

***O Lugar dos Ricos
e dos Pobres no Cinema
e na Arquitectura
em Portugal***

9

***Agosto
de Jorge Silva
Melo 1988***

com

**Jorge Silva Melo
Pedro Maurício Borges**

moderado por

**João Bénard da Costa
José Neves**

JOSÉ NEVES *Agosto* é o primeiro e único filme deste ciclo que se passa em tempo e em lugares de férias. Quando falo de lugares de férias não me refiro apenas ao apartamento que o Carlos aluga, ou à casa do Dário, refiro-me às esplanadas, às varandas, ao mar, à praia.

O Pedro Maurício Borges ganhou o Prémio Secil de Arquitectura com uma casa individual¹. Fiquei a saber hoje que não é, mas parece, uma casa de férias como as férias do *Agosto*. As casas que tem feito, têm sido casas que começam por ser para férias e que, depois, deixam de o ser. Gostava de te perguntar o que é para ti uma casa de férias e o que é uma casa que não é de férias, onde se chega depois de um dia de trabalho. Que diferenças há? E porque é que todas as casas que projectas parecem casas de férias?

Gostava também que o Jorge Silva Melo explicasse de onde vêm os lugares deste filme. Sei que um seu amigo pintor francês lhe disse uma vez quando viu o filme: «Ah! Tu de certeza que não viveste numa praia assim, porque já nasceste depois da guerra.» Gostava que explicasse que lugar é este em que os banhos dos ricos são incomodados, não pelas «hordas de pobres», como dizia o Ruben A., mas apenas por alforrecas.

PEDRO MAURÍCIO BORGES A casa do Pacheco não era, na origem, uma casa de férias. Os sítios onde projecto são magníficos, tenho tido essa

¹ Pedro Maurício Borges, Casa Pacheco de Melo, São Vicente Ferreira, São Miguel, Açores, 2001.

sorte. Os lugares podiam ser lugares de devaneio e de abrigo das agruras do dia-a-dia. Penso que é por isso que estes lugares são escolhidos, para conciliar a utopia das férias com o quotidiano. Eventualmente isso nota-se na motivação da escolha dos lugares, porque têm sempre vistas belas, ou porque oferecem sempre possibilidade de o espaço das casas se expandir para o exterior e dialogar com a paisagem, que é uma característica da arquitectura das férias, seja em relação ao mar, seja em relação à montanha, seja em relação a um lago. Poderá ser por aí que as casas parecem de férias. De resto, não são muito lúdicas – tenho trabalhado para gente um bocado séria. RISOS

JOSÉ NEVES Para engenheiros com certeza... RISOS

JOÃO BÉNARD DA COSTA Na época do filme, ser engenheiro não era a mesma coisa que é hoje. RISOS

PEDRO MAURÍCIO BORGES É claro que a informalidade das férias na arquitectura é uma coisa que já vem de trás, não tem a ver com as minhas casas. A revisão do programa da habitação é feita pelos arquitectos modernos. Foi Le Corbusier quem inventou esta informalidade, apesar de, depois, as casas terem tudo no seu lugar. O que é que eu posso dizer mais das casas de férias...?

JOSÉ NEVES Já que falas no Corbusier, talvez seja interessante lembrar uma coisa. A Carta de Atenas propunha a divisão da cidade em zonas, por funções: a zona de trabalho, a de habitação, a de lazer. Hoje, as regras do planeamento consideram uma outra zona, especializada em férias, para onde vão as tais «hordas». As tuas casas nos Açores – porque as tuas casas têm sido na maior parte desenhadas para os Açores, ao pé do mar como as que vemos no filme – parecem ser anteriores a isso.

PEDRO MAURÍCIO BORGES O facto de ser nos Açores é uma circunstância realmente importante. Estamos a falar de férias, mas o filme trata de férias de Verão. O Verão nos Açores, como penso que quase todos sabem, não tem esta suadeira sugerida no *Agosto*. Alterna no mesmo dia as quatro estações do ano, portanto não há propriamente Verão, não há Agosto. Sendo que, ao mesmo tempo, há um ciclo de eventos, muito marcado pelo calendário religioso. Digamos que o Verão começa agora, com o Carnaval. A partir do Carnaval, os Açores estão em férias permanentes, estão sempre em festa. Este sempre em festa não distingue muito as férias. A não ser nos estudantes universitários; há a

AGOSTO

horda dos estudantes universitários que aparece no Verão. Se calhar, o calendário é dado pela sazonalidade da população estudantil, mais do que propriamente pelo clima. Provavelmente, isto dá uma arquitectura diferente. Menos solar, com menos terraços, mais abrigada, talvez. Enfim, pelo menos naquilo que tenho feito. É engraçado ver neste filme o tempo que se passa nas varandas e nos terraços. Realmente, o tempo de férias, no Verão, é um tempo suspenso, é um tempo fora da realidade, é um mês fora da realidade. Os corpos andam mais lentos, tudo é mais vagaroso. Abrem-se outras possibilidades de romance, de fantasia. Isso dá ocupação aos espaços que os arquitectos desenham para estar e que, na cidade, são inúteis. Ninguém passa férias em Lisboa, ou, se passa, passa as férias a trabalhar, ou a deambular. Este filme, quanto a mim, questiona as varandas urbanas. RISOS

JOÃO BÉNARD DA COSTA Não resisto a meter uma colherada, por se tratar de um filme na Arrábida e de um filme cuja casa, ainda por cima, era do meu sogro, e agora é... minha. RISOS

JORGE SILVA MELO Em Setembro! RISOS

JOÃO BÉNARD DA COSTA Agora é todo o ano! RISOS Naquela época é que era só em Setembro. A Arrábida é um dos sítios mais misteriosos do mundo, ou deste país, porque, sendo um dos sítios mais bonitos de Portugal e, estando pertíssimo de Lisboa, hoje permanece praticamente abandonado. Ou seja, é um sítio que conheço desde que me conheço e que pouco mudou até hoje. Uma das minhas mais antigas recordações da Arrábida – quando me conheci, ainda no princípio da Segunda Guerra Mundial, em 1939, 1940 – foi na altura em que se construiu a primeira estrada que dava acesso ao Portinho da Arrábida – lembro-me disso. Ou seja, desviando da estrada da serra, dava acesso ao Portinho da Arrábida, porque, até aí, ia-se de carroça da Arrábida, ou de camioneta até ao Convento, porque ainda não havia caminho para ir até lá. Depois, durante aqueles dois meses, ninguém estava na Arrábida, a não ser algumas pessoas que estavam em seis ou sete casas que ali havia e que se encontravam em dois grupos. Já não no Portinho, que era uma praia completamente diferente do que é hoje, muito mais extensa, era uma vasta zona de areia, que depois continuava com muito mais areia. Há uma praia, Alpertuche, cá mais para cima para o pé da serra, que tinha imensa areia. Portanto, falava-se da primeira, da segunda, da terceira, da quarta praia, onde hoje só há rochas, e onde estavam, praticamente, três ou quatro famílias daquelas casas, toda a gente se conhecia. Cada

vez que aparecia uma pessoa de fora, perguntávamos: o que é que esta pessoa vem aqui fazer? Quem é que lhe deu autorização para entrar aqui? Como se aquilo fosse um espaço inteiramente fechado, onde eu passava dois meses, Agosto e Setembro, as férias escolares dessa altura.

Isto acontecia, porque para lá dessas seis ou sete casas, que eram casas do princípio do século, todas anteriores aos anos 20, nada mais tinha ali acontecido. Nos anos 50 começou a construir-se uma série de casas – uma das quais essa que foi do meu sogro e que hoje é minha –, umas ao lado das outras, com muitas reacções das pessoas... Até se dizia que aquilo parecia o bairro dos ricos, porque eram casas pegadas, quase todas, umas às outras, na parte da serra cujo dono tinha aceitado vender. As casas quase se acotovelavam umas às outras e, então, começaram a aparecer bastantes mais pessoas. Não muitas mais, mas algumas mais. Enquanto, pelo contrário, a areia das praias desaparecia e as praias iam ficando cada vez mais pequenas.

Foi nessa altura, nos anos 50, que o Jorge começou a ir à Arrábida. Como eu sou muito mais velho, para mim foi quase a minha despedida da Arrábida, ou seja, foi o tempo em que a Arrábida perdeu esse aspecto de um lugar onde nunca ninguém ia, para ser um sítio onde não ia muita gente, mas ia alguma, onde havia algum turismo, sobretudo nos meses de Verão. Mas sempre poucos, como continua a ser até hoje. Agora aos fins-de-semana aquilo é horrível. Além disso deixou-se tudo ao abandono, com acessos horrorosos – para se chegar à praia, passa-se o dia no carro em filas cada vez maiores... Não sei como é que as pessoas ainda vão para lá. Durante a semana, durante todo o ano e mesmo no mês de Setembro, excepto Agosto, aquilo é uma calma total e absoluta, não há ninguém. Isto para falar da praia, porque quando vamos para a serra, que não é menos interessante, antes pelo contrário, e que tem algumas das coisas mais bonitas de Portugal, pode passar-se ali um dia inteiro naqueles caminhos da serra sem se encontrar viva alma, hoje como quando eu era miúdo, ou quando o Jorge era miúdo, e não há perigo de encontrar ninguém na serra. Aquilo continua a ser uma serra completamente desconhecida. A não ser o Convento, que hoje é da Fundação Oriente, onde se organizam eventos. Mas para lá do Convento não há nada. Até os poucos caminhos que havia, como foram abandonados, são de difícil acesso.

É um dos sítios mais paradoxais que existem em Portugal. Tinha tudo para ser uma grande estação, e muito bela, até porque é um lugar completamente mediterrânico muito mais parecido com a Itália ou com o Sul de Espanha do que qualquer outro em Portugal. E, ao contrário do que nos anos 20 profetizaram pessoas como o Jaime Cortesão, o



Sérgio ou o Raul Proença nos Guias de Portugal – *é isto que vai retirar ao Estoril o estatuto de Riviera portuguesa; vai ser aqui, quando isto se encher de casas, hotéis de luxo, restaurantes, etc.* Nada disso aconteceu, porque os donos não venderam. Até as poucas coisas sociais que havia no meu tempo, e mesmo no tempo do Jorge, desapareceram. Por exemplo, quando era miúdo, uma fortaleza da Arrábida era um hotel, uma pousada, não muito grande, mas onde algumas pessoas iam passar o Verão. Uma pousada relativamente cara, quartos bons e bonitos e um magnífico restaurante sobre o mar, uma esplanada lindíssima onde se comia muito bem. Era um sítio muito bonito e, além de ser muito bonito, era muito agradável – do pai do poeta Sebastião da Gama. Depois, como se aquilo não chegasse, construíram um apêndice dessa pousada, mais para cima. Uma construção, a meu ver, bastante feia, com arcadas, parecia um pouco o Terreiro do Paço ali metido. Mas continuava a ser – as pessoas iam para lá, era para onde o Jorge ia – o único sítio onde se podia ficar na Arrábida. Até isso desapareceu. Hoje, quem quiser dormir na Arrábida, ou arranja um quarto alugado – pode ter essa sorte – ou vai acampar, ou não consegue. Não há um sítio para se dormir na Arrábida. Não há hotel, fala-se sempre muito nisso, e já não sei se ainda bem que não existe, ou se ainda mal. Naquela altura havia esse restaurante e o Manelzinho, que era um sítio cá em baixo no Portinho, simpatiquíssimo, uma espécie daquelas lojas onde havia de tudo e mais alguma coisa, desde produtos de limpeza a comidas, a tudo, onde os pescadores se juntavam ao fim da tarde a beber copos. Meio

Alberto e Carlos,
Serra da Arrábida

taberna, meio loja de tudo, não havia nada que não se encontrasse lá. E era meio restaurante, porque também se comia lá, e muito bem, com um peixe divino. Tudo isso, claro, desapareceu, e hoje há uns restaurantes que estão ameaçados, e umas construções improvisadas, mas também não há nada onde se diga que se come muito bem na Arrábida. Até esse lado social, que permitia uma vida de Verão, onde havia coisas, onde eu me lembro de ser mandado fazer compras – «Vai lá a baixo buscar arroz...» –, tudo isso desapareceu. Na Arrábida não há nenhum sítio onde se compre nada. Até coisas elementares, como o correio. Nessa altura, um homem vinha todos os dias de Azeitão de camioneta para a Arrábida, levava o correio e distribuía pelas casas. Escrevíamos e recebíamos cartas. Hoje não há correio na Arrábida. Escrever para a Arrábida é impossível, quando muito as cartas ficam em Azeitão, e quem lá for vai buscá-las, mas correio para a Arrábida não há. Isso também para os jornais, para tudo. Cada vez está mais isolado, com mais gente, mas mais maltratado, num compromisso entre o selvagem, que continua a ser, e um turismo de massas, ao fim-de-semana, sobretudo.

Isto marca uma época que, para mim, foi sobretudo os anos 40, onde aquilo era um deserto, não havia ninguém. Até aos anos 50, que é o tempo do Jorge, em que começaram a aparecer estes grupos, que começou a ir gente para a Arrábida, a ficar nessa estalagem, a passar ali algum tempo, a haver essas casas, etc.

Desculpem-me ter metido a colherada, mas é um sítio tão *sui generis* que permite essa reacção que percebo no estrangeiro. Quero dizer, nem é uma estação na praia, como seria em Itália ou em França, a típica praia de turismo, com belas casas, com óptimas praias, com iates, com barcos, uma praia de ricos; nem é propriamente uma praia de pobres, que pobres é coisa que lá não há, não existem. Só aquele turismo de Setúbal, ou não sei de onde, ao fim-de-semana, mas também não é propriamente de pobres. É isto tudo, esta mistura esquisitíssima da Arrábida, que, entre muitas outras coisas, o filme do Jorge captou genialmente.

JORGE SILVA MELO O pintor que me disse «Tu nunca percebeste o que era a praia» disse também, mais ou menos, o que o João Bénard acabou de dizer. Era o Gilles Aillaud, um senhor que já morreu, teria agora 80 anos². Era filho de um arquitecto, logo a seguir à guerra começou a frequentar as praias de Positano, em Itália, por pertencer àquela elite intelectual francesa ou italiana que conhecemos dos filmes do Antonioni e que andava por ali, entre rochas, desenhando e pintando, criando o nosso futuro. O Gilles disse: «Leste a novela do Pavese – que ele conheceu – e nunca perceberás o que é.» Ao que eu respondi

«Percebo sim, porque conheço a Arrábida.» Eu li a novela do Pavese, em que me inspirei para escrever o argumento, *A Praia*³, na Arrábida, no Verão, ou no Minho, na aldeia do meu pai. Quando o li não podia imaginar Positano ou qualquer outra das praias italianas, embora tivesse visto alguns filmes. Pensei nos meus amigos e nas pessoas que conhecia e via, a Clelia, que é uma personagem exactamente igual à Alda, que eu conhecia. É disso que uma pessoa se lembra; lembro-me, sim, de estar na praia – «Estão a falar de praia, há-de ser aquele nosso vizinho, ali.» Claro que queria fazer um filme e consideraria, com certeza, a Claudia Cardinale perfeita para fazer o papel principal. Se tivesse feito o filme nessa época, nos anos 50, a praia onde teria filmado a maior parte das acções teria sido Alpertuche, a praia mais próxima da casa onde decorre o filme, a casa do João Bénard. Se eu tivesse feito o filme na minha juventude, teria sido na Praia dos Pilotos, que, nos anos 60, seria assim. Mas quase nunca pude filmar em nenhuma destas praias. Filmei na Praia dos Coelhoos, que era uma praia muito distante, de difícil acesso, só se ia em determinados momentos, ou em grupos muito restritos. Mas foi aí que filmei. Portanto, a própria deslocação dos locais da filmagem é histórica.

Aquilo que o Gilles me dizia é que ir à praia no final da guerra, ou no princípio dos anos 50, era – para uma elite intelectual mais ou menos cosmopolita e de esquerda, com muitos pais dos Partidos Comunistas finos, e músicos e amigos do Stravinsky, esse grupo de pessoas que andava por aí – estar numa espécie de – acho que é isso que ligo à arquitectura de férias – não-lugar. Não-lugar porque nenhuma destas casas é das personagens, está-se num quarto de hotel, está-se no que resta da casa dos pais e que ainda não é nosso, nenhuma destas personagens teve dinheiro ou se constituiu para criar um lugar. Portanto, isto é o contrário do *A Room of One's Own*, da Virginia Woolf⁴. Mas há um lugar que é um grupo de amigos. É a existência do grupo de amigos que cria os lugares. Por isso a esplanada e o terraço são tão importantes, porque são o absoluto não-sítio, a parte onde se fez arquitectura para se estar na natureza, quando em princípio a arquitectura é para proteger o homem da tremenda natureza. A varanda e o terraço são só para proteger o chão, para nivelar um bocadinho. O resto é tudo vento que venha aí, sol que venha aí. Esse lugar é a mesa de convívio dos amigos. A praia para o João Bénard ainda é, nos anos 40, a praia da família e dos primos e dos amigos da família. A minha praia já é a do grupo de amigos. Já não é a praia benzida pelos meus pais.

Na semana passada fechei-me num hotel para ler uma série de peças e descobri uma coisa divertidíssima. A acção que inventei para este filme

³ Cesare Pavese, *A Praia*, Lisboa, Portugalí Editor, 1965 [1.ª ed. 1942].
⁴ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Nova Iorque/Londres, Fountain Press/Hogarth Press, 1929.

[*Um Quarto só para Si*, Lisboa, Relógio D'Água, 2005.]

passa-se em 1964, porque achei que aquilo era um momento importante da guerra colonial. O Paulo Cintra, que trabalhou na decoração do filme, teve muito cuidado para que os objectos não fossem posteriores a 1964. Foi em 1964 que se concluiu o Hotel do Mar em Sesimbra⁵, onde estive agora. O Hotel do Mar é o princípio de uma outra praia em Portugal. É o princípio da praia... não é popular, não se pode dizer que seja popular, mas é remediada, superior, ou seja, é a ideia de uma praia industrial, confortável. A primeira parte do Hotel do Mar é de muito boa qualidade, a que foi desenhada pelo Conceição Silva, as extensões já são de qualidade mais duvidosa, mas o projecto da primeira parte é muito curioso. Quando o Gilles Aillaud me dizia: «Tu não conhecestes a praia», pensava que eu só conhecia a praia do Hotel do Mar. Ora, eu conhecia a praia da Arrábida e posso dizer que era o contexto típico de um círculo de amigos sem lugar, onde a estalagem era o centro – a estalagem que já não existe, e que também já não pertence à memória do João Bénard. E também acho a estalagem feia, mas como de lá se tinha aquela vista sublime, era encantador... Não havia electricidade... o primeiro ano em que houve electricidade na Arrábida foi o ano em que filmei. Vi acender-se a electricidade e fiquei escandalizado – «Como é que é possível haver electricidade na Arrábida? Que escândalo!» No hotel não havia electricidade, havia um único telefone para os hóspedes no segundo andar, eu estava no terceiro. No verão de 1976 – normalmente os Verões são politicamente muito activos – estava lá um homem bastante importante, da minha idade, mas bastante importante, e à uma da manhã tocou o telefone – acordou o hotel todo, porque era uma campainha sólida –, e nesse telefonema foi convidado, e todos nós ficámos a saber, para ser ministro dos Negócios Estrangeiros. O que é totalmente impensável na ideia actual de férias, estarmos a partilhar, barato...

⁵ Atelier Conceição Silva, Hotel do Mar, Sesimbra, 1956.

JOSÉ NEVES Já agora, deixe-me interrompê-lo, mas neste Agosto também entra o actual ministro da Cultura a dançar um *slow*, lá ao fundo... RISOS

JORGE SILVA MELO Exactamente. É premonitório, não é verdade? RISOS É! Foi figurante. Dizem que não tem passado cultural... Eu não benzo ninguém... mas ele foi figurante em dois filmes meus... Julgava que isso era passado cultural, mas não ficou no currículo do José António Pinto Ribeiro. RISOS Mas a ideia deste não-lugar é que é importante, é nada disto pertencer a ninguém – ninguém tem casa, não sabemos o que é a casa de cada uma destas pessoas, ou se as relações são frágeis ou sólidas. No Pavese o importante é o problema da culpa. No Pavese, a personagem

principal, que tem um nome começado por C, como Cesare, ou Carlos – já não me lembro de qual é o nome –, vai para a cidade e sente culpa por não viver a vida dos seus amigos da aldeia. Ele também está num lugar que não é o dele, e sente a culpa de ter cortado as suas raízes. Como no filme a personagem do Dário, que está lá, e volta à aldeia onde aquilo não corre bem. A aldeia é demasiado violenta e primitiva, digna da Sardenha; e a praia, demasiado tranquila, é um outro mundo. Vive entre esses dois mundos. Ela não, a rapariga não. O filme é sempre sobre este lugar não construído por nenhuma das personagens, foi isso que me interessou, foi a ideia de poder filmar um grupo de quase parentes.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Estava a lembrar-me dessas diferenças entre as várias praias e a Praia dos Pescadores, que começou a ser frequentada nos anos 50 e 60. À medida que Alpertuche foi escasseando, as pessoas foram-se mudando para ali. E a outra praia que está mais ou menos deserta, também já não existe hoje, já desapareceu.

A ideia, que o Jorge explicou muito bem, era a separação do mundo por uma coisa fundamental, que em Lisboa fazia parte do quotidiano, tal como em toda a parte do país, mas que, como ele disse, na Arrábida não existia, que era a luz eléctrica. A Arrábida de todo o meu imaginário é a Arrábida das velas e dos candeeiros a petróleo. Lembro-me também perfeitamente de ficar escandalizadíssimo quando a luz eléctrica chegou à Arrábida: «Estragaram a Arrábida!» Aquilo de que gostava era da vela, ler à vela, à noite, dos candeeiros a petróleo acesos nas casas, etc. E a água, que também não havia. Havia cisternas, e a grande preocupação naqueles meses era poupar água. Porque, se acabava a água, acabava-se tudo. A água era um bem precioso, tinha de ser bem poupada. A água canalizada na Arrábida ainda veio depois.

Essas coisas levavam a um outro mundo, de uma natureza completamente diferente. Diferente mesmo na chegada das notícias ou dos jornais, que não havia, ou da telefonia, que ninguém tinha – não havia electricidade, telefonias a pilhas só começaram a aparecer nos anos 60, fim dos anos 50. Lembro-me, por exemplo, de em 45 o meu pai chegar à Arrábida, exactamente no fim da guerra, e perguntar o que nós pensávamos – ou o que é os adultos pensavam, porque eu ainda era uma criança – da bomba atómica que tinha acabado de ser lançada sobre Hiroxima e Nagasáqui. Ninguém na Arrábida, nenhum dos adultos, tinha ouvido alguma vez falar de bomba atómica. «Mas o que é isso da bomba atómica?» A guerra acaba... a bomba atómica... estamos a entrar numa nova era... e ali ninguém sabia. Ninguém na família dele – a minha mãe, as minhas tias – sabia o que era a bomba atómica. Isso era

um mundo que estava – aconteceu em Setembro, em tempo de férias – completamente fora daquilo. Como as casas. A casa que era dos meus avós, e onde passei a minha infância, é um *chalet*, não tem nada a ver com uma arquitectura de praia. Não sei de onde é que aquilo vem, mas há muitas casas assim na Arrábida.

Talvez o Pedro depois possa explicar exactamente por que razão, no princípio do século, esses *chalets* suíços, que não têm nada a ver com uma paisagem mediterrânica, apareceram tanto naquelas praias. No alto, uma grande escadaria, uma grande varanda, tudo muito pouco funcional, dois andares separados um do outro e uma escada exterior. A casa de banho era exterior à casa: para se ir à casa de banho tinha de se sair e ir a um espaço ao lado. As casas onde o Jorge filmou – essa casa que o meu sogro mandou construir nos anos 50 – já estavam a aproximar-se do que seria a arquitectura de praia dos anos 50, quase tudo do Sommer Ribeiro, que desenhou as primeiras. Primeiro o Anahory, depois o Sommer Ribeiro. Essas casas da Arrábida são parecidíssimas umas com as outras, são todas do mesmo género. Por acaso, a casa do meu sogro foi ele que a desenhou, sem nenhum arquitecto. Mas já era um outro mundo a entrar por ali adentro, como eram outras pessoas. Foi, digamos, uma revolução na Arrábida essa dos anos 50, que o Jorge apanhou nos anos 60.

JORGE SILVA MELO Em Lisboa ouvia-se falar da Arrábida – porque não era só na Arrábida que eu sentia a Arrábida. Ou seja, nos cafés de Lisboa falava-se destas pessoas que andavam por lá a conspirar editoras, políticas, religiões, cinema. Falava-se muito de uma conversa que apareceu em entrevistas... o Paulo Rocha a passear na Praia dos Pilotos com o Nuno Bragança, a discutir o argumento dos *Verdes Anos* – isto antes de eu saber quem era o Paulo Rocha. Aquilo também era um lugar de ficção possível. Acho que filmar é encontrar a ficção possível para um lugar. A Isabel Ruth será sempre aquela esquina do Vá-Vá, não há maneira de a tirar dali. Nunca passo pela esquina do Vá-Vá sem ver a Isabel Ruth ali a passar. Era isso que eu gostava de dar aos sítios, é a história de um amor que só seria possível ao descer aquelas escadas. Filmar nos *décors* reais e não em estúdio. O Robert De Niro está para sempre em Nova Iorque na esquina onde estava no *Taxi Driver*⁶. Está sempre ali, na esquina com a 47th Street. Criar esse lugar foi também o que me levou a fazer este filme: tentar inventar uma ficção das pessoas, que não são o João Bénard, o Manuel Lucena ou os amigos, dele, ou o Escada, que eu imaginava por ali, ou que terei visto alguma vez. Inventar uma história ligeiramente posterior àquilo

⁶ Martin Scorsese, *Taxi Driver*, EUA, Columbia Pictures, 1976, 113 min.

que eles viveram, por isso pu-la em 64, uma espécie de mistura entre duas gerações possíveis, no fim do mundo. O João Bénard ia para lá em Setembro, quando este filme acaba. A chuva começa no fim de Agosto. Portanto, é o princípio do fim deste mundo, porque a seguir as histórias vão-se modificar. Eu achava que em 1964 ainda havia um determinado equilíbrio na história portuguesa. Com a guerra colonial, os movimentos de oposição que estavam a crescer existiam num momento de equilíbrio, a seguir tudo iria desagregar-se muito rapidamente. Sessenta e dois já estava esquecido, estava ali uma coisa parada. Era esse parado que eu também queria apanhar, o que são as férias destas pessoas paradas. Quando descobri que o Hotel do Mar acabou em 64, percebi que era mesmo isso que eu queria. Exactamente antes de um mundo que nasceu. O Hotel do Mar demorou muito tempo a ser feito, de 57 a 64, mas acabou em 64, acertei exactamente.

7 João César Monteiro, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, Portugal, João César Monteiro, 1970, 34 min.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Só agora me ocorreu que isto é uma coincidência engraçadíssima: 64 foi o último ano em que fui para essa casa que tinha sido dos meus avós. Mil novecentos e sessenta e quatro, quando tinha 29 anos, foi o último ano que lá passei. Em 65, já com o Nuno Bragança e com uma série de amigos, fomos para a casa que era do meu sogro e que tinha sido feita nos anos 50. Portanto, também aí foi o ano da mudança.

JOSÉ NEVES Queria perguntar ao Jorge Silva Melo: e o Pedro Hestnes, o que é? No filme é como uma espécie de estrela cadente que o atravessa de uma ponta à outra.

JORGE SILVA MELO Primeiro, é filho de um arquitecto, portanto é graças a ele que aqui estamos, com certeza. RISOS

JOSÉ NEVES Para quem não saiba, o Pedro Hestnes é um actor, que fez imensos filmes, principalmente nos anos 80 e 90, e é filho do arquitecto Raul Hestnes Ferreira, que esteve numa das sessões deste ciclo.

JORGE SILVA MELO Conheci o Pedro Hestnes no primeiro filme em que trabalhei, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*⁷. A mãe dele trabalhava para o filme e fez o cartaz da minha primeira peça, o *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, com o Luís Miguel Cintra na Faculdade de Letras. Conheci o Pedro com quatro ou cinco anos, vi-o crescer, e era o adolescente sonhado por todos os realizadores da altura: frágil, inquieto, com qualquer coisa mais. Na novela há uma personagem assim, só que, na novela do Pavese, é um rapaz inquietante

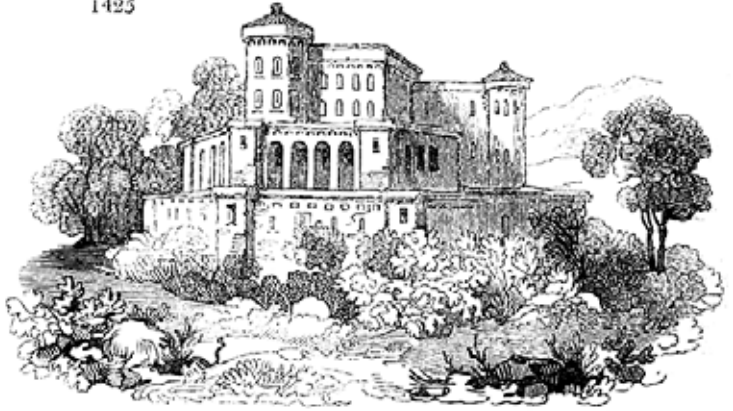


muito preocupado com a sua gordura. Um dos grandes problemas do rapaz é ter medo de se despir na praia por ser um bocadinho gordo demais, não é o caso do Pedro Hestnes. Esqueci esse tema da vergonha do adolescente no mundo dos adultos. Fiquei mais preocupado com o fascínio dos adultos em relação à adolescência perdida, ao não saber o que é que ele é, se é um jovem rebelde, se não é, e também ao não-lugar de quem anda por ali. É aluno do professor? Pediu umas ajudas ao professor? Meteu-se na vida do professor? Não, anda por ali... Na novela acontece muito isso, a rapariga Clelia interessa-se muito pelo rapaz, o que cria imensas ambiguidades. O rapaz não tem família na praia, está lá por estar lá, porque tem uns arranjos, uns negócios, talvez esteja a trabalhar vagamente num restaurante, trabalhou um dia... Neste filme é mais o jovem adolescente nervoso e inquieto, no outro ele tem um problema... É mais fácil escrever sobre a vergonha do jovem que é gordo e que ainda não tem o corpo formado, que é muito bonito numa novela mas que seria, se calhar, menos bonito no cinema.

PEDRO MAURÍCIO BORGES Retomo a questão dos *chalets*. Há um plano do filme, quando o professor está a tocar violino e a câmara se desloca para a janela, em que há uma casa que tem uma cobertura de *chalet*. Não se pode dizer que seja um *chalet*, mas é um sucedâneo do *chalet*. Depois, atrás, temos a outra arquitectura, a arquitectura de que o João Bénard da Costa falou e que, naquele caso, será o posto da capitania, ou dos pilotos. (É engraçado porque podia ser uma casa de férias modernista,

Vinhetas do livro
*On the Landscape
Architecture of
the Great Painters
of Italy*, de G. L.
Meason, adaptadas
por John Claudius
Loudon para *An
Encyclopaedia of
Cottage, Farm and
Villa Architecture
and Furniture...*,
Londres, Longman,
Brown, Green &
Longmans, 1842.
Exemplar de José
do Canto

1425



até tem um programa muito específico, mas podia ser uma casa de férias.) Os *chalets* são, como os *cottages* ingleses e esta arquitectura de inspiração campesina, a primeira arquitectura de férias que existe. Embora seja uma arquitectura de férias de luxo, também foi adoptada por uma burguesia que não tinha dinheiro para construir o seu palacete mas tinha para fazer o *chalet*, e também vai ser arquitectura urbana. Temos isso em Lisboa, e encontramos isso em quase todas as cidades europeias. Foi um fenómeno de moda. Há *chalets* junto à Lagoa das Furnas, como há *chalets* nos lagos suíços. O que mais caracteriza esta arquitectura são as coberturas, e aquela salta logo à vista pelo jogo das coberturas cruzadas. Os arquitectos modernos queriam resolver o problema da habitação colectiva, mas o que começaram por fazer foi habitação individual. E fizeram habitações que, no fundo, sob um certo ponto de vista, não são assim tão distintas dos *chalets*. Há um livro que foi editado em 1810, 1820 – nunca fixo datas –, que se chama *Landscape Architecture*, de um escocês, Gilbert Laing Meason. É um livro sobre a arquitectura que aparece no fundo das pinturas do Renascimento. Apesar do título, *Landscape Architecture*, ele não se está a referir ao paisagismo, refere-se à arquitectura na paisagem, a uma arquitectura na e da paisagem. Os *chalets* são exemplares perfeitos desta arquitectura. Não é o que ele estabelece na tese deste livro, mas é decorrente. Aliás, em Inglaterra, outros autores pegaram num autor muito importante, embora menor para a maior parte da historiografia da arquitectura, que foi o Loudon, que reeditou partes dos livros do Meason, e que todos os

historiadores consideram como o principal difusor, quer em Inglaterra, quer depois na América, do *chalet* como, diríamos hoje, vivenda suburbana. Mas, no princípio, e mesmo como vivenda suburbana, a ideia era ser uma *landscape architecture*. E todas as casas modernistas também o são, a relação com a paisagem é essencial. Claro que depois a retórica está nos aspectos construtivos, na possibilidade de o betão construir janelas que são panoramas cinematográficos, construir terraços, coberturas planas. Portanto, ganhar espaço em cima, que é um espaço abstracto, sem chão; o tecto das casas modernistas é o não-lugar por excelência. Além de essas casas quererem acabar com essas coberturas, quererem acabar com a representação, com a figuração, ser abstractas. Claro, os arquitectos geniais, como Le Corbusier, conseguiam fazer isto, e bem. Isto é, fazer casas que, dentro do figurino modernista, ao fim e ao cabo, eram tão oitocentistas como os *chalets*. Isto era uma provocação para os suíços. RISOS

8 Jean-Luc Godard,
Le Mépris, França
e Itália, Les
Films Concordia,
Rome Paris Films
e Compagnia
Cinematografica
Champion, 1963,
103 min.

JOSÉ NEVES Ainda por cima o Corbusier era suíço...

PEDRO MAURÍCIO BORGES E fez um *chalet*, aliás, fez vários *chalets*. Tal como outros arquitectos modernistas, o Peter Behrens também fez *chalets*. O Loos fez *chalets*.



PÚBLICO 1 Em função do que o João Bénard da Costa disse em relação à Arrábida, o facto de estar completamente isolada ou gerar essa sensação de isolamento, e por no filme do Jorge Silva Melo se tratar de uma casa de férias, lembrei-me da casa do *Mépris*⁸, do Godard, que me parece ser, pelo menos no cinema, a casa de férias por excelência. Será que essa casa de férias é um sítio para onde as pessoas vão para ser nada? Ou para ser muito pouco? É uma coisa que talvez veja no filme e na Arrábida. Será que a casa de férias é um lugar onde as pessoas se querem esquecer delas próprias, fugir um pouco de tudo o resto, ou do que pensam ser?

PEDRO MAURÍCIO BORGES Estou inquieto para dizer uma coisa. O Jorge falou deste filme como a praia dos amigos, as férias dos amigos... Eu não vi nada disso no filme. O que vi ali foi o desejo, figurado acima de tudo por esse fauno que é o Pedro Hestnes. O que há ali é precisamente a possibilidade dos corpos... Disseste que querias filmar sem paredes, o que dá uma presença fortíssima aos corpos e ao seu movimento. O filme é belíssimo no modo de a câmara seguir os corpos, na coreografia

constante desse movimento. O que me parece é que no desejo também há uma totalidade do ser. Essa sugestão de não-ser parece-me uma provocação.

JORGE SILVA MELO Creio que o que me interessava no mundo dos amigos era o mundo dos não-pais. Não há pais; aqui, estas personagens não têm pais. Enquanto nas férias do João Bénard havia pais, avós, tios, primos, aqui não. Aqui o lugar é apenas dos amigos, com uma extravagante senhora mais velha que é a Glicínia. De resto, não há mais ninguém, são pessoas que se encontram ali, são os amigos que ali estão.

O que me interessa na ausência de paredes... As paredes são o teatro; portanto, se vou filmar, apetece-me não fazer aquilo que consigo fazer no teatro, que são paredes e portas. A porta é uma das maldições do teatro. Não consigo fazer a elipse da personagem fora da porta e dentro de cena, tenho sempre de o ver a atravessar o palco e vir por ali fora, porque não consigo libertar o corpo. No cinema consigo. No cinema consigo não mostrar determinadas coisas que no teatro têm de se ver, estão ali à nossa frente, por muito que apague os projectores. Aqui, o que me interessava era exactamente o peso do corpo. O terraço daquela casa, parecido com o terraço do *Mépris*, que é a casa do Malaparte em Capri⁹, é o peso dos corpos. Mas enquanto no Godard a Brigitte Bardot está deitada a apanhar sol, estes estão a conversar. E é a conversa, a ligação dos espíritos, como a Ingrid Bergman e o George Sanders na *Viagem a Itália*¹⁰, que praticamente rompiam as cadeiras. O que me interessa é a conversa dos espíritos – o desejo sempre enevoado pela conversa. O que tentei foi não haver paredes. De certa maneira, os dois sítios mais fechados do filme, tanto quanto me lembro, são o Mínho, porque é noite, e a cena do baile, porque não é fechada por paredes construídas mas por um recinto fechado por árvores, uma clareira no meio de árvores. O resto é sempre sem nada, portanto as personagens não fazem sombra. É outro dos aborrecimentos do cinema: onde colocar o projector para não fazer sombra na parede que está mesmo atrás. Aqui, libertei-me dessas coisas, das paredes. Tinha outro problema: o sol mexe-se muito depressa e as sombras na praia são muito aborrecidas, as pegadas na areia são terríveis. Tínhamos de filmar, limpar as pegadas, voltar a filmar, e entretanto o sol muda. Eu não gosto muito de praia ^{risos}, e filmar dois meses numa praia, na areia, em Junho e Julho, foi uma coisa absolutamente aterradora de cansaço, de peso, e de ser a mais.

A primeira imagem que tive quando disse «vou fazer o filme» foi a da rapariga de costas em frente ao mar. Era para isso que queria fazer

9 Adalberto Libera, Casa Malaparte, ilha de Capri, Itália.
10 Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia*, Itália e França, Italia Film, Junior Film e Sveva Film, 1954, 97 min.

o filme, era para ver a rapariga de costas a olhar para o mar. Ou seja, ter as duas coisas ao mesmo tempo, a rapariga e o mar. Se fosse ao contrário era a Vénus. Mas queria-a comigo a olhar para o mar. Do meu lado. Não sei como é que isso evoluiu para as outras formas que o filme tem, mas essa era a primeira imagem que tinha.

JOÃO BÉNARD DA COSTA E o *Bonjour Tristesse*¹¹?

JORGE SILVA MELO Ah! Sim, claro! O *Bonjour Tristesse*... Esse é um filme que adoro – Preminger – e que é muito parecido. Aí há muitas, de certeza, muitas influências, sobretudo no amor pelas escadas. Do que me lembro do *Bonjour Tristesse* é de eles estarem sempre a descer e a subir escadas, e a encontrar-se nas escadas, quer em escadas interiores de casa, quer em escadas da rocha. Isso, de certeza, foi uma coisa que aprendi nesse filme.

Neste filme ainda filmei em 1:66, a seguir filmei sempre em 1:85. Portanto, neste filme tive vontade de filmar em proporções mais largas. Nunca filmei em *scope*, que ainda é maior, mas sempre tentei fazer formatos mais largos. Porque gosto. Mesmo para um grande plano, gosto imenso... ou mesmo para cenas de interior, e filmei algumas bastante complicadas no *António, Um Rapaz de Lisboa*¹², em 1:85.



PÚBLICO 2 Em relação ao papel da viúva do aviador – sem ter lido o conto e entendendo que o filme não é uma adaptação à letra do conto –, penso que a personagem não deve existir no livro, porque a sinto pairar sobre o filme – pontua até certos momentos – e suspeito que não existe no livro.

JORGE SILVA MELO Tens toda a razão, não existe no livro. Vou dizer-te quem é. Imagina que n'As *Férias do Sr. Hulot*¹³, aquele famoso casal, em que ela diz: «Olha aquela *coquillage!*»... imagina que ele morreu. Ela é esta senhora. **RISOS** Sempre imaginei isso. O que é que teria acontecido àquele casal, um à frente e outro atrás a apanhar conchinhas. E se um deles morre? Como era mais natural o marido morrer... Era também uma imagem de filmes de praia. Um casal, velhote, que agora morreu. Por isso é que eles falam nele, no marido. *As Férias do Sr. Hulot* foi o filme onde vi pela primeira vez as férias. Nunca tinha visto. Já tinha vivido, mas não tinha visto. Como vi *As Férias do Sr. Hulot* para aí aos oito ou nove anos, aquilo formou sempre... é fatal! As praias têm de ter aqueles senhores a dizer: *Oh, un coquillage!*

- 11** Otto Preminger, *Bonjour Tristesse*, EUA, Whell Productions, 1958, 94 min.
- 12** Jorge Silva Melo, *António, Um Rapaz de Lisboa*, Portugal, Fábrica de Imagens, 2002, 116 min.
- 13** Jacques Tati, *Les vacances de Monsieur Hulot*, França, Discina Film, Cady Films e Specta Films, 1953, 114 min.

Em relação à arquitetura e a este grupo da Arrábida, há uma outra maldição que me persegue. Aconteceu-me no filme seguinte, a filmar em 1:85, com o Paulo Cintra, que me ajudou nos *décors* e nas localizações. Vou parar a uma casa que adoro – «Eh pá, esta casa é bestial para filmar!» – no Banzão. Consegue-se falar com o inquilino, manda-me para o arquitecto, e descubro que quem tinha desenhado a casa – a primeira casa, moradia familiar, feita por ele – foi o arquitecto Duarte Nuno Simões. Esse arquitecto, também amigo de juventude do João Bénard, tinha sido quem, no Colégio do Sagrado Coração de Maria, ali ao pé do Técnico, quando eu tinha treze anos, tinha apresentado um filme, creio que *A Grande Ilusão*¹⁴. Ele apresentou um filme num cineclube católico, para as meninas do Sagrado Coração de Maria, onde fui parar, não sei porquê, eu e um outro aluno dos Maristas. Mas a maldição ficou. Se fui escolher aquela casa, e a achei justa para o filme, foi porque me ficou aquele gosto das conversas que imaginava e ficcionava na Arrábida, ou na Morais, ou no cineclube, no CCC¹⁵, ou à volta do jornal *Encontro*, onde muitas destas pessoas da JUC¹⁶ escreveram. Havia ali qualquer coisa que me fascinava, tanto que cheguei lá e era esta a casa que queria, era certíssima. Era tal e qual o que nós procurávamos, e nunca mais quisemos outra. Quando descobri que era do Duarte Nuno, escrevi-lhe: «Estou todo contente porque a sua lição de há 50 anos afinal deu resultado; a sua casa foi aquela que eu queria.» Essa é que é a casa de férias. Nunca usaria essa casa para o Agosto. Uso-a no filme *Coitado do Jorge*¹⁷. Porquê? Porque é a casa que, na ficção, é construída ou comprada pelo casal para viver fora da cidade, mas é uma casa deles.



PÚBLICO 3 A música, que culmina no baile, o que procura sugerir?

JORGE SILVA MELO Adoro canções de Verão. São das coisas mais bonitas que há, e adoro automóveis com canções de Verão. Nesta altura, ou no ano anterior, havia um êxito chamado *Sweets for my sweet, sugar for my honey*¹⁸ que me fartei – imaginem – de dançar em Inglaterra, quando lá fui passar férias no ano anterior a 64. Queria tentar apanhar este género de música, a canção de Verão e aquelas canções de Sanremo que continuo a adorar, do Luigi Tenco. São aquelas canções que têm o apogeu da graça, do prazer e do desejo, e o declínio, que é a tristeza, «o Verão já se acabou». *Come prima, più di prima*¹⁹... Não fica nada mal! *Se stasera sono qui*²⁰, do Luigi Tenco.

- 14** Jean Renoir, *La grande illusion*, França, Réalisation d'art cinématographique, 1937, 114 min.
- 15** Centro Cultural de Cinema – cineclube de universitários para uma cultura cinematográfica cristã.
- 16** Juventude Universitária Católica.
- 17** Jorge Silva Melo, *Coitado do Jorge*, Portugal, Espanha e França, Inforfilmes, Ariane Films e Les Films d'Ici, 1993, 110 min.
- 18** Doc Pomus, Mort Shuman, *Sweets for My Sweet*, por The Searchers, Reino Unido, 1963, *single*.
- 19** Tony Dallara, *Come prima*, Itália, 1957, *single*.
- 20** Luigi Tenco, Giulio Rapetti (Mogol), *Se stasera sono qui*, por Luigi Tenco, Itália, Ricordi, 1967.

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

A música foi feita pelo José Mário Branco, e quem canta – imaginem – é o Manuel João Vieira, dos Ena Pá 2000. E quem toca é primo da Rita Lopes Alves, figurinista do filme. Foi a primeira vez que trabalhei com ela – trabalhamos desde então.

Este filme deu-me uma grande segurança para a vida; filmar esta coisa que vinha da minha juventude, nestes lugares, deu-me uma grande segurança. Constituí aqui uma família que fui acompanhando, e com quem ainda trabalho. Fomos com o Pedro Costa e com a Rita Lopes Alves a Barcelos comprar esta roupa toda, porque eu não queria apenas roupa de época, que fosse muito indicativa e que o espectador visse como em muitos filmes: «Ah! Isto passa-se em 1964 e meio.» Queria que de vez em quando não se reparasse que se está num filme de época. Só de vez em quando é que deveria ser. Mas nos anos 60, a seguir à guerra, havia uma coisa muito extraordinária que ainda vi comprar, que era a roupa americana. Roupa que vinha da América em grandes lotes para ser vendida, ou dada a pobres. Mas algumas coisas também eram compradas, porque era roupa de alguma qualidade. Descobrimos em Fafe uma loja que ainda tinha roupa americana dos anos 60; fomos lá comprar e enchemos dois R4 com roupa que ainda existe nos Artistas Unidos. No filme *António* ainda há camisas dessa compra, e que continuamos a usar, porque somos poupadinhos. Nas peças que fazemos continuamos a usar essa roupa, eu reconheço-a. Digo imediatamente: «Olha a saia da Marie!» Ou o vestido azul que foi desenhado pela Rita. Se virem o *António*, o vestido que a Isabel Muñoz

Alda e Carlos,
terraço na Arrábida



Cardoso usa não é o mesmo, mas é uma cópia, para ficar melhor no corpo dela. Foi um vestido que me ficou; com aquele corte tão simples, marcou-me.



JOÃO BÉNARD DA COSTA Uma coisa extremamente importante neste filme é o vento.

JORGE SILVA MELO O vento é a Arrábida. A Arrábida sem vento é completamente impossível. Como já havia electricidade, o engenheiro João ficou muito contente, porque se não houvesse electricidade no ano em que filmámos, teria de haver aquele barulho absolutamente terrível dos motores, e não se podia filmar nada à noite. Em contrapartida, podia filmar-se o estado do vento. Não é preciso fazer grandes previsões, em determinados cantos da Arrábida há sempre vento e um vento impressionante. No som, amplificámos o vento nalguns sítios, porque, também dentro da estalagem, o som das janelas e das portadas a bater era uma coisa muito impressionante. Às vezes metia medo! A casa do João Bénard também – quando há vento na parte de trás, ainda mete medo. Na parte da frente não há vento. É só da parte de trás que se sente a ventania... é a nortada. Depois há uma esquina, como filmámos na parte final, em que a qualquer hora do dia se consegue um vento extraordinário. Mas isso também era o espírito do lugar, na famosa expressão.

PÚBLICO 4 Já que estamos a falar de som, eu queria fazer uma pergunta muito simples: porquê as dobragens em algumas das personagens?

JORGE SILVA MELO Não tinha actores portugueses. Não era porque não existissem, mas porque não quiseram trabalhar comigo para a personagem principal. Portanto, a partir desse momento, o que fazer? Fazer o filme em francês ou em português? O filme atrasou-se um ano por causa disso. Havia um actor português que estava previsto para actor principal e falhou... Atrasou um ano. Tenho sempre este problema na minha vida; ainda agora tenho. Tenho de filmar, ou fazer peças de teatro, ou inventar personagens, homens masculinos mais ou menos da minha idade, é necessário. Ou ligeiramente mais novos, para ficarem mais bonitos do que aquilo que sou. Mas é assim a vida, fazer pessoas parecidas connosco. É muito difícil reconhecer nos actores mais ou menos da minha idade actores com quem me apeteça filmar, ou trabalhar. No *António, Rapaz de Lisboa*, na peça de teatro, havia uma

mulher da minha idade, a Lia Gama... «Se calhar é melhor ela não ter marido», porque não me apetecia ter de aturar um actor para fazer de marido da Lia Gama. Vivo com este problema. Sempre tive uma grande dificuldade em encontrar pessoas, actores, em Portugal, mais ou menos da minha idade, para representarem os papéis que queria. No *Coitado do Jorge* aconteceu exactamente a mesma coisa. Depois deixei de ter esses papéis. Agora, o Zé Maria Vieira Mendes escreveu-me uma peça para um homem de 60 anos, que vou fazer este ano. O problema pôs-se outra vez. Estive para não fazer a peça, até que me lembrei: Sérgio Godinho. É o Sérgio que vai fazer a peça. Mas, realmente, não tenho nenhum desejo de trabalhar com os actores mais ou menos da minha idade. Depois, os filmes italianos são todos dobrados, e tentei que a montagem do som fosse exactamente igual aos filmes italianos da época. Portanto, o Jaques Perrin, que é francês, a chorar pela Cláudia Cardinale, que era tunisina, e que ainda na *Rapariga da Mala*²¹ não aceitavam a voz dela, porque tinha um sotaque demasiado popular – ela só tem a voz própria a partir d’*O Leopardo*²². Foi uma coisa que sempre me encantou, essa hipótese-*-Frankenstein*, pôr-se uma voz e um corpo. Claro que tecnicamente as dobragens ficavam mal feitas, porque era uma coisa muitíssimo inventada. Mas é uma daquelas coisas que, se o cinema o permite, porque não fazê-lo? Achei graça experimentar. Se calhar agora já não o faria, porque também já não vou escrever sobre velhotes da minha idade, já não me apetece, apetece-me escrever sobre outras idades, e aí já encontro actores. Mas já passou a fase em que, de certa maneira, a personagem é o meu alter-ego. O que é natural, quando se tem quarenta ou cinquenta anos. Depois já se quer ver outras partes do mundo.

PÚBLICO 5 Porque é que não se filma?

JORGE SILVA MELO Porque não me filmo a mim? Já fiz isso e deitei tudo fora. ^{risos} No meu primeiro filme, *Passagem ou a Meio Caminho*²³, decidi fazer um papel. As horas na montagem a ver e a encontrar os defeitos foram tão horríveis que achei melhor gastar o dinheiro que ainda havia e fazer o João Guedes entrar. Era absolutamente assustador, não me apetecia nada estar ali a deitar fora fotografias do Woody Allen a fazer de professor do Büchner. Era caricato!



PÚBLICO 6 A personagem interpretada pela Manuela de Freitas pareceu-me bastante enigmática e não se encaixar naquele universo.

21 Valerio Zurlini,
*La ragazza con
la valigia*, Itália,
Titanus e Societé
Générale de

Cinématographie,
1961, 121 min.

22 Luchino Visconti,
Il gattopardo, Itália/
França, 1963, 205 min.

23 Jorge Silva Melo,
*Passagem ou a Meio
Caminho*, Portugal,
Grau Zero, 1980,
80 min.

Fez-me lembrar a mulher de encarnado no *Amarcord*²⁴ do Fellini. Gostava de saber se isso foi um acaso ou se foi intencional.

24 Federico Fellini, *Amarcord*, Itália e França, F. C. Produzioni e PECE, 1973, 123 min.

JORGE SILVA MELO Não tinha pensado no *Amarcord*, mas sim. É um corpo estranho com quem convivi. Ou seja, este grupo de amigos, uma pequena sociedade como esta tem sempre corpos estranhos, tem sempre uma pessoa que as outras acham que é pirosa, que é ignorante, que é provinciana, de quem dizem mal... O corpo de amigos nunca é homogêneo, e a existência de extravagantes é importante. Aqui, ela está a viver com aquele rapaz mais rico, que tem carros de desporto, o José Nascimento. Eu gosto destas personagens extrínsecas à história, ela não é necessária mas tem a inocência de estar lá. Ela é como a praia. Nela tudo é artificial, mas a sua moral é a inocência; isso encantava-me naquela presença. É a questão de criar o retrato de um grupo de pessoas em que há opostos e pessoas que não são todas do mesmo partido. Sem ela, a personagem da Alda não existiria, ela ajuda a que a personagem da Alda seja realmente secreta. Porque a Manuela ocupa sempre o ecrã, tem toda a vivacidade. Eu falava à Manuela na Judy Holiday, nessa presença entusiasmante da Judy Holiday, a inocência pura a coçar os pezinhos para pensar, era essa a imagem de que falávamos...

PÚBLICO 7 Achei interessante a referência que fez sobre não sobrecarregar o filme com adereços que remetessem para a época. Para mim, que não vivi esses anos e que nasci muito depois, se não houvesse a referência ao ano de 1964 o filme poderia situar-se algures entre os anos 50, talvez, e o fim dos anos 60, na visão que eu tenho dessa época. Parece intemporal... podia flutuar no tempo sem fazer referência a um ano.

JORGE SILVA MELO O romance do Pavese foi escrito em 1942, ou coisa parecida. Eu li-o em 62... 63... 64, deve ter sido nesse ano que o li. Para mim, 64 é o momento em que as coisas se desequilibram para a queda que aconteceu dez anos depois. É um momento de grande mudança nas oposições, que deixam de ser hegemónicas, muita gente diferente começa a fazer oposição ao regime.

JOSÉ NEVES Há uma coisa que está sempre presente, que é a guerra...

JORGE SILVA MELO A guerra está sempre a ser falada. No Pavese não é a guerra, mas é o campo. Nós vivíamos na culpa, eu vivia na culpa – «Vou para a guerra? Não vou? Porque é que sou privilegiado e não vou para a guerra e o tipo da aldeia do meu pai tem de ir para a guerra? Eu

ainda posso escapar para França, não, melhor, não vou escapar.» Isto eram dilemas que vivi. No Pavese o dilema era: «Porque é que vou fingir que vou estudar arquitetura e vou viver para a cidade e namoro com raparigas que são modelos e que vão trabalhar no cinema e na televisão, e o colega com quem fiz a escola continua a tratar da terra?» Era esse o drama do Pavese, desenraizado, não se sentindo bem na cidade e querendo voltar à aldeia, onde também já não se sentia bem. O nosso era outro. O meu era não ter nada a ver com os camponeses da aldeia do meu pai, da minha idade, com quem ia brincar e me aborrecia de morte. Porque é que ia ter o mesmo destino comum? É essa a situação...

PÚBLICO 8 Não sei se se passou o mesmo com outras pessoas, mas comigo houve uma série de Verões que podiam ser sempre o mesmo. Era uma história que se repetia. Este *Agosto* dá um pouco essa ideia. É um Verão que podia ter sido um ano antes, dois anos depois, que flutua. Uma espécie de flutuação na vida das pessoas.

JORGE SILVA MELO Foi essa a nossa ideia. Mas também por causa disso era necessário ser muito preciso, ou seja, ser preciso na música, no género de conversas, nos adereços, mas retirar tudo o que marcasse demasiado aquela época. É muito fácil encontrar-se um adereço que era o *hit* em 64 e que nos diz «isto é 64». Isso não era difícil de encontrar, mas foi posto de parte. O filme saiu em 88, mas até se podia pensar que era agora se não houvesse as histórias da guerra colonial; mas era importante pôr as histórias da guerra colonial. Porque aquela frase do Gilles Aillaud quando comecei a escrever o argumento: «Tu não conhecestes a praia»... «Porque é que não conheci a praia? Ora essa, conheci, sim senhor. Tenho de provar que conheci a praia.» Não era a mesma praia que ele conheceu, mas era o mesmo espírito de grupo desenraizado numa situação paraíso, mas desenraizado. Cosmopolita no caso dele, mais pequenino como no nosso, mas pessoas sem família, que se encontram para estar um grande tempo em conjunto.

PÚBLICO 9 Ao rever o filme pensei na cronologia. Em 64 eras um adolescente.

JORGE SILVA MELO Em 64 entrei para a faculdade. Não achava nada que era adolescente.

PÚBLICO 9 Mas tinhas 17 anos. Não filmas a tua adolescência em 64, filmas pessoas que em 64 eram mais velhas do que tu – aliás, já o

disseste aqui. Essa escolha de uma data em que tu próprio acabavas de sair da adolescência, eras então um jovem adulto, ou um pós-adolescente, aparece no filme. O filme trata de jovens adultos, de adultos mais velhos, mas trata-os de uma maneira aproximativa, há a tal névoa de que falavas, que é a névoa da conversa da adolescência. Há uma indefinição dos enredos que é muito mais sensível aqui do que na novela do Pavese. Fica tudo indeciso, tudo em suspenso, como é para nós na adolescência. Como tu, adolescente, vias esse mundo dos mais velhos. Há essa névoa na orientação sexual de algumas personagens, no que se passa efectivamente entre triângulos efectivos ou só potenciais, que é um pouco o modo como o adolescente, e até o adolescente mais novo do que tu eras em 64, vê aquele mundo dos casais amorosos.

25 José Mário Branco, *Público*, 27 de Fevereiro de 2004.

JORGE SILVA MELO Se calhar li mais sobre esse mundo do que o vi. O que talvez tenha conseguido no filme foi apanhar a maneira como terei lido, em que com certeza me terei identificado com o jovem adolescente sofredor e angustiado, que anda por ali, mas também com o professor solitário. Essa névoa também é do leitor, que não percebe bem o que é que se passa com aquelas personagens, mas que gosta de estar com elas. Foi essa leitura que me marcou, o que quis deixar.



JOSÉ NEVES Falou-se há pouco da música do José Mário Branco e agora do Pavese e da culpa que a personagem do arquitecto sente por não ser camponês. Acho que há assuntos que estão presentes no Pavese e que aqui também estão, mas sorrateiramente. E já que se falou do José Mário Branco, queria ler um excerto de uma entrevista em que ele diz assim:

Pertenço a uma geração anterior ao pós-modernismo, em que nós aprendemos que, ligada a qualquer estética, há sempre uma ética. Quando me perguntaram, no princípio dos anos 80, «Você é um cantor de intervenção?», eu disse: «Somos todos cantores de intervenção.» Marco Paulo é um cantor de intervenção. Intervém à sua maneira e eu intervenho à minha. Agora, não me venham dizer que aquilo é neutro. Não há neutralidade possível quando se está a falar para milhares de pessoas. Está ali um tipo a dizer umas palavras, a tomar umas atitudes e, portanto, a transmitir modelos que levam à reprodução do sistema social tal como ele está, ou a colocar em causa esse sistema social e a sugerir pistas, eventualmente erradas. Nunca se vai impunemente para cima de um palco.²⁵

Queria perguntar ao Jorge se se pode ir impunemente para o *plateau*. E queria perguntar ao Pedro se se pode ir impunemente para cima do estirador.

JORGE SILVA MELO Não, não se pode. Não se é impune. A culpa está sempre... pelo menos numa cultura como a minha, sou sempre culpado de não estar a fazer aquilo que devia, a arte que devia, ou a técnica que devia, ou com as pessoas que devia. Sempre. Nesse sentido, nunca estou impune. Tento ter a responsabilidade do que faço. O que mais me angustia é quando as pessoas com quem trabalho – o meu trabalho não é individual, é sempre um trabalho colectivo – se abandonam à impunidade. Hoje tive uma fúria quando apareceu um anúncio no jornal, colocado por uma pessoa com quem trabalho, a dizer: «*Fábrica de Nada* vai estrear com encenação de Jorge Silva Melo.» Fiquei furioso: Não quero ser o único responsável por disparates que aquelas pessoas, que são actores, fazem no palco; quero que o nome delas venha ao meu lado. Tinham achado que era muito bom pôr só o meu nome e não pôr o dos actores, que eu ficaria muito contente. É o contrário. No palco somos todos culpados. RI-SE e temos de ser todos responsabilizados por isso. Partilhar esta ideia de responsabilidade com toda a gente é uma tarefa muito grande. E a minha responsabilidade não pode ser só minha.

PEDRO MAURÍCIO BORGES É claro que não há impunidade. Num filme destes isso é muito claro. Porque há sempre um contexto, há sempre uma paisagem anterior a qualquer intervenção do arquitecto. Transformá-la, para bem ou para mal, é alterá-la. Nunca é impune. Para todos os efeitos, também há um trabalho. E esse trabalho de equipa não se circunscreve ao *atelier*. Há quem vá construir, há quem licencie, há quem habita, há quem encomenda. É um trabalho transversal, com produtores heterogéneos, porque, do pedreiro ao cliente, ao encomendador, todos põem a mão na massa. Talvez não me sinta tão culpado por, desde o princípio, responsabilizar todos os intervenientes nesse processo.

JOSÉ NEVES Partilhas a culpa, portanto.

PEDRO MAURÍCIO BORGES Podes dizê-lo assim. A arquitectura não é uma actividade ecológica, disso não há dúvida. No sentido em que, com a transformação, nunca temos a certeza... Quero dizer, o ideal, aquilo que será ideal, é que o projecto – por vezes não é possível melhorar um sítio –, tanto quanto possível, possa iluminar um sítio, possa dá-lo a ver melhor. O ideal é participar nesse processo mais do que deixar uma

AGOSTO

marca ensimesmada, uma autoria, que é aquilo que muitas vezes hoje é pedido aos arquitectos. Trabalho de autor, independentemente do que isso possa significar.

JOSÉ NEVES Não só aos arquitectos...

PEDRO MAURÍCIO BORGES É o sistema geral de produção. É verdade.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Mas a culpa não é a tal que morre solteira? RISOS

JORGE SILVA MELO Não!



PÚBLICO 10 Há uma personagem do filme que me intriga. É um papel muito curto, mas que ganha rapidamente a profundidade que as mulheres costumam ter em alguns livros do Pavese, que é a personagem representada pela Rita Blanco. Em duas ou três cenas ela adquire um carácter de mulher pavesiana, um olhar um pouco misógino...

JORGE SILVA MELO Sim. Essa personagem vem na novela. É tal e qual, é mesmo adaptação. Nas personagens secundárias, o Pavese é muito bom a definir as suas características em traços muito curtos. Nas personagens principais é que há aquela névoa permanente.

Alberto, casa no
Portinho da Arrábida



Ali, a personagem da Rita é tal e qual, até as frases são diálogos retirados quase directamente da tradução. Por isso é que me permiti criar personagens como a da Manuela de Freitas, que desenvolve algumas características das personagens do Pavese, mas que é uma criação. Ou a da Glicínia Quartin, que vem do Tati. Mas que têm a rapidez do traço com que o Pavese cria as personagens secundárias, que são, no fundo, as casas, os *chalets* que há nas paisagens ao fundo, e que têm também essa nitidez de pontos de referência, para quando se olha para o centro se verem sempre, ao fundo, aquelas outras personagens.

26 João Bénard da Costa, *O Cinema*

Português Nunca Existiu, Lisboa, Lisboa, CTT, 1996.

27 Eduardo Lourenço,

O Fascismo Nunca Existiu, Lisboa, Dom Quixote, 1976.



JOSÉ NEVES Como estamos a aproximar-nos do fim deste ciclo não queria deixar de pôr uma questão. Há um texto do Jorge Silva Melo que diz:

Quando vejo agora um jovem arquitecto, o Pedro Maurício Borges, reconhecer nesses anos 50 e 60 um grande pensamento arquitectónico [já se falou aqui de vários nomes, e curiosamente quem falou deles foi o Jorge Silva Melo, não o Pedro Borges], acende-se uma braseira em venosa alma.

Também já se falou aqui de reconhecimento e de gerações. Os filmes que vimos até agora são completamente diferentes uns dos outros. Quero dizer, o *Agosto* é completamente diferente do *Longe da Vista*, que é completamente diferente dos *Tempos Difíceis*, que é completamente diferente do *Peixe-Lua*, do *Juventude em Marcha*, etc. Sou levado a acreditar no título de um livro do João Bénard da Costa que se chama *O Cinema Português Nunca Existiu*²⁶. Também acho que nunca houve... **RISOS**

JOÃO BÉNARD DA COSTA Atenção! Esse título é um título irónico... **RISOS**

JOSÉ NEVES Deixe-me acabar a minha ironia... **RISOS**

JOÃO BÉNARD DA COSTA ...na linha do título do Eduardo Lourenço, que escreveu um livro chamado *O Fascismo Nunca Existiu*²⁷. Usei-o no mesmo sentido. Diz-se sempre que o cinema português nunca existiu; eu acabo o livro a perguntar: «Se não existiu, o que é isto? Dêem-lhe um nome, mas expliquem-me o que é isto?»

JOSÉ NEVES Queria perguntar ao Jorge Silva Melo se acha que há um cinema português e se sente que há linhagens e filiações. E gostava de

perguntar isso ao Pedro em relação à arquitectura portuguesa. Acho que tens uma filiação muito directa no trabalho que fazes. Filiação não de um pai, mas de um conjunto grande de pais.

JORGE SILVA MELO Vou falar-te dos meus assistentes. Neste filme, o assistente era o Pedro Costa. Era para ter sido o João Canijo, mas como o filme atrasou um ano o João já não podia fazer e apareceu o Pedro Costa. No filme anterior, *Ninguém Duas Vezes*²⁸, tinha sido o João Canijo. A seguir apareceu-me o João Pedro Rodrigues, que foi segundo assistente no *Coitado do Jorge*, e ainda foi meu assistente. Depois apareceu o Manuel João Águas, que se ocupou mais da produção. Eu fui assistente do Paulo Rocha, do Seixas Santos, do António Pedro Vasconcelos, e... do João César Monteiro – se não fui assistente, fui mãe.

RISOS Portanto, eu não ensinei nada a estas pessoas, aproveitei muito da sua presença nos meus filmes. Mas porque é que nos encontramos?... São os nomes mais interessantes do que anda a ser feito em Portugal! É porque nos reconhecemos em determinado momento. O cinema que o Pedro faz não é aquele que eu faço, nem o cinema que o João Pedro Rodrigues faz, mas houve necessidade de um momento de convívio, de aprendizagens mútuas. Se calhar, se me interessei mais pelo plano-sequência, o que veio a seguir já foi porque trabalhei menos com o João Canijo. Se calhar, quando agora o João Canijo trabalha mais o plano-sequência, também é por resposta a algumas coisas que eu fiz. Portanto, há coisas diferentes, de tempos diferentes. Porque é que eu trabalhei só com estes? Não foi por escolha minha, eu estava à disposição... mas só trabalhei com estas pessoas. Só trabalhei com o António-Pedro no primeiro filme, no *Perdido por Cem*²⁹... Porquê? Porque é que os meus assistentes foram sempre estes, do mesmo lado do cinema? E o João Fonseca. Não é que o meu cinema lhes tenha muito a dar, ou eles queiram; eles também não precisavam de ter emprego, não era só isso. Mas porque é que estas pessoas se encontraram? Acho que há vários cineastas que se encontram em determinados momentos da sua formação, ou da sua velhice, em projectos comuns.

PEDRO MAURÍCIO BORGES Em relação à arquitectura portuguesa, não é uma questão que me preocupe. Não acho muito importante, nem muito interessante. Há bons arquitectos portugueses, há excelentes arquitectos portugueses, e bastantes, o que é muito bom. Neste país, a sua necessidade não tem sido comprovada. Isso é que me parece grave. Nós, exceptuando uma ou outra solicitação – isto é, portanto, a arquitectura dos ricos e dos pobres –, trabalhamos para os ricos.

28 Jorge Silva Melo, *Ninguém Duas Vezes*, Portugal, Les Films du Passage, 1984, 107 min.

29 António-Pedro Vasconcelos, *Perdido por Cem*, Portugal, Centro Português de Cinema, 1973, 105 min.

Trabalhamos, também, para uma encomenda pública, que é obrigada a tal pela organização social do trabalho, por uma questão burocrática. Se é importante uma arquitectura portuguesa, é para o prestígio do país, porque, vindo de fora, temos arquitectos reconhecidos internacionalmente, e justamente. Mas é português o que eles fazem? Não sei. Nem me interessa.

30 Raul Chorão
Ramalho, Centro
Comercial do
Restelo, Lisboa,
1951-1954.

JORGE SILVA MELO O que me fez escrever esse artigo que falava do Pedro foi que aquilo que sentia na história da arquitectura portuguesa era a presença de obras permanentemente interrompidas. A arquitectura que começou a ser desenhada nos anos 50 foi interrompida. A cidade que me prometeram, quando eu tinha dez anos, e que iria ser feita, não foi feita. A cidade que me prometeram nos anos 60 também não foi feita. Portanto, sinto uma espécie de ruínas, vivo numa cidade de ruínas de várias cidades que me prometeram, e nenhuma delas foi completada. Quando vou ao centro comercial do Restelo³⁰, do Chorão Ramalho, de que gosto muito, fico todo contente. Penso que a cidade devia ser assim. Ainda agora estive lá e disse: «Isto vai ser bestial!» Depois saí, dei meia-volta e vi umas moradias horríveis, cheias de baixos-relevos históricos e com navegadores – «Eh pá, não foi!» Mas aquilo prometia uma coisa que iria ser interessante. Este caso de haver uma cidade onde estão várias promessas por cumprir é realmente muito interessante. E acho interessante que um arquitecto mais novo do que eu tenha reconhecido, nestas promessas por cumprir, um desejo. Era isso que me encantava... foram promessas frustradas, acabadas, desistidas. Mesmo o Cassiano, também ele, um outro caso de castração... esse drama português... Até o Taveira...

Agosto 1988

Realização Jorge Silva Melo

Argumento Jorge Silva Melo e Philippe Arnaud

Fotografia Acácio de Almeida

Som Joaquim Pinto

Música José Mário Branco

Montagem Claire Simon

Interpretação Christian Patey (Carlos), Olivier Cruveiller (Dário), Marie Carré (Aida), Manuela de Freitas (Nina), Pedro Hestnes Ferreira (Alberto), José Nascimento (Rodrigo), Fernando Mora Ramos (Emílio), Glicínia Quartim (a viúva do aviador), Rita Blanco (a rapariga da praia), Isabel Ruth, etc.

Produção Paulo Branco para Filmagem (Lisboa) e Arion Productions (Paris)

Cópia 35 mm, cor, 95 minutos

Antestreia Cinemateca Portuguesa (Lisboa), 1 de Outubro de 1988



DAFNE EDITORA

Porto, Novembro 2014

Coordenação José Neves

Edição André Tavares

Design João Guedes/dobra

Revisão Conceição Candeias

© Dafne Editora

www.dafne.pt

Este fascículo integra o livro homónimo que publica as conversas de um ciclo promovido pelo Núcleo de Cinema da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa que teve lugar na Cinemateca Portuguesa, entre Outubro de 2007 e Março de 2008.

Verdes Anos

PAULO ROCHA

EDUARDO SOUTO DE MOURA

Juventude em Marcha

PEDRO COSTA

MANUEL GRAÇA DIAS

Belarmino

FERNANDO LOPES

ALEXANDRE ALVES COSTA

Brandos Costumes

SEIXAS SANTOS

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Trás-os-Montes

PEDRO COSTA

VÍTOR GONÇALVES

ANTÓNIO BELÉM LIMA

Peixe-Lua

LUIS MIGUEL CINTRA

BEATRIZ BATARDA

RICARDO AIBÉO

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA

Tempos Difíceis

JOÃO BOTELHO

RAUL HESTNES FERREIRA

Longe da Vista

JOÃO MÁRIO GRILLO

NUNO PORTAS

Uma Rapariga no Verão

VÍTOR GONÇALVES

DUARTE CABRAL DE MELLO

Recordações da Casa Amarela

MARGARIDA GIL

MANUELA DE FREITAS

JOÃO PEDRO BÉNARD DA COSTA

JOAQUIM PINTO

O Passado e o Presente

MANOEL DE OLIVEIRA

PROJECTO FINANCIADO PELA DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES – SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

APOIO À EDIÇÃO



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO
DA CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES



cinemateca
portuguesa
ARTE E CULTURA