

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

4

***Brandos
Costumes de
Alberto Seixas
Santos 1974***

com

**Alberto Seixas Santos
Nuno Teotónio Pereira**

moderação

**João Bénard da Costa
José Neves**

JOSÉ NEVES Estou convencido de que *Brandos Costumes* é um filme de terror. E é, como se diz agora, de um terror «abrangente», porque nos dá um terror na rua – a guerra, os desfiles militares, as manifestações, as representações de um regime e de um mundo – e um terror dentro de uma casa. Há muitos filmes de terror que se passam numa casa, este é um deles, e trata-se, neste caso, de uma casa de família. No exterior há os rituais do regime, no interior há os rituais da família – um aniversário, a televisão, a doença do pai, uma tentativa de suicídio... Uma das razões por que o Nuno Teotónio Pereira aqui está é exactamente porque a sua obra girou – e gira – à volta das casas, das casas dos ricos e dos pobres. Incrivelmente, ao mesmo tempo que se passava este terror, que é reflectido nos *Brandos Costumes*, a obra e as casas do Nuno Teotónio Pereira revelavam uma espécie de alegria e de esperança. Fosse nas casas para a burguesia, como no *Bloco das Águas Livres*¹, fosse na chamada habitação social, nos Olivais Norte e Sul, nas torres de habitação, nas casas em banda. Essa alegria está em todas as suas obras de habitação. É sobre este horror e essa alegria que gostava que se falasse hoje aqui.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Foi muito emocionante ver este filme. A vários títulos. Em primeiro lugar, porque faz uma passagem pela

¹ Nuno Teotónio Pereira, Bartolomeu Costa Cabral, *Bloco das Águas Livres*, Lisboa, 1953-1955.

História que corresponde a muitos acontecimentos que vivi. Há pouco estava a dizer aos meus amigos que sempre que vejo paradas da Mocidade Portuguesa vou logo ver se eu não estou lá! Enfim, ainda não aconteceu isso, e ainda bem! RISOS DA ASSISTÊNCIA Mas começava por felicitar esta iniciativa, porque o cinema e a arquitectura têm muito a ver. E quem o pode dizer bem é APONTANDO PARA A ASSISTÊNCIA o arquitecto Nuno Portas, que foi um pioneiro do cineclubismo e da crítica de cinema em Portugal. E têm muito a ver, porque o cinema utiliza sempre o espaço. Os espaços que enquadram o cinema não são habitualmente os *décors* dos cenários de teatro, por exemplo, que são artificiais, que são compostos especialmente para uma peça. Os cenários do cinema, os espaços do cinema, são espaços do quotidiano que estão construídos, que nós habitamos, que nós percorremos, sejam interiores, sejam exteriores, públicos. Por isso, há uma relação muito grande entre espaço, entre arquitectura, espaço construído e cinema. Gostava aqui também, a propósito, de lembrar um arquitecto, o Cottinelli Telmo, que fez um filme. Um arquitecto notável que fez um filme: *A Canção de Lisboa*.

Este espaço que nos é mostrado neste filme do Seixas Santos é muito incisivo nesse aspecto, porque mostra de forma exaustiva o espaço interior da casa, o espaço doméstico. Repararam com certeza no facto de, praticamente, não haver exteriores, o que é uma coisa que não é normal no cinema. Tudo se passa dentro de casa, dentro das quatro paredes. Há ali um pequeno momento em que aparece uma rua, mas a rua nem se vê. Vê-se o passeio, vê-se a parede da casa e vê-se a porta da casa. Há outro momento que se passa ao ar livre, mas é no logradouro da casa, no logradouro com os estendais de roupa e que é um prolongamento da casa – é murado, fechado, não é um espaço aberto. Isso é um dos aspectos interessantes deste filme, essa obsessão pelo espaço interior, pelo espaço doméstico interior. Acabamos por perguntar: «Quem é o protagonista deste filme?» Há as personagens que nós vemos falar, declamar, mas o grande protagonista deste filme são as portas. Há uma focagem intensíssima sobre as portas. E as portas estão fechadas, abrem-se apenas o suficiente para deixarem passar uma pessoa, e logo se fecham. E há os grandes planos sobre as portas, os puxadores, as almofadas, os frisos das portas. Achei isso interessantíssimo. É um documentário exaustivo sobre as portas de uma casa. É uma casa muito compartimentada em que as portas desempenham um papel essencial. Também há janelas, mas reparem que as janelas têm, quase sempre, cortinas. Só há dois ou três casos em que as janelas estão semiabertas. Portanto, trata-se de fechar um mundo, fechado dentro de quatro paredes, que é afinal uma residência

BRANDOS COSTUMES

de família. Aqui é que entramos no tema deste ciclo, e aqui fico um bocado embaraçado, confesso, porque a acção principal do filme não tem a ver nem com ricos, nem com pobres. É uma família remediada, de média burguesia...



JOSÉ NEVES Tem toda a razão. Para sermos rigorosos, o ciclo devia chamar-se *O Lugar dos Ricos, dos Remediados e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*.

Pai, Mãe e Filha
Mais Velha, portas
da casa

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Na verdade, no filme há referências aos pobres que são importantes, há uma dissertação sobre os pedintes, sobre a pedinchice, sobre aquilo que se deve fazer aos pedintes.

JOÃO BÉNARD DA COSTA É do Salazar.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Essas frases são do Salazar? Que é preciso...

ALBERTO SEIXAS SANTOS Todo o texto...

JOÃO BÉNARD DA COSTA Todo aquele texto é uma entrevista do Salazar.

RISOS NA ASSISTÊNCIA

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Sim senhor! Ainda não tinha percebido isso. Há ali referências muito explícitas aos pedintes. Aliás, este é o tempo

em que havia a Mitra. Alguns mais velhos devem lembrar-se do que era a Mitra, era um asilo na parte do Olival de Lisboa, nas traseiras de Lisboa, para onde eram enviados os pobres. E havia, em todas as casas burguesas, uma placa, um letreiro, fornecido pela polícia, que se afixava à porta a dizer que naquela casa não se davam esmolas.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Subscritores do albergue da Mitra.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Subscritores do albergue da Mitra. Os pobres que batessem à porta já sabiam que o lugar deles era a Mitra. Portanto, no filme esse aspecto é abordado de uma maneira muito incisiva: «Pobrezinho, tenha paciência mas a pedincha não pode ser...» Há uma outra coisa, muito interessante, que são aquelas – como é que se diz em cinema? – partes intercaladas com o Salazar e as cerimónias, as...

ALBERTO SEIXAS SANTOS ... actualidades.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA ... actualidades, que são intercaladas e que dão uma sequência, uma pontuação cronológica ao filme. Mas o que me impressionou mais foi aquela obsessão pelas portas. As portas são o grande protagonista do filme. Em relação aos trabalhos em que eu tenho entrado, como disse aqui o José Neves... como é que disse?

JOSÉ NEVES Disse que a alegria das casas que o Nuno Teotónio Pereira desenhou nesse tempo destoa da tristeza que está espelhada neste filme.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA De facto, trabalhei muito em habitação social, com o arquitecto Nuno Portas que está aqui presente. Trabalhei muito durante décadas e fiz muitos projectos. Agora dou-me conta de que talvez tenha procurado esbater essa dicotomia, esbater essa diferença entre ricos e pobres. De certa maneira, os interiores, os espaços de vivência da casa, são relativamente parecidos nos vários projectos que fui fazendo ao longo da vida. Há diferenças na qualidade dos materiais, há diferenças nas áreas, entre áreas maiores e as áreas mais pequenas para habitação social. Mas, quando se está a fazer um projecto para habitação social, não se está a pensar nos pobres. São pessoas. São pessoas que vão utilizar aquele espaço. E portanto são as necessidades das pessoas, das famílias, dos utentes. É isso que procuramos resolver. Aí, enfim, e em muitos aspectos essenciais, tirando esse da natureza dos materiais – materiais mais caros e mais baratos –, as diferenças não são muito grandes. Penso que a arquitectura

dá testemunho disso ao tentar construir um mundo onde não haja esse sistema de desigualdade que existe na nossa sociedade, e que infelizmente continua a existir, como sabemos.

Eu nunca fui muito dotado para a crítica de cinema. Talvez não tenha mais coisas para dizer. Mas fiquei, muito sensibilizado com a mestria do realizador ao dar aquela importância às portas, às portas fechadas, às portas que se abrem e que se fecham imediatamente. E, sem desprimor para os actores e atrizes, penso que as portas são o grande protagonista deste filme.

ALBERTO SEIXAS SANTOS Em primeiro lugar, pensei o filme como um conflito entre dois espaços antagónicos: um espaço íntimo, que se passa no interior da casa, e um espaço público, que deixei para os jornais das actualidades feitos durante a ditadura do Salazar. Portanto, de um lado, há a vida privada e, do outro, a vida pública, ou talvez mais exactamente a invenção de uma vida pública. Porque é evidente que, durante muitos anos – não sou muito optimista nesta questão –, penso que até à Segunda Guerra Mundial, se o Salazar tivesse feito eleições democráticas tinha-as vencido todas; só a partir da Segunda Guerra as perderia. Trata-se aqui das grandes encenações colectivas que aconteciam no Terreiro do Paço, ao qual, aliás, Salazar chamava explicitamente «os paços do poder», e onde fazia sempre os seus discursos centrais. Esse espaço foi o espaço que escolhi como um dos espaços centrais das actualidades, porque é aquele que reflecte melhor a evolução da história de Portugal segundo Salazar. Depois, há um outro espaço, que aliás foi construído precisamente durante a ditadura, que é o Estádio Nacional. O Estádio Nacional foi construído nos anos 30 e inaugurado em 1940, segundo modelos que, não sei até que ponto, terão a ver com os grandes estádios nazis do período hitleriano. A inauguração foi uma manifestação completamente decalcada das grandes manifestações dos estádios hitlerianos. Com saudações nazis, com todos os elementos centrais da simbologia, dos rituais, do nazismo alemão. É certo que Salazar nunca simpatizou com nenhum dos dois grandes ditadores deste período, ou seja, nem com o Hitler, que era pouco católico, nem com o Mussolini, que era demasiado histrião, era demasiado popular, saía muito, exibia-se, e isso era uma coisa que ao Salazar fazia absoluta confusão, não gostava de todo – era um homem fechado, gostava do seu espaçozinho familiar ali em São Bento, onde tinha a sua empregada, a D. Maria. Aliás, a seguir ao 25 de Abril, uma vez fui lá, já não sei porquê, falar com um ministro qualquer de qualquer coisa, já não me lembro. Nessa altura já era primeiro-ministro o doutor Mário Soares

e conheci o *chauffeur* que tinha sido *chauffeur* do doutor Salazar. Ele foi mostrar-me os restos de galinheiros que havia no jardim do Palácio de São Bento, em Belém. Perguntei-lhe o que era aquilo e ele respondeu: «Ah, aqui era onde a D. Maria criava galinhas que vendia aos grandes hotéis de Lisboa.» Ou seja, era uma economia familiar, RISOS NA ASSISTÊNCIA era realmente uma pura economia familiar. A senhora criava galinhas – lembro-me perfeitamente – para o Hotel Avis... o grande Hotel Avis, que já não existe, agora está o Sheraton no seu lugar. Para o Hotel Avis quem fornecia as galinhas era a empregada do doutor Salazar... RISOS NA ASSISTÊNCIA Ele disse-me: «Era assim. Ele preocupava-se com essas coisas.» Disse-me que uma vez o senhor ficou ofendido porque veio uma pescada da lota que não estava muito fresca, e disse à D. Maria para dizer à peixeira que fosse lá a casa que ele queria falar com ela. A senhora foi RISOS e nunca mais faltou pescada de primeira qualidade. Era uma coisa muito estranha. Quando conheci aquilo, em 1974, era uma coisa esquisitíssima, porque ainda tinha os vestígios desta economia puramente familiar, em que se faziam uns tostõezinhos com pequenas coisas e com pequenas economias. Toda a gente sabe que o primeiro-ministro da altura era um homem com a obsessão da economia, não da economia das grandes questões económicas, mas da economia caseira. Era, no fundo, um rural preocupado com a gestão de um país a partir de uma casa onde a senhora que o tratava criava galinhas para a vida sair mais barata a toda a gente. Era uma coisa completamente delirante! Mas lembro-me dessa explicação, e realmente ainda vi os galinheiros. Para mim, o salazarismo sempre foi uma coisa muito esquisita, uma coisa estranha. Achei aquilo completamente estúpido. Sempre tive dificuldade em me entender com aquela gente. Era difícil, realmente difícil. Não sei porquê, eram todos muito estúpidos. RISOS NA ASSISTÊNCIA Eu, por exemplo, fui detido na fronteira. Vinha de Paris e, quando cheguei a Vilar Formoso, fui almoçar, e a meio do meu almoço veio um senhor da PIDE dizer-me: «Precisávamos de falar com o senhor.» Eu disse: «Está bem.» Achei esquisito, mas fui falar com eles. E o senhor diz-me: «Bom, o que é que o senhor fez?» «O que é que eu fiz? Não percebo. O que é que eu fiz? Venho de Paris e vou para Lisboa.» «Não. O que é que o senhor fez? Há aqui um problema.» «Qual é o problema?» «É que o senhor não pode seguir para Lisboa.» «Não posso seguir para Lisboa? Eu estou preso?» «Não!!! Que ideia! O senhor não está preso! Por favor não pense isso!» «Bom, então desculpe.» Dirigi-me para o comboio, mas ele agarrou-me pelo braço e disse-me: «O senhor não pode ir! Já lhe expliquei que não pode ir!» «Mas então estou preso!» «Não, o senhor não está preso!» RISOS NA ASSISTÊNCIA Isto durou para aí um quarto de hora ou vinte minutos, uma conversa de tontos.

Não conseguia perceber! Fazia-me confusão realmente. Confesso que me fez muita confusão e, pronto, fui preso obviamente. RISOS NA ASSISTÊNCIA

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Na verdade não era «preso», era «detido»...

ALBERTO SEIXAS SANTOS Não, nunca me disseram isso. «O senhor não pode partir!» Só isto. É completamente idiota. Não tem grande interesse senão por ser ridículo. RISOS NA ASSISTÊNCIA Aquilo fez-me sempre confusão. O inspector da PIDE que me interrogava dizia: «O senhor gosta dos comunistas?» «Tenho algumas reservas.» «O senhor tem irmãs?» «Tenho.» «Então e não tem medo que elas sejam violadas?» RISOS NA ASSISTÊNCIA «Violadas?» «Sim, porque os comunistas violam as mulheres!» RISOS NA ASSISTÊNCIA «O quê?» Era realmente uma conversa de loucos! Não tinha nexos. Não tinha nexos nenhuns. Isto fazia uma grande confusão. «Pois! O mal de tudo está na Revolução Francesa. A Revolução Francesa é que inventou a democracia.» Eu dizia-lhe: «Democracia é uma palavra antiga, vem dos gregos. A democracia é grega, não é da Revolução Francesa. É claro que a Grécia era uma coisa muito particular; havia democracia para uns, mas havia os escravos. Mas isso é outra questão. Mas, de qualquer maneira, havia democracia.» «Nunca ouvi falar disso!», dizia-me o agente.

Nunca vi tanta estupidez, tanta ignorância. Sobretudo ignorância, porque eram pessoas que, à sua maneira, e sobretudo algumas, eram bem intencionadas. Estavam a fazer um serviço público. Aliás, não lhes aconteceu praticamente nada; nem depois. Mas era estranho; para mim foi sempre muito estranho. A minha relação com o poder político da altura foi sempre muito esquisita, porque não consegui perceber. Nunca entendi. Aquilo era demasiado arcaico, demasiado atrasado. Era demasiado anos 30, e isto foi em 1962, portanto nós estávamos já nos anos 60 e nada daquilo tinha nexos.

Mas, voltando ao filme, interessou-me o conflito entre esses dois espaços: o espaço público e o espaço privado. O espaço público, a preto e branco, e o espaço privado, a cores. Uma das razões por que não se vê muito através das janelas é que eu não queria ver o exterior, porque o exterior era o espaço público. Se se visse o espaço público a cores, a estrutura desequilibrava-se. Na altura ainda não havia estas habilidades modernas da televisão, que permitem, com o *blue screen*, fazer o exterior a preto e branco. Não se podia. Impossível. Portanto evitei, e tentava pôr cortinas para não se conseguir ver o exterior. Havia um programa em relação ao filme que era esse conflito entre dois espaços, e, para esse conflito ser coerente, era preciso que um fosse a preto e branco e o outro fosse a cores.

Em relação à família, pensei a partir das narrativas cinematográficas do expressionismo alemão. Isto é, a mãe é *a mãe*, não é a senhora Justina; a empregada é *a empregada*; a filha mais nova é *a filha mais nova*; a filha mais velha é *a filha mais velha*; o pai é *o pai!* Portanto, são arquétipos da estrutura familiar, não personagens individualizadas com uma psicologia muito própria. Isso também foi uma coisa que escolhi desde o princípio.

Depois, há coisas que me acontecem, eu não sei explicar... Por exemplo, a cena da criada que corre para a janela, na sala grande onde a filha mais nova, pacientemente, tenta aprender a ler o *Manifesto Comunista* do Marx. A criada chega e diz: «Menina, venha ver os soldados!» Como o filme saiu no princípio de 1975, toda a gente achou que aquela cena tinha sido filmada depois do 25 de Abril. Acontece que tinha sido filmada em 11 de Março de 1972. Não é um acaso. Penso que muitos de nós, em 1972, tínhamos chegado à conclusão de que só se sairia daquele regime por um golpe militar. Eu também tinha chegado a essa conclusão. Não sabia se seria um golpe militar dirigido pelo Kaulza de Arriaga, na altura o chefe da extrema direita militar, ou se viria outra coisa mais do centro, centro-esquerda. Mas era evidente que a Guerra Colonial não tinha solução senão por um golpe de Estado. Em 1972, eu tinha a certeza disso. Por isso introduzi *offs* – a chegada do exército –, mas também porque a história de Portugal está cheia de intervenções militares. É o caso dos vários movimentos monárquicos, no Norte do país, a seguir à implantação da República, para não falar das lutas liberais do século XIX. Depois, foi o... como é que se chamava o senhor?, o nosso primeiro candidato a ditador do século XX...?

JOÃO BÉNARD DA COSTA Sidónio Pais.

ALBERTO SEIXAS SANTOS O general Sidónio Pais, que foi morto aqui na Estação do Rossio. São os cadetes do Sidónio que estão por trás do golpe de Estado de 28 de Maio de 1926, comandados pelo Gomes da Costa, o general que rapidamente foi posto de lado e despachado para as ilhas. Portanto, a nossa história está cheia de golpes de Estado militares. O 25 de Abril foi evidentemente um golpe de estado militar – mais um. Foi um golpe de Estado militar simpático, graças a Deus, mas foi mais um golpe de Estado.

PÚBLICO ... a Deus.

ALBERTO SEIXAS SANTOS Como?

JOSÉ NEVES Alguém na plateia repetiu «a Deus».

ALBERTO SEIXAS SANTOS ^{risos} Para mim, era óbvia essa ideia de que não se sairia sem um golpe de Estado militar; era elementar, e tinha de a meter no filme. E meti-a assim.

Depois, os pequenos dramas familiares... Havia coisas de que me lembrava. Por exemplo, a minha mãe era muito católica e o meu pai era ateu e anarcossindicalista, portanto era um casamento esquisito, é a ideia que tenho. O meu pai não autorizava a minha mãe a ir à missa – como se vê ali numa cena. Eu achava aquilo um bocadinho esquisito, era o género de coisa que me surpreendia; eu era demasiado pequeno para perceber a dimensão, mas digamos que muitas das minhas experiências de vida numa família de pequena-média burguesia foram transpostas para o filme. Por exemplo, uma das coisas que se faziam sempre nas famílias burguesas – não sei se hoje ainda se fazem – era que, quando havia uma discussão e havia uma empregada na casa, se fechavam as portas para a empregada não ouvir a discussão da família: não tinha direito a assistir à discussão da família – «Vá para a cozinha!» Ela ia para a cozinha e o pai e mãe discutiam vivamente, e, se havia avós, discutiam também, ou não, mas as portas eram realmente importantes, porque funcionavam como um sistema de bloqueio da comunicação. Portanto, naturalmente que o facto de haver portas que se abrem e fecham tem a ver com essa espécie de sistema celular que era o agregado familiar da burguesia, cada uma com pequenos espaços e com os seus negócios

Mãe e Filha Mais
Velha, cozinha



entre espaços, para decidir quem ficava com mais espaços. Hoje, isso acontece de outra maneira com as famílias pobres. Como têm uma sala para sete pessoas, há que decidir quem é que fica num lugar, quem é que fica no outro, e no outro... São negociações no interior da família, normalmente muito complexas. Essencialmente, o que eu queria dizer é que o filme se baseou neste conflito central e que presidiu à sua concepção, que era o conflito entre o espaço público e o espaço privado.

2 Jacques Tati,
Mon Oncle, França,
Specta Films,
Gaumont, 1958,
117 min.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Eu gostava de acrescentar mais umas coisas. Uma delas é resultado de algo que o Seixas Santos disse em relação às personagens: que as personagens que aparecem no filme são um pouco estereotipadas. Isso explica uma expressão que me parece que é mais própria do teatro do que do cinema, que é o diálogo. Aquilo que as pessoas dizem é dito numa linguagem mais teatral, ou não é?

JOÃO BÉNARD DA COSTA Com rima.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA E até com rima. Aquela casa, digamos que é uma caricatura da casa burguesa; é muito compartimentada, muito cerrada, muito fechada ao exterior. Lembrei-me entretanto de um filme que vi já há muitos anos, o *Mon Oncle*, do Jacques Tati², em que se mostrava aos visitantes uma casa moderna – tudo arejado, tudo aberto, com grandes janelas para o exterior. E a personagem explicava com uma frase interessantíssima: «*Tout communique, tout communique!*» RISOS NA ASSISTÊNCIA Tudo comunica, os espaços comunicam todos uns com os outros. Foi um pouco essa ideia que nós, na época – os arquitectos modernos da época em Portugal –, procurávamos fazer nos nossos projectos, exactamente o oposto da casa compartimentada interiormente. Era ligar os espaços de estar à cozinha, para a família estar reunida, para não haver aquela separação entre a dona de casa fechada na cozinha e o resto da família cá fora; as portas reduzidas ao mínimo indispensável; um espaço de entrada, e a sala era logo depois, mais um corredor – tudo aquilo sem portas. Realmente, fazíamos isto tanto nas casas ricas como nas casas de habitação social. Era o oposto da casa que nos apareceu agora no filme, completamente compartimentada.

JOSE NEVES Ainda há pouco o Alberto Seixas Santos disse que achava muito esquisito estar nos anos 60 e parecer que estava nos anos 30. A propósito disso, gostava de ler um pequeno texto, que diz assim:

Quando entramos na sala de uma casa burguesa dos anos 80, apesar de todo o «conforto» que nela se possa sentir, a impressão mais forte é: «Este lugar não é para ti!» E não é lugar para ti porque nele não existe um único cantinho em que o seu habitante não tenha já deixado a sua marca: os bibelots nas prateleiras, os naperons de croché nos sofás, os papéis transparentes nas janelas [e já se falou aqui muito de cortinas], o quebra-fogo diante da lareira. Há uma bela linha de Brecht que nos ajuda, e muito: «Apaga os vestígios!», diz o refrão do primeiro poema do «Manual para os Habitantes das Cidades». Aqui, nas salas da burguesia, foi o comportamento oposto que se tornou o hábito. Por seu lado, o intérieur obriga o seu habitante a adquirir o máximo possível de rotinas, mais ajustadas ao intérieur em que vive do que a ele próprio. Disto se apercebe qualquer um que ainda conheça [e lembro-me muito desta frase quando vejo este filme] o estado de nervosismo absurdo em que caíam os habitantes desses aposentos de pelúcia quando se partia algum objecto. Até a maneira de de se irritarem – uma emoção em vias de extinção, e que eles sabiam representar com grande virtuosismo – era acima de tudo a reacção de alguém a quem tivessem apagado «o rasto dos trabalhos e dos dias».³

3 Walter Benjamin, «Experiência e Indigência», in *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 76-77. [1.ª ed. 1933]

Estes anos 80 são os anos de 1880 e este texto foi escrito por Walter Benjamin em 1933. Podia ter sido escrito nos anos 60, 90; podia ter sido escrito hoje. Com isto, gostava de voltar a trazer uma questão que se tem posto aqui noutras sessões: se a crítica pode ou não estar na arquitectura. Penso que, por exemplo, abrir uma cozinha para uma sala é uma reacção à cultura vigente de um tempo através da arquitectura. Se calhar é pouco, e é o que é possível fazer através da arquitectura. Mas a arquitectura pode, efectivamente, reagir ao chamado espírito do tempo.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Queria ainda dizer uma ou duas coisas. Neste filme, tratando o filme da morte de um pai – a morte do Salazar e a morte do pai –, a filha mais nova começa a dizer logo no princípio: «Se o meu pai morresse...» – e de certo modo depois, no fim, o pai não morre mas tem um ataque; a morte do pai está iminente. Joga-se entre as duas mortes, dos dois pais, e podia esperar-se que o pai fosse salazarista, alguém perfeitamente próximo do regime, e, pelo contrário, não o é. O Seixas deu agora uma pista quando falou da sua origem familiar, que eu não conhecia, mas é exactamente isso que é típico, é que ele passa os dias nos cafés a especular sobre maneiras de matar o Salazar, que, evidentemente, nunca se concretizam. É conversa de café, não é nenhuma acção política, porque isso já metia muito medo. E é o anticlerical mantendo, no entanto,

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

todos os valores da autoridade e da tradição que estão associados a um regime de direita. Isto é extremamente curioso, porque na história de Portugal este é um reflexo constante e que joga sempre para dois lados. E isso vem naquela família. A avó em torno dos retratos dos reis e dos príncipes, aquela cantiga do príncipe que foi morto no Terreiro do Paço, e os retratos do rei, com as flores, do rei e da rainha e dos filhos. E ele com os vultos da República, que aparecem naquele fabuloso jantar, naquele globo. Portanto, essas figuras de um autoritarismo que, simultaneamente, se podem identificar à esquerda ou à direita, e que foram muito atacadas pelo Salazar, que os achava uns diabos; como achou muita gente depois da República, porque eram o anticlericalismo, porque eram a luta contra uma série de privilégios. Mas depois tivemos uma República que foi conservadora em quase todos os seus aspectos e começou, exactamente, com uma lei completamente ao contrário do que tinham anunciado, que era uma lei que limitava fortemente o direito de voto – não deixavam votar as mulheres, não deixavam votar analfabetos –, portanto, enfim, sabendo bem que se os deixassem votar seria o próprio regime que estava condenado. Depois, entra a repressão, dois anos depois, sobre os operários em Setúbal. Portanto, tudo isso dá um segundo lado para lá da política na Primeira Guerra Mundial, a intervenção na guerra, absurda, sem nenhuma razão de ser – apenas porque o Afonso Costa achava que, no final da guerra, isso poderia defender as nossas colónias. E aí estava a começar outra história. Mal ele sabia onde é que ela nos ia levar. Se as colónias tivessem sido perdidas em 1918, isso teria sido bem melhor para

4 Nuno Teotónio
Pereira, João
Braula Reis, *Edifício
Franjinhas*, Lisboa,
1965-1969.

Família, sala
de jantar



todos nós. Esse lado é, quanto a mim, extremamente curioso, porque é um lado em que se reflectem, sem estarem muito sublinhados, todos os mitos da política nacional – e a mitologia da política nacional, desde a Monarquia, passando pela República, até, evidentemente, ao cerne do filme, que é o salazarismo.

A outra coisa para que queria chamar a atenção, e que já tem que ver com a arquitectura, é para o último plano do filme: o plano do Terreiro do Paço deserto. E aí é exterior ou interior? Já não é um plano de acção de actualidades, é um plano que é filmado naquela altura da janela onde o Salazar costumava fazer os discursos; portanto, do ponto de vista do Salazar, que é o último ponto de vista, que, curiosamente, acaba por ficar neste filme.

PÚBLICO 1 Já foi aqui dito que neste filme é permanente a ideia de interioridade: a interioridade também de um país virado sobre si próprio, um fechamento sufocante.

Por outro lado, como já foi referido pelo José Neves, há uma alegria presente nas obras do Nuno Teotónio Pereira, não só nas obras de habitação colectiva como o *Bloco das Águas Livres*, mas também, por exemplo, no edifício do *Franjinhãs*⁴ ou na *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*⁵ – aliás projectada com o Nuno Portas, que está hoje aqui presente também –, que remete para essa ideia absolutamente contrária à do filme. Remete para uma lógica de recuperação da vida pública, de abertura para um exterior que se imagina mais colorido do que aquele que o Seixas Santos referia. Essas obras parecem-me uma espécie de antecipação de um tempo que não existia, mas que se acreditava que viria. Esses edifícios corresponderiam plenamente, na sua estrutura espacial, a uma vida muito diferente da representada neste filme.

O que eu gostaria que o Nuno Teotónio Pereira comentasse era se poderemos ver no que acontece hoje com os lugares, seguramente dos ricos, dos pobres e dos remediados, uma nova espécie de ideia de interioridade, contrária à ideia de uma cidade democrática, aberta, onde a vida colectiva se expressa na relação com a rua. Refiro-me não só aos condomínios fechados que começam a ocupar obsessivamente, cada vez mais, a cidade, mas também a outros guetos mais desqualificados nas periferias, de que nos falava o Pedro Costa com o *Juventude em Marcha*.

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Penso que uma das características da cidade é, apesar de tudo, apesar das diferenças enormes entre ricos e pobres – pelo menos, tradicionalmente, da cidade portuguesa –, ser um lugar onde convivem as várias classes sociais. Estou a pensar,

5 Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira, *Igreja do Sagrado Coração de Jesus*, Lisboa, 1962-1976.

por exemplo, naqueles bairros antigos da Graça, da Lapa, onde conviviam famílias ricas e famílias muito pobres. Mas havia uma vivência da rua, as pessoas encontravam-se na rua, muitas vezes iam às mesmas lojas, à mercearia do bairro, à farmácia do bairro, à leitaria, etc. Havia um convívio entre classes sociais que penso ser uma característica importante das cidades. Nas décadas mais recentes foram-se acentuando, de vários modos, as separações, as segregações. Tivemos os bairros de lata, tivemos os bairros clandestinos construídos nos subúrbios para as classes pobres, para os imigrantes, tivemos os bairros sociais também construídos na periferia e isolados como uma espécie de guetos, alguns construídos recentemente, e temos agora os condomínios fechados. Portanto, as cidades têm caminhado progressivamente para a separação de classes. No condomínio fechado, que é um gueto de ricos, as pessoas, os residentes, saem de casa de carro e nunca andam na rua. Saem de carro do condomínio, vão para o trabalho; no trabalho, nos prédios de escritórios, têm estacionamento. As crianças são levadas à escola de carro, as pessoas vão aos centros comerciais de carro... os condomínios fechados são uma – como lhes tenho chamado – espécie de cancos que se estão a instalar nas nossas cidades e que, quanto a mim, vão fazendo apodrecer o tecido urbano. Já tenho proposto à Câmara Municipal de Lisboa que proíba os condomínios fechados na cidade. Eles podem ser feitos no campo, isolados, enfim, como eram as antigas quintas dos senhores. Mas nas cidades são cancos, uma espécie de gangrenas, que vão deteriorando a vida urbana. Penso – e digo – que a sua construção devia ser pura e simplesmente proibida, porque a cidade vive exactamente desse contacto, desse convívio, desse encontro de várias classes sociais. Como também penso que deviam ser impostas dificuldades – algumas, pelo menos – ao uso exclusivo do automóvel. É um problema muito vivo que temos nas nossas cidades, e é preciso serem tomadas medidas para voltarmos a ter cidades com características de sociabilidade, que são fundamentais para que tenham vida, que tenham pujança e tenham características, afinal, de cidadania.

PÚBLICO 2 É curioso ouvir um digno sucessor do movimento moderno a falar assim sobre o automóvel... Voltando ao confronto do cidadão com o espaço público, será que para a cidade voltar a ser urbana, no sentido de os cidadãos poderem regressar à urbanidade que se perdeu, não será necessário pensar no espaço do peão? Pensar no espaço público como espaço da pessoa que anda, que consegue viver sem ter de se deslocar em meios automóveis?

Em relação ao espaço retratado no filme, às tantas alguém dizia: «Estes móveis estão cheios de pó! Isto está sempre tudo cheio de pó! Isto é impossível!» Mas aquilo que nos é dado a ver é que o pó está incrustado nas paredes, é uma patine amarelada, que, no fundo, é um pouco aquilo que se passava no antigo regime. Quando a rapariga se tenta suicidar, acaba por dizer: «Pronto, agora a vida continua igual ao que era.» Até que ponto é que o arquitecto Teotónio Pereira, nos seus projectos, lutava contra esta patine que se prendia às paredes? Os móveis todos limpos, as ruas limpas; mas havia ali uma coisa que não saía. Como é que foi trabalhar nesse tempo para lutar contra este pó entranhado, contra este sarro?

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA Essa patine, esse pó... oiça, penso que isso é uma obsessão que vem do facto de haver criadas, de haver empregadas domésticas. É preciso dar que fazer às criadas, não é? É preciso que elas desempenhem as suas funções. Portanto, é preciso andar em cima delas para que não haja pó, para que esteja tudo limpo. Isso é bem mostrado no filme, de uma maneira muito eloquente. Entretanto, agora já há aparelhagem doméstica mais fácil de manejar.

Em relação à questão de favorecer os peões da cidade, penso que aí é preciso cuidado, porque se se vão fazer muitas restrições ao uso do automóvel, de repente, isso é mais um motivo para as pessoas abandonarem a cidade, para irem para fora, onde têm facilidades de estacionamento, onde podem usar o carro à vontade. É por isso que tenho alertado em relação a intenções que têm sido expressas recentemente pela Câmara de Lisboa, para que não se caia em fundamentalismos. Até já pensei que certas intenções eram uma espécie de idolatria do peão. Não se pode agora querer só o peão para todo o lado, querer só peões, não haver automóveis. Têm de se tomar medidas, sensatas, graduais, de incentivo ao transporte público, incentivo para as pessoas andarem a pé na cidade, e para isso é preciso densificar as cidades e voltar a trazer mais habitantes para as cidades, para que haja, por exemplo, mais emprego perto da residência, em vez da tendência das últimas décadas, que é o emprego e a residência estarem a quilómetros de distância. Portanto, densificação, concentração de funções nas cidades e medidas que podem durar anos para ser efectivadas e, por isso, tem de se começar desde já. Isso de ser tudo para os peões pode ter efeitos muito, muito negativos. Muitas vezes é viável facilitar-se a convivência entre o automóvel e o peão, em vez de se tomarem atitudes muito restritivas. Penso que é esse sentido que é preciso ensaiar, porque senão estamos a fazer as pessoas saírem da cidade, a agravar os problemas.

NUNO PORTAS Parece-me que o filme é uma metáfora, é uma proveta de ensaio com um período de Portugal que durou cinquenta anos. A família representa uma parte da sociedade portuguesa que se mantém quase igual, ou com poucas perturbações. A única perturbação é representada pela rapariga mais nova, que cria alguns conflitos, o resto são os conflitos habituais de uma sociedade fechada. A acompanhar, a preto e branco, aparece um filme do tempo, de década em década. A família até já está na fase final do regime, em 1972. Dá a impressão de que, naturalmente, foi sempre assim ao longo do tempo – a tal família burguesa que foi retratada por escritores, por muita gente.

A razão pela qual o Nuno Teotónio Pereira ficou tão impressionado com as portas e com as janelas, com a claustrofobia daquela família, é esta contradição entre o tempo que passa e um grupo de pessoas que está sempre a representar a mesma peça. Aquelas cenas deviam dar-se todos os dias desde há muito tempo. Todos, nas nossas famílias, os mais velhos, conheceram aquela situação, melhor ou pior; alguns se calhar foram excepções. O filme não pretende ser um estudo sociológico ou antropológico, é um estudo simbólico. É um corpo, um material que passa uma mensagem que nos comunica um sentimento de aflição e daquela contradição: o tempo que marcha e os protagonistas que ficam e que estão a repetir uma coisa que se imagina que era todos os dias assim desde sempre, apenas com as gerações mais novas a reagir, umas integrando-se, a fazer o que já faziam os pais, outras desintegrando-se, quase literalmente.

Ora bem, o que é que se passa entretanto? O filme não pretende representar toda a sociedade portuguesa. Em 1972, muitos de nós estávamos no Vá-Vá o mais internacionais possível – pensando em Paris, pensando em Londres, pensando sei lá em onde –, e passava-se o outro Portugal. Só era possível representar aquela família com as janelas fechadas, com as portas fechadas, com aquela claustrofobia, porque nós já vivíamos todos num período em que fazíamos arquitectura, em que escrevíamos, em que víamos cinema e em que se fazia cinema que já representava outra sociedade. Se não fosse a Guerra Colonial isto tinha acontecido antes. Porque era cada vez maior o contraste com uma certa sociedade urbana, sobretudo a urbana e emigrante. Mas os emigrantes ainda não tinham começado a voltar com frequência, isso apareceu mais tarde. Portanto, havia uma contradição cada vez maior. Eu ia falar com exilados em Paris nessa altura – nunca saí, nunca fui para fora, procurei ficar sempre cá porque já não fiz a guerra, que era a grande razão por que muitos emigravam. E, na verdade, nós respirávamos um ar internacional. Aquilo não nos representava, aquilo representava uma

sociedade portuguesa que nós não queríamos e, por isso, ela está lá fechada, no *huís clos* que o cinema usou muito, e a literatura também. A metáfora do mundo fechado, do ambiente fechado, onde, segundo diziam alguns dos melhores cineastas, americanos e não só, se revelavam melhor as pessoas. Portanto, mais uma vez, para representar essa parte da sociedade que procurava lutar contra o tempo, a metáfora certa era aquele espaço.

PÚBLICO 4 Tenho achado muito interessante ver estes filmes mais antigos, como os *Verdes Anos*, que, tanto como este, foi muito importante para nós, para a minha geração. Para percebermos como era a vida no tempo dos nossos avós, dos nossos pais e dos nossos tios mais velhos. Queria fazer uma pergunta ao realizador Seixas Santos, porque há uma coisa que eu não percebi. Perguntei a vários colegas meus, e todos achamos a cena um bocado enigmática, talvez porque somos de uma geração que não tem a mínima noção do que é que foi o tempo do regime do Estado Novo. Refiro-me àquela cena em que estão dois noivos mais velhos a conversar muito teatralmente com um cenário pintado atrás. Não consegui perceber essa cena.

ALBERTO SEIXAS SANTOS Inicialmente, o filme tinha esse conflito entre o público e o privado, e tinha mais dois elementos narrativos: um que foi escrito e que não foi filmado, porque, como já aqui se disse, é um filme de terror – devo dizer que só me apercebi disso a meio do filme. Foi uma grande escritora portuguesa, minha amiga, que escreveu os diálogos – a Luíza Neto Jorge – e tínhamos combinado que, até ao 28 de Maio, haveria *História* – a morte do rei, a decadência da monarquia, haveria todas essas coisas –, e que isso seria filmado segundo princípios do teatro de revista. Isso foi escrito e existia. Lembro-me, por exemplo, de que a monarquia era representada por um actor vestido de mulher, havia assim uns atrevimentos que hoje não são atrevimentos nenhuns. Só que, quando acabei de ver o material, achei que aquele momento, aquelas cenas que eram para distribuir em lugares precisos do filme, o filme as recusava. Isto é, o filme no fundo é sobre o pai, mas é sobre a morte do pai, é sobre a morte. Em última análise é um filme sobre a morte. E aquela cara cadavérica do Salazar, aliás morto, que é uma fotografia de época, do caixão, marcou o filme todo muito mais do que eu pensava. Senti que uma série de cenas cheia de trocadilhos, de humor, ia entrar num conflito insanável com a narrativa que já existia. Portanto, desisti dessa série; mas, em contrapartida, na altura e ainda hoje, há um dramaturgo, de que eu gosto muito, que é o Bertolt Brecht,



Casamento

e combinei com a Luiza Neto Jorge que iríamos escrever aquilo a que chamávamos *as canções*. O que eram *as canções*? Eram momentos fortes de paródia e desconstrução das personagens da ficção. Por isso, o casamento que nós vemos é o modo teatral mais eficaz – segundo a minha opinião da altura – para dar o grotesco de um casamento burguês com todas aquelas indicações – «teremos muitos filhos...» –, os lugares-comuns de uma família burguesa. E portanto, fazia-os interpretar pelos actores da ficção. Isto porque pretendia, de alguma maneira, através dessas canções, destruir o enredo, digamos, afectivo – se tal se pode dizer – da ficção que se tinha filmado. Do mesmo modo que, quando o pai vem cá para fora, sai de casa e fala das mulheres e de como é difícil mandar nas mulheres, isso prolongava, de alguma maneira, tudo o que se ligava à figura do pai, mas como caricatura. Ou seja, o pai agora já não era o pai, era um actor a fazer de pai, a brincar ao papel de pai e a dizer: «O que é preciso é tê-las debaixo de olho e mandar nelas. Como é difícil mandar nelas...» Vocês sabem, não é? RISOS NA ASSISTÊNCIA Portanto, aquilo a que eu chamei *as canções* é voluntariamente introduzido para estabelecer uma segunda fricção. Já há um conflito entre o mundo privado e o mundo público; queria, depois, que houvesse uma segunda fricção entre as personagens da ficção e o modo como elas se criticam a si próprias, já não como personagens da ficção, mas trazendo o peso de personagens da ficção, falando ao contrário daquilo que se poderia esperar delas. Era um pouco o objectivo dessas coisas, a que eu chamo *as canções*, pegando, aliás, numa coisa que é o próprio trabalho teatral do Brecht.

PÚBLICO 5 Gostava de perceber até que ponto, sendo o filme feito antes do 25 de Abril, houve dificuldades em adquirir as imagens de arquivo, visto que seria necessário justificar a sua utilização. E como foi a realização de um filme com este carácter numa época em que havia censura?

ALBERTO SEIXAS SANTOS Todos nós, os cineastas portugueses que estávamos a começar, criámos uma cooperativa de cinema – o que se chamava o Centro Português de Cinema –, subsidiada pela Fundação Gulbenkian, onde o doutor Bénard da Costa teve um papel relevante, como sempre. Eu tinha dinheiro da Gulbenkian para fazer o filme. O filme era barato, é feito praticamente num espaço, e o resto são as actualidades. Disse para mim esta coisa simples: «O doutor Azeredo Perdigão paga-nos, portanto vamos ser um bocadinho atrevidos e ver até onde é que a censura nos deixa ir.» Naquela época eu tinha a mania que percebia de política – hoje já não percebo nada –, e achei que o professor Marcelo Caetano, na altura o primeiro-ministro que tinha sucedido a Salazar, era capaz de gostar de um filme em que se enterrava o Salazar. RISOS NA ASSISTÊNCIA Livrava-se daquele peso morto. Disse para mim: «Ele é capaz de achar isto interessante, vamos ver.» E comecei a filmar. É claro que quando chegou à altura das *actualidades*, precisamente, pôs-se um problema. As *actualidades* só existiam em dois sítios: ou na Rádio Televisão Portuguesa ou na Cinemateca Nacional, actualmente Cinemateca Portuguesa. Ora, eu gostava bastante do doutor Félix Ribeiro, achava que era uma pessoa que tinha feito bastante pelo cinema, e achei que se o metesse numa alhada destas ele provavelmente não saberia como sair, se calhar acabava por dizer que sim, depois poderia acabar por ser demitido do lugar que tinha, e não quis avançar por esse lado. Mas tinha um amigo que trabalhava na Rádio Televisão Portuguesa. Falei com ele, e ele propôs-se falar com alguém que mandava nos arquivos da RTP. Depois veio dizer-me que, com algum dinheiro, eu escolheria o que queria dos arquivos – tudo fora da legalidade, claro. Fui lá à noite ver os arquivos e escolhi o material que queria. Como a RTP, na altura, tinha cinema nos seus espaços, a pessoa que contactei encarregou-se de fazer as cópias, os internegativos, o material todo que era necessário para se poder, a partir desse material, ter material para o filme. Aconteceu que tive o material praticamente todo. Aliás, há imagens aqui na parte final que são imagens de arquivo da RTP – as que têm a ver com a morte do Salazar e o corpo dele –, e as outras irritavam-me um bocado porque eram imagens más. Mas tinha um problema: na televisão trabalhava-se com película de 16 mm,

que é evidentemente uma película com uma definição muito inferior à película de 35 mm, que tem uma dimensão maior. Portanto, tinha de ampliar de 16 para 35, o que era uma coisa cara, e sobretudo algum do material já tinha sido copiado, e mal copiado, com os pés, como é costume na RTP. Tinha sido copiado num laboratório de qualquer maneira, com muito má qualidade fotográfica. Portanto, estava a olhar para o material, sabia mais ou menos «isto é aqui, isto é aqui, isto é aqui...», mas tinha algum problema em aceitar o material cuja qualidade técnica era muito inferior. Depois aconteceu – eu sou uma espécie de sobrevivente de muitas doenças – que fiquei doente; estive um ano doente. Durante o 25 de Abril não estava em Portugal, tinha sido operado na Suécia ao coração, e a televisão sueca pediu-me para ir ver aquelas caras patibulares do Conselho da Revolução daquela primeira fase, daquelas figuras que metiam medo. RISOS NA ASSISTÊNCIA Perguntaram-me o que era aquilo, e eu, lá de longe, sabia lá o que era aquilo. Olhava... «É esquisito... Bem, está aqui o general não sei quantos que escreveu o *Portugal e o Futuro*⁶... Este é um homem de direita que quer mudar as Áfricas... Isto talvez possa ser do centro... Talvez...» Bom, não sabia. Quando voltei, a seguir ao 25 de Abril – perdi o 1.º de Maio, não estava em Portugal, vim para aí a 3 ou 4 de Maio –, já estávamos em democracia, apesar de tudo. Fui falar com o doutor Félix Ribeiro, ele autorizou-me a escolher o material dos arquivos da Cinemateca e, portanto, já trabalhei com os mesmos materiais mas com uma qualidade infinitamente superior. Encontrei mesmo algum material de grande qualidade técnica filmado com operadores alemães que tinham estado cá, tinham filmado as grandes manifestações nazis, do Hitler, portanto sabiam filmar muito bem. Há aqui planos magistras, grandes planos de mãos em saudação nazi que são magistras e que não são filmados por operadores portugueses, são filmados por operadores alemães.

6 António de Spínola, *Portugal e o Futuro*, Lisboa, Arcádia, 1974.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Deixem-me só acrescentar uma coisa que eu não sei se ficou bem clara. Nessa altura não havia censura prévia aos filmes, mas eles sabiam perfeitamente que, se a pessoa fizesse um filme desagradável, esse filme era automaticamente censurado e nunca mais se ouvia falar nisso. Portanto, ninguém tinha dinheiro para arriscar fazer um filme que ninguém ia ver e ainda lhe daria bastantes dissabores. Aqui, junta-se a dupla circunstância: a Gulbenkian – portanto não havia dinheiro, digamos, de alguém que o fosse perder, porque era uma fundação – e um argumento que a própria Fundação não conhecia lá muito bem nos seus pormenores, não sabia exactamente o que é que o Seixas Santos queria fazer com este filme.

BRANDOS COSTUMES

Era uma história, os brandos costumes ou a família, não sei quê, tal, tal e tal, e o resto era mais ou menos encapotado. Mas mesmo assim – o Seixas já o disse e é verdade – em 1973, quando começou a ser muito claro que o Marcelo Caetano nunca acharia graça nenhuma a este filme, muito pelo contrário, houve um momento até de um certo pânico – «O que é que vai acontecer? Pode haver uma denúncia, eles podem entrar por aqui e apreender todo o material.» Até se chegou a preparar a possibilidade de os negativos do filme irem para o estrangeiro para evitar que essa apreensão se desse. Portanto, digamos que houve um momento em que as coisas foram bastante mais tensas e dramáticas do que esta descrição do Alberto Seixas Santos. Houve um momento em que... «vamos lá ver o que é que vai acontecer»... Tinha havido a história da Sociedade Portuguesa de Escritores, com a própria Fundação... «O que é que nos podem fazer de repente se decidirem investir com força?» Sobretudo quando começa a constar que é um filme assim e assado. Depois, de repente, veio o 25 de Abril, e isso permitiu que toda a gente ficasse muito contente. A Gulbenkian tinha feito um filme ultra-revolucionário sem saber que o estava a fazer RISOS NA ASSISTÊNCIA, o Alberto Seixas Santos acabou o filme em paz e sossego, e o filme saiu, normalissimamente, sem sequer levantar grandes polémicas ou grandes discussões.

PÚBLICO 6 Falou-se aqui algumas vezes dos dispositivos que o Seixas Santos usou no filme – a ideia do contraponto entre o interior

Seixas Santos,
em rodagem,
estúdios da Tobis



e o exterior, o Nuno Portas há bocado falava da lógica do *huis clos*, introduziu também os quadros, *as canções*, à maneira de Brecht. Há um outro elemento – vou também chamar-lhe dispositivo – de que não se falou ainda aqui, que é o da partitura musical do Jorge Peixinho, que me parece particularmente importante, porque ela própria desconstrói parte daquilo que é o sentido da imagem e da composição da imagem.

ALBERTO SEIXAS SANTOS Era uma altura em que – Lisboa é sempre uma pequena terra, Portugal também, mas Lisboa era uma pequena terra – todos nós nos conhecíamos. Eu era membro da reforma do Conservatório Nacional, onde introduzimos uma escola de cinema e onde o Peixinho era professor, na música. Portanto, conhecia bastante bem o Jorge e disse-lhe: «Olha, já agora que isto é tudo tão esquisito, este filme é assim um bocado para o estranho, gostava que tu escrevesse a música, queres ver?» E ele viu e disse: «Ai, isto vai dar-me muito gozo fazer.» E escreveu uma partitura em que assobia continuamente todas as acções daquela gente triste que vive ali. E as canções, etc. E disse eu gosto muito, das músicas que são contra o sentido do filme. O Renoir dizia: «Por que raio é que, numa cena de amor em que o actor diz à actriz *«je t'aime»*, a música também há-de dizer *«je t'aime»*? Porque é que a música não diz «estou-me nas tintas para ti»? Porque é que não diz outra coisa? Porque é que não há ali uma separação, uma dissonância que, naquele momento, dê mais riqueza à cena? E todos nós tínhamos – e ainda temos certamente alguns de nós – uma admiração sem nome pelo Jean Renoir. Eu adorava e adoro a obra do Jean Renoir, parece-me uma das grandes obras do século XX nas artes em geral, não só do cinema. Portanto, essa ideia de uma música *contra* era uma coisa que me agradava muito. Faz parte da ideia de estar continuamente a desmontar o que se acabou de montar – um jogo constante de conflitos ao longo de todo o filme. Fiquei muito contente com a música do Jorge.

Brandos Costumes

1974

Realização Alberto Seixas Santos

Argumento Alberto Seixas Santos, Luiza Neto Jorge,

Nuno Júdice

Diálogos Luiza Neto Jorge

Fotografia Acácio de Almeida

Decoração João Vieira

Música Jorge Peixinho

Material de Arquivo Cinemateca Portuguesa,

Radiotevisão Portuguesa: extractos dos filmes *Chaimite* e *A Revolução de Maio*

Montagem Solveig Nordlund

Interpretação Luís Santos (o pai), Dalia Rocha (a mãe),

Isabel de Castro (a filha mais velha), Sofia de Carvalho

(a filha mais nova), Constança Navarro (a avó),

Cremilda Gil (a criada)

Produção Centro Português de Cinema, Tobis Portuguesa

Directores de Produção Jorge Silva Melo,

Henrique Espírito Santo

Cópia Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm,

cor, 71 minutos

Estreia 18 de Setembro de 1975



DAFNE EDITORA

Porto, Abril 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

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

Agosto

JORGE SILVA MELO

PEDRO MAURÍCIO BORGES

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
MUSEU DO CINEMA