

AUTO- ENTREVISTA

SE NÃO ACREDITASSE QUE A ALEMANHA VAI PERDER A GUERRA REFUGIAVA-ME NUM PAÍS ONDE NUNCA NINGUÉM TIVESSE OUVIDO FALAR NO FLAGELO CINEMATOGRAFICO

Como nasceu a ideia de um filme sobre Sophia de Mello Breyner Andresen?

SEMPRE que chega o Verão começo a ficar aterrorizado com a perspectiva de ter que o passar em Lisboa. O Agosto em Lisboa é terrível. Andam-se léguas e léguas para se descobrir um tipo amigo. Está tudo nas praias com as mulheres e os meninos. Pode-se procurar a sombra de uma árvore, mas a páginas tantas começa-se a dar conta de quão confrangedora é essa aliança.

A única solução é escrever cartas. Cartas sobre tudo: a pedir emprego, a insultar credores, cartas imbecis em que se fica à mercê das mercês da menina K que, por seu turno, passa bem muito obrigado.

Digamos, pois, que eu apresentava já os primeiros indícios de sufocação quando o Seixas Santos me falou na hipótese do Ricardo Malheiro produzir uma série de curtas - metragens sobre personalidades de relevo no panorama cultural português.

Era uma oportunidade, mas não acreditei muito que houvesse um produtor disposto a apostar numa criatura que, a par de uma total inexperiência, disfarçava mal uma certa aversão pelos negociantes do cinema, além de que as minhas roupas velhas e este ar subnutrido não inspiravam a menor confiança. Aliás, o Malheiro metia-se comigo dizendo: «Porra! Você parece mais um mendigo que um realizador!». Todavia, o Seixas e, depois, o António - Pedro, convenceram o Malheiro que eu era genial, apesar de não arriscarem meio tostão em mim.

Porque, para dizer a verdade, ninguém acreditava que eu fosse capaz de fazer um filme. Se calhar, até eu já não acreditava muito. Devo confessar que, por razões que ainda hoje me escapam, não precisei de recorrer à chamada hipocrisia para me dar bem com o Malheiro. Simpatizo mesmo com o velho, muito embora uma análise fria da personagem me deixe um tanto transido. Suponho que o Malheiro também simpatizou comigo e decidiu dar-me um filme, facto a que sou extremamente sensível, sobretudo depois de saber que houve quem o tentasse dissuadir alegando que sou doido varrido.

Parece que sim, que sou, mas a cólera do Senhor ainda não me fulminou. Podia contar duas ou três histórias sobre a loucura, mas prefiro pensar que este país tem a sensatez que merece.

Tal como nos filmes de Hawks, as minhas relações com o produtor processaram-se sempre num plano de amizade recíproca e isso acabou por prevalecer, sobretudo nos momentos em que não soubemos entender-nos. Para mim, é importante poder dizer ao Malheiro que comigo ele terá de modificar radicalmente o seu sistema de produção, ser por isso posto fora do seu escritório e, no dia seguinte, cairmos sem qualquer sombra de rancor nos braços um do outro, dispostos a uma discussão razoável dos nossos comuns interesses. Ao fim e ao cabo, estas coisas pressupõem

uma grande dose de aceitação dos mútuos humores. Seria incapaz de trabalhar com um produtor como o Francisco de Castro, que não só tenta meter a sua incomensurável estupidez nos filmes de cada um, independentemente da (irremediável, essa) inerente aos autores, como tem o inconveniente de usar brilhantina. Não suporto pessoas que se servem do cinema para usar brilhantina, mas talvez ainda não tenha aprendido a situar-me num plano estritamente profissional.

Essa troca foi acidental...

—Acidental como todas as trocas. Gosto bastante da poesia da Sophia, gostei de participar na pequena aventura que foi filmá-la, mas o Camilo seria um filme muito mais pessoal por pessoal empenho nele.

Tratando-se de uma personalidade já morta, acha que o projecto se desviaria muito da linha optada no filme sobre a Sophia?

— Não sei. O filme intitular-se-ia, precisamente, «Como filmar Camilo?», e eu gostaria que fosse uma resposta a essa questão. Tudo o que neste instante posso saber é que não podendo contar com o Camilo em pessoa, para as filmagens, teria de recorrer a actores, e para mim um actor é uma pessoa que além de ser o que é, é a pessoa que está a representar uma pessoa que não é. A partir daqui, da aceitação desta duplicidade fundamental, talvez se possa fazer um filme interessante. De outro modo é preferível não mexer em nada.

Não lhe parece que o seu filme possa constituir uma mudança na vida do documentarismo português?

— Não faço ideia. Acabei o filme em Dezembro e de então para cá tenho feito publicidade e comprado camisolas de gola alta. Não se muda nada a comprar camisolas de gola alta. Nem sequer o carácter.

É evidente que o assunto em si é muito mais desejável que, por exemplo, o documentário industrial a soldo de grandes empresas, mas não sei e ninguém pode saber até que ponto o meu filme e o do António Pedro, com o Lopes Graça, são indícios de uma linha de continuidade que faculte aos novos cineastas a possibilidade de se exercitarem sem terem que amouchar ao sabor dos desígnios das empresas de publicidade e do fascismo que há nelas.

Para já, é fora de dúvida que a diferença que existe entre o meu filme ou o do António -Pedro e os demais, é em função do risco que cada um de nós, diferentemente, resolveu correr. Corre-se um tremendo risco quando se assume a alteridade de trabalhar sem rede e se recusa ao público a habitual pornografia que ele gosta de consumir. No que ao meu filme diz respeito, suponho que, antes do mais, ele é a prova, para quem a quiser entender, que a poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética. O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético, malgré-lui. Creio, também, e acho espantoso que a crítica não tenha dado por isso (o que, aliás, só reforça uma impressão velha sobre a infinita ignorância da dita), que muito mais do que um filme sobre a Sophia que, para mim, só de um modo aleatório é parte dele, o meu filme é um filme sobre o cinema e matéria nele.

Que critério adopta na selecção dos textos escolhidos para o filme?

— Escolhi o final de **A Menina do Mar** porque gosto de ouvir ler contos infantis e porque desconfio que aquele bocadinho dá prazer aos meus inimigos milaneses. Estas histórias milanesas devem-lhe fazer uma grande confusão, mas não se assuste. Eu até não conheço a Itália! Foi, de resto, por não conhecer a Itália (juro que não sou surrealista!), e embora isso lhe pareça estranho, que achei divertido pôr a Sophia a lê-lo ao Xavier. A razão mais importante diz, todavia, respeito à duração que impus ao plano.

É a isso que eu chamo trabalhar sem rede, transformar o acto de filmar em pura contingência. Aconteceu ser o melhor plano do filme porque no final o Xavier critica a voz da mãe. Ora. Como a duração do plano assenta no movimento que anima a voz de Sophia a ler, a crítica que o Xavier lhe faz equivale à crítica do próprio plano e, portanto, obriga o espectador a restaurar-lhe o sentido através da necessidade de o ler de novo. Assim sendo, cortar ou decompor o plano (que é longo de 3 minutos) seria destruir-lhe o movimento e o movimento que a sua crítica contém, seria, em suma, destruir a sua razão de ser e torná-lo profundamente convencional.

Relativamente aos excertos da **Arte Poética**, interessava-me que a Sophia lesse o primeiro parágrafo em campo. O texto refere-se a uma memória da infância e à descoberta e aprendizagem da poesia, e eu tinha um certo empenho em auscultar os sinais que isso poderia provocar no rosto da autora enquanto leitora. Não foi possível acertar o sincronismo das últimas cinco ou seis palavras e, na montagem, decidi inserir um plano de miúdos a correr. Essa mudança do espaço visual, essa brusca passagem do in ao off, pelo simples facto do espaço da palavra se ter deslocado da moldura rígida e impenetrável que é o rosto de Sophia, altera surpreendentemente a homogeneidade do discurso.

A imagem paralisada de Sophia parece-me idiota porque eu devia ter cavado um silêncio na banda sonora. No entanto, «errare cinematographicum est», como diz o Godard.

Os planos do mercado foram filmados em estilo de reportagem. Limitei-me a dizer ao Escoto para apanhar isto ou aquilo e, na altura, não dei conta da necessidade dos planos ganharem com um outro rigor. O material que eu tinha para montar era francamente medíocre, mas, mesmo assim, considero essa sequência outro dos saltos sem rede que há no filme e não corro de vergonha com o resultado, além de que propicio à crítica o ensejo de dizer algo interessante sobre a relação entre a poesia e o real.

O poema «Esta gente» era o que melhor se ajustava com a extrema lisura de algumas paisagens algarvias que eu decidi filmar ainda sem lhes saber a sorte. O lugar-comum teria sido sobrepor o poema a imagens mais ou menos expressivas de pessoas, mas esse apetite dramático distrairia o espectador e dar-lhe-ia a noção de um falso acordo entre a palavra e a imagem. Creio que tendo optado por uma espécie de união livre, que consiste justamente em não dissimular a arbitrariedade da imagem com a palavra, evitei os embustes em que os Macedos & C.^a caem tão ingénua quanto habilidosamente.

A escolha do curto poema - epítáfio, em que a voz de Sophia se sobrepõe a um plano de mar, obedeceu a um critério muito pessoal. Digamos que pretendi acabar o filme sobre o mar.

Mas o seu filme não acaba sobre o mar. O último plano é o da mão de Sophia a escrever o nome, e quando a mão sai de campo a imagem funde em branco e a assinatura desaparece.

— Há qualquer coisa de trágico quando o branco invade o écran, não há? Na banda sonora continua o ruído do mar, e o branco pode bem ser a ideia última que eu faço do mar. Logo: o meu filme acaba sobre o mar.

E a morte?

—A morte é silenciosa. Não tenho nada a dizer sobre a morte.

O texto que uma das filhas de Sophia lê...

--- Ah! É a Maria. Ficámos muito amigos. O texto foi redigido 5 minutos antes da gravação e, obviamente, refere-se ao parti-pris do filme. Tratava-se, em suma, de saber preservar a liberdade dos seres e das coisas que nele intervêm.

Parte do texto é do Francis Ponge.

Manda a verdade que se diga que Dona Sophia se deixou filmar em permanente estado de pânico, e o seu assentimento só foi possível porque, ao mesmo tempo, não resistiu à fascinação que o cinema acaba por exercer sobre a maior parte das pessoas. A Maria e os irmãos, que não aprenderam a desconfiar o suficiente da vida, que não tiveram ainda tempo de pesar o peso que têm no mundo, acreditaram que eu não era o portador da peste, como o Nosferatu, e colaboraram maravilhosamente comigo. Mas era o portador de um instrumento chamado máquina de filmar que pode ser monstruosamente agressivo. Creio que, ainda que de um modo não consciente, a Sophia se deu conta disso e não lhe posso levar a mal por se ter ofendido. A sua recusa em estabelecer com a câmara qualquer espécie de pacto é por demais evidente ao longo de todo o filme e não vale a pena perder tempo a falar nisso. De resto, na véspera de lhe mostrar a cópia síncrona d filme, não consegui dormir, apesar de ter a plena consciência que, no plano moral, nada havia de ofensivo para a sua pessoa. Acho que ela gostou imenso do filme, e saber isso foi extremamente agradável para mim. Pude, enfim, dormir em paz.

Deve ser bom dormir em paz...

— É ótimo. Sobretudo para o sistema nervoso.

Acha que a sua experiência como crítico acabou por influenciá-lo como realizador?

— Faço parte da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal. Por cineastas cultos entendo pessoas que repetidamente fizeram pelos anos 60 o trajecto que vai do extinto cinema Galo à Cinemateca da rue d' Ulm ou ao National Film Theatre. Pessoas que conseguiram farejar todo o cinema que se tem feito e, melhor ou pior, foram tirando do que viram as conclusões que melhor se lhes impunham. É o caso do Paulo, do Seixas, do António - Pedro. É, em certa medida, o caso do Fernando Lopes, que começou, todavia, por assentar praxis e trouxe da Televisão a bagagem técnica que nenhum de nós ainda tem.

A par disso, sucede que o Fernando é um prodigioso bicho de ver cinema, de fazer e de ver fazer cinema. Assim sendo, a sua presença, o seu agudo sentido crítico são um precioso estímulo para todos nós e, pela parte que me cabe, não saberia dispensá-los.

O seu filme é, portanto, resultado de uma dada reflexão sobre o cinema...

— Isso sente-se em cada plano, mesmo naqueles claramente falhados. Basta dizer que o filme foi filmado em 4 dias e improvisado de uma ponta à outra, e só começou a ganhar **forma** na mesa de montagem. Até lá, não tinha a mais pequena ideia do que é que iria sair. Esclareço que não improvisei por gosto, mas por não me restar outra alternativa. Enfiaram-me numa carrinha Peugeot rumo ao Algarve e tratava-se de voltar com umas centenas de metros de negativo impressionado ou de ficar sem fazer nada. Há planos que ganhariam em ter sido mais cuidadosamente preparados e, doravante, interessa-me caminhar nesse sentido. O filme sobre a Sophia só teve piada porque se tratou, de facto, de uma experiência extrema e extremamente vertiginosa para o meu temperamento. Útil, na medida em que estou convencido que quem conseguiu safar-se airoso de produção tão demente, consegue safar-se de tudo o que a seguir vier. Tratava-se, no fundo, de qualquer coisa parecida com aquela história que se conta acerca de um distribuidor que ao fazer uma viagem de negócios a Paris, acompanhado do seu factotum, lhe perguntou num restaurante, depois de passar os olhos pelos preços marcados na lista: ó senhor fulano de tal, quer sopa ou não quer nada? Por outro lado, não há nada no mundo que pague a sensação de se terminar um filme que não nos desagrade inteiramente.

Que realizadores mais o influenciaram ou com quais pensa que tem maiores afinidades? Há alguma razão especial para ter dedicado o seu filme à memória de Dreyer?

--- Na exacta medida em que a crítica se torna cinema e o cinema se toma crítica, julgo que a influência de Godard é óbvia no meu filme. Tirando isso, e pondo de parte a questão das afinidades que nem sempre são necessariamente cinematográficas. Murnau é o cineasta que mais me impressiona. No século XX só outra obra me impressiona tanto: a de Paul Klee. E a de Kafka. E a de Céline. Pensando melhor, sou muito impressionável.

Há, porém, cineastas que não me canso de amar. Renoir, Bergman, Mozart, Griffith, Mizoguchi, Vermeer, Lang, Camões, Rosseilini, Webern, Hitchcock, Nicholas Ray, Montaigne! (*)

Outros que aprendi a amar recentemente: Bresson, Dreyer, Mondrian ... Um que amo por correspondência e morre de fome na abundante Alemanha: Straub. Mandar-lhe-ei umas vitualhas e espero que os meus colegas mais bem instalados na vida não se façam muito rogados.

Dedico o filme a Dreyer porque antes de morrer nos legou um dos mais belos filmes que vi até hoje. O César de saias pensa o mesmo. Parece-me uma boa razão. O filme chama-se Gertrud.

() Andávamos, pois, a conjugar os nossos pequenos gostos. Era compreensível naquela idade e ajustava-se à nossa apetitosa culturofilia. Para ser franco, o único tipo de entre os mencionados que, hoje por hoje me decepciona um tudo nada é Hitchcock, e poder-se-ia falar de uma certa constância se, na realidade, esta questão tivesse um mínimo de interesse. Creio, no entanto, que não tem.*

De entre os cineastas ligados a um novo cinema português de quais lhe parecem reunir um número mais elevado de qualidades?

Tirei que fazer uma distinção entre os que já enfrentaram a prova de uma longa- metragem e os que ainda não passaram da curta. Não estou, de modo algum, a estabelecer uma divisão por metros de filme, mas uma divisão de problemas específicos de uma e de outra, por um lado, e uma divisão que, por outro lado, implica uma substancial diferença de representatividade entre uns e outros. O Paulo Rocha e o Fernando Lopes são, de entre os primeiros, os dois únicos que escapam ao bafo de estupidez que os filmes dos demais exalam e, de entre os segundos preferia que pedisse para apostar. Apostarei, com a maior das parcialmente, em mim e nos meus amigos. Ou, de outro modo mais seguro : aos 30 anos, tal como o Kirk Douglas no **Man Without a Star** do King Vidor, constato que perco habitualmente de cada vez que aposto nos outros e que únicas hipóteses de ganhar só surgem quando me decido a apostar violentamente em mim.

Mas há afinidades culturais entre si e alguns novos cineastas portugueses...

Não faço parte de grupos e não tenho quaisquer afinidades culturais com colegas meus. Sinto-me, portanto, à margem daquilo a que se chama novo cinema português, e isso nada tem a ver com o facto de haver 3 ou 4 tipos interessantes que podem até fazer filmes interessantes e com quem é agradável tomar café e trocar impressões.

Convém, no entanto, deixar bem claro o seguinte: sou um tipo ferozmente individualista que a si mesmo se toma pelo centro do mundo e está profundamente convencido que estas coisas de cinema, ou do que quer que seja. se atravessam sozinho. That's all.

Para terminar: gostaria que me falasse dos seus projectos e respondesse à questão: se não fizesse cinema o que é que fazia?

--- Fazia o que faço: tentativas para fazer como o Mr e Mrs Elliot do Hemingway.

Ninguém morre por não fazer filmes e se morrer é idiota. Não vale a pena. Morre-se, sim, por fazer filmes, por na idade em que se fazem as opções mais importantes (que não são necessariamente as mais graves) se ter optado pelo ofício de cineasta. Neste momento, não me passa pela cabeça abdicar da disciplina que faz parte do destino que me impus. (*)

Olhe o Jean-Marie Straub. Não o admiro por passar fome. Admiro-o porque faz cinema e porque para fazer o cinema que faz tem de suportar a guerra que a Alemanha lhe declarou. O público alemão que, aliás, ele considera o melhor da Europa, vinga-se na

quotidiana cômica do cineasta que, imperturbável (até quando?), continua a massacrá-lo com os seus filmes. O mais extraordinário é que a firmeza moral de Straub não se aparenta em nada com um romântico suicídio aos pés da barriguinha Besta bávara ! O menos que se pode aventar é o conflito, que exclui todas as possibilidades de reconciliação (nicht versohnt), é de prognóstico assaz duvidoso. Uma coisa, porém, é certa: cada filme que o Straub consegue fazer, rompendo a barreira económica que o sistema lhe impõe, é uma vitória do chamado bloco aliado do cinema, e se eu não acreditasse que a Alemanha vai perder a guerra refugiava-me num país onde nunca ninguém tivesse ouvido falar do flagelo cinematográfico.

A par de isto, como sei que não chego a netos, vou tentar reconciliar-me com a morte.

O cinema não é mais do que um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo.

Ou Ulisses de novo em Ítaca.

Você consegue levar a sério um senhor que tem vinte e cinco tostões no bolso?

() Sábias e justas palavras que não só já me encantam como, dentro de dez ou quinze anos, hão-de maravilhar-me.*

João César Monteiro

In «O Tempo e o Modo» nº 69/70, de Março/Abril/1969.

Publicado no livro *Morituri te Salutant*. Edição & etc, Nov. 1974.