenhum diretor de fotografia aceitaria uma coisa dessas, porque não se pode usar fotómetro, tem de se

fazer experiências... tem de se filmar e ver o que dá e depois filma-se nas mesmas condições. Aquilo é terrível...

JPB A seguir a 7 BALAS PARA SELMA, seguindo uma ordem cronológica, vem o NOJO AOS CÃES. Na altura, portanto no final dos anos 60, quando se começa – e aí o Macedo teve um papel importante – a desenhar aquilo que seria o Centro Português de Cinema. Se não se importa de falar um bocadinho sobre a criação do Centro e porquê o NOJO AOS CÃES; se é coincidência ou não haver três filmes, o seu, o do Lopes e o do Telles, que foram feitos com fundos próprios, sem qualquer apoio institucional. Exceto a Ulysses que também teve um papel...

AM Existe uma relação entre o facto de mais tarde ter começado aquilo a que os críticos chamaram Novo Cinema Português... de rutura total e completa com o cinema português que se fazia normalmente até então. Em que foram pioneiros o Paulo Rocha, o Fernando Lopes e eu próprio, e depois mais outros que vieram também... como o Fonseca e Costa, o Alberto Seixas Santos, o António-Pedro Vasconcelos que vieram nessa sequência. Isso criou, por um lado, uma situação de expectativa em relação a uma novidade estética, conceptual e ao mesmo tempo uma nova proposta de um tipo de cinema que não era comum no cinema português. Por outro lado veio revelar uma fragilidade terrível que era a ausência da possibilidade de um autor fazer uma obra de autor. Nessa época não havia Instituto de Cinema – eu digo apenas instituto de Cinema para abranger não só o Instituto Português de Cinema como o nome que teve mais tarde, IPACA, depois ICAM, agora é ICA... foram cortando coisas... "português" foi enquanto não estávamos na Europa, depois cortaram "português" quando entrámos para a Europa, porque aparentemente os europeus podem concorrer a todos os Institutos – foi criado em 73, de facto foi criado pela lei 7/71, mas só se concretizou em 73. Como não havia isso quem financiava os filmes eram os distribuidores e financiavam os filmes na expectativa de recuperar o dinheiro investido. Já no fim dos anos 50 os investidores começaram a ver que não recuperavam o dinheiro investido e começaram a não investir no cinema. Criou-se um buraco em que quem queria fazer

cinema não tinha financiamento – já contei em relação ao DOMINGO À TARDE como o financiamento foi obtido, através do Fernando Namora, aquele esquema, etc, etc. Mesmo assim, nos anos 60, os filmes que foram feitos eram aqueles em que os distribuidores apostavam porque tinham o António Calvário, a Madalena Iglésias, tinham elementos apetecíveis do ponto de vista do público e eles ainda investiam dinheiro nesses filmes. Aparentemente um dos filmes, daquela altura, com o António Calvário e a Madalena Iglésias ainda recuperou... quem investiu nele foi o Ribeiro Belga da Doperfilme, cerca de seiscentos contos. Mas depois começou a decair, porque esse filão dos cantores também começou a não recuperar tanto dinheiro como isso e ficou esse buraco. Nessa altura gerou-se um movimento, apoiado pela crítica e apoiado pelo Cineclube do Porto do tal "novo cinema português" que estava a começar... entretanto o Paulo Rocha fez o MUDAR DE VIDA, continua a haver um documentarismo – o próprio Paulo fez A POUSSADA DAS CHAGAS, que teve muito êxito estético, o chamado êxito de crítica e de estima. Eu próprio queria fazer mais um filme a seguir ao DOMINGO À TARDE que era semelhante, isto é, trabalhando num sentido de drama até queria ver se utilizava os mesmos atores, o Rui de Carvalho e a Isabel de Castro, e ainda me recordo do título do filme, chamava-se "O Regresso sem espaço". Contava a história de uma rapariga que tinha um amante que era casado, que lhe arranhou um apartamento luxuoso, oferecia-lhe casacos, joias, mas não queria que ela saísse à rua. Ele era um fulano que tinha uma alta reputação, um alto estatuto social, era casado, não podia ser visto com a amante... então não queria que ela saísse e ela vivia reclusa em casa, via-se ao espelho, com as joias e os casacos de peles que ele oferecia. Viviam na expectativa de que ele chegasse. O filme era todo baseado em sons, isto é passava um automóvel, será que é ele?, ouvia-se uns passos, será que é ele?, o elevador... todo o filme gira em volta dela, da Isabel de Castro (ele era o Rui de Carvalho). Estava eu nesta expectativa, e outros colegas meus, quando o Cineclube do Porto resolveu fazer em 1967 a Semana do Cinema Novo Português, projetando todos os filmes desde OS VERDES ANOS, o BELARMINO, DOMINGO À TARDE,

documentários, já o MUDAR DE VIDA... Porque a nossa luta era: não temos financiamento, isto só pode ser financiado institucionalmente. Qual é a instituição que o pode fazer? Fundação Calouste Gulbenkian, que sistematicamente repudiava o cinema como forma de arte. A Fundação subsidiava o teatro, o ballet, a música... as formas de arte cénicas... a pintura... mas cinema estava excluído. Nós com essa semana do cinema português, no Porto, reuniu não só todos os jovens cineastas que estavam empenhados em fazer um novo cinema, não só os que já tinham feito, como eu, o Fernando Lopes, o Rocha, etc., mas também outros que estavam aspirando fazer. Conseguimos reunir um grupo de cerca de quinze realizadores, também diretores de fotografia – o Elso Roque também participou, o Manuel Costa e Silva – e até um distribuidor que era o irmão do José Manuel Castello Lopes, o Gérard Castello Lopes, que era um artista, dedicava-se à fotografia e estava solidário com o novo cinema português. Juntaram-se esses realizadores e conseguimos convencer a Fundação, convencer entre aspas, pelo menos a assistir às reuniões que iríamos desenvolver no Porto.

No último dia estava programada uma reunião com discussão geral sobre a necessidade de uma entidade, do tipo da Fundação, tomar conta, entre aspas, do cinema português. No Fundo de Cinema Nacional era uma anedota só para as pessoas do regime que não interessava. O Azeredo Perdigão disse que não podia, porque o cinema era uma indústria, não era uma forma de arte... foi uma discussão engraçadíssima, mas condescendeu em mandar um observador. Que era o Carlos Wallenstein que era o representante da Secção de Teatro da Fundação – tinha de ser de teatro porque eles não tinham secção de cinema... Fizemos uma reunião, e com as nossas argumentações – quem teve grande preponderância nisso foi o José Fonseca e Costa, que fala muito bem. Por acaso tive responsabilidade nisso, porque na semana anterior encontrei-o na Ulysses e ele disse-me "eu não vou lá, aquilo é um disparate completo...", com aquele feito dele... que explode com tudo... mas eu percebi que o Zé tem uma força enorme, ele convence, quando se empenha numa coisa é demolidor, é excelente. Nessa tarde

memorável na Ulysses convenci o Fonseca e Costa que era muito mais útil estarmos lá, porque pelo menos desmontávamos aquilo. Ele deu-me razão, "eh pá tens razão, se não for lá eles fazem o que querem, mas se eu for não deixo que façam o que querem". E foi e ainda bem que foi, porque a intervenção dele na reunião final, em que falou o Fernando Lopes, eu, o Seixas Santos, o Paulo Rocha... vários... todos dissemos de nossa justiça, mas a intervenção do Zé foi determinante. O Wallenstein ficou rendido e disse "sim, senhor, vou fazer um relatório provisório ao presidente (o Azeredo Perdigão)" e nós comprometemo-nos a entregar um relatório definitivo no prazo de três meses sobre como deveria ser feita uma ajuda institucional ao cinema português. Entretanto já tínhamos falado com o Azeredo Perdigão que nos disse "tenham paciência, mas eu não posso financiar indústrias, só cultura ou beneficência"... a fundação tinha isso nos estatutos ... No ano de 68 ficámos com a incumbência de nos três primeiros meses entregar esse relatório. O relatório chamou-se *O ofício do cinema em Portugal* e empenhámo-nos todos para o fazer, eu, o Alfredo Tropa, o Fonseca e Costa, o Fernando Lopes... também o Elso Roque, o Manuel Costa e Silva, o Manuel Ruas. Uns quinze ou vinte que nos reuníamos em volta desse projeto e ao fim de muito esforço, muita guerra, lá conseguimos fazer um diagnóstico muito bem feito. Devo dizer que ainda hoje esse documento (que deve existir na Cinemateca) é um documento extraordinário. Um diagnóstico do que era na altura o cinema em Portugal, com os problemas, os espectadores, a rentabilidade, as expectativas... informação que fomos buscar ao Boletim do Grémio dos Espectáculos, com as estatísticas todas, de público, dos filmes estrangeiros, portugueses... tudo... fizemos um quadro completo. E a última parte era a proposta: a criação de um "Centro Gulbenkian de Cinema", porque eles tinham um Centro Gulbenkian de Ciência, em Oeiras... que era um modelo, um dos melhores da Europa. No fundo nós queríamos Hollywood em Portugal... argumentando que o cinema era uma forma de arte. O Azeredo leu o relatório e ficou impressionado, ele não tinha pensado o cinema daquela maneira, e então fez a contraproposta "não vou pendurar mais um centro na Gulbenkian, já tenho

o Centro de Ciência. Vocês argumentam que o cinema é uma forma de arte, mas eu não posso estatutariamente financiar o cinema porque está associado a uma indústria". E é verdade... aliás o Fonseca e Costa até tem aquela famosa frase em que ele diz que o cinema é uma indústria, mas o filme é uma arte. É verdade, o cinema é uma atividade industrial e depois fazem-se obras de arte. O Azeredo disse então "vou subsidiar durante três anos, mas vocês têm de fazer outra coisa – não lhe chamem Centro Gulbenkian de Cinema – fazem uma cooperativa cultural", que naquele tempo, no tempo de Salazar, era possível fazer... que o governo estava com o olho em cima, como a famosa Cooperativa Árvore do Porto, que estava sempre com a PIDE em cima... "Vocês fazem uma cooperativa cultural, disse o Azeredo Perdigão, com um estatuto cultural, em que o cinema será uma das atividades e a Fundação subsidia uma cooperativa cultural. O destino que vocês dão ao dinheiro é convosco, estabelecem o estatuto, nós aprovamos...". E assim foi. O Azeredo Perdigão era um homem inteligentíssimo, não foi por acaso que ele esteve à frente daquela instituição tremenda nos anos mais difíceis; sobretudo em que ele conseguiu recolher de todos os países onde o Calouste Gulbenkian tinha espalhado peças de museu, que tinha pelas suas casas, e o Azeredo conseguiu que esses países consentissem finalmente que essas peças saíssem do respetivo país... França, Inglaterra, Egito... e da Arménia... e viessem para Portugal. É assim que o Museu Gulbenkian é constituído por todas essas peças... Entretanto isto [a cooperativa] demorou três anos, até 1970. Em 70-71 foi quando finalmente o Centro arrancou. E por que demorou este tempo todo? Por problemas e impedimentos governamentais – para o regime de então... já o Salazar tinha caído da cadeira, estava o Marcelo [Caetano] que era a continuação da mesma coisa – porque exigiam que os estatutos fossem aprovados pelo governo. Para ser aprovado pelo governo tinha de ser aprovado por todos os ministérios. Finalmente quando já estava tudo aprovado, lembraram-se de levar para o Ministério do Ultramar, porque os estatutos diziam "em todo o território português"... esteve mais seis meses no Ministério do Ultramar, até dizerem que não havia inconveniente. Nessa altura já

tínhamos preparado uma série de projetos, os realizadores estavam desejosos de fazer o seu primeiro filme – para alguns era o primeiro. Durante estes três anos, com a indefinição do Estado, o descabimento dos distribuidores e como não vinha a autorização para o Centro – que em vez de ser Centro Gulbenkian de Cinema, passou a ser Centro Português de Cinema -três realizadores resolveram fazer filmes, arranjando os capitais que podiam. Foi assim que o Cunha Telles fez O CERCO, como já contei com os restos das fitas publicitárias que fazia, o Fernando Lopes UMA ABELHA NA CHUVA e eu NOJO AOS CÃES. O Centro finalmente foi aprovado, em 71 e veio a nova lei 7/71. Não começou logo a funcionar porque precisava de um decreto-lei regulamentar, como é costume, e o decreto-lei só saiu em 73. Já agora porque não fiz "O Regresso sem espaço" e em vez disso fiz as 7 BALAS PARA SELMA? Porque o Cunha Telles leu o guião e disse "isto faz lembrar o DOMINGO À TARDE e vamos antes fazer uma coisa mais divertida". Na sequência dos filmes do António Calvário e da Madalena Iglésias, ele preferiu fazer um outro guião que eu tinha, um guião policial (o 7 BALAS), com uma cantora. Nessa fase de intervalo, angustiada e em que não tínhamos nada para fazer, filmei o NOJO AOS CÃES. Foi uma ideia de revolta... o filme é nitidamente contestatário, era um filme que eu já sabia que iria ser proibido. E disse "não me interessa, passa no estrangeiro, qualquer coisa, mas eu tenho de fazer este filme, tenho que dizer um certo número de coisas". Mais ainda, o país estava num marasmo. Excetuando as guerras em África, que eclodiram em 61-62, quando o Salazar proferiu a famosa frase "para Angola e em força"... a ideia do Salazar era que os portugueses chegavam lá e aquilo se resolvia num instantinho... não foi bem assim, e prolongou-se. Mas aqui em Portugal não se sabia o que se passava; só quem sabia eram as famílias dos desgraçados que iam para o Ultramar. Não se sabia... e havia um marasmo, esse marasmo era a todos os níveis. Ainda por cima na década de 60, que foi das décadas mais exaltantes que o séc. XX teve – houve duas décadas fabulosas, a de 60 e a de 90. A de 60 foi a dos Beatles, a minissaia... uma data de coisas... *make love not war*... aquelas músicas... uma nova mentalidade, a pílula, a libertação das mulheres. Foi

uma revolução. Tenho aí um livro com tudo o que aconteceu na década de 60 – impensável dez anos antes. E depois foi a de 90, os computadores, os telemóveis, a Internet, um revolução extraordinária – ainda estamos a continuar a década de 90.

Em Portugal teve repercussões, obviamente. A prova disso é o Festival de Vilar de Mouros, à semelhança do Woodstock... Estive lá e foi fabuloso; nem sei como é que o governo de Marcelo consentiu! Aquilo era um local imenso, junto ao rio, cercado de arame farpado... depois a aldeia de Vilar de Mauros... dormíamos ali, lavávamo-nos no rio... Tenho uma reportagem fotográfica disso... era uma cor extraordinária... os hippies todos... uma alegria. Encontrei lá pessoas extraordinárias como a Natália Correia e o Victorino d'Almeida, de quem era já grande amigo. A Guarda Republicana cercava-nos com metralhadoras... eram milhares de pessoas. Isto é só para explicar o que se vivia, e o NOJO AOS CÃES vem disso. Era uma espécie de Vilar de Mouras contestatário, feito daquela maneira esquisita, filmado em positivo que dá um contraste tremendo ao filme, e o argumento do filme – um grupo de cinco mil estudantes que se reúnem para contestar a situação, aparecem os primeiros... numas ruínas, que é ali em Cabeço de Montachique... e só aparecem 12; ficaram à espera dos outros e no fim é que se sabe que os cinco mil foram presos. Todo o filme é uma discussão entre aqueles doze... número místico por excelência, os doze apóstolos... naquilo que eles vão dizendo e fazendo está um retrato da década de 60. De todas aquelas loucuras... ah e a viagem à lua... a década de 60 teve tudo! Extraordinário.

O NOJO AOS CÃES surgiu nesse contexto, como já sabia que ia ser proibido antes de levar o filme à censura levei-o a um festival, que tinha muito prestígio, o Festival de Bergamo, no Norte de Itália. Era um festival de autor – havia o de Cannes, mas até 68 era o festival das *starlettes*; só depois de Maio 68, com a grande contestação (mais uma coisa que aconteceu nos anos 60) os realizadores de Maio 68 invadiram o festival de Cannes e impediram o Festival nesse ano. O Godard, o Rohmer, o Truffaut, todos esses realizadores da *nouvelle vague* subiram ao palco e mandaram parar a projeção. A partir daí o festival de Cannes passou a ter um prestígio que não tinha; foram para lá

um diretor e um presidente, o Favre Le Bret e o Maurice Bessy, que eram pessoas muito conceituadas na crítica de cinema. A partir de 69, 70 e 71 tornou-se um grande festival já a rivalizar com o grande festival de Veneza.

No festival de Bergamo o Nino Zucchelli que era crítico de cinema, de esquerda, na Itália daquela altura... antifascista, viu o filme e aceitou-o imediatamente. Começaram a aparecer notícias "NOJO AOS CÃES aceite no festival de Bergamo" e começaram a ser proibidas... o filme ainda não tinha ido à censura mas já desconfiavam... já se falava que era um filme contestatário. Tinha havido o problema do DOMINGO À TARDE ir a Veneza clandestinamente – o Cunha Telles levou-o dentro de um saco de roupa suja e passou a fronteira... O festival de Veneza até 65 rejeitava todos os filmes portugueses, mesmo sem os ver, porque eram de um país fascista – O ACTO DA PRIMAVERA, AS ILHAS ENCANTADAS. Quando o diretor do festival de Veneza, o Luigi Chiarini que tinha sido diretor da revista *Bianco e Nero* viu o DOMINGO À TARDE gostou muito e aceitou-o. Mas isso criou um problema porque o filme estava na censura e a censura começou a oscilar por ter sido aceite em Veneza... a partir daí o governo decidiu que quem vai a um festival estrangeiro tem de estar obrigatoriamente autorizado pela Inspecção Geral dos Espectáculos. Fiquei com um problema: o filme aceite no festival mas não podia ir... Então o Francisco de Castro, que tinha ajudado a produzir o filme – emprestou as máquinas, a equipa, e pagava-nos, a mim e ao Elso Roque, como se estivéssemos a trabalhar para ele – era amigo do diretor geral da DGE, o Dr. Caetano de Carvalho, e decidimos mostrar o filme. "Vou convencê-lo a vir cá" disse o Francisco de Castro e organizou uma sessão na sala de projeção da produtora com a cópia que estava a sair da Ulyssa – que era a cópia que ia para o festival... a cópia primeira já tinha ido para o festival para eles visionarem... mas queriam uma cópia de reforço. O Francisco de Castro convenceu o diretor geral, organizou a projeção com uns aperitivos, um uísque de primeira qualidade e o Dr. Caetano de Carvalho veio com o Dr. Félix Ribeiro, que era chefe da repartição onde estava inserida a Cinemateca. Eu conhecia-os bem... o Félix Ribeiro já o conhecia há muitos anos, eu era um grande

frequentador da Cinemateca. Aquilo foi tudo muito cerimonioso "Senhor Arquitecto", como eles me tratavam, e eu "Senhor Doutor"... Fizemos a projeção, com muita conversa e uísque... que era muito bom, tão bom, tão bom que no fim o Dr. Caetano de Carvalho me disse "Senhor Arquitecto, o seu filme é um bocadinho deprimente, veja lá se no próximo filme faz uma coisa menos pessimista", "Senhor doutor, fique descansado que no próximo filme...", "Então está aprovado e pode ir a Bergamo"! Deu uma bronca tão grande que ele ia sendo demitido... Porque em Bergamo começou a correr "i portoghesi, i antifascisti" e fomos recebidos quase em braços. Teve críticas excelentes, ficou entre os quatro nomeados para o grande prémio, que não ganhou... ganhou um filme checoslovaco muito bonito, mágico, que depois nunca mais vi [VALÉRIA E OS SONHOS]. Tínhamos arranjado dois carros e fomos uma espécie de equipa, eu, o Amílcar Lyra, alguns atores até Bergamo... que tem uma catedral gótica linda, onde se passavam as projeções, com um écran no altar mor. E nós levámos um folheto, amarelo, impresso em stencil, a denunciar, escrito em francês, os horrores que se passavam em Portugal com a censura no cinema e as repressões que sofria. Quando chegámos alguém disse-nos "cuidado, há aí alguém da PIDE"... em Bergamo?! Era verdade, fomos ver a lista dos convidados, os nomes dos jornalistas e havia um português que se não me engano era o António Castro e dizia Diário da Manhã, que era um jornal do governo. Era este, que estava na nossa pousada... e um dos atores, o José Gomes, até lhe queria dar uns murros... felizmente a coisa esclareceu-se a tempo: havia um engano na lista, e não era o nosso *Diário da Manhã*, era um diário espanhol e o António Castro era um espanhol! E que também era contra o regime de Franco... O pesadelo do fulano da PIDE que lá havia desapareceu. Quando chegou o dia da projeção do nosso filme distribuímos os papéis amarelos àquela gente toda a denunciar a censura e etc.

Quando cheguei a Lisboa tinha um recado para me apresentar ao diretor geral... fui lá, e ele com um ar muito carregado... "Senhor Arquitecto, o senhor desiludiu-me" e então exhibe o papel amarelo, todo anotado à margem com uma letra miudinha!

Descobrimos depois que havia de facto um indivíduo da PIDE, mas era italiano...! um italiano com quem nós confraternizámos, que falou connosco como se fosse um jornalista italiano cheio de intenções esquerdistas... era um biltre que estava ao serviço da PIDE e mandou para cá um relatório na margem do folheto. A sorte nossa foi que a PIDE quando viu que aquilo era cinema enviou para a DGE... o Caetano de Carvalho percebeu que era nosso e viu que ele estava entalado porque tinha autorizado o filme... mais: o grande amigo dele Francisco de Castro, o produtor... eram vários entalados... ele era demitido com a agravante de que ele, Caetano de Carvalho, era o secretário-geral do partido no poder, a União Nacional... o braço direito do regime, do Marcelo Caetano! De tal maneira que me dizia "o senhor atraçou-me", suando por todos os lados... eu já não sei o que lhe disse, embrulhei-me para ali... Mas aquilo acabou bem; chamou o Dr. Félix Ribeiro e decidiram que o melhor era abafar aquilo e não devolver à PIDE com a informação que esta tinha pedido. Então esta reunião memorável, com o Dr. Caetano de Carvalho e com o Dr. Félix Ribeiro terminou com ele a dizer "Sabe, Senhor Arquitecto, temos de ter o maior cuidado porque está aí uma onda de pornografia... quer ver?" e foi buscar uns livros que a censura tinha apreendido com umas louras lindas em atividades altamente reprodutivas... e então tivemos uma tarde muito agradável a folhear aquelas revistas e terminou tudo em bem... por esta vez o assunto tinha sido esquecido, rasgou a folha amarela e eu safei-me de ir preso...

Com o êxito do filme em Bergamo e mesmo com as notícias proibidas às vezes saíam algumas coisas, poucas... depois o filme foi a outro festival e ganhou um prémio da Federação Internacional dos Cineclubes e depois foi estreado em França... também se soube cá. Num festival em Espanha perguntaram-me por que tinha feito o filme se já sabia que ia ser proibido; eu sabia que seria proibido em Portugal mas que poderia sair noutros sítios e pelo menos era um aviso... uma denúncia... alguém ficaria a saber...

JPB Já tinha sido feito, filmar em positivo?

AM Não, nem nunca mais voltou a ser feito. Era uma loucura... eu tinha a característica de fazer experiências... de cada vez que fazia um filme, fosse

documentário fosse uma longa-metragem eu fazia experiências, a tentar encontrar soluções. Infelizmente nunca fui seguido, não porque as minhas coisas tivessem muita importância, mas outra pessoa, melhor do que eu, podia descobrir a partir dali e fazer coisas melhores. Como fazem lá fora, alguém tem uma ideia e melhoram-na, aqui alguém tem uma ideia e escondem-na, acabou e morreu ali...

JPB A vantagem era económica?

AM Era, mas não só... também estética. Dava uns grandes altos contrastes e para o tipo de coisa que eu queria dizer, os altos contrastes eram importantes, a brutalidade do contraste do preto e branco.

JPB É o filme onde a margem de improvisação é maior...

AM De certa maneira... mas tinha um guião muito rigoroso. Sempre fiz os meus filmes com um guião rigoroso para poder improvisar. Ao contrário de outros colegas meus que diziam que iam para o plateau sem nada escrito e improvisavam... isso é mito urbano... ah o Buñuel tem filme tal, improvisou, o Godard... mentira, eles tinham tudo bem escrito, sabiam o que iam fazer e depois fingiam que improvisavam, que dava um certo panache... mas isso é outra história. Para poder improvisar tenho um guião rigoroso e depois faço o que quero, mas sei que não tropeço, não caio, tenho sempre a rede. Improvisa-se melhor com um guião; muitas vezes não o seguia, mas tinha-o e quando fosse preciso agarrava-me ao guião... Isso é extremamente importante. No NOJO AOS CÃES eles dizem o que eu quero que digam, não estão a improvisar.

JPB A seguir faz A PROMESSA, produzido pelo Centro. O Centro foi uma das experiências realmente democráticas de decisão, porque eram muitos e o dinheiro não dava para todos filmarem ao mesmo tempo. Como se decidia?

AM Éramos quinze a vinte e o dinheiro não chegava para todos. A Fundação subsidiou durante três anos e deu um total de dez mil contos, o que dava cerca de três mil e trezentos contos por ano, que era muito dinheiro mas cada filme custava mil e duzentos, mil e trezentos... Portanto dava para fazer três ou quatro filmes e tínhamos que arranjar apoios. Conseguimos fazer negociações com a Valentim de Carvalho e

com a Tobis, que se associaram ao projeto investindo e depois recuperando a pouco e pouco. Quando o Centro arrancou, em 71, chegámos à conclusão que a melhor maneira de fazer era dividir-nos em unidades de produção – ideia que posteriormente surgiu, depois do 25 de Abril, no Instituto Português de Cinema. As unidades de produção queria dizer que se juntavam três, quatro, cinco realizadores que tivessem mais ou menos afinidades estéticas, ou de amizade. Cada unidade de produção era dotada com uma verba – dividia-se o que havia pelas unidades de produção – e escolhia o filme ou filmes que entendia poder fazer com esse dinheiro. Isso foi interessante porque foi assim que se conseguiram fazer no primeiro ano quatro filmes – o PERDIDO POR CEM, do António-Pedro Vasconcelos que estava numa das unidades de produção, com o Seixas Santos e outros; o PEDRO SÓ do Alfredo Tropa que estava noutra, com o Fernando Lopes, que não tinha nenhum projeto; a minha, era eu, o Faria de Almeida, o Manei Ruas e o Fonseca e Costa.

Eu tinha um projeto, A PROMESSA, que era um projeto que já vinha de trás com o Cunha Telles, como contei; o Cunha Telles já tinha comprado os direitos de adaptação cinematográfica ao Bernardo Santareno, por cinco contos. Ao longo dos anos 60 ainda fui com o Bernardo Santareno, o Miguel Franco, o Elso Roque visitar os locais onde eu queria filmar A PROMESSA: os palheiros da Tocha, de Mira, naquela gigantesca praia, quarenta quilómetros de praia entre Figueira da Foz e Aveiro, aquelas aldeias em cima de pilares de madeira... que já não existe... A PROMESSA agora é uma peça de museu. Não o pude fazer e fui fazendo outras coisas. Quando foi o Centro pensei que já o podia fazer. Entretanto em Espanha tinha contactado uma produtora, a Montana Films S.A., do Pepe Moreno de quem depois fiquei amigo, que ficou interessado em fazer A PROMESSA. Levei-lhe o guião – isto foi mais ou menos em 1970 – numa das vezes que fui a Madrid... ia lá muitas vezes porque o Francisco de Castro gostava de fazer os seus documentários num laboratório em Madrid... íamos de carro e levávamos as latas escondidas debaixo dos bancos e passávamos assim a fronteira. O Moreno disse-me "Conheço um guionista muito bom e ele ajuda-te a fazer o guião de A

PROMESSA... um guião como deve ser". Era o Santiago Moncada, um dos grandes guionistas espanhóis dessa época, que tinha aprendido com os americanos, quando eles estiveram em Espanha, em Almeria e fizeram uma espécie de Hollywood ali, com o Samuel Bronston. Os espanhóis lucraram fabulosamente com isso, não só em termos técnicos, porque houve muitos técnicos espanhóis que aprenderam com os americanos, como guionistas, realizadores... A própria película... como o Bronston não queria a película europeia, porque achava que não tinha brilho, era baço (o Eastmancolor que se comprava aqui em Portugal era fabricado em França), mandava vir o Eastmancolor directamente da América. O fabricado na América era só para consumo americano. Mas os americanos abriram uma exceção para fornecer o Samuel Bronston, portanto nos anos 60, 70, 80 em que trabalhei com Espanha todos os filmes eram feitos com o Eastmancolor americano revelado em Espanha – aliás vocês veem no filme ALBUFEIRA o recorte que não se compara com o contraste dos filmes a cores feitos cá, na época.

Voltando ao Santiago Moncada, ele achou o guião muito maçudo e deu-me uma série de explicações como eu devia fazer um guião a sério, um guião de cinema, para uma fita ter uma certa capacidade de captação de público e deu-me a ler um guião que ele tinha acabado de fazer. No hotel, li o guião até às quatro da manhã... não pude parar enquanto não acabei de ler. Aquilo estava tão bem feito e deu-me uma série de ideias. A PROMESSA que eu tinha era uma chumbada, cheio de diálogos à portuguesa, de pensamentos... Deitei fora, fiz um novo guião – portanto tinha um guião e um produtor espanhol.

Quando na nossa unidade de produção tínhamos que decidir que filmes eram feitos, estavam três filmes: o Manuel Ruas não apresentou nenhum; o Faria de Almeida queria fazer "Bonecos de luz", inspirado no romance do Romeu Correia, inspirado na história de um projecionista ambulante; o Fonseca e Costa tinha O RECADO e eu A PROMESSA.

O Faria de Almeida não estava muito contente com o projeto dele e desistiu, dizendo que fazia depois, e ficaram dois que estavam prontos – o do Fonseca e Costa e o meu. A PROMESSA estava pronta, tinha já um investimento do Castello Lopes – quatrocentos contos, 25%... vejam lá se hoje um distribuidor era capaz de investir 25% num filme português!. Estava pronto. Ficámos hesitantes, os quatro à mesa, porque quem estava em confronto era eu e o Zé... e eu disse "Zé este é o teu primeiro filme, eu já fiz três filmes... não me sentia bem comigo se agora viesse aqui insistir... isto é um projeto comum, de todos nós... acho que as pessoas têm o direito de fazer o seu primeiro filme, portanto fazes tu... eu faço para a próxima". O Zé Fonseca ficou muito grato, percebeu o meu ponto de vista, os outros também e foi aceite. Foi assim que o Fonseca e Costa fez O RECADO. No ano seguinte repetiu-se a cena, mas ao contrário: o Manuel Ruas continuava sem nada de concreto... o Faria de Almeida com os seus "Bonecos de Luz" também ainda não estava como ele queria... o Zé Fonseca ainda estava em acabamentos de O RECADO... saiu A PROMESSA. Foi assim que A PROMESSA se fez no âmbito do Centro e com este esquema que nós arranjámos nas unidades de produção para dividir... e assim os outros filmes foram-se fazendo. Ao fim de três, quatro anos de funcionamento do Centro Português de Cinema conseguiram-se fazer ao todo uns quinze filmes! A Fundação Gulbenkian apoiou quinze filmes... e também com os esquemas alternativos que encontrámos com laboratórios, restos de uns filmes que iam para outros... usávamos as mesmas equipas e o dinheiro que daria para uns oito filmes acabou por dar para catorze ou quinze. Depois veio o 25 de Abril, a Gulbenkian terminou aqueles três anos de experiência e depois tivemos que partir para outros rumos...

Entretanto surgiu o Instituto Português de Cinema, ainda antes do 25 de Abril, que se chamou Instituto para fazer sombra ao Centro Português de Cinema... um dos truques do regime era baralhar o povinho. É interessante como é que a nossa ação se repercutiu no Estado, numa lei do Estado, porque se não fosse o Centro provavelmente nunca teria havido o IPC. De tal maneira que eu e o Henrique Espírito Santo, que também

fazia parte do Centro, estávamos sempre muito preocupados com o problema dos orçamentos dos filmes – por que é que os orçamentos ultrapassavam largamente as previsões? Ele estava a trabalhar em O RECADO e estava cheio de problemas; eu, que tinha trabalhado com os espanhóis e sabia que eles tinham umas folhas grandes, uma espécie de orçamento do filme, e eles chamavam previsão das despesas... eles distinguem entre orçamento, *presupuesto*, e a previsão. O orçamento é fixo... encomendo uma cadeira com um orçamento fixo... mas vou passar um fim de semana com a família, faço uma previsão – sei quanto custa a gasolina, os almoços, etc., mas há sempre imprevistos... é uma previsão de despesas. Aqui não fazíamos ideia da diferença entre orçamento e previsão de despesas. As folhas que eles tinham eram de previsão, com uma lista gigantesca que nem nos passava pela cabeça... mas que existiam! e se refletiam no fim...

Eu e o Henrique fomos buscar esse tipo de folhas que existiam, também em França e inclusive em Inglaterra, comparámos aquilo tudo, adaptámos às nossas despesas e aos nossos esquemas portugueses, e fizemos um caderno com previsões de filmes... uns impressos em azul, com CPC azul, mandámos imprimir e começámos a distribuir pela malta. Quando o Seixas viu "ah agora percebo por que é que os nossos filmes ultrapassam sempre... há aqui montes de coisas que nós não prevemos". Quando fazíamos um orçamento era uma folhinha: quanto é que gastamos em película? hum... tanto, os atores? fulano leva tanto, fulano... e tínhamos pouco mais! Preenchemos aquelas folhas... e ah ainda púnhamos 10% de imprevistos. Isto tudo porque quando o IPC apareceu exigiu às pessoas que apresentassem projetos, que preenchessem uma folha de previsão de despesas, que era o nosso modelo! Igual, a azul... e em vez de dizer CPC dizia IPC. O Henrique é capaz de ainda ter os dois modelos...

Em finais de 73 o IPC tinha já muito dinheiro porque arranjaram um esquema que o Fundo de Cinema Nacional não tinha. O Fundo era uns dinheiros do Estado, uma verba pequena, e eles inventaram um esquema que era uma taxa sobre o preço dos bilhetes,

de 15%. Isso deu milhares de contos e permitiu que o IPC financiasse oito filmes logo no primeiro ano. Um deles foi O PRINCIPIO DA SABEDORIA.

JPB Logo no primeiro ano?

AM Sim, tinha acabado de fazer A PROMESSA, que tinha tido aquele êxito de ir a Cannes, o êxito de público com semanas e semanas esgotado no Condes. O Castello Lopes ficou felicíssimo porque os quatrocentos contos que investiu foram recuperados largamente. Ah, entretanto a Montana Films S.A. faliu e o filme não pôde ter produtor espanhol e eu tive que suprir essa falta, com outros esquemas que já não recordo.

JPB Já tinha feito mais a cores?

AM Documentários já tinha. O primeiro foi o VERÃO COINCIDENTE e todos esses documentários foram todos a cores, o NICOTIANA, o ALTA VELOCIDADE, o CRÓNICA... Para a televisão é que era a preto e branco, em 16mm, já havia vídeo mas não tinha qualidade *broadcast*. E também 7 BALAS, que é a cores

JPB Depois da estreia de A PROMESSA é o 25 de Abril...

AM Foi logo um mês depois... A PROMESSA estreou em fevereiro de 74, e não pôde estreiar mais cedo por causa da censura. Ficou concluído em 73, foi ao Festival de Cannes de 73, correu bem e teve boa críticas...

JPB O primeiro filme português a ir à competição oficial

AM Exatamente. Antes disso já tinham ido o CAMÕES, o TRÊS DIAS SEM DEUS de Bárbara Virgínia e outro... no tempo em que Cannes era o festival das *starlettes*. Depois de 68 passaram a fazer uma seleção mais rigorosa. Quando A PROMESSA concorreu, havia milhares de filmes, foram selecionados quatrocentos e desses escolheram catorze, que foram à seleção oficial. O simples facto de ir à seleção já era um prémio... Nesse ano foram a Cannes filmes de Claude Goretta, Luigi Zempa, Mario Monicelli, Ingmar Bergman, (LÁGRIMAS E SUSPIROS),... A PROMESSA foi um deles, aliás que deu críticas horríveis aqui em Portugal "que vergonha, naquele écran onde passou um filme extraordinário do Bergman passou aquele horror"...

JPB A Promessa teve problemas com a censura?

AM Teve. Assim que nós soubemos que ia a Cannes... ah e foi logo selecionado para o Festival de Teerão onde ganhou um prémio... houve até um festival onde ganhou um primeiro prémio, que até criou um conflito do arco-da-velha – o de Cartagena. Foi daqui um representante do governo, o Júdice da Costa, a Guida Maria em representação do realizador – eu não fui porque estava doente. E quando foi anunciado o prémio e ofereceram o Mujol d'Oro para dar ao representante português, levantaram-se os dois e chocaram... quem o recebeu foi o Júdice da Costa que o recebeu. Isto deu uma tal bronca que o César Monteiro fez uma crónica no *Cinéfilo*, que o Júdice da Costa deu um encontrão à Guida Maria na gula de sacar o prémio, e o Júdice quis processar a revista, o diretor que era o Fernando Lopes, o César, a mim realizador, a Guida Maria... uma confusão. Estava eu no hospital e telefona o Caetano de Carvalho "Sr. Arquitecto, tem de resolver este problema... o Júdice da Costa quer processar toda a gente...", "ai quer? Mas eu não tenho nada a ver com o assunto, estou de cama...", "mas são tudo calúnias, dizia ele, ele não empurrou a Guida Maria...". Aquilo lá se compôs e houve o 25 de Abril logo a seguir... e a coisa ficou definitivamente arrumada.

Entretanto o filme foi à censura e pensei que com estes êxitos em Cannes e noutros festivais ia amansar um pouco. Não amansou nada. Para a censura era violento, tem aquela cena do diálogo entre os dois padres... e a cena final... o marido que viola a jovem esposa. Queriam cortar e eu não autorizei. Então foi proibido pela censura, "Reprovado" – depois de Salazar cair da cadeira deixou de se dizer que era proibido e deixou de se chamar Comissão de Censura. Passou a ser Exame Prévio, portanto os filmes eram aprovados ou reprovados... não eram proibidos...! Fiz um recurso explicando minuciosamente por que é que aquelas cenas faziam falta ao filme e foi reprovado pela segunda vez. Não havia hipótese de recurso. Não deixei passar o filme com os cortes e deu uma guerra, porque o Castello Lopes tinha entrado com quatrocentos contos e queria recuperá-los, o Centro Português de Cinema estava entalado por causa da Gulbenkian, a Gulbenkian começou a oscilar porque estava a

financiar filmes que podiam ter problemas com o regime – que também não lhe convinha – portanto um problema grave. De tal maneira que não sabíamos com resolver o assunto, até que o Fernando Lopes se lembrou "vamos falar diretamente com o Moreira Baptista", o ministro de quem dependia a Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Fomos os dois, ele como presidente do Centro e eu como vice-presidente e realizador do filme. Então estivemos uma tarde a falar com o Moreira Baptista que nos recebeu cerimoniosamente, com aquelas tretas do costume "Senhor Doutor, Senhor Arquitecto". O Fernando Lopes argumentou muito bem, como era costume dele, eu também argumentei e no fim o Moreira Baptista já estava tão saturado, já não podia mais connosco que disse que ia usar uma prerrogativa que podia usar: sobrepor-se às decisões da comissão de censura, "vou autorizar que o filme passe, mas livrem-se que me chegue às mãos sequer uma carta de reclamação". Nós percebemos o que ele queria dizer. Naquele tempo a esposa do Almirante Américo Thomaz, a Sra D. Gertrudes Thomaz e a sua filha Natália Thomaz, umas corujas, tinham o mau costume de ir ao cinema ver filmes, já aprovados pela censura, e diziam "ah, a saia não está... dois dedos abaixo do joelho... o fato de banho, vê-se a clavícula...". Mandavam cartas horríveis e os filmes eram retirados do cinema. Vários filmes, como o ARROZ AMARGO, com a Silvana Mangano, foi retirado, já tinha estreado... e A PISCINA com a Romy Schneider foi também retirado de cartaz... por causa dessas cartas... Portanto quando o Moreira Baptista disse que se aparecesse uma única carta, saía imediatamente de cartaz... felizmente elas não foram ver A PROMESSA...

Teve semanas e semanas em cartaz, quando saiu ainda não tinha sido o 25 de Abril... oito semanas, acho, no Condes e esgotando lotações.

JPB A seguir ao 25 de Abril há uma revolução no IPC...

AM Mas sem sucesso, na minha opinião. Criou-se uma confusão muito grande logo a seguir ao 25 de Abril, com uma grande partidização. O Partido Comunista que era o mais organizado – o Partido Socialista tinha-se formado há pouco portanto não

estava bem consolidado -, tomou rapidamente conta das câmaras municipais na Grande Lisboa, dos ministérios... foi interessantíssimo. O Instituto foi rapidamente absorvido pelo PC... as instituições deixaram de ter as direções e passaram a ter Comissões Administrativas e o IPC passou a ter uma CA. Essa CA era constituída por quatro pessoas: uma do MFA, ligada ao PC; outra era francamente do PC; outra era de um Cineclube ligada ao PC; e o outro era o Assis de Brito, que não estava ligado a coisa nenhuma, mas não teve outro remédio senão encostar-se ao PC... A partir daí, e durante quase dois anos, o IPC começou a financiar com o esquema das Unidades de Produção, mas que eram altamente fictícias... chegou a haver mais de cento e cinquenta pessoas, no primeiro andar do IPC porque toda a gente se inscrevia no PC... a quantidade de oportunistas que apareciam imediatamente inscrevia-se no PC. A partir daí, começou a dar problemas graves porque foi um descalabro de dinheiro – o que se recebia da taxa, dos 15%, em vez de ser para fazer filmes era para pagar ordenados, cento e cinquenta pessoas a receber ordenado, quando... a orgânica do Instituto apenas previa dezoito funcionários...

JPB Quando é que filma O PRINCIPIO DA SABEDORIA?

AM Na transição do 25 de Abril...

JPB Não lhe cortaram o subsídio?

AM Não, até porque já estavam assinados os contratos. No fim de A PROMESSA, daquelas guerras, estava a preparar O PRINCIPIO DA SABEDORIA... ainda estava o antigo regime e como de costume fiz um filme como o NOJO AOS CÃES: finjo que não há censura e depois logo se vê. E ainda bem, porque fiz o filme como me apeteceu. O filme nunca iria ser aprovado pela censura – basta ver o filme e ter uma ideia do que era a censura naquele tempo. Vem o 25 de Abril e estava a preparar-me para as filmagens, com exteriores no Algarve e os interiores na Tobis, adoeci e estive três meses de cama e assisti ao 25 de Abril na televisão, de cama, a preto e branco. Como a equipa era a mesma que ia trabalhar a seguir com o Manoel de Oliveira: o Elso Roque, o Henrique Espírito Santo diretor de produção, o Amílcar Lyra assistente de

realização... o produtor era o mesmo, a Tobis, que ficou encarregada dos dois filmes por serem ambos subsidiados pelo Estado... e como o Manoel de Oliveira já tinha tudo preparado, porque para ele o guião do filme era a própria peça do José Régio, a Benilde, avançou ele... trocámos, em vez de fazer eu primeiro, como estava programado, fez primeiro o Oliveira. Até calhou bem porque enquanto estive a recuperar ainda corrigi o guião e filmei em fins de 74, em dezembro e depois janeiro de 75. As guerras todas das Unidades de Produção não me estavam a afetar muito porque eu estava a fazer um filme... depois houve a reviravolta do 25 de Novembro e o PC foi corrido das instituições. No IPC foi criada uma Comissão Administrativa a sério, já nomeada pelo Governo Provisório, foi constituída, em novembro de 75, por um representante do MFA, o Coronel Carvalho Carneiro se não me engano, um representante do governo e um representante dos trabalhadores do cinema. O representante do governo era o Dr. Afonso Lopes Vieira, sobrinho do poeta Afonso Lopes Vieira, um homem da área do PS, mas para encontrarem o representante dos trabalhadores é que foi um cabo dos trabalhos porque a malta do cinema estava toda dividida e em guerra... Depois de muita discussão, acharam que eu era o mais consensual... eu nem fiz força para isso, pelo contrário... estava lá escondido e calado a um canto no meio daquela sala onde estavam todos a discutir. Nesses meses que estive na Comissão – havia um presidente e dois vice-presidentes, o presidente era o coronel, braço direito do Presidente da República, muito dentro da política; o Afonso Lopes Vieira era advogado, jurista, portanto estava dentro das questões legais; eu, como cineasta, estava dentro dos assuntos do cinema – comecei a ver o que o anterior grupo, o "bando dos quatro", tinha feito na seleção de projetos. Na seleção obrigavam a modificar os guiões, para ficar de acordo com os princípios antiburgueses e de luta de classes... então, passam a ser proibido o que antes era aprovado, e aprovado o que antes era proibido! Que isto não podia ser, a mesma coisa de sinal contrário. Ou há liberdade ou não há... Foi aí que fiquei a saber quanto é que aquilo custava [as unidades de produção]. Tínhamos que ir a despacho ao ministro, o Almeida Santos, e ele dizia

"estes fulanos não podem ficar penduradas no Estado"... eram muitos, cerca de 150, com a agravante de que a maior parte deles nem iam lá! A pouco e pouco acabou-se com aquilo; levou tempo. Aquela transição do 25 de Abril foi um destroço muito grande... e os esquemas do PC... fiquei muito desiludido como manipulavam as assembleias... assisti a coisas... chegaram a aprovar por unanimidade ou esmagadora maioria moções que ninguém queria!... mas ficavam a discutir aquilo, chegava às onze da noite, meia-noite e as pessoas iam saindo... e pelas quatro da manhã era aprovado por unanimidade pelas catorze pessoas que estavam na sala em vez das cento e cinquenta, cento e oitenta ou duzentos que iniciaram a sessão! Isto é autêntico, Assisti a várias coisas destas... isto não é propaganda! E não aconteceu só aqui em Lisboa. Quando andei a filmar na Beira Alta, na Beira Baixa, nos documentários de intervenção sociopolítica, descobri que nas cooperativas e nas empresas de lá acontecia exatamente a mesma coisa, com as reuniões de Comissão de Trabalhadores. Os elementos afetos ao PC tinham a arte de fazer com que as reuniões fossem durando, durando... e ficavam 8 pessoas na sala, do PC, e aprovavam por unanimidade.

O PRINCÍPIO DA SABEDORIA foi um filme que me deu muito gozo fazer, porque tem muitas experiências, não só de conceção como de truques, de efeitos técnicos que nunca se tinham feito. O Elso Roque alinhou... com espelhos... para conseguir obter certos efeitos.

JPB A Cinequanon surge...

AM A Cinequanon surge ainda antes do 25 de Abril. Em 73, para além da cooperativa do Centro... No Centro já havia desentendimentos e começaram a surgir outras Cooperativas, como a Cinequipa do Matos Silva. Na Cinequanon era eu, o Fonseca e Costa, depois apareceu o Amílcar Lyra, o Elso Roque... o Luís Gaivão Teles. Em fins de 73 formalizámos a cooperativa, mas depois o processo parou com o 25 de Abril e a data oficial de fundação é junho de 74. As pessoas julgam que foi uma consequência do 25 de Abril, mas começou antes. Em junho comecei logo a trabalhar. No princípio estava em paralelo com O PRINCÍPIO DA SABEDORIA. Em julho a Cinequanon

começou a funcionar em pleno – estava lá o Sá Caetano, que era muito amigo de um dos programadores da RTP. Nessa altura a RTP abriu-se à produção externa – antes do 25 de Abril só fazia produção interna – e começou a fazer contratos com produtores externos. Um dos primeiros foi com a Cinequanon, logo a seguir também com a Cinequipa.

JPB A Cinequanon formou muita gente

AM Formou, gente que ia trabalhar connosco e estagiar. Como era preciso alimentar a RTP com produção constante, nós Cinequanon tínhamos dois programas, SONHOS E ARMAS e ARTES E OFÍCIOS. Implicava dois a três programas por semana. Tínhamos várias equipas...

JPB Gente para filmar, montar...

AM Tudo, também conceber. Aliás foi muito simpático da parte deles porque disponibilizaram à Cinequanon uma sala de montagem, no Lumiar, que era só para nós... no fundo aquilo era quase a nossa sede... quase que dormíamos lá. Muitas vezes acontecia que um programa ia para o ar às oito da noite e nós às sete e meia ainda estávamos a colar os últimos bocadinhos... Depois acabou, porque não era curial estar lá instalado... Foi para lá o Ramalho Eanes, ainda major, presidir a RTP e entendeu que empresas privadas não podiam estar lá dentro. Foi nessa altura que nós arranjámos a sede e começámos, a pouco e pouco, a investir em material. Com muita dificuldade... ganhávamos muito mal... foi um período com muitas dificuldades, até carências alimentares, mas aguentámos aquilo. Um dos elementos da Cinequanon, o Leonel Brito, que tinha vindo de África, tinha muita experiência com bancos, prorrogação de letras, arranjar prazos com os bancos... nós não tínhamos experiência disso... e conseguiu obter empréstimos em condições que nunca nos passaria pela cabeça. Comprámos duas mesas de montagem, duas câmaras de 16mm, pagando a prestações e foi assim que conseguimos. Nos anos 70 e 80 trabalhámos imenso. íamos arranjando contratos com a RTP, que precisava de nós até pela qualidade, porque tínhamos essa preocupação.

JPB AS HORAS DE MARIA já é produção Cinequanon?

AM Sim, apoio do Instituto de Cinema e produção Cinequanon. Foi um projeto que eu meti no IPC em princípios de 75, foi rejeitado pelos quatro dirigentes provisórios afectos ao PC por não se adequar aos ideais... Eles atribuíram os subsídios a vários realizadores, um deles o Fernando Lopes que queria fazer a "Casa Grande de Romarigães", a partir do livro de Aquilino Ribeiro, e a Cinequanon foi a única que foi rejeitada. Era a mais conhecida pelas suas posições de extrema-esquerda, digamos assim – o Luís Gaivão Teles era da UDP. Para o PC!... tínhamos dois projetos, AS HORAS DE MARIA, meu, e A CONFEDERAÇÃO do Luís Gaivão Teles, que foram rejeitados. As outras cooperativas solidarizaram-se connosco e levaram isto a mal, porque perceberam o que estava por detrás disto. Além da perseguição política que tínhamos tido no antigo regi-me, agora continuávamos a ter perseguição política... Então o Fernando Lopes que tinha um projeto caro, de cinco mil contos, disse "prescindindo deste dinheiro, para a Cinequanon fazer os dois filmes". Isto é extraordinário! Deve ser dito publicamente que o Fernando Lopes teve esta atitude de uma grande e invulgar generosidade. A ideia foi rejeitada pelo "grupo dos quatro", porque diziam que tinha sido atribuído, estava assinado pelo titular da pasta e portanto não se podia voltar atrás. Isto ficou assim em banho-maria. Entretanto fui para o IPC e apresentámos ao Almeida Santos esta ideia – o IPC estava dependente do Ministro da comunicação social – que disse "mas isto é uma atitude muito bonita! Uma pessoa prescinde para dar aos seus colegas. Eu aprovo". Foi assim que AS HORAS DE MARIA e A CONFEDERAÇÃO se fizeram, graças ao Fernando Lopes que prescindiu... e graças ao Almeida Santos que aprovou, porque o ministro anterior, o Correia Jesuino não aprovou.

MM AS HORAS DE MARIA teve aquela história na estreia...

AM Que já foi muito contada

JPB Mas que permanece graças a isso um grande sucesso. Graças à Igreja católica...

AM O filme durante três anos não estreou, porque os distribuidores acharam que aquilo não tinha graça nenhuma. Foi aquela fase pós-25 de Abril em que queriam estreiar os filmes que tinham nas prateleiras, que tinham sido proibidos ou cortados... Como o LARANJA MECÂNICA, o ÚLTIMO TANGO EM PARIS... o CABARET, cortadíssimo. Até que em 79 não tínhamos distribuidor e fomos bater à porta do Cinema Nimas, que era do antigo Radioclube Português, agora do Estado. Estava lá uma gerente, Teresa Coruche, católica-apostólica-romana e do CDS que viu o filme e chamou-me lá: "o seu filme é muito polémico, eu sou católica convicta mas acho muito interessante, levanta discussão e eu gosto de discussão. Os assuntos devem ser tratados polemicamente. Eu vou levar o filme". Fiquei muito contente, achei que a atitude dela era muito corajosa e de louvar. E pensei que ficaria aí uma semana em cartaz. Quinze dias antes da estreia começámos a mandar propaganda para os jornais. A propaganda tinha umas frases que não caíram bem nos jornais de extrema-direita, super católicos, como *O Dia*. Que começa a fazer uma campanha contra o filme, "vem aí um filme blasfemo!". Foi a nossa sorte! Começou logo a ganhar um fervilhar e foi de tal maneira que se tornou um problema grave. A estreia foi adiada, houve manifestações contra o filme, as paróquias todas a assinarem abaixo-assinados... Nós passámos a vida a receber telefonemas com ameaças de morte! Vocês não fazem ideia! Era eu, era o Cunha Telles, que estava a presidir o IPC, que recebia telefonemas a dizer que tinham posto uma bomba no carro dele! – e andava o Cunha Telles à volta do carro com os funcionários a rirem-se das janelas do IPC.

Uma das vezes que fui falar com a Teresa Coruche no Nimas, não conseguimos falar porque de cinco em cinco minutos tocava o telefone com insultos e ameaças.

Mas não desistiu! Estreou a fita. E foi um êxito tão grande que em vez de estar uma semana esteve cinco ou seis semanas, com bichas a dar a volta ao quarteirão. Depois uma noite foram lá partir a fachada, os católicos indignados...

JPB Com O PRINCIPIO DA SABEDORIA há uma viragem

AM De certa maneira... no fundo sempre lá esteve... mas aí foi mais descaradamente, a viragem para o lado místico e fantástico, e de ficção científica. Depois tornou-se evidente com O PRÍNCIPE COM ORELHAS DE BURRO, que já tinha esse cariz fantástico, inspirado num livro de José Régio. Embora eu tenha subvertido, como se fosse uma coisa teatral, como as comédias do António José da Silva. E depois OS ABISMOS DA MEIA-NOITE, OS EMISSÁRIOS DE KHALÔM, que já são filmes francamente dentro do fantástico, da ficção científica, e depois, finalmente, o CHÁ FORTE COM LIMÃO que foi o último filme que eu pude fazer. Que é uma *ghost story*, passado em 1870, com fantasmas... um cinema espectral.

MM Ao assumir o cinema fantástico, que não era habitual no cinema português, tinha em linha de conta as condições de produção?

AM Tinha, porque o cinema fantástico é mais caro, é mais complicado e implica mais imaginação para tentar inventar truques e efeitos que normalmente não se conseguiam fazer. Hoje fazem-se com toda a facilidade... com computadores não tem problema nenhum. Mas naquele tempo era preciso puxar pela cabeça e inventar... com truques de ilusionismo, com espelhos... Coisa aliás que os americanos já faziam muito bem porque tinham uma indústria bem montada, com maquetes muito bem feitas. É uma grande indústria, vendem para todo o mundo, portanto podem ter empresas especializadas... uma especializada em fumos, outra em truques... Fazer um filme desses na América era fácil, com essas empresas e especialistas. Aqui era preciso puxar pela imaginação para tentar imitar coisas que são inimitáveis. Para OS ABISMOS DA MEIA-NOITE, aquele efeito da porta que se abre magicamente na muralha do castelo tive que ir fazer esse truque em Londres, porque aqui não se conseguia. E mesmo em Londres aquilo era complicado; implicava filmar com uma máquina especial, por causa da estabilidade da imagem. Nós não tínhamos dinheiro para alugar os estúdios de Pinewood, onde se podia fazer. Tinha de ser aquela empresa, onde fomos, e para eles fazerem nós tínhamos que levar todo o material que em Pinewood tinham. Era impossível e desisti. Então eu e o Elso Roque inventámos... fomos a Montemor-o-

Velho filmar as muralhas do castelo, mas como não podíamos ficar, fomos de manhã e viemos à noite, filmámos a muralha do castelo de S. Jorge para fazer de conta que eram as de Montemor e depois a porta foi feita em estúdio na Tobis. Uma equipa do Teatro D. Maria, especializada em fazer coisas de plástico e de esferovite, foram lá e plasmaram toda a muralha, uma malha grande da muralha, reproduziram a muralha em esferovite e polierutano e aí é que se fez a porta que abre e fecha. Tinha uns gonzos e um assistente, no chão, puxava com um cordel a porta. O efeito de pedra de granito é depois dado pelo som! Foi um jogo de montagem, entre as imagens de Montemor, do castelo de S. Jorge e as muralhas falsas da Tobis... ah e os interiores foram filmados na Sé, com uns fumos. E depois o som, como é evidente. Uma mistura de som que fiz com o António de Sousa Dias – ele trabalhou nos ABISMOS, fez uma banda de som espetacular e ganhou um prémio. Só o som do ruído da porta na muralha tem quatro bandas, o som de correntes, de uma fábrica, de pedras a raspar uma na outra; depois o mesmo som com uma oitava abaixo – os quatro sons misturados dão um barulho tremendo, com ecos à mistura e parece mesmo uma porta pesadíssima. Foi a maneira que arranjámos de o fazer, porque o truque feito em Londres era quase tão caro como o filme todo! Todos os outros filmes que fiz são nesta base, de puxar pela cabeça.

MM Alguns desses filmes tiveram sucesso...

AM O ABISMOS esteve muitas semanas no Condes; outros não tanto, como CHÁ FORTE COM LIMÃO que esteve duas semanas no S. Jorge, inglórias... Uns resultam mais, outros não. Nunca percebi porquê, para falar com franqueza; são aqueles mistérios em que nunca sabemos bem porque é que um filme tem êxito e outro não tem.

MM Depois do último que fez, CHÁ FORTE COM LIMÃO, continuou a tentar...

AM Tentei várias vezes... começaram a ser rejeitados... depois explicaram-me que o meu cinema não interessava... Ainda tentei com dois projetos. Um deles chamava-se "O Pastor e o magarefe", era sobre uma personagem portuguesa do séc. XIII, o Frei Gil de Santarém. É o precursor do Fausto, mas as pessoas não falam nisso. Frei Gil, que

depois foi santificado, era um homem da corte do rei D. Sancho I, um libertino e foi para Paris, atravessando Espanha. Formou-se em medicina e era um conquistador terrível. Aos 40 anos converteu-se ao catolicismo e fez-se frade dominicano. Com tantos amores – era bonito, bem apessoado – e por ser conhecido por fazer milagres, criou-se uma lenda à volta dele. Uma lenda de que teria feito um pacto com o diabo. Na proximidade de Toledo havia umas grutas, misteriosas, onde o diabo fazia das suas e dava aulas de arte mágica. Gil Rodrigues, ao atravessar Espanha, acompanhado de um criado negro, etíope, encontrou um cavaleiro misterioso que o convenceu a ir às grutas... E a lenda dizia que tinha feito um pacto com o diabo, conquistava todas as mulheres que queria durante vinte anos e no fim desses anos entregava a alma ao diabo. Aos quarenta anos, no fim do prazo, ficou aflito e então converteu-se a Nossa Senhora e enganou o diabo... como é costume... e safou-se. Passou a fazer milagres, que eram no fundo a sua arte de médico. Voltou para Portugal, foi para Santarém para o convento dos dominicanos e depois foi santificado, São Frei Gil de Santarém.

Eu queria fazer um filme sobre esta figura porque se fala muito do Fausto, que é uma lenda do séc. XVI, e a nossa lenda é 300 anos anterior... provavelmente até terá dado origem à do Fausto. Fiz o projeto em 96 para fazer o filme no centenário do cinema português. O guião estava concebido para ser filmado em duas partes, alternadas. Uma num estúdio onde havia uma equipa de filmagens a fazer a história do Frei Gil e em paralelo o que se passava no cenário com a história dele. Havia uma jornalista que entrevistava o realizador, "quero fazer este filme porque é uma figura histórica e estamos no centenário do cinema português".

Este projeto foi rejeitado duas ou três vezes, até que desisti. Bem nem o facto de ser uma figura portuguesa e sobretudo por ter dado origem à lenda do Fausto... ao menos que por uma vez os portugueses tenham orgulho em si próprios. Há uma figura universal que é o Fausto e não sabem que foi inspirada no português... explicar isto às pessoas... Mas o júri não se comoveu...

Desisti e escrevi um romance. Peguei no guião e escrevi *As furtivas pegadas da serpente*, publicado pela Caminho. Ainda apresentei outro projeto, *A pomba*, também sobre uma lenda portuguesa medieval. Também rejeitado e a partir daí, e depois de saber que o júri achava que não valia a pena insistir por não estarem interessados naquele tipo de cinema, desisti completamente. Até fiz uma queixa ao Provedor de Justiça, em 2000 ou 2001, em que entreguei documentação... um dossier bem atulhado de material, com as atas do júri... a provar que aquilo estava tudo manipulado. Era uma vergonha completa e a lei tinha de ser mudada, porque se prestava a manipulações. O Provedor disse que estava tudo de acordo com a lei... isso sabia eu! A lei estava viciada...

Desisti completamente e mantive-me a escrever. Já desde os anos 90... coincidiu com o CHÁ FORTE COM LIMÃO, em que publiquei o meu primeiro livro, *O limite de Rudzky* [1992]. Tinha publicado uns contos, tirando o ensaio *A evolução estética do cinema* e o que publiquei em 1961 sobre filosofia [*Da essência da libertação*]... A partir de 92, 93, altura do meu último filme, comecei a publicar com mais frequência, depois de *O limite*.... Muitas vezes aproveitava guiões que não eram aprovados para desenvolver e fazer um romance, como *A sonata de cristal*, publicado pela Caminho... ainda fiz fotografias com o Amílcar Lyra quando visitámos locais para o filme.

JPB E já neste século doutorou-se!

AM Sim, já neste século! Aproveitei para me doutorar... tinha um denso ensaio para publicar e o doutoramento é uma história um bocadinho cómica... fazer um doutoramento com perto de 80 anos!... já não serve para ninguém! Foi o meu filho, o António de Sousa Dias, que me sugeriu o doutoramento. Tinha um livro para publicar, sobre estudos esotéricos da Bíblia... estudos bíblicos mas sob uma perspectiva heterodoxa. Foi um estudo muito aprofundado, tive de aprender hebraico! O grego e o latim já eu sabia. Mas se não se souber hebraico e grego, as duas línguas da Bíblia, esquece... porque as bíblias traduzidas que estão aí, não acreditem nelas ... os textos em latim já estão adulterados porque são a tradução dos textos em hebraico e grego. Não encontrava editor para o livro, com setecentas páginas... e o meu filho sugeriu

fazer uma tese de doutoramento. Tinha uma licenciatura em Arquitectura, de 58, e para fazer o doutoramento tinha de fazer o mestrado, e eu não estava para isso. Mas como tinha mais de dezasseis da licenciatura, tive dezassete, pude meter os papéis diretamente para o doutoramento, frequentei o que era preciso e fiz o doutoramento baseado no livro e arranjei um editor com facilidade, a *Ésquilo*, e foi publicado, *Cristianismo iniciático*.

Andei estes anos todos com vergonha do meu dezassete em Arquitectura, porque o curso era dos mais difíceis naquela época... estudava-se matemática a sério, história da arte... E para se ter o diploma tinha de se fazer 4 anos de curso especial, mais três anos de curso superior, mais dois de estágio com um arquiteto reconhecido, e só ao fim de nove anos é que se podia defender tese. Lá consegui reunir o dinheiro, porque era caro, apresentar o projeto e defender tese. Como era muito difícil havia três notas: dezoito, dezanove e vinte. A média era dezanove, os muito bons tinham vinte e os mauzitos dezoito. Era o que vigorava na época... não estava escrito, era uma daquelas normas consensuais. Eu era um grande baldas, queria era fazer cinema – a arquitetura serviu-me de muito, por causa da especialização – e apanhei a nota mais vergonhosa, dezassete! Quando me empreguei na Câmara como arquiteto e me perguntavam a nota olhavam para mim com ar de desprezo, "dezassete!...". Portanto vivi durante anos esmagado pela vergonha do dezassete... Quando o meu filho me perguntou a nota e eu disse dezassete, ele exclamou "um dezassete?!!!! Isso é bestial! A partir de dezasseis podes fazer o doutoramento sem o mestrado!". Portanto fiz o doutoramento para poder publicar um livro!... não foi para ser senhor doutor, que não me interessa nada!

MM E deu aulas?

AM Sim, continuei a dar aulas de licenciatura, agora já não... é um curso livre. Dei na Universidade Moderna e na Lusófona, depois na Nova, onde estou, mas agora já não são aulas de licenciatura. São aulas extra curriculares, de estudos bíblicos.

MM Como vê retrospectivamente a sua obra?

AM Nem sei... fiz tanta coisa que às vezes me perco, e espanto-me como tive tempo e paciência. Foi muita coisa ao mesmo tempo... devia ter muita energia quando era novo... a arquitetura, o cinema que não foi brincadeira nenhuma, com todo aquele esforço. E um esforço acrescido porque tinha de viver disso! Não era um *hobby*. Tinha colegas dessa época que tinham outros meios de subsistência. Eu não, tinha de filmar todos os dias se não não pagava a renda da casa e não alimentava a família... e depois a escrita, conferências, artigos. Vejo como uma experiência muito rica, por um lado extraordinária, por outro lado, com pena porque estou num país onde ninguém vê isso. Não é que isso me interesse muito, mas sinto que não fui tão útil como poderia ter sido noutra país. Digo muitas vezes, em cinema fiz imensas inovações, imensos experimentalismos que noutra país alguém pegaria nisso e haveria de fazer melhor... era isso que eu queria... aqui as coisas desaparecem, morrem. Aquele esforço gigantesco que fiz anos e anos... olho para trás e vejo o que fiz, mas não vejo que tenha ajudado o que quer que fosse, não vejo reflexos disso. Esse esforço que poderia ajudar, ficou submerso, no zero, coisa que não aconteceria noutra país, onde uma ideia é desenvolvida e vem outro e melhora, depois vão à lua, aos planetas... Aqui continuamos em Caneças no tempo da Beatriz Costa e os poucos que têm ideias vão para o estrangeiro.

Este país é sufocante... tem muito a ver com a Inquisição, que tivemos cá durante trezentos anos! As pessoas queixam-se dos cinquenta anos de censura salazarista... a censura, a tortura foi terrível mas são rebuçados comparado com as torturas da Inquisição. Quando lemos as descrições da tortura na Inquisição, feitas pelos próprios eclesiásticos porque tinham o cuidado de anotar tudo, inclusivamente com os gritos dos presos – os frades faziam atas rigorosas – é horrendo! Parece um filme de terror. Felizmente em 1820 a revolução liberal acabou com a Inquisição, em 1821, e esses arquivos existem todos. Quem tomou logo conta disso foi o Alexandre Herculano, na Biblioteca da Ajuda, que tem um gigantesco acervo da Inquisição.

Era tudo às claras, sancionado pelo rei, os autos de fé com as pessoas queimadas, no Rossio, no Terreiro do Paço ou em Belém, com o rei, a corte, o povo tudo a assistir. Um auto de fé durava um domingo inteiro; os condenados vinham em fila desde 5. Domingos, do Palácio dos Estaus onde era a Inquisição, até um grande terreiro ali para os lados dos Jerónimos, montavam os estrados e fazia-se o espetáculo todo. As adorações, as ladainhas...

Por mais horrível que fosse, e foi, a PIDE não ia tão longe... iam buscar as pessoas à sorrelfa às cinco ou seis da manhã e fingiam que não era nada... A Inquisição, durou quase trezentos anos... Parecendo que não marcou muito o povo inteiro, porque quando acabou em 1821, houve aquela vaga de "democracia" do séc. XIX, com parlamento, partidos... logo a seguir a República, com aquela confusão toda e em 1926 acabou. Este povo não teve respiração e nem sei quando terá, porque a mentalidade ficou de tal maneira vincada, uma mentalidade fechada ao contrário dos outros povos... Aqui ter uma ideia é perigoso, é abafada... Por isso quando me pergunta quando olho para trás e vejo a minha obra... bem, não sei se podia ter feito melhor, podia... talvez... sei que me esforcei... agora o que sei, a sensação que tenho é que não serviu de nada! O gigantesco esforço que fiz durante 81 anos... andei a pedalar furiosamente para ter ideias, inovações, no cinema e não só... na própria literatura, no que escrevi, não serviu para nada. Estamos num país... claro que temos o Saramago, o Oliveira, mas não poderia haver muito mais gente? Há de certeza, mas que... ficaram ali atarrachados. Isso é que me faz pena; tenho a sensação que é um país que não merece muitas das pessoas que tem. Gostaria de ter sido mais útil e de ser mais útil, mas o ambiente não deixa.

AM António de Macedo

JPB João Pedro Bénard

MM Manuel Mozos

Entrevista publicada no catálogo *O Cinema de António de Macedo* (org. Manuel Mozos, ed. Cinemateca, 2012)