

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

---

**2**

---

***Juventude  
em Marcha  
de Pedro Costa  
2006***

---

*com*

**Pedro Costa**

**Manuel Graça Dias**

*moderado por*

**João Bénard da Costa**

**José Neves**

**JOSÉ NEVES** A maior parte do filme *No Quarto da Vanda*<sup>1</sup>, o filme anterior do Pedro Costa, em que participam algumas das pessoas do *Juventude em Marcha* – a Vanda, o Nhurro, etc. –, passa-se no interior dos quartos e das casas deles, ainda no bairro das Fontainhas. São três horas de filme e há cerca de meia hora no exterior. São vinte e sete cenas ao todo.

O filme de hoje tem duas horas e meia. Mais ou menos metade desse tempo passa-se também nas Fontainhas, em demolição, e a outra metade no Casal da Boba, o bairro onde estas pessoas estão a ser realojadas. Quando o filme passa para o Casal da Boba, a rua só aparece em duas ocasiões, correspondentes a apenas um minuto e meio da duração total do filme. As restantes cenas de exterior duram cerca de vinte minutos e passam-se nas Fontainhas, tirando uns breves momentos no jardim da Gulbenkian e no Campo Grande. As duas cenas que duram um minuto e meio são das mais poderosas do filme (não é por acaso que são quase sempre as escolhidas para o anunciar, e foi nelas que teve origem o *cartoon* do *New Yorker*), mas a rua desapareceu. Nesse minuto e meio não há espaço, ao contrário das cenas de *No Quarto da Vanda*, em que a rua é sempre uma rua e é um espaço onde há pessoas, crianças, fogueiras. No Casal da Boba de *Juventude em Marcha*, o exterior é uma espécie de cenário com um céu muito escuro. Não se vê o corpo do Ventura, e acima de tudo não há chão, o chão desapareceu.

---

**1** Pedro Costa,  
*No Quarto da Vanda*,  
Portugal, 2001,  
179 min.

Há um elemento primordial da arquitectura, que é o vão – a porta, a janela –, que ocupa uma posição de destaque em todos os filmes do Pedro Costa, desde *O Sangue*<sup>2</sup>, o seu primeiro trabalho. Aliás, os vãos não só estão nos filmes, como os começam e acabam. *O Ossos*<sup>3</sup> termina com uma porta a fechar na cara de uma rapariga; *Onde Jaz o Teu Sorriso*<sup>4</sup>, com o Jean-Marie Straub e a Danièle Huillet a olhar através da porta do cinema onde está a passar o filme deles. Em *Juventude em Marcha*, as portas e janelas continuam a existir, mas tornaram-se manchas muito difusas, rectângulos brancos, luminosos e sempre opacos. Ou seja, não se vê nada através destes vãos; a visão do exterior também desapareceu, como a rua e o chão.

Já se disse que este é um filme sobre arquitectura. Acho que é um filme sobre a falta de muitas coisas, e também sobre a falta de arquitectura. A habitação colectiva não está na moda, é uma coisa que aparece pouco nas revistas, a não ser em casos muito especiais: na maior parte das vezes para ricos, umas casas, uns aldeamentos... A habitação colectiva, hoje, ao contrário do que sucedeu na maior parte do século XX, talvez não interesse muito à maioria dos arquitectos. O arquitecto Manuel Graça Dias, que está connosco hoje, e o Egas José Vieira têm feito uma coisa rara em Portugal: em paralelo com a obra realizada a partir de programas que são publicados habitualmente – teatros, edifícios universitários, interiores de restaurantes –, trabalham em habitação colectiva, em habitação corrente, promovida e construída por patos-bravos, e que talvez faça parte dos 99% da habitação que se faz em Portugal. Arriscam fazer esse trabalho.

**PEDRO COSTA** Este filme é talvez o mais difícil, ou o mais ambicioso que tentei fazer com estas pessoas, pessoas que têm uma relação muito distante e quase indiferente com o cinema. Foi um filme ambicioso, porque a proposta era – e era também uma proposta deles, porque já temos um passado de trabalho – voltar ao princípio do bairro onde eles viveram e tentar inventar uma espécie de memória, uma memória do princípio, quase do primeiro homem, da primeira barraca, da primeira casa, e ao mesmo tempo, ou em paralelo, ter o presente, o bairro social onde eles vivem hoje, onde foram alojados, onde se sentem muito mal. Não sei se eles dizem assim, explicitamente – que se sentem muito mal naquelas casas –, mas garanto-vos que é isso que sentem. Se calhar ainda não encontraram as palavras certas – talvez façamos ainda outra coisa sobre isso, não sei se terá interesse...

2 Pedro Costa,  
*O Sangue*, Portugal,  
1989, 95 min.

3 Pedro Costa,  
*Ossos*, Portugal,  
1997, 94 min.

4 Pedro Costa,  
Thierry Lounas,  
*Onde Jaz o Teu Sorriso, Où git votre sourire enfoui?*,  
França-Portugal,  
2001, 104 min.

Aliás, já fiz dois filmes a seguir a este, duas curtas-metragens – coisas de encomenda, uma das quais sul-coreana, filmes que, provavelmente, serão pouco vistos porque, enfim, não há grande interesse por parte das distribuidoras –, e esses filmes já não se passam no sítio onde eles vivem, passam-se num lugar imaginário entre o bairro novo e o bairro antigo, numa espécie de descampado, de baldio. É que a vontade de filmar ali não partiu de mim, a proposta deles para filmar naquele sítio tinha uma razão: eles estão a dizer que não se sentem muito bem neste bairro novo, dizem que é um sítio feito para eles e mal feito. Ou seja, feito por maus arquitectos e engenheiros, políticos, e até por maus operários. «Casas para os pobres», como eles dizem. E com esta espécie de brancura terrível – para mim e para eles.

Enfim, estão a viver em casas que não fizeram. No fundo é isso que lhes transtorna a vida. Ou seja, as barracas das Fontainhas, por muito más que sejam, são as barracas dos pioneiros, são casas que eles fizeram com as suas próprias mãos, com os tijolos, com a areia que traziam dos estaleiros onde trabalhavam, meio emprestados, meio comprados; faziam-nas aos fins-de-semana. As cores eram deles, e a organização do espaço também era deles, enfim, era deles no limite da clandestinidade em que viviam. Agora, com esta espécie de nova, falsa liberdade, foi-se tudo. Foi-se a verdadeira liberdade e não sabem o que hão-de fazer daquelas paredes. No filme há uma pequena metáfora sobre «as figuras nas paredes».

É preciso dizer que nenhuma destas cenas foi inventada apenas por mim: foi organizada por mim e por eles. Eu não escrevi uma só palavra, limitei-me a organizar um pouco o que eles queriam dizer. Devo dizer que tenho o pressentimento de que naquele sítio a situação se vai tornar ainda mais violenta e não violenta no sentido em que eram, ou ainda são, a Cova da Moura ou o Bairro 6 de Maio; violenta de uma outra maneira, agora que se abrutalharam as sensibilidades deles e se perdeu o sentido de comunidade. Portanto, o filme era também um bocadito sobre isso, nada de muito sociológico. É o encontro da minha sensibilidade com a deles; é uma espécie de ficção, de documentário poético sobre uma certa memória. É um documentário sobre a sensibilidade, um documentário sobre sensibilidades – a minha, a deles. E tenho a impressão de que um documentário sobre sensibilidades também é uma ficção.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Quando o José Neves comparou o *No Quarto da Vanda* e este filme – tendo ele inteiramente razão nos factos –, a minha memória, quando recordo *No Quarto da Vanda*, é de um filme

todo em interiores com uma cena muito forte em exteriores, que é a cena do Cemitério de Carnide. Para quem viu o filme, é evidente a relação entre a rua e o bairro, mas na minha percepção eu sinto o filme assim. Ao passo que o *Juventude em Marcha*, sinto-o como um filme quase inteiramente de exteriores, ou seja, no sentido em que se perdeu o dentro e em que as coisas que vieram de fora – de fora no tempo ou de fora na acção – são as que vão dar sentido a tudo. Nos planos na Fundação Gulbenkian, ou naquele plano terrível do acidente no poste de electricidade, ou noutros momentos em que, obviamente, estamos no exterior, como a cena que o Pedro agora referiu em que eles vêem as coisas e começam a falar – todo o filme se reporta a exteriores. Isto acontece desde o princípio, quando a Clotilde começa a falar dos tubarões, do mar, de Cabo Verde, dos banhos de mar, de como nadava, de ver o miúdo a chorar na rocha, ou seja, estamos completamente fora das Fontainhas, fora do bairro. Portanto, é de certo modo como se ao sair das Fontainhas aquelas personagens estivessem ameaçadas no seu dentro e o que afirmassem cada vez mais fosse o exterior, o lá fora que surge como outra ameaça.



**MANUEL GRAÇA DIAS** Uma das coisas que me marcaram bastante e que já foi referida é que o filme se passa com personagens reais, em sítios reais. Nada disto é muito fabricado. Haverá sempre alguma fabricação, certamente, mas é curiosíssimo – logo na primeira cena isso é notório – que o cenário, o *set*, o lugar onde se passa a acção muitas vezes pareça um estúdio. A primeira cena é muito clara neste aspecto, parece um cenário de ópera. Pus-me a pensar e cheguei a uma conclusão que, embora um bocado básica, provavelmente o explica: as barracas são feitas de madeira, praticamente como se fazem os cenários. Tábuas de madeira, juntas umas às outras, que vão conformando espaços. Aquele primeiro plano é frontal, com uma série de alçados, está muito escuro e não conseguimos lê-los na sua totalidade; é uma série de alçados com uma escala muito pequena. Porquê? Porque estas casas – estas barracas, casas clandestinas, casas feitas em autoconstrução – têm sempre uma escala pequena; as pessoas têm pouco dinheiro, pouco espaço, geralmente compraram os terrenos a quem já lá tinha estado, compraram uma barraca e aumentaram-na, ou fazem uma terceira no intervalo de outras duas que arderam; enfim, são sempre espaços muito reduzidos. Isso só me reforçou a ideia de que o bairro parecia um pedaço de cenário a sugerir uma coisa maior. Achei isto muito curioso.

## JUVENTUDE EM MARCHA

O Pedro Costa está a retirar-se muito da autoria do filme, porque certamente o trabalho dos actores é muito especial e específico; mas há um papel fortíssimo do realizador. Além de coordenar todas as acções e de as tentar encaminhar num determinado sentido, há a própria marcação de cada cena. Apesar de os planos serem fixos, tudo o que acontece lá dentro é bastante controlado pelo realizador. Olhado deste modo, há muitos planos que são «pintura». Para além das pinturas que são filmadas na Gulbenkian, há situações que parecem pintura. A primeira vez que vi o cadeirão vermelho fora da barraca pareceu-me que estava perante uma representação pictórica.

O que não sai bem deste retrato é a arquitectura moderna, se assim se pode chamar à arquitectura corrente, para a qual estas pessoas são encaminhadas. Um apartamento relativamente exíguo, muito luminoso, é usado e abusado. Realmente não vemos o exterior, podemos imaginar que o exterior é composto por outras paredes brancas habituais nestas situações. O que é mais impressionante é aquela luz toda, mas nada naquele espaço parece ter *intencionalidade*. As janelas são um bom exemplo: são janelas ocasionais; aparecem a um canto, «tanto faz», de qualquer maneira. Apesar de tudo, nas barracas há uma intencionalidade maior, preenchem formatos geométricos reconhecíveis: quadrados, rectângulos e, pelo menos da parte do realizador, há uma exploração da maneira de a luz entrar, o que contribui para a criação de um clima poético e tenso nessas cenas escuras passadas nas barracas, mais do que dentro dos apartamentos. Os apartamentos são profilácticos, são burocráticos.

*Juventude em  
Marcha, Fontainhas*



## O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

Acho muito interessante que, de cada vez que se repete uma cena no mesmo sítio, os planos sejam iguais, que o ponto de vista seja sempre o mesmo. A vida que os diversos planos retratam também tem uma certa repetição, e a arquitectura, por si só, não parece ser capaz de propor nenhuma mudança ao nosso olhar. Na cena da sala, o ponto de vista é sempre o mesmo; nas barracas, o nosso olhar fica muito condicionado porque elas são muito apertadas, muito pobres, muito limitadas. No edifício novo, o desinvestimento no espaço, a sua falta de alma, o higienismo que transpira daquelas paredes e aquele conforto só utilitário também nos causam o mesmo tipo de constrangimento.

Parece-me, ainda, tratar-se de um filme de interiores. E são interiores escuros, sobretudo quando estamos nas barracas, só pontualmente iluminados. Nas casas dos negros e dos pobres, os ambientes são escuros e é apenas aquela arquitectura camarária que os irá tentar «branquear». Há este problema do construir a cidade para os outros que o Pedro Costa transmitiu bem. Além de que aquele espaço não é especialmente atractivo para ninguém; as pessoas que estavam ligadas à construção das suas próprias barracas têm uma relação bastante estrangeira com aquelas casas brancas. Nos exteriores, apesar de tudo, também há contrastes: as barracas aparecem só com uma calda de cimento ou com o tijolo à vista, as madeiras são praticamente sem cor. Quando surge o edifício construído recentemente, são paredes brancas, com uma geometria forte, que se abrem com bastante exactidão atrás das personagens.

Ventura e  
André Semedo  
(funcionário  
da Câmara),  
Casal da Boba



Há uma excepção, que é uma porta que separa o interior do espaço público, que nunca chegamos a ver. É uma porta em alumínio, já com os vidros todos partidos, que entra para aquele *hall* amarelo. Essa parte confunde-me. A parede do átrio também é amarela, um bocado suja, e aparentemente há ali uma rampa, ou duas, talvez, que vamos ver noutras sequências... Conduzem onde? Não se percebe porque é que existe uma rampa; não se imagina que haja um elevador, mas, ainda que haja, a tal rampa conduz ao elevador e é depois que se desenvolvem as escadas. Há naquela entrada uma promessa qualquer um pouco diferente. Não sei se a entrada é feita no mesmo tipo de edifício ou se é feita noutra, mas há um desfasamento entre aquela pureza ou brancura, o clima daqueles apartamentos, e aquele átrio muito usado, muito sujo e muito desgastado.

Há outra coisa curiosa: os objectos na casa da Vanda, muito poucos mas de alguma maneira significativos de um certo desejo de entrar noutras esferas de gosto. Ela refere que apanha muitas coisas do lixo e que o marido tem vergonha. É aquele globo do século XVI, da «Almirante Reis», é o lustre, uma série de pequenos apontamentos. O plano é bastante cruel. Está reduzido só àquela situação, e há um vazio muito grande por baixo, há personagens à volta da mesa com os pés cortados. Há um certo desespero no meio daquele plano e das garrafas de cerveja. E há a cama com a cabeceira em arco, em ferro, que reproduz um pouco a felicidade das novelas que entretanto estão a passar em frente. Também não sei até que ponto é que isto é um ambiente verdadeiro, mas é bastante explícita uma certa vontade de ter um determinado gosto, que não tem que ver com o das barracas. Nas barracas as coisas são muito mais interessantes por uma certa economia – os jogos de cartas em cima das caixas –, economia não no sentido do dinheiro, mas no sentido do objecto, que serve para bastantes coisas. As caixas viram-se ao contrário e são mesas, encostam-se e, com umas almofadas no chão, servem para sentar, e há outras coisas desse género. As portas que abrem e fecham aqueles espaços também são muito interessantes – inclusivamente há a cena da porta desmontada para se passar, bastante surpreendente. As portadas das janelas também são curiosas, não há janelas, só portadas, como se estivéssemos na Idade Média. E as portadas recompõem o plano da madeira quando são de novo ajustadas ao vão da janela, o que também remete para a tal ideia de cenário.

De resto, dorme-se no chão. Com o Ventura dorme-se no chão, tanto nas barracas como na casa nova. É uma espécie de utilização-limite do espaço. O Ventura não tem pertences quase nenhuns, porque a mulher da faca lhe destruiu tudo. Mas, se nos lembrarmos, o *tudo* eram umas



caixas e umas coisas desconjuntadas, umas gavetas que caíram no chão e ali ficaram. É um *tudo* bastante no osso, no limite. Foi tudo borda fora. Estas pessoas do filme do Pedro Costa continuam pobres, mas têm sempre uma enorme dignidade, e a dada altura parece – não sei se isto é forçado – que para conseguirem viver naqueles apartamentos brancos é necessário pegar-lhes fogo, para que percam o peso excessivo da higiene que o poder municipal lhes pretende introduzir.

**PEDRO COSTA** O Manuel diz coisas certas, que eu podia... não digo aprofundar, mas poderia explicar como foram feitas. Por exemplo – e insisto que são coisas que vêm mais dos actores do que de mim –, o rapaz que representa o papel de um dos filhos do Ventura e que vende brinquedos nas escolas e que tem um problema com a perna propôs-me que a sua cena final no filme fosse sobre a mãe. Era uma coisa que ele queria dizer à mãe, uma espécie de mensagem – era mais uma carta, neste filme que já tem muitas cartas –, uma carta que dirigia à mãe, que ele já não via há anos e anos, porque ela o tinha posto fora de casa por ele andar na heroína. Pensámos em como havíamos de fazer a cena. Ele queria que fosse num hospital e insistia em «representar-se» nos seus últimos dias, à beira da morte – como acabou, aliás, por fazer, e bastante bem. Tínhamos um problema: pensámos filmar sempre no bairro. Este filme foi feito durante um ano e meio, quase todos os dias, sempre e só à volta das Fontainhas e do Casal da Boba, sem nunca sair. Para nós era difícil sair de lá, não queríamos sair. Nestes sítios que se chamam guetos, há esta fatalidade: não se querer entrar, mas também não se quer sair... É como uma doença, e ao mesmo tempo não é. Ou seja: não querer sair é querer ficar com os outros; é resistir, ali, até ao fim. E no filme eu também sentia muito isso, que não devíamos sair dali, que devíamos resistir, como se estivéssemos cercados. E então, de uma maneira muito surpreendente mas também muito evidente, este actor, este rapaz que é o Paulo, disse: «Porque é que não fazemos o hospital na casa da Vanda?» A nova casa da Vanda é o quarto que se vê no filme, é a sala de que o Manuel fala que tem o tal globo e o candelabro, e mais o corredor que se vê na penumbra, onde o Ventura passa creio que uma ou duas vezes. A casa tem mais um quarto que não funciona, que está completamente vazio. E o Paulo teve uma ideia de... como é que se diz?... de *art director* – das pessoas que fazem essas coisas nos filmes a sério – e além disso era uma ideia muito económica. «Um hospital é branco e parece-se com estas nossas casas, não é?...» Eu, estupidamente, ainda propus arranjar uma garrafa de soro – estúpido! –, uma garrafa de soro e um suporte só para reforçar, e argumentei: «É pá, ó Paulo, senão não se vai perceber

que é um hospital!» E ele disse: «Não, não. Toda a gente vai perceber que é um hospital; uma parede branca, arranja-se a cama, faz-se uma espécie de estrado para levantar a almofada, como naquelas camas em que as pessoas ficam com a cabeça mais alta, eu faço a coisa aí e vais ver que fica um hospital!» Eu comecei a ver, como diz o Manuel, a janela com uma luz, muito branca, muito coada...

Tudo o que está neste filme foi muito difícil de filmar, foi muito exigente para eles, cada cena que vocês viram, mesmo as mais espontâneas – enfim, se acharam alguma coisa espontânea –, foram repetidas e filmadas muitas vezes. A cena em que a Vanda fala do parto dela, que é provavelmente a cena que pode parecer mais improvisada, foi feita vezes sem conta, dias a fio, palavra por palavra, e temos pelo menos dez *takes*, muito boas e parecidíssimas. Foi um trabalho de semanas e semanas de mecanização pura e simples, de repetição das ideias e das palavras. Eu preciso de fazer esse trabalho com eles. Por um lado, para que eles percebam que o cinema é mesmo um trabalho, que não é um passatempo de ricos, é uma coisa dos pobres, dos pobres e bem-aventurados no sentido da gente normal que gosta e precisa de trabalhar; e, por outro lado, porque de cada vez que se repete pode sair melhor, e isso é uma sensação nova que eles começam a apreciar. Começam a perceber que podem exprimir-se melhor, que podem lembrar-se melhor das coisas, que podem eliminar coisas que não interessam. Aqui começa a quebrar-se o processo convencional: um rapaz, que faz de actor, que escreve a cena, que a representa, que propõe o seu próprio cenário. Devo dizer que não sei se obteria isto de um actor de cinema. Seria muito difícil conseguir este tipo de coisas de um actor profissional. Enfim, creio que isto também tem um pouco a ver com a arquitectura, porque ele disse: «Um hospital parece-se muito com as casas em que nós vivemos agora.»

**MANUEL GRAÇA DIAS** A janela foi transformada?

**PEDRO COSTA** Não, foi uma questão de encontrar uma altura e um ângulo, um enquadramento.

**MANUEL GRAÇA DIAS** É que as janelas são de alumínio, e esta é de madeira e mais alta. Há uma aldrabice qualquer...?

**PEDRO COSTA** Não, não. Naquele quarto, as janelas são de correr, é uma espécie de marquise e foi só descentrar e contrapicar a câmara um pouco, para ter 30% de janela e 70% de parede branca. Era juntar o branco ao branco.

**MANUEL GRAÇA DIAS** É muito convincente, é um *hospital*.

**PEDRO COSTA** Neste filme há uma abstracção, uma simplicidade que é interessante e que vem completamente deles. Estão tão perdidos, estão tão vazios dentro daqueles blocos brancos. Depois começam a imaginar hospitais...

Outra coisa: a história de o Ventura se deitar no chão, de não ter nada dele, vem do Ventura, ou seja, ele tem uma vida interior muito despojada, não quer muito, não precisa de nada. Porque nunca teve nada. E provavelmente, e infelizmente, nunca terá nada. Isto está no filme, se as pessoas quiserem ver, vêem; se não quiserem ver, não vêem; provavelmente vocês não querem ver – é que quase todas as mulheres cabo-verdianas, mesmo as empregadas de limpeza aqui da Cinemateca (cruzei-me agora com duas), fazem a limpeza das nossas casas, das seis da manhã às seis da tarde. Limpam, limpam as casas que, para elas, são uma espécie de revista *Casa & Decoração* ao vivo e a cores. Elas estiveram trinta anos à espera destas casas. É evidente que vão mais ou menos reproduzir os modelos que conhecem. E as suas casas tornam-se pequenos museus. Na casa da Vanda fica-se com a impressão de que nada daquilo é vivido, nada é ocupado, são coisas vistas e reproduzidas, são clichés. A Vanda sabe disso perfeitamente, e morre disso. Morre disso constantemente. Ela diz-mo, eu sinto-o, ela diz-mo sem dizer, e eu filmo isso, já filmei, já estou farto de filmar, filmarei ainda mais, no futuro. É isso que ela me passa. Pequenos museus, onde vivem esta espécie de figuras de cera, em que eles se tornaram... É um bocadinho triste, não é?

Isto liga-se à história do museu. Fomos para o museu porque o Ventura foi operário no Museu Gulbenkian, esteve lá a trabalhar dezanove meses. Fez toda a rede de esgotos do museu; conhece bem aquilo tudo, assentou as lajes... enfim, trabalhou imenso e, como é óbvio, nunca mais lá tinha posto os pés. O que aconteceu foi que um dia nós passámos de carro, por acaso, em frente à Gulbenkian, e ele disse-me: «Eu fiz isto.» Eu perguntei-lhe: «Ah, e quer lá ir ver?» Ao que ele respondeu: «Gostava de ir ver se ainda está lá o meu patrão!» O patrão das obras... Hoje! O museu foi feito há quarenta anos... Portanto, ele quis ir ver se o patrão ainda lá estava, como se as obras continuassem, como se o patrão continuasse patrão...

**MANUEL GRAÇA DIAS** Não chegaram a pintar a Gulbenkian!...

RISOS NA ASSISTÊNCIA



**PEDRO COSTA** Estacionámos o carro e o Ventura foi andando, eu fui atrás. Ia com o Olivier, que fez o som, e dissemos ao Ventura: «Venha ver o museu!» Ele nunca tinha entrado, nunca tinha visto o museu com os quadros, com as obras de arte. Só viu aquilo em obra; deve ter saído uns dias antes da inauguração. Assim que começou a subir aquela rampa para o edifício principal em direcção à sede – ainda por cima ele foi para a sede, nem foi para o museu – percebi que ele não ia entrar. Veio logo um segurança, assim que o viu. O Ventura até ia bem vestido, mas é óbvio que um tipo daqueles não entra na Gulbenkian. O segurança veio, parámos, comprámos o bilhete, fomos ao museu, demos uma volta e pensei que, se calhar, era engraçado fazer uma cena em que ele encontrasse um tipo que podia ser seu filho, porque no filme ele vai descobrindo cada vez mais filhos. A intriga do filme era apenas e só: filhos *ad eternum*. Nesta cena do museu, nesta saída das Fontainhas... como posso explicar?... O Ventura foi ver as paredes dele. O que ele está a ver no Museu Gulbenkian é o mesmo que nós vemos, mas quando nós olhamos vemos o Rubens, e ele está a ver as suas paredes que, por acaso, têm um Rubens em cima, mas só por acaso. E o olhar emocionado que ele tinha quando fizemos a visita, quando dizia: «Ah, já há uma racha ali! Este chão já tem que ser reparado! Esta laje está partida! Deve andar aqui muita gente!»

Esta história do museu serve para dizer que o Ventura tem o mesmo olhar que nós. Houve uma parede que ele fez e que, por sorte, tem lá pendurado um Rubens e um Rembrandt. Há outros que não têm essa

Ventura, Museu da  
Fundação Calouste  
Gulbenkian, canapé  
de confidências

sorte, não é? Para mim a arte é um bocadinho isto: é preciso descer muito para subir outro muito. Não sei se isto se percebe. Esta cena do museu foi difícil de fazer, porque era necessário restituir ao Ventura um direito de olhar, e de comoção, sobretudo porque ele representa uma série de coisas em que eu acredito e de que estou muito próximo. Não podia negar ao Ventura uma espécie de fruição estética, de prazer, de êxtase, que a nós nos é sempre permitido. O problema é que nunca saberemos se ele está a gostar muito do Rubens ou da parede que fez... é essa a ambiguidade. A cena tem isso lá dentro, para além de ser um pequeno nóculo narrativo, que serve para explicar como é que o Ventura chegou a Lisboa, como teve o acidente, etc. Mas fazia também a ponte com a tal história de que as casas onde vivem são pequenos museus, e que um museu também é sempre uma espécie de sanatório ou hospital.



**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Uma coisa que me impressionou foi a maneira como o Ventura não habita, ou não consegue habitar, a cama da Vanda. Não consegue estar na cama naturalmente.

**PEDRO COSTA** Isso é o prodígio da pessoa, dele próprio. Creio que era o Pasolini quem dizia isso. É uma força do passado, é um homem do passado, é daqueles homens que são como os nossos avós, como

Ventura e Vanda,  
quarto da Vanda  
no Casal da Boba



as pessoas que começam a já não existir, que tendem a desaparecer, como tantas outras coisas... Pessoalmente, estou do lado de muitas coisas dessas, acredito nos valores dos filmes que me formaram, vivi intensamente as promessas dos filmes do John Ford, dos filmes do Griffith, nomes que não sei se vocês ainda reconhecem... ainda acredito nessa promessa, não só de cinema, mas de vida, de continuar a tentar fazer algumas coisas de uma certa maneira. O Ventura vem desses tempos, vem do passado, é um homem que ficou lá atrás. Se quiserem, também, ficou na Gulbenkian, ficou, e ainda bem, com o Rubens, com o Rembrandt... ainda bem para ele. Eu já o conheço bastante bem, ficou numa espécie de sonho, não sei como hei-de dizer, ficou preso na carta de amor, ficou naquele tempo estranho daquela barraca, naquele jogo de cartas, naquela carta de amor, naquela repetição.

A repetição da carta não foi planeada, não foi pensada por mim. Foi acontecendo. Era o filme a fazer-se, era o nosso filme, de uma equipa de três ou quatro pessoas. Uma carta de amor que era repetida *ad eternum*. O filme era isso, repetir, repetir, repetir. Depois tínhamos outro trabalho mais doloroso, que era filmar aqueles rapazes, a Vanda e os outros que queriam confessar coisas muito duras e problemáticas... naqueles blocos brancos. A outra parte do filme, a parte da barraca, aquele passado, é o romance do Ventura. Depois daquela carta, ele não pode mais, evidentemente, habitar aquelas casas. Não sabe estar quieto na cama da Vanda. Não sabe, não pode e não quer! Acho que ninguém devia querer, mas depois «é com cada qual». Ou seja, é a maneira como o filme é feito.



**PÚBLICO 1** Queria fazer uma pergunta ao Pedro Costa, sobre a intencionalidade deste filme em relação ao *No Quarto da Vanda*, em que as Fontainhas eram mais alegres, com mais cores. Agora estão mais cinzentas. Houve intencionalidade nisso?

**PEDRO COSTA** Não me parece que haja grandes intenções nos filmes, não há intenções. Vamos fazer um filme, vamos trabalhar e, durante o trabalho, descobrem-se coisas. Neste meu método, é no trabalho que se descobre o trabalho. Vão-se descobrindo coisas. É claro que há o sítio e que há as pessoas, que havia um outro sítio e que perdura a memória desse sítio neste filme. Neste filme quase só há memória, as Fontainhas já não existem. Foi um sítio onde vivi com aquelas pessoas, onde fiz três filmes. É um bocadinho como diz o Manuel, é o meu estúdio. Estou a

tentar que aquilo seja a minha Hollywood. Vocês podem rir, mas estas pessoas são as minhas super-estrelas. Aquele é o sítio onde eu trabalho, é o sítio onde sou um bocadinho o patrão, de vez em quando arranjo uns dinheiros, pago às pessoas e fazemos uma história sobre elas. Não vem de mim, não é uma história minha, é uma história em que ponho coisas, em que ponho a minha sensibilidade e a minha maneira de fazer. Agora, o que vocês vêem, não posso senão dizer que é o fantasma da verdade...

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Mas há ainda uma pessoa que vive nas Fontainhas. É a Bete.

**PEDRO COSTA** Há ainda uma pessoa, haverá sempre uma pessoa. Isto é poesia, mas haverá sempre uma última pessoa. É para isso que existe o cinema. Para essa última pessoa, imaginária ou real. O cinema nasceu na rua, nasceu num canto sujo, na esquina de um prédio. Por acaso foi à saída de uma fábrica, à beira dum caminho. O Chaplin está sempre na rua, nas escadas, nos bairros. Até acho que está sempre com uma certa e determinada classe social, mas aí já estou a ser provocador... Fui formado por essas coisas, sinto-me melhor por aí. Penso e avanço melhor, economicamente, politicamente, moralmente. Não quero deixar esse realismo, não posso dar um passo para lá desse realismo, porque sinto que me perco e que vou perdê-los a eles, e que eles se vão perder a eles próprios. Esse realismo tem a ver com os meios de fabricação do filme. É uma precariedade, esse realismo. Não é chegarmos à miséria de não ter dinheiro para fazer, ou de não ter utensílios ou ferramentas, é termos as coisas que nos permitem fazer um filme parecido com o que queríamos fazer, ou seja, conseguir que o que está atrás da câmara e o que está à frente seja equilibrado. Acho que este era o segredo, por exemplo, dos grandes filmes clássicos, ainda que fabricados num quadro industrial. Eles tinham muito, trabalhavam muito e via-se muito. Para fotografar e fazer ouvir as coisas de hoje, faço desta maneira, com estas pessoas. Parece-me adequado, em todos os sentidos. As mudanças que vêm são as mudanças que sentimos, que sentimos também formalmente. Este filme é muito diferente de *No Quarto da Vanda*. Avança-se. O Ventura dá-me ideias, provoca coisas, tem uma poética própria. Não é só dizer-me «Eu fiz isto» ou «Filma-me a dizer isto...». Ele provoca-me, abre-me a cabeça. É isso que os filmes deviam fazer, sempre, não é? Quer dizer, ele faz-me isso a mim; eu tento fazer isso às pessoas. Se consigo, não sei.



**PÚBLICO 2** A verdade destas pessoas, da expressão do seu olhar, deste lugar que é as Fontainhas, está muito presente neste filme. Ao mesmo tempo, há nos dias de hoje uma arquitectura que entra em conflito com esta verdade e que não lhe corresponde. O Pedro Costa mostra este conflito no filme. A pergunta que eu queria fazer ao arquitecto Graça Dias era se nesta arquitectura de hoje, e para o próprio arquitecto hoje em dia, esta verdade de que fala o Pedro Costa não desapareceu: se uma porta não deixou de ser uma porta, se uma janela não deixou de ser uma janela, se não passou a ser x, y ou z, e se a arquitectura dos arquitectos não vive uma grande ficção, controlada e comandada por alguém.

**MANUEL GRAÇA DIAS** Sempre existiu esse lado comercial, não é nenhuma novidade. Não é de hoje que a arquitectura seja comércio e que haja uma outra que o tente não ser. Sempre terá sido um pouco assim. Esse comércio pode é adquirir expressões mais insidiosas que passam, ou pretendem fazer-se passar, por arquitectura. Acho que é uma observação inteligente e interessante... mas vou responder ao lado.

**JOSÉ NEVES** Isso não vale!

**MANUEL GRAÇA DIAS** Vale, vale! Não vou estar aqui com uma conversa complicadíssima. Com certeza que tem razão. Mas também não acredito demasiado nisso, porque ainda há espaço para a arquitectura, não estamos dominados por nenhum ser extraterrestre. A questão mais interessante seria saber se, na nossa área, conseguiríamos alguma vez fazer um trabalho deste género. É muito difícil. Em arquitectura não conseguimos fazer um trabalho como o Pedro Costa faz.

**JOSÉ NEVES** Em que sentido?

**MANUEL GRAÇA DIAS** No sentido de pegarmos num grupo de pessoas, arranjar-mos dinheiro e estarmos com essas pessoas a construir, para elas, qualquer coisa. É diferente, porque no cinema constrói-se uma representação que se envia aos outros, e nós construímos situações que, ainda que «representem», têm uma utilidade imediata. Portanto, teríamos de fazer com estas pessoas, eventualmente, a reconstrução do seu bairro. Isso é possível. Quando perguntam a um arquitecto qual é o seu papel no meio disto tudo, é bom que se perceba que ele não tem um poder ilimitado, mas que talvez fosse possível. Se um arquitecto tiver paciência, determinação e grande convicção, pode chatear toda a gente até conseguir reunir dinheiro. Chatear as câmaras e mais este e



mais aquele até conseguir chegar lá. Meter a mão na massa e modificar aquilo num sentido positivo, pôr o sítio a funcionar optimamente – mantendo o que está bem, melhorando o que está quase bem. E não destruindo, nem fazendo ao lado uns caixotes a correr, a despachar. Mas isso também nos escapa, não podemos imaginar um mundo em que os arquitectos andem todos a tratar de todos os assuntos. Provavelmente temos de exigir a outro tipo de poderes que exerçam esse papel, e os arquitectos, depois, cá estarão para tentar dar o seu contributo. O arquitecto é sempre muito mais pragmático face à encomenda que tem e face às disponibilidades que tem, em cada momento, para resolver uma dada situação. Agora, estes problemas resolver-se-ão, provavelmente, não com edifícios ao lado, anónimos, feitos de qualquer maneira, «às três pancadas» e de resposta *só utilitária*, mas reconstruindo e recompondo todo aquele universo, curiosíssimo e interessantíssimo.

**JOSÉ NEVES** As Fontainhas, por exemplo?

**MANUEL GRAÇA DIAS** Sim, as Fontainhas, a Cova da Moura e todos esses bairros que quem lá não vive imagina serem horríveis e impossíveis. Quem lá vive não quer sair, porque tem com aqueles espaços uma ligação afectiva profunda. Podemos chegar lá e perceber que é possível recuperar aquelas situações e transformá-las. Não pode é haver «negócios» subjacentes; a fábrica de parafusos ou a Technal não podem estar a criar uma pressão que obrigue a «formas» predeterminadas. Mas também podem ser utilizados esses materiais. Se a Technal oferecer caixilharias, inventamos uma maneira de pôr as caixilharias naqueles vãos, melhorando a vida das pessoas e dando-lhes um bom ambiente. Acho que o nosso papel é um bocado este, o resto é sempre do mundo da fantasia.

**PEDRO COSTA** Há uma coisa que eu não posso deixar de dizer. É que vivo num mundo de patos-bravos. O cinema português também é um mundo de patos-bravos e chicos-espertos, não façam confusão! Os mesmos oportunismos e as mesmas negociatas. E o que vai vir por aí vai matar-vos a tola, vocês vão ficar completamente idiotas. O que sempre se pediu à poesia ou à pintura, porque é que não se pede ao cinema? Porque é que já não se pede coisa nenhuma ao cinema? Ou mesmo à arquitectura? Compreendo que na arquitectura, como o Manuel diz, seja imensamente mais difícil, porque nós ainda vivemos, infelizmente, no embuste do mundo da arte. Um dia, quando for muito velhinho, hei-de fazer um filme completamente anónimo: uma espécie de emissão de

televisão, mas bem-feita. Era isso que eu queria fazer, a televisão lá do bairro. Nunca terei o dinheiro, nunca terei o apoio, mas há ali um sonho colectivo, impressionante.



**PÚBLICO 3** Os Projectos SAAL<sup>5</sup> não foram pequenos *juventudes em marcha*?

**JOSÉ NEVES** O SAAL é uma coisa um pouco esquisita. É pensar que se faz uma revolução em que os pobres continuam pobres, em casas de pobres. Ao mesmo tempo faziam-se ocupações – isso se calhar é que era a revolução! <sup>RISOS</sup>

Não sei se o SAAL tem alguma coisa a ver com o *Juventude em Marcha*, o que acontece é que muitos protagonistas do SAAL são protagonistas do *Juventude em Marcha*, serão protagonistas de muitas outras coisas que poderão vir a acontecer, mais bonitas, mais feias. Acho bom que se pense muito bem no que foi o SAAL. Há pouco tempo passou no São Jorge o filme *As Operações SAAL*<sup>6</sup>, e houve um debate com oitocentas pessoas a assistir. Estavam oitocentas pessoas, sem nenhuma divulgação especial, a não ser o passa-palavra. É um tema que interessa a imensa gente, se calhar mais do que parece. Estava o realizador João Dias e vários convidados. Entre eles estava o arquitecto Nuno Portas, que foi um dos criadores do SAAL, e que disse que o SAAL devia continuar a acontecer hoje, que o SAAL seria um processo capaz de resolver hoje imensos problemas muito concretos. Uma pergunta que lhe foi feita – e ele passou-lhe ao lado – foi como é que isso seria possível sem uma revolução, porque o SAAL implicava pôr em causa a propriedade privada. A questão do SAAL é muito complicada, e quando é evocada passa-se com frequência ao lado de muitas coisas.

**MANUEL GRAÇA DIAS** Acho que entre o SAAL e o *Juventude em Marcha* há, de alguma maneira, sobreposições felizes. Como diz o arquitecto José Neves, era preciso um contexto muito específico para que aquilo pudesse acontecer e, ainda assim, sabemos que também houve muita demagogia. Não é fácil, ou não é possível, o arquitecto demitir-se completamente do seu papel e serem as pessoas a projectar; o arquitecto ser um *instrumento*. Possível é, mas não tem muito interesse, porque, de alguma maneira, há uns que estiveram mais tempo a reflectir sobre determinados problemas do que outros, o que não quer dizer que as pessoas não possam ou não devam explicitar o

<sup>5</sup> SAAL, Serviço de Apoio Ambulatório Local, foi instituído a 31 de Julho de 1974 pelo II Governo Provisório, através do seu Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo, o arquitecto Nuno Portas, com o intuito de dar apoio a populações alojadas em situações precárias.  
<sup>6</sup> João Dias, *As Operações SAAL*, Portugal, 2007, 90 min.

que querem, e aí o arquitecto ser o melhor intérprete possível dessa vontade – que nunca será expressa com as palavras dos arquitectos, será expressa de outra maneira, referida aos modelos que as pessoas conhecem. O que é muito interessante é o arquitecto conseguir interpretar essas palavras e dar às pessoas o que elas querem, sem ser necessariamente o que elas pedem. É um trabalho diferente daquele que, neste momento, estamos a analisar, mas tem, teve, terá tido, algumas semelhanças nalguns pontos. De uma maneira geral, também foi fruto de uma época muito específica e seria muito difícil, hoje, repetir-se.

7 O grupo Zanzibar Films produziu, em Paris, uma dezena de filmes entre 1968 e 1972, congregando alguns cineastas de vanguarda, entre os quais Philippe Garrel. O nome Zanzibar referia-se à ilha que, à época, tinha um governo maoísta.



**PÚBLICO 4** Gostei bastante do filme, fez-me lembrar aquele ideal, talvez um bocadinho ingénuo, do grupo Zanzibar dos anos 60<sup>7</sup>. Gosto muito de vir à Cinemateca, e esse foi um género de filmes que me fez lembrar esta espontaneidade. Puxando o assunto para os objectos, entendo o filme como uma ficção. Será que os objectos são importantes para mudar o estilo de vida, ou para nos tornarmos mais próximos de um espaço? Se o Ventura não fosse descartado dos seus objectos, no início do filme, será que podia tornar-se mais próximo daquele espaço que lhe foi imposto e que não lhe diz nada? Os objectos são importantes ou são tão fúteis como são tratados durante o filme?

**MANUEL GRAÇA DIAS** Eu não acredito é nessa asserção, que passou aí pelo meio, de que a má arquitectura é aquela que condiciona a vida das pessoas. Foi mais ou menos isso?

**PÚBLICO 4** Que impõe um estilo de vida.

**MANUEL GRAÇA DIAS** A má arquitectura é má arquitectura, o estilo de vida somos nós que o inventamos ao longo do tempo. Podemos ter o nosso estilo de vida «contemporâneo» num edifício pombalino, feito no século XVIII, que não terá querido impor nenhum estilo de vida. As pessoas do século XVIII tinham a sua maneira de viver. Hoje, provavelmente, teremos de lhes instalar electricidade, TV cabo e elevador; mas o estilo de vida não passa pela má arquitectura ou pela boa arquitectura. O estilo de vida somos nós que o criamos.

**PÚBLICO 4** Divisões, paredes, portas, janelas, tudo influencia o estilo de vida. Quando compramos uma casa, já lá está a cozinha, a sala...

**MANUEL GRAÇA DIAS** Aí é que está a má arquitectura, aquela cujos espaços estão muito condicionados. Por isso é que estou a tentar dar exemplos que escapam a esses condicionamentos. Quando se vai para um edifício pombalino, ele também tem uma cozinha, uma casa de banho e quartos, mas, provavelmente, há uma indiferença relativamente a essa funcionalidade dos espaços, que nos permite ocupá-los ao longo da vida como entendermos. Nuns anos a sala está de um dos lados, noutros anos muda para o lado oposto, troca-se o escritório com o quarto do filho, a mãe faz um quarto maior para os dois gémeos, etc. Serão problemas que estão a montante, porque também têm que ver com o custo da construção, dos terrenos e das coisas. Hoje construímos com áreas reduzidas. O que seria muito interessante é que essas áreas, apesar de serem mais pequenas, não fossem tão condicionantes. Penso que a questão não passa pelos objectos. Os objectos entram e saem conforme quisermos. Os objectos mais interessantes, do meu ponto de vista, são aqueles que dão para muitas coisas. É como o copo. Lenine tem uma história muito bonita sobre o copo: o copo é um instrumento óptimo, porque é muito bom para beber água – estaria a referir-se a um copo sem pé, um vaso –, mas também dá para atirar à cabeça de uma pessoa, dá para fazer de pisa-papéis, dá para apanhar uma borboleta que vá a passar. Ou seja, é um objecto cuja ductilidade é suficiente para o usarmos de muitas maneiras, não sendo ele a usar-nos a nós.

**PÚBLICO 5** Falou-se em perder o dentro. Acho que a primeira imagem do filme, com os objectos a sair de uma fachada – sinto que é só uma fachada –, quase já não tem nada lá dentro; há também a mulher, Clotilde, a falar sobre Cabo Verde. E sentir que aquilo é o esvaziar desse dentro, porque se deitaram as coisas para fora, há um espaço que já quase não existe, está esvaziado. Nesse sentido, perder o dentro é lindíssimo, ainda por cima em arquitectura. Como é que surgiu a ideia de o Ventura arranjar filhos em cada sítio por onde passava?

**PEDRO COSTA** O filme começou entre mim e o Ventura. O Ventura é muito mais imponente, misterioso e espampanante do que se vê no filme. Por outro lado, é uma figura muito trágica, porque tudo o que diz é verdade, ou seja, teve um acidente de trabalho nas obras, ficou muito frágil, o corpo ficou deficiente, a cabeça às vezes vai-se para sítios maus, envelheceu muito depressa e ficou preso no passado. Este filme diz que ele ficou noutros tempos. A sua história é um pouco a de todos os imigrantes cabo-verdianos, angolanos ou moçambicanos, ou mesmo, hoje em dia, ucranianos ou brasileiros. Vem o homem primeiro,



a mulher fica lá com os filhos, às vezes durante anos e anos. Ele viveu sete anos em Lisboa, sozinho numa barraca, e, evidentemente, houve mulheres, e filhos. O Ventura real tem filhos reais e tem outros filhos que são fantasmas, os filhos do tempo à espera da chegada da mulher. Falámos sobre isso e acho que se começou por aí.

Quando se está a fazer um filme assim, da maneira que eu faço, temos de nos agarrar a uma coisa muito básica, um *fait-divers*, e depois trabalhar essa coisa, é preciso repeti-la. A ideia do filme é que ele tem dezenas de filhos – como todos eles têm –, e vai procurá-los, vai ver se estão bem. A ideia é não acabar o filme, que é o sonho de qualquer filme. Jamais um realizador que tenha feito um filme que quisesse fazer o quis acabar. Eu tenho sorte, de vez em quando – por exemplo neste, no filme anterior, no outro. Talvez ao meu primeiro filme eu o tenha querido acabar; mas aos outros filmes, nunca os quis acabar. Portanto, trata-se de arranjar uma maneira e um argumento para não os acabar. Neste caso, «há sempre outro filho», «olha na Gulbenkian, está lá um filho», «olha ali na praça de touros, pode estar lá outro filho ou uma filha a trabalhar». Isto é uma história antiga, e está ligada à história do princípio. No princípio era a história da primeira pessoa que chegou, da primeira casa e do tipo que começou tudo aquilo, o inventor do bairro...

Ventura e Lento,  
primeira barraca  
das Fontainhas

**PÚBLICO 5** Pois, porque a ideia parece ser a de que ele, além de ser o pai de muitos filhos, é o pai do bairro.

**PEDRO COSTA** Sim. É o pai. *Era uma Vez um Pai* podia ser outro título do filme – é um filme do Ozu... Mas foi simplesmente uma maneira que arranjámos de adiar o fim da rodagem... É o boicote supremo ao bem denominado produtor – que, aliás, não tenho –, que diria: «Já chega, pronto, acabou-se!» E eu responderia: «Ah! Mas e o outro filho? Falta-nos o outro filho!»

8 Lars von Trier,  
*Manderlay*,  
Dinamarca,  
Zentropa  
Entertainments,  
2005, 139 min.



**PÚBLICO 6** O seu estúdio, as Fontainhas, fez-me lembrar *Manderlay*<sup>8</sup>, de Lars Von Trier, um filme em que as personagens, a certa altura, ganham uma espécie de autonomia. O universo que o *Juventude em Marcha* retrata parece ser fechado, apesar de aquele grupo representar outros. Isso parece deixar aos arquitectos a seguinte reflexão: aquela cidade não foi feita para aquelas pessoas. O papel dos arquitectos é projectar para pessoas concretas, e não há nenhuma possibilidade de viver bem naquele modelo de casa ou de espaço urbano. Parece-me que, assim como o seu filme só podia ser feito naquele modelo, também a cidade que o seu filme mostra às pessoas tem de ser repensada para dar resposta a pessoas que têm necessidades específicas. Isto é ao nível das ideias, porque sei que, de um ponto de vista prático, as câmaras municipais impossibilitam o trabalho que, efectivamente, deve ser o trabalho dos arquitectos.

**PEDRO COSTA** Isso agora é que eu não sei. Isso é convosco. RISOS NA ASSISTÊNCIA Mas há uma coisa que tenho a dizer: não creio que haja personagens neste filme. Não conheço o filme que referiu, conheço o realizador mas não vi esse filme, portanto não sei do que é que está a falar em relação ao estúdio. Quando falei de estúdio foi de uma maneira ligeira, quer dizer, para mim eles são como estrelas, mas, ao mesmo tempo, todos podem ser técnicos, assistentes do filme, operários do estúdio. Ou seja, montou-se uma estrutura que serve, que é útil e, de vez em quando, produz um filme. Outras vezes faço outras coisas: filmo casamentos, ou não sei o quê, coisas que nunca se vêem e que nos servem para outras coisas.

Tento sempre, ou tendo sempre a filmar e a tentar passar, o mais que posso, o encontro que tenho com a pessoa, com a pessoa que conheci, o Ventura ou a Vanda... É o nosso encontro que está ali. Era nesse sentido que eu falava do encontro de sensibilidades. Mas não acho que isso produza – produza é uma palavra feiosa... – uma personagem, não sinto que sejam personagens ou que seja um filme com personagens. Quando penso neste filme, ou quando pensei no filme anterior, e já no outro pensava nisso e no próximo ainda vou pensar mais, a minha

preocupação – preocupação não será a palavra correcta, a minha tarefa e esforço – é estar à altura destas pessoas, não das personagens, porque a personagem é qualquer coisa que eu estou a inventar com eles, a partir deles. Portanto, é preciso saber estar à altura do Ventura. Não é só uma altura de câmara, uma altura que as pessoas vão ver traduzida visualmente – é estar à altura humanamente. Estar à altura é o mais importante para mim, e esse estar à altura é complicado, é vasto, não posso dizê-lo aqui, não há tempo suficiente, são muitas vidas, milhares de páginas e volumes escritos, são cem ou mil anos.

Neste filme, há certas cenas que são feitas dessa eternidade... Por exemplo, tenho a sensação de que todas as cenas entre a Vanda e o Ventura são – e isso é prodigioso da parte deles – o trabalho que eles fazem para mostrar um minuto da vida deles. Aquilo que vemos no ecrã não é um minuto da vida deles, é o trabalho que eles têm para vos mostrar isso.

É isso que sinto, é isso que sei que eles fizeram, foi o trabalho e o esforço que eles fizeram para tentar, talvez, passar um segundo de aflição, de emoção, de sentimentos, naquele quarto. É esse trabalho, essa procura que é interessante. Portanto, estar à altura deles, ou da história deles, ou do passado deles, ou do sofrimento deles, tudo o que se quiser, e este crédito de confiança que eles me dão, não é coisa que possa tratar ligeiramente, como se eles fossem personagens. Não posso tratá-los como personagens, é demasiado o que eles dão. Aliás, nunca acreditei em personagens no cinema, nunca consigo ver personagens.

Não sei se percebo bem o que diz, mas, por exemplo, os lugares, as paisagens podem ter uma força... Ainda há dois ou três cineastas hoje que acreditam, que ainda tornam sagrado alguma coisa desta terra, deste planeta. Há poucos... não sou especialista, mas parece-me que há muito poucos arquitectos que ainda façam o mesmo...

**JOSÉ NEVES** Pedro, quem são os cineastas?

**PEDRO COSTA** A Danièle Huillet e o Jean-Marie Straub sempre, o Godard quase sempre. Há uns mais jovens...

**MANUEL GRAÇA DIAS** Mas deve haver uma lista enorme de cineastas que consigam olhar para a cidade e, a partir daí, encontrar os lugares...

**PEDRO COSTA** Um arquitecto vive num mundo difícilimo, muito mais do que um cineasta, que talvez seja mais livre, apesar de tudo. Não se trata de fazer coisas militantes ou um cinema pobre, ou denunciar as mazelas no mundo, não é nada disso. É ter uma pequena consciência

desta confiança que, às vezes, as pessoas dão sem querer nada em troca. Acho que uma pequena parcela da espécie humana me deu muitas coisas que eu agora não posso exagerar, amalucar. É o meu trabalho. Vocês podem achar que é uma fantasia, uma coisa que ninguém quer ver. Mas é uma maneira de retribuir, como se eles me dissessem: «Toma lá a nossa memória. Toma lá este bocado de terra. Toma lá estas Fontainhas que já não são. Vamos tentar dizer o que eram. Vamos dizer isto sem dizer. Vamos olhar para aqui, tu vais tentar fazer isso como se a gente estivesse a ter saudades disso.» Vejo poucos arquitectos a fazer coisas deste género. Mas se calhar isto é uma ficção, se calhar o que estou a dizer não está no ecrã, mas acho que os arquitectos não...

**MANUEL GRAÇA DIAS** Não, Pedro, talvez conheças é poucos arquitectos e pouco trabalho de arquitectos, porque faz parte do espírito da disciplina, precisamente, essa atenção às coisas, aos sítios e ao que lá está, essa tentativa de que o novo realce o que estava e o exalte. A descrição que acabaste de fazer pode pôr-se em paralelo com a arquitectura. Claro, depois há muita coisa que não é arquitectura e que, só porque é construída, passa por tal, mas não há só dois arquitectos sensíveis no mundo, de certeza.

**PEDRO COSTA** Claro que não. Acho que o cinema, a arquitectura, tudo, tudo, cada vez mais, sofre deste pecado, o pecado terrível do vedetismo e das autorias. Enfim, é inevitável e não é culpa da arquitectura, nem do cinema, mas de certos arquitectos, de certos cineastas desta nossa sociedade.

Pedro Costa em rodagem, baldio no Casal da Boba. Fotografia: Olivier Blanc





**JOSÉ NEVES** Há uns meses passei pelo Casal da Boba com a Maria, e vimos o Ventura. Estava sentado à porta de um sítio onde parece que costuma estar. Olhámos e reconhecemo-lo imediatamente. Ele olhou para nós, nós olhámos para ele e não o importunámos. Quando vínhamos embora, a Maria disse: «Costuma dizer-se: “Olha, aquela actriz é muito mais gorda do que parece nos filmes” ou “Aquele actor é muito mais alto do que parece, nos filmes parece pequenino.” O Ventura é exactamente aquilo que se vê no *Juventude em Marcha*.» Foi uma forma de entender este filme, uma forma que nos foi oferecida, que não procurámos. Descobrimos: «É exactamente o Ventura, aquele que está ali.» Isto pode parecer estranho, porque o Ventura, no filme, não é nada espontâneo, é tudo muito construído. Ainda sobre as personagens... Queria aproveitar para fazer uma coisa, não sei se isto é permitido na Cinemateca...

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** O quê? É tudo permitido.

**JOSÉ NEVES** Queria fazer uma pergunta a uma pessoa que está na assistência, a actriz Manuela de Freitas, porque é uma actriz e é a actriz que é. Se estiver disposta, claro, eu gostava de a ouvir sobre o que é que acha destas, não sei se são personagens, mas pessoas são de certeza e actores também.

**MANUELA DE FREITAS** Acho que tem a ver com aquilo que disse o Pedro. Não são personagens.

**JOSÉ NEVES** Não são personagens. São pessoas e são actores.

**MANUELA DE FREITAS** Adorava que o Pedro fizesse um filme sobre mim (oxalá!). RISOS NA ASSISTÊNCIA Seria diferente; ele ia fazer um filme sobre a Manuela de Freitas, portanto eu não ia representar. Isto tem a ver com a questão do que é representar. As pessoas que estão neste filme não estão a representar. Aquilo que o Pedro disse é que é espantoso...

**JOSÉ NEVES** Estão a fazer o quê de diferente em relação à Manuela quando actua num filme?

**MANUELA DE FREITAS** A diferença é que, quando um actor faz uma personagem, há dois elementos: há o actor e há a personagem. Depois aparece uma terceira coisa que vem da junção do actor com a personagem. Há a personagem criada pelo dramaturgo ou pelo

realizador, e há uma mistura entre o actor e a personagem que resulta na criação daquela terceira. Por isso é que nunca é a mesma peça de teatro, a mesma personagem nunca é igual de actor para actor. Aquilo que o Pedro disse, que é a repetição das cenas, e eles perceberem o que pode melhorar, isso é espantoso, porque tem a ver com o actor, é uma dessas coisas extraordinárias na arte de um actor, a repetição, os ensaios, é a *repetition*... Vai-se ganhando a consciência, como o Pedro dizia, de que se pode fazer melhor, e vão aparecendo coisas novas. Podia pensar-se: se as pessoas estão a contar a sua própria vida, devia filmar-se logo e está contado. Essa repetição é o que faz com que a arte de um actor também seja uma coisa tão misteriosa. Tem a ver com o que por vezes se pergunta ao actor: se não se chateia por fazer todos os dias a mesma coisa no teatro. É exactamente isso. A repetição faz descobrir muitas coisas e, ao mesmo tempo, dá essa noção de que se pode contar melhor, de que se pode contar de outra maneira.

**PÚBLICO 7** Queria fazer uma pergunta ao realizador Pedro Costa. Imagina alguma arquitectura em que aquelas personagens ou pessoas fossem felizes, ou em que se sentissem integradas? Acho que ao longo do filme passa a ideia de que a arquitectura moderna é desajustada.

**PEDRO COSTA** Mas aquilo não é arquitectura moderna! Acho eu.

**PÚBLICO 7** Arquitectura moderna, não, arquitectura contemporânea. No fundo, aquelas casas, que são feitas para albergar aquelas pessoas. A ideia que passa ao longo do filme é que aquilo é desajustado e, no entanto, quem veja a Vanda em *No Quarto da Vanda* vê uma pessoa já esvaziada do seu meio natural.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** «Meio natural»?

**PÚBLICO 7** Não, «natural» no sentido em que a arquitectura construída por eles é mais ajustada do que a mais recente. Creio que aquelas pessoas já vêm vazias anteriormente, por qualquer outra razão, não sei se será por uma questão de desenraizamento. Em determinado momento a Vanda diz qualquer coisa como: «Fiz muita asneira na minha vida», ou «Correu muita coisa mal».

**PEDRO COSTA** Sim, que eles já vêm vazios, sim. Mas também tudo já se perdeu e há muito tempo... perdi eu, e o cinema. Estava há pouco a falar do Griffith?, e lembro-me dele, outra vez. O Griffith, que é para



mim, uma espécie de irmão gêmeo de fortuna do Ventura, mal chegou ao quarto filme, já dizia: «Está tudo perdido! Meu Deus, para onde é que isto vai! Já não percebem nada! Já não vêem nada! Já não vêem as árvores, já não vêem o vento!» Para aí em 1930, já ele dizia: «Está tudo vazio!» O Manuel fala melhor disso: do que são os bairros-de-lata, das margens da sociedade portuguesa, dos mais pobres da sociedade portuguesa, e de como é que nasceram os bairros-de-lata, como é que eles foram feitos. Há um outro lado: o que é que foi construído também aí? O que é que eles, apesar de tudo, conseguiram lá dentro, o que tentaram mudar na vida comunitária. E não estou a falar só em associações, ou de grupos de trabalho. O Ventura é uma espécie de mito fundador do bairro. Por isso é que dizia que o Ventura é um mito trágico, concretamente: é um dos primeiros heróis a fazer a primeira barraca e, ao mesmo tempo, é o símbolo de todos os que caem dos andaimes e dos postes e ficam malucos ou deficientes. Tem as duas faces: é o mais forte, é o *cowboy*, o pioneiro, e, ao mesmo tempo, é o fracasso e o medo. Isso é muito impressionante nele e noutros do bairro.

Há uma pequena mitologia, há pilares, há valores – havia, apesar de tudo – e havia uma peculiar forma de solidariedade. As Fontainhas eram um espaço interessante porque, suspeito eu, como em todas as organizações que devem muito ao antigo, ao primordial, o que era privado e o que era público era muito interessante. Isso sentia-se bastante *No Quarto da Vanda*. Não foi uma intenção minha, era mesmo assim, ou seja, o quarto da Vanda podia ser uma praça, uma rua ou um

Ventura, porta da Bete, Fontainhas

largo, e era, ao mesmo tempo, o sítio mais secreto, o mais fechado dos quartos. É confuso e contraditório, e isso é muito interessante. Esse tipo de coisas acabou, acabou e acabou por decreto-lei, ou seja, neste sítio novo eles não podem sequer fazer um churrasco, por exemplo.

É tão simples quanto isso. Porque o fumo sobe até ao terceiro andar e vai impestar a casa de alguém. Acontece que no terceiro andar está uma velhota do Fogo que só quer é sentir o aroma da entremeada. Porque, se calhar, já nem pode descer, portanto o que quer é o fumo lá em cima. Mas eles já não podem fazer nada... Assim que acendem o churrasco – a esquadra da polícia é ali mesmo –, o agente vem dizer: «Desculpa lá, não dá. Depois o meu chefe não sei o quê...» É tudo a este nível de «proximidade». Os canteiros das flores são constantemente rearranjados, não servem para nada, não há flores ali. Há hortas, devia haver hortas, na cabeça deles sempre houve hortas e couves. Não há flores, há batatas. Neste sentido, eles vêm esvaziados, vêm com fome, vêm com pouco dinheiro. E sempre estiveram assim, de várias maneiras.

Acontece, por exemplo, que eles fazem reproduções das casas que limpam. O sofá, o bar, a estante-bar, cada casa neste bairro tem, pelo menos, cinco televisões, três das quais são plasmas, e sabemos que os plasmas são carotes e até se pagam às prestações. Os frigoríficos, nestas casas, fazem todos cubos de gelo, são daqueles monstruosos, com seis andares. Isto tudo porque eles têm de ter casas iguais às dos patrões, às casas que limpam. Estiveram trinta anos à espera, e pronto, eles querem igual. Acontece que, por exemplo, na festa do 5 de Julho, dia da Independência de Cabo Verde, havia frango de churrasco. Sentia-se – não era só eu, mas as pessoas da Associação Unidos de Cabo Verde, que já sentiam esse problema e se preparavam para trabalhar com mais essa dificuldade – que para os miúdos do bairro naquele dia... era dia de festa porque havia frango! Ou seja, os miúdos andam a comer arroz, batata e ovo, quando antes, nas Fontainhas, comiam frango à vontade. As mães e os pais empenharam-se completamente. Está tudo arruinado com os frigoríficos, com os sofás, com os plasmas, com os globos, com os candelabros. A Vanda vai ao lixo, é mais esperta do que os outros.

Claro que eles vêm vazios, mas não podemos tornar isto uma coisa vazia... São emigrantes, vieram no fim dos anos 60, princípios de 70, os brancos que também fizeram as Fontainhas – foram o pai e a mãe da Vanda. Vieram de perto da Guarda, chegaram a Lisboa para trabalhar, construíram uma barraca. O pai arranjou trabalho na PSP, bebia três litros de vinho por noite, foi comprar tabaco e não voltou, deixou a mãe da Vanda com três filhas – a Vanda, a Zita e a Nela... Bateu nelas até não



poder mais, continuou polícia da PSP, parece que ainda é polícia da PSP. A mãe tentou aguentar-se naquela barraca. Em 69, 70, começam a chegar os cabo-verdianos e os angolanos. Coisa admirável: esta mulher que veio da Guarda aprendeu crioulo para falar com os cabo-verdianos e fazer o seu negócio de legumes e frutas. Isto é inacreditável, esta mulher que não sabe ler nem escrever aprendeu crioulo cabo-verdiano para sobreviver e fazer o seu comércio ali, senão morria. Os que tu vês aqui são descendentes desses primeiros. Todos os miúdos que tu vês, a Vanda, o Paulo, o Pango, a Bete, são os filhos da revolução, isto é, os filhos do 25 de Abril de 1974. Agora, se o 25 de Abril se cumpriu ou não... eu acho que não. Quero dizer, é culpa dos capitães de Abril, dos cineastas, dos arquitectos, é responsabilidade de toda a gente. Está aí uma resposta à tua pergunta. Houve um momento em que se calhar foi possível, mas não se fez. Eu era novo, tu também. Hoje as coisas são diferentes, há outra velocidade, outras ansiedades, expectativas, objectivos. Acho que o vazio é cada vez maior, é outro vazio; vazio nos espaços, por exemplo. Nos chamados espaços de habitação social, por exemplo, acho que os espaços da Boba são tão vazios que até doem. Como o vazio na Gulbenkian, como o vazio na Culturgest, como o vazio nas Docas. Parece tudo muito cheio, muito em festa e espectáculo, mas está vazio, não é?

Vanda, Ventura e Paulo Jorge (Gustavo Sumpsta), casa da Vanda no Casal da Boba





**PÚBLICO 8** Pareceu-me, daquilo que vi no filme, que o olhar sobre estas duas gerações de imigrantes que estão ali em presença é mais seu do que a história deles, ao contrário do que tem vindo a dizer. Ou, pelo menos, estas pessoas aparecem todas com uma visão da vida tão triste e tão derrotista da vida, que é um bocadinho diferente daquilo que eu conheço das pessoas de Cabo Verde, e conheço bastantes. Foram eles que escolheram representar-se neste tom triste, neste tom derrotista, ou é o seu ponto de vista? Em relação à arquitectura e à cidade, acho que aquele bairro que se vê não é arquitectura, é uma construção para albergar pessoas. Mas a reflexão sobre as alternativas também não é muito fácil. Falou-se aqui do SAAL e lembro-me de que uma das grandes discussões e dos grandes problemas nas equipas do SAAL era que se pretendia, como se estava a fazer na América Latina, que as próprias pessoas construíssem as suas casas e dessem ideias e pedissem aquilo que queriam. Eram os próprios que não o queriam fazer, porque achavam que também tinham direito a ter casas, como toda a gente, construídas por alguém. Portanto, será que teria sido solução, para estes grupos de pessoas, fazer aquilo que se tem feito muito lá fora, o *Advocacy Planning*, ou seja, os próprios delinarem aquilo que pretendem para os seus bairros e para as suas casas?

Falou-se aqui de outra coisa que também me revolta bastante, quando se diz que se devia fazer bairros para os cabo-verdianos, bairros para os intelectuais, bairros para a classe média, bairros para não sei o quê. Ou seja, guetizar as pessoas em situações específicas, que é exactamente

Ventura e  
André Semedo  
(funcionário  
da Câmara),  
Casal da Boba

o contrário de uma cidade democrática, em que existem sítios para se viver que vão sendo ocupados indiferentemente: casas maiores, casas mais pequenas, sítios um pouco melhores, um pouco piores, mas em continuidade.

Outra coisa que também achei curiosa e tem vindo a ser esclarecida à medida que a conversa avança é que as próprias pessoas escolheram representar ou apresentar aqueles espaços brancos, vazios, enquanto o Pedro Costa disse que eles estão cheios de artefactos, como se fossem saídos das revistas. A ideia de apresentar aqueles espaços vazios e sem nada foi deles ou foi sua?

**PEDRO COSTA** Concretamente, vê-se uma casa completamente vazia, que é a do Ventura. É-lhe dada uma casa – isto na ficção do filme – que ele não quer, porque é demasiado pequena e ele tem muitos filhos. Depois há uma outra casa que ele, aparentemente, aceita, porque é maior. Nessa casa ele tem duas cenas em que está no chão, anda a abrir portas e fica para ali um bocado a descansar. E há um lado ficção científica. E era quase isso: era como se ele estivesse a testar, ali, um mundo novo, a dar os primeiros passos num planeta desconhecido. O que se passou é que eu cheguei ao bairro da Boba ao mesmo tempo que eles. Fiz com eles as primeiras visitas, às primeiras casas que foram dadas a algumas famílias. Portanto, o meu olhar de realizador e o deles de figurantes ou ocupantes daqueles blocos são parecidos, ou seja, é o olhar da pessoa que não sabe o que há-de fazer com aquilo. Quando digo que eles compraram milhares de coisas quero dizer que as casas mais cheias estão de facto tão vazias como a do Ventura...

**PÚBLICO 8** Não, estão cheios...

**PEDRO COSTA** Mas calma, não estou a dizer que o filme é deles. O filme é deles e meu. Quando digo que eles estão vazios, preciso de mostrar esse vazio. Às vezes não são precisas muitas coisas. Hoje em dia as pessoas já não precisam de muitas informações nos filmes. Eu passo por cima de algumas coisas. A mesa, o candeeiro, o globo da Vanda eram, para mim, e neste caso para eles também, uma maneira de dizer ou de fazer sentir que aquelas pessoas estão endividadas porque gastaram dinheiro com coisas inúteis ou com coisas que não vão usar. Não senti a necessidade de filmar os tais frigoríficos, os tais cinquenta e quatro televisores. Filmei o contrário, filmei o primeiro olhar que senti, ou que senti que eles tiveram naquelas primeiras visitas. Um portas desengonçadas, uns espaços brancos, uma espécie de branco para

sempre, que eles não vão saber preencher. E quis fazer outra coisa que talvez pudesse passar pelo passado, por um outro tempo, nas cenas em que eles pensam naquelas paredes e nos desenhos delas, as marcas deles, do tempo, dos miúdos, das mãos... Isso que o Manuel Graça Dias disse muito bem: era preciso queimar aquilo tudo, para aquilo ter vida. Aquela cena final, da casa queimada: eu não queimei uma casa para os propósitos do filme, não fui à Boba queimar uma casa. Aquela casa está completamente queimada, não é *décor*, não foi pintada, foi um incêndio. O problema é que ninguém percebe, ninguém sabe, ninguém diz, ninguém quer saber – já está, outra vez, na mitologia do bairro – se foi fogo posto. A versão que corre é que um tipo enlouqueceu e pegou fogo à casa. Essa é a versão oficial da história; se você for lá toda a gente lhe diz isso: o tipo endoideceu, deitou fogo à casa e ia matando a mulher e os filhos, ia matando, não morreram. Nós transformámos isso na última cena, e você faz disso o que quiser, mas a mim pareceu-me bem.

Ao rapaz que faz de Lento, que acompanha o Ventura, pareceu-lhe bem, realmente, e disse: «Ah, eu morro quando caio do poste!», e isso é um dado sociológico. Toda a electricidade era puxada, há imensas pessoas sem braços nestes bairros, que morreram, por causa dessas ligações clandestinas. É uma coisa que pode parecer estilizada ou artificial mas que não é. O Lento percebeu que caiu, que morreu e que depois voltou, numa outra casa que é aquela em que eu o fiz renascer, que está toda queimada, à qual ele deitou fogo para, se calhar, se parecer um bocadinho mais com a outra e, deitando-lhe fogo, matou a família.

Lento e Ventura,  
casa queimada,  
Fontainhas





## O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

E não estou a dizer que tudo o que está ali *it's all true*, que é um documentário... é apenas a maneira como trabalho hoje, e que começa sempre com um: «Bora lá fazer um filme. Há umas massas. O que é que a gente vai fazer? O que é que tu queres fazer? Tens alguma ideia, não tens? Aconteceu ou vai acontecer alguma coisa?» A Vanda, por exemplo, disse pura e simplesmente: «O que eu tenho a fazer, neste filme, agora, é falar do que me aconteceu. Deixei a droga, tive uma filha, vou tentar ser melhor, vou tentar ser como a minha mãe, como é que se pode ser mãe.» Isto é pesado? Isto é triste?

**PÚBLICO 8** O que me deixou perplexa é que são todos tristes, no filme aparecem todos tristes.

**PEDRO COSTA** Não sei se são tristes... talvez melancólicos. Um pouco, sim. Já disse que este filme é uma carroça levada por duas pessoas, por mim e pelo Ventura, e nós os dois somos homens quase só com passado e isso ficou no filme. É um filme que tem um sabor... não digo triste, mas melancólico.

# *Juventude em Marcha*

## 2006

**Realização e Argumento** Pedro Costa

**Fotografia** Pedro Costa, Leonardo Simões

**Som** Olivier Blanc

**Montagem de Imagem** Pedro Marques

**Montagem de Som** Nuno Carvalho

**Misturas** Jean-Pierre Laforce

**Interpretação** Ventura, Vanda Duarte, Beatriz Duarte, Gustavo Sumpta, Cila Cardoso, Isabel Cardoso, Alberto Barros, António Semedo, Paulo Nunes, José Maria Pina, André Semedo, Alexandre Silva, Paula Barrulas

**Produção** Contracosta Produções, Les Films de L'Étranger (Portugal/França/Suíça, 2006)

**Produtor** Francisco Villa-Lobos

**Co-Produtores** Phillippe Abril (Unlimited Film), Andres Pfäeffli, Elda Guidinetti (Ventura Film) com a participação da Arte France, RTP, RTFI

**Director de Produção** Joaquim Carvalho

**Cópia** 35 mm, cor, 155 minutos

**Estreia** Festival de Cinema de Cannes (em competição), Maio de 2006

**Antestreia em Portugal** Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 16 de Novembro de 2006

**Estreia Comercial em Portugal** 23 de Novembro de 2006, nos cinemas Cine Estúdio do Teatro do Campo Alegre (Porto), Fórum Luísa Todí (Setúbal), Lusomundo Dolce Vita (Coimbra) e Nimas (Lisboa)



DAFNE EDITORA

Porto, Janeiro 2014

**Coordenação** José Neves

**Edição** André Tavares

**Design** João Guedes/Dobra

**Revisão** Conceição Candeias

© Dafne Editora

[www.dafne.pt](http://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

## *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

## *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