

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

12

***O Passado
e o Presente
de Manoel de
Oliveira 1972***

com

Manoel de Oliveira

moderado por

João Bénard da Costa

José Neves

JOSÉ NEVES Depois de rever agora *O Passado e o Presente*, fiquei ainda mais convencido de que é o filme perfeito para acabar este ciclo. Bastavam os primeiros quinze segundos, em que se vê uma mulher a escrever uma carta numa escrivadinha, hesitante, numa situação muito íntima. Julgamos que está sozinha, mas a câmara, de repente, move-se (que é o que faz durante o filme todo), e percebemos que, afinal, não: há uma criada a olhar para ela. O nosso olhar de espectador invisível é o olhar da criada que acabámos de perceber ali, não invisível, mas completamente ignorada. Talvez não haja muitos momentos no cinema em que o lugar dos ricos e dos pobres se se encontre espelhado de uma maneira tão nítida.

A segunda razão por que me parece ser *O Passado e o Presente* perfeito para fechar este ciclo é que, depois destes quinze segundos, o filme prossegue com uma sequência ininterrupta de «tapar e destapar» – não encontro melhor expressão para isto, «tapar e destapar» – que é o que a arquitectura também está sempre a fazer, ou nós, os arquitectos, estamos sempre a fazer: «tapar e destapar». Há uma casa que é um dispositivo, é um labirinto onde desapareceram as paredes, e no seu lugar estão apenas portas, cortinas, reposteiros, as fechaduras das portas, as janelas, as janelas de onde caem pessoas, por onde se atiram pessoas, de onde descem pessoas, as portas por onde passam pessoas.

Mas este dispositivo é um dispositivo para os senhores, as senhoras, os criados, as criadas, os senhores às criadas, as criadas aos senhores, se espreitarem, se espiarem. Le Corbusier, o arquitecto, por volta de 1920, chamou às suas casas máquinas de habitar. Com *O Passado e o Presente* temos uma casa que é uma máquina de espreitar, de vigiar.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Queria não só sublinhar este aspecto que é importantíssimo, mas também dizer que este filme se passa praticamente todo numa casa, a casa da Vanda. As raras saídas só servem para aumentar a dimensão clausal do filme. A saída para o cemitério, logo ao início – flores para os mortos, etc. – ou para uma igreja, para um casamento numa igreja. Na breve passagem – que é muito importante – em direcção à igreja, os protagonistas vão olhando para paisagens urbanas, de obras, de trabalhos, de gente que está a construir casas, a fazer, portanto, novas jaulas daquelas, e é isso o que eles seguem com o olhar, mais ou menos distraído, enquanto vão para a igreja. Essas são, digamos, as saídas do filme. De resto tudo se passa dentro daquela casa, sempre com as mesmas personagens. Dá a impressão de que não existe mais ninguém. Existe evidentemente esta amiga, que se vai casar no fim, mas na história não tem grande relevo, não entra na história, só aparece no fim, num casamento que é um estranho misto entre casamento e enterro, com todas aquelas flores e aquilo tudo, até a cerimónia nupcial é bastante estranha, esquisita, o fato da noiva, etc.

O outro ponto – tal como disse o José Neves – é a «máquina espreitadora». Mas esse espreitar é sobretudo de criados para patrões. Ou seja, é o jardineiro que está sempre a tentar ver o que é que se passa e que, por duas vezes, vê cair uma pessoa da mesma janela, uma vez para morrer, numa tentativa falhada, com um efeito cómico – vai-se matar e depois volta para trás –, e da segunda vez lá se atira de uma janela que percebemos não ser assim muito alta e que aquela queda não poderia ser uma queda mortal. Mas o jardineiro passa a vida a olhar, a olhar para os senhores, para aquele mundo, para aquelas coisas que ele não percebe que se estão a passar. E a olhar também para os outros criados, seus colegas. Nesse sentido, é fabulosa aquela cena em que ele está com a tesoura, o jogo que há aí. É o momento em que o Ricardo chega à janela. O espectador que nunca viu o filme pode pensar, quando o vê chegar à janela: «Este vai fazer a mesma coisa que o outro, também se vai atirar da janela abaixo.» O jardineiro olha e temos a ideia de que está a olhar para ele; mas depois percebemos que não está a olhar para ele: o jardineiro está, naquele momento, a seguir o namoro da criada

e do *chauffeur*. Portanto, aquele movimento tem uma outra implicação, e durante toda a cena fica aquele ruído. Ou a criada que espreita para o quarto dos patrões, da patroa, a imagem que serviu muito tempo de *poster* e emblema para este filme: esse plano em que se vê o olho da criada pelo buraco da fechadura e a quem nunca é dito nada. Ela quer saber tudo, por isso espreita, vai ouvir as conversas, está em todas as situações mais delicadas, mas sempre como que ignorada, como se fosse um móvel, ignorada pelos patrões. Mesmo quando aparece à porta do quarto e o outro marido sai de lá e lhe diz: «O que é que estás a fazer aqui?» Ela veio dar-lhe um recado, de facto... mas é sempre como se os criados não existissem. Isso é uma análise muito profunda que está neste filme, dessa relação que existia no tempo dos criados. E ainda hoje, para quem ainda tem criados, continua a existir. Eram pessoas que partilhavam totalmente a intimidade duma vida familiar, viviam com aquelas pessoas e até se dizia «foi criado cá em casa» ou «é cá da casa». Mas no fundo eram afastados e ignorados de tudo o que era vida da família e, sobretudo, do que era mais íntimo ou permanente. E, claro, eles percebiam, mas era feito como se não percebessem. Isso acompanha o jardineiro, a criada, o motorista, enfim, todos os que estão ao serviço daquela casa e, embora não falem, nenhum deles, tirando aquelas respostas «minha senhora, como está?», nenhum deles tem um diálogo. No entanto, a sua presença é tão importante como as dos moradores da casa ou dos seus visitantes. Ainda dentro desta ordem de ideias, é importantíssimo tudo aquilo que tem que ver com a cena em que aparecem os cangalheiros e o caixão, aquele namoro dos cangalheiros com a criada, que depois tentam também com as senhoras. A criada diz: «Cuidado, atenção! Cuidado com os móveis.» Como se eles estivessem a trazer um outro objecto qualquer. O caixão é posto em cima da mesa de jogo, da mesa de bilhar. Tudo isto tem uma abundância de pormenores insólitos e estranhos, que são fortíssimos nessas relações, as chamadas relações sociais, ou de uma classe com outra classe.

Por outro lado, repararam certamente que neste filme, muito falado e baseado numa peça de teatro, há longas sequências importantíssimas em que não há uma palavra. Do começo do filme até à primeira cena em casa, quando estamos na carta da Vanda, até aos passeios pelas lojas, pelas floristas, pelo cemitério, em tudo isso não há uma única palavra. Não há uma palavra na lua-de-mel da Vanda e do Ricardo, e há imensos momentos no filme em que o diálogo desaparece, toda aquela verborreia desaparece num silêncio tão eloquente como ela. Enfim, são algumas pistas. Agora, é sobretudo o realizador que nos pode falar do filme: Manoel de Oliveira.

MANOEL DE OLIVEIRA Cá estou! RISOS Isto é simples. A história é do Vicente Sanches. Ele escreveu um livro, e eu tirei a história do livro e arranjei os actores. E arranjei uma casa. A casa era dos pais do autor do livro. Foi a única maneira de arranjar uma casa que se prestasse. A casa tinha várias salas que comunicavam, em geral, com duas portas. O que era interessante e, enfim, dava ocasião a usar os lugares. De maneira que eu estou inocente. A história é do Vicente Sanches. A acção é feita pelos actores e o chefe-operador andou sempre à rasca para ver se os caçava. Eu expliquei aos actores como era a cena, o que diziam – «Você diz isso assim, e tal» –, o outro acolá, e ficaram os actores à solta. Eu e o *cameraman* à rasca, atrás deles, para onde eles iam, andávamos por ali. Enfim, quando cheguei ao fim, foi um alívio, foi um verdadeiro alívio.

RISOS NA ASSISTÊNCIA

A casa era bonita, prestava-se. Não era preciso escolher muito, porque para qualquer lado que se voltasse, a casa era sempre engraçada. Os actores eram espontâneos, mas não eram pontuais. Sobretudo aqui este vosso amigo. APONTANDO PARA JOÃO BÉNARD DA COSTA / RISOS NA ASSISTÊNCIA Vinha lá

com as atrizes, sempre perto do meio-dia. Tinha-se marcado para as nove horas, eu dizia: «Então, João Bénard? Isto assim é impossível!» E ele dava sempre uma desculpa genial. Não era uma justificação, era verdadeiramente uma desculpa. Mas não parecia. RISOS Quero dizer, ele era um bom actor, e percebíamos que era mesmo uma desculpa!

E aqui está, é claro, que uma relação com a arquitectura daquela casa era fatal. Não podia deixar de ser. Não podia, com aquela casa, fazer o filme passar-se no meio da rua. Tinha de ser dentro. E, portanto, a arquitectura participava da acção, do trabalho dos actores. É para isso que – o arquitecto que me perdoe – a arquitectura serve. Serve para nos mostrar obras de arte, serve para recolher doentes nos hospitais, serve para recolher estudantes nas universidades. Serve para muita coisa; até serve para fazer filmes. Como neste caso. Ora, quanto a mim, há uma diferença, quero dizer, esta história é engraçada na medida em que todo este jogo gira à volta da casa, que representa a vida, e a morte é representada pelo cemitério, pela casa dos caixões e pelos enterros. A vida consiste justamente nestes dois pontos. Ninguém nasce por vontade própria, e tem uma única certeza a partir do seu nascimento: é que vai morrer. E, segundo a peça, entre a morte e a vida instala-se o amor. E não está nada mal essa coisa. A coisa do amor não vai mal no meio desta cena toda. Mas o amor não é só esta fantasia; o criador deu fome ao Homem para o obrigar a comer. Porque se ele não comesse, não sobrevivia. Para o obrigar a viver, deu-lhe fome. E na questão do homem e da mulher, deu-lhe o desejo, o desejo da relação de um com

o outro, para garantir a continuidade da espécie. Continuidade essa que está agora a falhar um pouco, porque a população está a diminuir. As senhoras estão a perder um bocadinho o seu sentimento maternal. Há muito aborto, há muita pílula, etc., etc...

De maneira que, há um filme que se fez na América e que até ganhou um Óscar, desses Óscares fantásticos, todos falam do Óscar, eu não sou pró-óscares. E esse filme chama-se... como é? *Isto Não É para Velhos*?

1 Ethan Coen; Joel Coen, *No Country for Old Men*, EUA, Paramount Vantage, Miramax Films, Scott Rudin Productions, 2007, 122 min.

JOÃO BÉNARD DA COSTA *Este País Não É para Velhos*¹.

MANOEL DE OLIVEIRA *Este País Não É para Velhos*. Os novos estão a desaparecer, é pena. O meu avô paterno só teve catorze filhos. Mas isso não se repetiu na família. Velhos tempos. Não era só a história do meu avô. Havia outros avós, avôs... avós ou avôs, como é que se diz?

Esta situação é posta pelo Vicente Sanches e explorei este caso com a ajuda especial dos actores. Actores que quase não representam, vivem o papel. Quando fizemos o contrato com a Gulbenkian, o Azeredo Perdigão pediu ao Bénard da Costa para ler o contrato, e ele leu em voz alta. A certa altura disse uma palavra qualquer, um «mas», um «tira» ou um «põe», e o Azeredo Perdigão disse: «Não, não é isso.» E ele veio dizer: «Não, não... o que está aqui escrito é isso.» E era aquilo. E foi nesse momento que eu vi que ele dava um Honório de primeira. **RISOS** Ele entrou sem antes ter estado em nenhuma escola de cinema, de teatro, nem de dicção, nem de canto! Havia outros que representavam pela primeira vez. Só a Manuela de Freitas é que não, era uma atriz já consagrada. E uma óptima atriz.

Angélica e Honório, casa da Vanda



JOSÉ NEVES Foi o seu primeiro papel no cinema.

MANOEL DE OLIVEIRA O primeiro papel, e muito bem. Foi o primeiro papel e depois foi premiada pelo SNI². O SNI deu-lhe o primeiro prémio de interpretação, e ela, como gostava imenso do fascismo, do Salazar, do António Ferro e daquela tropa toda, quando a chamaram para lhe dar o prémio, ela não pôs lá os pés. RISOS NA ASSISTÊNCIA Foi verdade, não pôs lá os pés, não quis receber o prémio daquela gente.

E agora, o que é que havemos de dizer mais? Podemos passar...

JOSÉ NEVES ...a palavra?

MANOEL DE OLIVEIRA Quer falar?

JOSÉ NEVES Não, não, se calhar o público quer.

MANOEL DE OLIVEIRA Ah, querem falar. Mas há aqui um caso de cinema e arquitectura, não é?

JOÃO BÉNARD DA COSTA Um caso fortíssimo!

MANOEL DE OLIVEIRA Fortíssimo porquê? Ah... no filme. Mas eu digo qual é a diferença entre uma e outra.

JOSÉ NEVES Entre o cinema e a arquitectura?

MANOEL DE OLIVEIRA Sim, porque sempre gostei muito de arquitectura. Eu até tinha vontade, mas não tinha capacidade para ser arquitecto. De modo que, como não pude ser arquitecto, virei-me para o cinema. RISOS NA ASSISTÊNCIA É que, realmente, não se vai zangar comigo se eu disser que arquitectura não é uma arte. Acha que é ou não é?

JOSÉ NEVES Acho que é!

MANOEL DE OLIVEIRA É?! Eu digo que não é, desculpe, mas...

JOÃO BÉNARD DA COSTA Sabe que o público são quase só estudantes de arquitectura...

MANOEL DE OLIVEIRA Tudo estudantes de arquitectura? Então melhor! Porque é que a arquitectura não é uma arte? Na minha concepção,

² SNI é o acrónimo de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. Em 1972 o SNI tinha sido transformado em SEIT, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, que atribuiu a Manuela de Freitas o prémio de melhor actriz.

a arquitectura não é uma arte porque entendo que a arte em si não tem uma finalidade útil. O cinema não tem nenhuma finalidade útil. A arquitectura tem uma finalidade útil. A arquitectura, o princípio da arquitectura, foi tirar o homem da caverna, que não fazia arquitectura nenhuma e estava num buraco. A arquitectura baseia-se num programa. Pode fazer um hospital, uma universidade, um casino, uma sala de cinema, enfim... mil coisas. E tem de respeitar esse programa, não pode desfazer esse programa. Portanto, tem essa finalidade útil. Ou uma vivenda, ou um hotel, o que quer que seja. Tem de responder a essas necessidades, esse programa tem de ser cumprido. O cinema não tem programa. Tem um argumento, que pode ser planeado. É claro que o programa não obriga os arquitectos a fazerem sempre a mesma coisa. Não fazem, porque esse programa é submetido a um contexto. E nesse contexto é a forma de satisfazer esse programa que é particular a cada arquitecto. Uns fazem de uma maneira, outros de outra maneira, mas cingidos ao programa. O programa é fundamental. Se quiser dizer alguma coisa... PARA JOSÉ NEVES

JOSÉ NEVES A última coisa que esperava era vir aqui discutir com o senhor Manoel de Oliveira porque é que a arquitectura é uma arte... RISOS Vou tentar explicar. Isso de a arquitectura servir para hospedar alunos, para albergar doentes, etc., é uma coisa muito simples à partida. Porque é bastante fácil...

MANOEL DE OLIVEIRA Eu não digo que seja fácil, não disse isso.

JOSÉ NEVES O que acontece é que a arquitectura é o que está para além disso. Ou o que faz, o que oferece a mais do que isso. É o que nos torna mais pessoas quando somos doentes num hospital, ou quando somos alunos numa escola... porque, para ter aulas, podemos tê-las na tal caverna, ou debaixo de uma árvore.

MANOEL DE OLIVEIRA Desculpe, nem tanto. Ela faz os hospitais, mas não cura os doentes.

JOSÉ NEVES Algumas arquitecturas ajudam imenso a curar os doentes.

MANOEL DE OLIVEIRA Como?

JOSÉ NEVES Algumas arquitecturas ajudam imenso a curar os doentes.

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

MANOEL DE OLIVEIRA Ah, isso acredito. Acho que sim, e até a viver bem. Um bom estado de saúde, numa vivenda ou num hotel, essas coisas... Tanto mais ela faça isso, tanto mais útil ela é. RISOS / PALMAS

JOSÉ NEVES Já agora, deixe-me só dizer, e espero que não se zangue, que nem tudo o que se constrói é arquitectura, muito é só construção. Mas também a maior parte do que se filma, não é cinema.

MANOEL DE OLIVEIRA O cinema não é cinema? RISOS

JOSÉ NEVES Não. A maior parte do que se filma não é cinema. Nem tudo o que se filma é cinema, ou é?

MANOEL DE OLIVEIRA Não, o que se filma é cinema.

JOSÉ NEVES Há cinema bom e mau.

MANOEL DE OLIVEIRA Bom ou mau, pode ser artístico ou não. Isso é outra coisa.

JOSÉ NEVES Então digo de forma diferente. Nem tudo o que se filma é arte.

MANOEL DE OLIVEIRA Ah, pois não.

JOSÉ NEVES E nem tudo o que se constrói é arquitectura. É igual.

MANOEL DE OLIVEIRA Ouça, a arquitectura não filma. RISOS NA ASSISTÊNCIA
O problema está em nem tudo ser arte – e, claro, definir arte é muito difícil. Hoje, na pintura, em qualquer coisa, até na arquitectura... A arquitectura hoje, por exemplo, vê-se bem nos grandes aeroportos, em que há mais engenharia que arquitectura. Aquilo é tudo ferro, aço e vidro. A arquitectura perdeu-se um bocado.

JOSÉ NEVES O cinema também se perdeu imenso, senhor Manoel de Oliveira. RISOS NA ASSISTÊNCIA

MANOEL DE OLIVEIRA Perdeu, pois perdeu... O Coppola disse uma coisa... que a televisão americana tinha feito uma lavagem ao cérebro e que o cinema de Hollywood copiou essa lavagem ao cérebro. Hoje, os filmes não dão margem para pensar. E o que o Homem tem de mais rico é o seu pensamento. Isto diz o Coppola, que é um homem extraordinário.

É muito corajoso dizer isto. De maneira que nem tudo é arte. Até costume dizer, ao lembrar-me de Caravaggio, que foi um pintor que morreu de fome, que a única glória que o artista pode ter é morrer de fome. Não é que os artistas desejem grande glória, não querem essa glória, mas às vezes acontece e morrem gloriosamente. Antigamente a arquitectura estava fora das belas-artes. Há pouco tempo juntou-se, mas continua a ser arquitectura. A arquitectura alberga a vida, as pessoas, alberga as artes, todo o tipo de artes, esculturas, pinturas, etc., alberga todas as artes. Mas não é arte, pode ser hábil, lógica, inteligente, melhor, pior...

3 Jean F. G. Colson, Alfândega Nova, Rua Nova da Alfândega, Porto, 1860-1870.
4 José Marques da Silva, Teatro de São João, Porto, 1909-1920.

JOSÉ NEVES Nunca se emocionou com arquitectura?

MANOEL DE OLIVEIRA Eu admiro, sabe... emocionei-me, por exemplo, com a Alfândega do Porto, que é muito antiga³. Ia lá muitas vezes com um amigo que era o Henrique Alves Costa e que ia muitas vezes à alfândega. Estava tudo cheio de coisas, não se via nada, tudo tapado, as paredes, etc. Mas depois deixou de ser alfândega e foi tudo aberto para coisas artísticas e mundanas... Aquilo vazio, quando entrei lá pela primeira vez, fiquei espantado e emocionado com a proporção e o tamanho das portas, a altura das salas, o equilíbrio entre os corredores, as salas e as escadas. As escadas sobem-se e não sentimos estar a subir as escadas. Porque, parece-me, é dado um terço para o espelho e para o degrau dois terços. Não sei, parece-me que ainda tem mais do que isso. E sobe-se aquilo que é uma maravilha, nem nos damos conta. Outra coisa, por exemplo, era o Teatro São João⁴, onde havia ópera e havia uma acústica grande. Hoje ninguém liga nenhuma à acústica. É um berreiro medonho. Estamos num restaurante a comer e é um ruído terrível. Claro que quando o ruído é muito, as pessoas, para se ouvirem, têm de falar muito alto, de modo que o berreiro é ainda mais alto. Estive uma vez na Suíça num refeitório de dois mil lugares e falava-se como estamos agora aqui a falar, porque a acústica era perfeita. Não se ouvia barulho nenhum, e as pessoas não tinham necessidade de falar alto. Falava-se naturalmente. Hoje, escusa-se isso. E até por causa do microfone, do altifalante. Às vezes os sítios têm eco... é pena. De maneira que a arquitectura é uma coisa que me apaixona. Gosto imenso de arquitectura, mas, claro, não sou arquitecto. Enfim, não quero impor cá as minhas ideias. Agora, ponha as suas. Mas dificilmente pode ser arte. Pode ter um equilíbrio, uma proporção notável, pode ter uma certa beleza, ou não ter, etc.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Posso meter aqui uma colherada? Só para lhe perguntar, dentro de exemplos concretos. Por exemplo, o *Pártenon* em

Atenas ou a catedral de *Chartres*... ou outra grande catedral da Idade Média, não são obras de arte?

5 Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, Portugal, 1963, 94 min.

MANOEL DE OLIVEIRA Não! Não! RISOS NA ASSISTÊNCIA São obras funcionais. Uma catedral alberga muita gente. Um espaço determinado enche-se... a igreja enchia-se no tempo em que as pessoas tinham a fé muito mais forte, agora são mais duvidosas dessas coisas. E fechavam as portas – não era com portas abertas – e não podiam entrar cães. Os animais não entravam. O padre ouvia-se lindamente, a acústica era boa e tinha de ter uma altura grande, quer fosse românico ou gótico. E tinha de ter uma altura grande para que, com a respiração, o ar não se tornasse pesado. E tinha de ter luz, para se ver. E daí eles duplicarem o arco românico, um arco assim, o outro arco assim, fazia o arco gótico. E, portanto, continuava, era uma parede toda aberta com luz. Dava de alguma maneira luz, mas sempre com muita altura. Quanto maior fosse, mais alto tinha de ser e mais longo tinha de ser. Por causa do ar. Não havia ventiladores nem ares condicionados, não havia nada disso. Tinha de ser previsto. Agora quanto à fé, durante o terramoto de Lisboa, as pessoas de maior fé fugiam para dentro das igrejas, convencidas... e lá morriam. As igrejas caíam em cima delas. Claro, isto para os católicos não tem mal nenhum, RISOS NA ASSISTÊNCIA porque passam logo do martírio para o céu.

Vejo que vocês são profundamente católicos, no sentido de amarem a arte mais do que a Deus. A arte não é assim tão importante, e é muito duvidosa. Por exemplo, há um desastre, vou na rua e há um desastre: um automóvel passa e mata um menino. A mãe ficou tristíssima. Eu fiquei impressionadíssimo com aquele acontecimento. Vou pela rua fora, para casa. Estou morto por encontrar alguém a quem contar isto: «Passou-se isto, passou um automóvel, ela fez isto...» Isto é arte. Isto é o princípio da arte. É o princípio do teatro, não é da arte, é do teatro. Segundo o que li uma vez em qualquer livrinho antigo, quando morria uma pessoa importante, no enterro havia uma pessoa, um rapaz que contava a história: «Fulano tal fez estes feitos, estes e aqueles, nasceu a tanto, foi assim...» Contava a história. Depois passou-se a representar a história que ele contava daquele sujeito. A história era contada no teatro, na rua ou em qualquer lado. E assim teria nascido o teatro. Depois vieram os autos da Igreja. A finalidade dos autos era expandir a fé. Mas depois meteram-se outras coisas mais profanas. E até excessivamente profanas, e depois foram proibidas. Em geral representava-se no adro de uma igreja. Eu fiz um auto, o *Acto da Primavera*⁵. A originalidade do Glauber Rocha – que era um grande realizador, um dos maiores, ou o maior até, para mim, dos brasileiros – como realizador foi inspirar-se

nos autos, que se faziam sobretudo no Minho, no Norte de Portugal, Trás-os-Montes... que agora já estão a desaparecer. A população que foi para o Brasil foi toda do Minho, galegos. E os autos representavam-se lá e, com a continuidade, esses autos tornaram-se mesmo brasileiros. Completamente diferentes. O brasileiro tem isso, faz do português brasileiro. Os filmes dele são nitidamente inspirados nos autos brasileiros. É isso que lhes dá uma originalidade muito grande.



PÚBLICO 1 Sou arquitecto e a sua opinião em relação à arquitectura coincide com a minha opinião em relação ao cinema. É muito curioso, porque sempre vi no cinema um lado funcional. Não consigo imaginar que o cinema não tenha um lado funcional. É esse lado que me deixa convencido de que o cinema, tal como a arquitectura, num futuro relativamente próximo, quando nós dominarmos os processos de raciocínio, vai ser investigado em laboratório, como uma espécie de ciência. É muito curioso que o cineasta Manoel de Oliveira não reconheça o aspecto artístico da arquitectura, enquanto eu tenho algumas dúvidas em relação ao aspecto artístico do cinema. Parece-me que uma sequência de estruturas narrativas – nós lermos uma sequência de estruturas narrativas – é uma simulação que tem a ver com a nossa sobrevivência enquanto animais. Nesse sentido, reconheço no cinema um aspecto funcional.

MANOEL DE OLIVEIRA Funcional?

Vanda e Ricardo,
Igreja de Santo
António, Lisboa



PÚBLICO 1 Funcional!

MANOEL DE OLIVEIRA Mas útil?

PÚBLICO 1 Sim!

MANOEL DE OLIVEIRA Em quê?

PÚBLICO 1 Útil no sentido em que um gato pequeno brinca com um novelo de lã: está a treinar a caça, é instintivo. Nós, quando antevemos estruturas narrativas, quando vemos cinema, ou quando lemos um romance, estamos a treinar a nossa capacidade de sociabilizar. Estamos a treinar a nossa sobrevivência. Estamos a ampliar essa capacidade de perceber a realidade. Há por trás disto um aspecto funcional. Penso que o cinema alimenta essa necessidade que temos de antever o desconhecido, capacita-nos para sobreviver. Há, portanto, um lado funcional no cinema. Assim como há na arte. Eventualmente, em relação à arte, eu não sei muito bem, teríamos de definir o que é arte, mas em relação ao cinema, parece-me que tem um aspecto funcional. Isto não é bem uma pergunta...

MANOEL DE OLIVEIRA Não, acho muito bem.

PÚBLICO 1 ...como arquitecto fiquei incomodado...

MANOEL DE OLIVEIRA Incomodado?

PÚBLICO 1 ...incomodado, porque acho que a arquitectura tem uma componente artística.

MANOEL DE OLIVEIRA Mas a função do cinema é projectar os filmes no ecrã.

PÚBLICO 1 Exacto. Para alguém os ler.

MANOEL DE OLIVEIRA Para alguém ler. Eu até digo que um filme não está acabado sem o espectador o ver.

PÚBLICO 1 Exactamente, o mesmo que dizemos em relação à arquitectura. A arquitectura só é arquitectura quando é experimentada pelo corpo.

MANOEL DE OLIVEIRA Mas é o que eu digo. Vamos ver porquê – porque suponho que isso não acontece na arquitectura. Um filme só está acabado quando o espectador o vê, não digo o público, falo do espectador, porque cada espectador é diferente de outro espectador. O público não é uma cabeça, é variado. O espectador, quanto a mim, é mais específico. Cada um pensa pela sua cabeça e sente à sua maneira. Ora, no cinema, nos realizadores, há muito de inconsciente. Há muita coisa que eles fazem e não sabem bem por que fazem, ou até nem dão conta. Isso é muito importante, esse lado inconsciente. E o espectador é capaz de apanhar esse lado inconsciente, de que o realizador não tem consciência. Esse inconsciente é tanto mais importante quanto mais forte for. Na história da arte, em geral, e no cinema também. Não na arquitectura, a arquitectura é plenamente consciente do que faz, exactamente para satisfazer aquelas medidas, melhor ou pior. Um arquitecto faz de uma maneira, outro arquitecto faz de outra. Mesma coisa, mesmo hospital, exactamente com os mesmos compartimentos, mas dá-lhe uma outra ordem, uma outra feição. Isso é próprio da personalidade de cada artista e de cada arquitecto. É claro, pode dizer-se que em qualquer indivíduo, seja arquitecto, seja economista, ou seja o que for, há qualquer coisa de artístico, de intuitivo, que acrescenta, que põe. Mas não são coisas precisas. O Lumière precisou da ciência para que a ciência lhe fizesse uma máquina capaz de gravar numa película, e a química lhe gravasse as imagens... Mas isso é técnica, e a técnica pertence à ciência, não à arte. A arte é expressão. Os filmes com grande técnica são valiosos pela sua técnica majestosa, mas é expressão. A técnica pode ajudar à expressão, mas não é em si expressão. Essa ideia artística é difícil, é muito difícil dizer o que é arte. Mas para quem tiver que a arte não tem utilidade, não tem função útil, não pode conceber que a arquitectura seja artística, porque tem uma função útil.

Por exemplo, nos Campos Elísios, a certa altura, puseram várias esculturas no meio do arruado, junto à avenida, de um lado e de outro. Também havia cestos para papéis, havia bancos que tinham o seu feitiço e lampiões para dar luz, etc. Ia com uma amiga que vive lá, é portuguesa, é pintora, e disse-lhe: «Então, mas qual é a diferença entre esses vários objectos artísticos que estão aí e os outros objectos, os bancos, os lampiões, é tudo arte?» E, para além do mais, a maior parte das esculturas era abstracta, tão abstracta como um lampião ou outra coisa qualquer. De maneira que lhe perguntei, e ela respondeu: «Sim, é arte.» Não, não é arte. São objectos úteis. O banco é para sentar, o cesto de ferro, por mais feitiços que tenha, é arte, sim, mas chama-se arte aplicada. Quero dizer, arte aplicada a objectos úteis. Isso não é arte, é

arte aplicada. Um jarro muito bonito, com uma coisa em prata cheia de fantasias, não é um objecto artístico, enfim, é ornamentado, mas serve é para deitar água, como esta garrafa, que nem tem nada de especial. De maneira que há uma diferença entre esse ser útil e não ser útil. Se a arte fosse verdadeiramente útil, nunca o artista morreria de fome. Não tinha essa glória.

JOSÉ NEVES Quando há pouco falou em arte e em expressão fez-me lembrar uma história passada na escola de arquitectura da sua cidade, o Porto, contada por um amigo meu, dos seus tempos de estudante, em que uma conhecida professora perguntou a um aluno: «Porque queres fazer arquitectura?» Ele respondeu: «Quero expressar-me.» Ao que ela disse: «Se te queres expressar, vai para pasteleiro.» RISOS NA ASSISTÊNCIA

MANOEL DE OLIVEIRA Essa lembra-me uma coisa. Quando eu era jovem, um menino, tinha para aí oito ou nove anos, era muito guloso. No norte diz-se lambareiro, aqui diz-se guloso. Era muito guloso e gostava de comer aqueles pasteizinhos todos que os meus pais me davam e, às vezes, escondia-me, na esperança de que os meus pais se esquecessem e se fossem embora, e a pastelaria fechasse, e depois me atirasse aos doces todos. Pastelaria, propriamente, não é uma expressão, mas é agradável.

JOSÉ NEVES Eu estava a contar isto a propósito de a arquitectura ser ou não ser uma arte.

MANOEL DE OLIVEIRA Eu aí não punha expressão, punha vocação. O arquitecto tem de ter vocação. Há escolas de cinema, há escolas de arquitectura, há escolas para tudo... mas para ser arquitecto, ou para ser pasteleiro, ou para ser realizador, é preciso vocação, e vocação não se ensina em nenhuma escola. Ensina-se técnica e aprende-se a fazer, mas não havendo vocação, não há nada a fazer.

Olhe, está aqui um exemplo. APONTANDO PARA BÉNARD DA COSTA Nunca foi à escola – à escola de cinema – e fez o papel que vocês viram... magnífico. E outros! O porteiro também era a primeira vez que fazia. O *chauffeur* era também a primeira, se não era a primeira, era a segunda. E por aí fora... Fiz vários filmes e, às vezes, os melhores actores são pessoas que entram pela primeira vez. Sinto que é uma espécie de intuição, e não faz diferença do actor profissional. Quando a Beatriz Batarde fez *A Caixa*, que é uma espécie de ironia à União Europeia, ela fez o papel da filha do cego e, enfim, não tinha escola nenhuma e fez um papel magnífico. Depois fez um papel em que se encontrava mulher

com mulher. Uma mulher tinha filhos, ela não tinha filhos e era uma disputa entre mulheres e aquilo saiu cá para fora... extraordinário. Eu estava tão espantado por ver como aquilo saía que cheguei à conclusão de que as mulheres na vida não eram capazes de dar tanto como quando têm o dom para representar. Quero dizer, aquele sentimento feminino transbordava. Magnífico! O dom é fundamental. Seja no que for, para a arte, para pasteleiro, ou outra coisa qualquer... para serralheiro. Uns têm o dom, outros não têm. Lá fazem, também, mas não chegam a fazer bem.



PÚBLICO 2 Fiquei intrigada com o *Este País Não É para Velhos*, ou «este país não é para novos, porque os novos já não existem». Este país não é para vivos. Pelo menos no filme amam-se sempre os mortos. Também fiquei intrigada com o facto de dizer que a casa é a vida, porque, pelo menos para mim, as flores fúnebres na casa não são símbolo de vida. Outra coisa que me intrigou foi, na primeira cena no cemitério, o *travelling* sobre um enterro de uma criança, e queria que me elucidasse sobre isso. Está-se a filmar um enterro à frente, e atrás está também uma criança a ser enterrada.

MANOEL DE OLIVEIRA As flores tanto servem para a vida como para a morte. Quem usa as flores nunca são os mortos, são os vivos que põem flores nos mortos. Ou põem as flores aos vivos. Ou não põem flores. São eles, não são os mortos. As casas onde se nasce, ou onde se nascia, e as casas onde se morria, porque agora vai-se morrer ao hospital, se ainda existirem, porque às vezes tiram o hospital e vai-se morrer em casa porque não há alternativa... Perdi uma casa e até fiz um filme sobre isso, sobre a casa que perdi⁶. Vivi lá 40 anos, vivi com a minha mulher, depois de casados, vivi um tempo de solteiro, vivi um tempo com os meus filhos. Depois os meus filhos casaram, criei os meus netos. A casa tinha um jardim, tinha flores. A minha mulher gostava muito da estufa e de flores, andava sempre com flores pelo jardim. Depois essa casa desapareceu. Desapareceu, não, está lá. Tive de a deixar... antes de a deixar fiz um filme, um filme sobre essa casa⁷. É um filme de memórias desse tempo. Custava-me imenso deixar a casa sem ficar com o retrato dela. Quando alguém morre, também ficamos com o retrato da pessoa morta, seja um parente, o pai, um irmão, qualquer pessoa. Enfim...

A criança é um estado profundamente dramático. Nascer para morrer antes de chegar a ser gente é muito triste. Tenho uma sobrinha, sobrinha pelo lado da minha mulher, que nasceu com um sofrimento

⁶ José Porto, Casa Manoel de Oliveira, Rua da Vilarinha, Porto, 1940.
⁷ Manoel de Oliveira, *Memórias e Confissões*, Portugal 1982, 73 min (filme que apenas será exibido, por vontade expressa do seu autor, após a sua morte).

grande. Não estava bem. Eles fizeram tudo para salvar essa menina, mas não conseguiram. A menina chorava e tinha uma cara de quem sofria muito. Depois de morta parecia que sorria. Saiu daquele martírio de sofrimento que tinha. Ela não tinha consciência disso; nascer para morrer logo é triste. Claro que todos nascemos para morrer, mas quanto mais tarde melhor. Há sempre quem vá mais apressado; eu cá por mim não tenho pressa...



PÚBLICO 3 Queria regressar à questão da arquitectura e da arte e recordar que havia um grande arquitecto, Adolf Loos, que tinha exactamente a mesma opinião que o Manoel de Oliveira. Dizia que a arquitectura só era arte nos monumentos ou nos memoriais. O restante não era arte. Exactamente pelas mesmas razões que o Manoel de Oliveira estava a dizer. Por outro lado, lembrava o caso do Dreyer, que também não se considerava um artista. Achava-se um homem do ofício, e fez grandes obras de arte. Provavelmente será o tempo a dizer se uma obra, seja ela qual for, se torna uma obra de arte. Enfim, queria dizer que também há muitos arquitectos que têm a mesma opinião acerca de a arquitectura ser ou não ser arte.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Está a dizer que há muitos arquitectos que têm a mesma opinião que o Manoel, que a arquitectura não é arte.

JOSÉ NEVES E muitíssimo bons arquitectos!

Fernando, Angélica
e Noémia, casa
da Vanda



JOÃO BÉNARD DA COSTA A arquitectura só é uma arte quando não tem uma finalidade utilitária.

MANOEL DE OLIVEIRA Exacto! Mas isso não é arquitectura.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Os túmulos, por exemplo.

JOSÉ NEVES Os memoriais...

MANOEL DE OLIVEIRA Sim, os memoriais não. Toda a arte tem uma relação profunda e total com a memória. Não há arte sem memória. A memória é fundamental ao Homem. Se perdéssemos a memória, não sabíamos quem éramos, onde estávamos, nem o que estamos a fazer; não sabíamos nada. Ora, a história é uma maneira de preservar a memória. A ficção é também uma maneira de preservar a memória. A arte, o lado romanesco, a ficção, a chamada ficção ao lado da história. A história conta os factos históricos, mas a ficção conta os intervalos todos, aquilo que se passa fora da história. Quero dizer, a história de um país, as guerras, o que se passa entre as famílias, o que se passa entre as pessoas. De maneira que, nesse sentido, principiamos pela mãe. A mãe gera o filho no seu ventre. Depois dá o filho à luz, depois alimenta-o, protege-o e educa-o – essa educação é insubstituível. Depois, vai para as primeiras letras, onde o ensinam a ler, a escrever, a contar e, depois, vai por aí fora, para a cidade, onde aprende outras coisas. Os romances, de onde são tirados os filmes, ou faz-se um filme como se se fizesse um romance, esse estado de ficção, ensinam o que a escola não ensina, o que nem sequer a universidade ensina, que é a condição humana. Que também se aprende, mas não é propriamente numa escola, nem é um divertimento. É vida, é a simulação da vida, é a continuidade da vida. É a vida que se vive mais aquela que não se viveu. Isso é muito importante. Está tudo ligado à memória. Enfim, a arte é fundamental.

Soube que na Grécia Antiga pagavam aos dramaturgos para escrever as suas tragédias, pagavam aos actores para representar essas tragédias e pagavam ao público para ir ver essas tragédias. Justamente, era um modo de educar as pessoas. Sabiam, estavam em condições muito hábeis para poder votar, na democracia, que é uma palavra grega. É claro, também estimulavam muito o exercício físico. Mantinha a saúde. Um povo sem saúde não vale. Se eu fosse governador, a primeira coisa que defendia era a saúde. Um povo sem saúde está acabado. A primeira coisa era a saúde. Depois as maternidades, para que a população... E depois o ensino. E depois a cultura. Logo a seguir a cultura, porque

é uma continuação. Mas, é claro, os artistas não têm nada a ver com a política. Nem têm nada a ver com o futuro das nações, ou com o futuro da humanidade. Isso pertence aos políticos. Os políticos é que vão delineando, segundo as suas leis e os seus critérios, o futuro de cada povo... Os artistas fazem a sua expressão, vão filmar, ou vão escrever, ou vão pintar o resultado das suas políticas, bom ou mau. Agora saí fora de mim... RISOS

8 René Girard,
*Mensonge
romantique et vérité
romanesque*, Paris,
Grasset, 1961.



PÚBLICO 4 Há pouco falava do papel do inconsciente na actividade do realizador. Gostava de o ouvir falar um pouco mais sobre isso, se possível com um ou dois exemplos.

MANOEL DE OLIVEIRA É difícil falar daquilo que não conheço, que é o subconsciente. Quando digo, faço ou tenho um gesto, ou imagino, tenho uma ideia, não sei se é do subconsciente, porque só tenho conhecimento dela quando ela chega ao consciente. Antes de chegar ao consciente... todos os sentimentos... dizemos... o coração, a cabeça. O coração vai além da cabeça...

JOÃO BÉNARD DA COSTA «O coração tem razões que a razão desconhece.»

MANOEL DE OLIVEIRA A razão não desconhece coisa nenhuma. Porque não há nenhum sentimento que conheçamos que não passe pela razão. Só chega a sentimento quando passa pela razão. A razão é fundamental. Tudo passa pela razão. Os cinco sentidos passam pela razão. A paixão...

Há um filósofo francês, René Girard, que escreveu um livro – tem livros muito interessantes – onde dizia: «La mensonge du romantique est la vérité du romanesque.»⁸ Porquê? Porque os sentimentos, as paixões, não são visíveis. Se está apaixonado é lá com ele, mas não é visível. E o romanesco são actos, actos. Cada um de nós reconhece que está apaixonado porque determina que, se fez isso naturalmente, está apaixonado. Ele gostava muito dela e ela não lhe ligava nenhuma e ele então matou-se. São actos, são acções. A verdade do romanesco conta a mentira do romântico.

Não dizemos nada de novo. Já foi tudo dito por alguém, provavelmente. Eu tinha um amigo, o José Régio, que dizia: «Às vezes digo coisas que me vêm à cabeça e que, certamente, já foram ditas por alguém, mas não quero saber. Eu não quero saber. Se não foi dito, melhor. Se já foi dito, é redito.»

PÚBLICO 5 Voltando à questão da memória, que é tão importante para o Homem, e pensando nos elementos que foram utilizados, que se prendem com a memória colectiva do que é a vanidade. Estou a lembrar-me da ampulheta filmada logo no início – a ampulheta de pedra no cunhal de um portal, salvo erro –, das flores que aparecem constantemente, das velas – que são sempre cotos gastos, nunca são velas novas – e da morte, que, no fundo, é omnipresente. Porque é que integrou todos estes elementos barrocos? Essa integração foi intencional? Ao ver o filme lembrei-me dos quadros da *vanitas* do século XVII. Os quadros em que apareciam o coto, as flores murchas, a caveira. Porquê o imaginário barroco? Estes símbolos foram usados conscientemente ou por acaso? Não acredito que tenha sido por acaso.

MANOEL DE OLIVEIRA Pois, foi justamente por acaso... RISOS NA ASSISTÊNCIA
A casa estava lá. Os corredores estavam lá, as salas estavam lá, os móveis estavam lá. Não se pôs lá nada. Os actores estavam lá. Só os escolhi, enfim. Foi voluntário. Talvez o mais intuitivo foi achar que este ou aquele actor, esta ou aquela pessoa, iam ser bons ao lado de actores consagrados. Não há diferença entre os consagrados e os não consagrados.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Mas por exemplo, filmar a ampulheta no cemitério, estão lá muitas outras coisas. Porquê a ampulheta?

MANOEL DE OLIVEIRA Porque é um símbolo. No cemitério, a morte é uma questão de tempo. Lá tem a ampulheta e tem a asa do morcego, a ideia de morte. O outro é que dizia: «o amor e a morte». Conquistar uma mulher com amor e com morte não vai lá muito bem.

PÚBLICO 5 Mas foi por acaso que escolheu aquela casa?

MANOEL DE OLIVEIRA Não foi por acaso. Eu tinha a casa do Oulman, mas ele teve um problema numa festa, houve lá uma trapalhada qualquer. Nessa casa era muito mais simples, o filme era muito mais fácil de se fazer. Mas depois desse incidente o pai ficou muito zangado e não quis que nenhum amigo dele aparecesse na casa. Não foi possível. E eu andei à rasca. Fui ver a casa do Sttau Monteiro, a casa de um outro. Eles diziam que sim, depois que não, e não arranjava nada. Como estava com muitas dificuldades, o Vicente Sanches, que era o autor do livro e estava empenhado no filme, ofereceu a casa dele. Fui lá ver, era muito complicada em relação à outra. Mas, enfim, submeti o plano àquela

casa. Por isso é que há aquele movimento todo, andar de um lado para o outro. Mas os actores estavam satisfeitos. RISOS NA ASSISTÊNCIA Gostavam da casa. Gostavam muito de passar por ali. Enfim, adaptamo-nos. O ser humano tem uma capacidade de adaptação extraordinária. Às vezes custa: «Como é que hei-de dizer isto e aquilo?» Mas acabamos por nos adaptar e fazer e, lá está, funciona muito o subconsciente. Resolve muitas coisas, e depois não sabemos, pensamos muito e, de repente, vem a ideia do subconsciente que esteve a trabalhar esse tempo todo, encontrou aquela solução e lançou-a ao consciente. Não obstante, nunca o subconsciente, pelo menos a mim, me disse o número da sorte grande. RISOS NA ASSISTÊNCIA Disso é que eu tenho pena.



PÚBLICO 6 Ainda sobre a questão da memória, há uma frase de John Ruskin em que ele diz haver duas grandes coisas que vencem o esquecimento do ser humano: a poesia e a arquitectura. A poesia porque, ao ler poesia, somos capazes de vivenciar por uma segunda vez experiências e emoções que tivemos da primeira vez que a lemos. A arquitectura porque, além de trazer consigo as experiências, a vivência e de relatar os rituais e hábitos de uma população na época em que a obra foi concebida, também condiciona a elaboração de outras memórias do ser humano.

MANOEL DE OLIVEIRA As coisas que nos acontecem, acontecem dentro de casa ou fora de casa. Ou de uma casa para a outra. Não é só em casa... a não ser a casa dos fantasmas.

PÚBLICO 6 Talvez ele não tenha falado do cinema porque não havia cinema quando escreveu isto.

MANOEL DE OLIVEIRA Ah, não havia cinema. Mas já havia casas! RISOS A poesia, a grande poesia, é estranha, porque joga muito com o subconsciente. Quanto a mim vai para além da filosofia. Põe problemas que ultrapassam a própria filosofia. O Fernando Pessoa, por exemplo é mais um pensador, mais um filósofo... mas há outros génios, como o António Nobre. A poesia do António Nobre encerra, escondida, uma grande filosofia. É um poeta riquíssimo. Riquíssimo no esquema poético, na questão das rimas. As rimas parecem procuradas, mas não são procuradas, são certas, justas, é uma coisa que vem... é intuição. Eles têm a vida dentro deles. E põem toda a filosofia nas coisas. Por exemplo,

vê a lua no fundo do poço e vai buscar a lua com um balde, vai metê-la dentro do balde e trazê-la para cima. **RI-SE** É um dado extremamente poético. Ao mesmo tempo, é o desejo do que é inalcançável. A poesia toca muito nisso. Há um poeta brasileiro que diz sobre a saudade: «Saudade é a terra caída de um coração que sonhou.» É muito bonito, é muito simples. Há uma história para ele dizer isto, mas a condição é esta.

PÚBLICO 7 Falou em fantasmas e não resisto a perguntar acerca da possível relação entre a cena em que a Vanda aparece a despir-se em frente ao retrato do ex-marido e o filme *O Fantasma Apaixonado*⁹, do Mankiewicz – existe essa relação com os fantasmas? Parece-me diferente, neste filme há uma relação anterior em que ela despreza os vivos, enquanto no outro ela se apaixona por uma pessoa que já está morta. Eu gostava que dissesse se tem alguma relação.

MANOEL DE OLIVEIRA Isso é a tara dela, essa paixão por fantasmas, os maridos mortos, é a paixão pelo impossível. Quanto ao outro filme, não, não tem nada a ver com isso. Nos meus filmes não há fantasmas. **RISOS**

JOSÉ NEVES Tendo visto o *Belle Toujours*¹⁰ como a sequência – não sei se posso dizer isto – do *Belle de Jour*...¹¹ posso dizer «sequela»?

MANOEL DE OLIVEIRA Não sei se pode. É outra história. Esta está mais próxima do livro onde se inspirou o Buñuel do que propriamente o filme do Buñuel.

9 Joseph L. Mankiewicz, *The Ghost and Mrs. Muir*, EUA, Twentieth Century Fox, 1947, 104 min.
10 Manoel de Oliveira, *Belle Toujours*, Portugal, França, Filbox, Les Films d'Ici, ICAM, 2007, 68 min.
11 Luis Buñuel, *Belle de Jour*, França, Itália, Robert et Raymond Hakim, Paris Film Productions, Five Film, 1967, 101 min.

Funcionários da agência funerária, sala de bilhar da casa da Vanda



O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

JOSÉ NEVES E posso dizer que este filme tem alguma coisa a ver com *O Anjo Exterminador*¹²? Nunca se vê uma porta de saída, a não ser a do portão, e eles vão vagueando pelo meio daqueles reposteiros.

12 Luis Buñuel,
*El ángel
exterminador*,
México,
Producciones
Gustavo Alatríste,
1962, 95 min.

MANOEL DE OLIVEIRA Não, não tem... isso não me passou pela cabeça. Se está lá, é posto por si. O que me passou foi a ideia dos que servem e dos servidores.

JOSÉ NEVES E é por isso que está aqui.

MANOEL DE OLIVEIRA É, está lá. Os servidores pagam-se do que fazem os servidos e limpam a sujeira dos servidos. Estou a falar da *Belle Toujours*...

PÚBLICO 7 O realizador tem estado sempre a falar das coisas que já lá estavam, das coisas que encontrou, de todo o processo intuitivo e espontâneo, mas há uma coisa muito forte no filme que não me parece que seja tão espontânea, ou que é espontânea, com certeza, mas não é inconsciente, que é a cor. Queria perguntar-lhe como é que controlou a cor, porque sei que muita da cor já estava naquela casa...

MANOEL DE OLIVEIRA Ora aí está. RISOS NA ASSISTÊNCIA

PÚBLICO 7 ...mas queria que falasse um pouco sobre isso, e também como trabalhou com os figurinos. O resultado é excepcional, parece uma coisa pequena, mas não é.

Manoel de Oliveira
em rodagem, solar
dos pais de Vicente
Sanches, Castelo
Branco



MANOEL DE OLIVEIRA Eu faço sempre os enquadramentos. Os enquadramentos faço sempre, e escolho aquilo que me parece mais justo com o contexto, e mais justo com o equilíbrio da imagem e das cores. Mas as cores estão lá, como disse e muito bem, as cores estão lá. Agora, posso escolher, mais para aqui, mais para a direita. A luz é um trabalho do operador, que conduz ao chefe electricista, que dá as indicações, e se houver alguma coisa que me desagrade, ou se ele tiver alguma indicação prévia a dizer – «gostaria que fosse assim ou assado» –, ele procura fazer assim. Se houver alguma coisa que ele faça e que me pareça bem, está bem, se me parecer alguma coisa mal, eu peço: «Olhe, ali, há isto, veja se corrige essa coisa.» Enfim, é um trabalho de colaboração. O trabalho de colaboração é muito importante num filme onde os trabalhadores, os outros participantes – são muitos, vem depois a lista deles – passam despercebidos, mas são fundamentais na construção de um filme. Há uma equipa muito grande, cada um tem o seu papel. Muitas vezes comparo isto a uma catedral onde os pedreiros – antigamente, trabalhavam as suas pedras e punham lá a marca, a marca deles, cada um tinha uma marca que era para depois irem ver quantas pedras tinham feito por dia, para serem mais ou menos pagos. Para esses pedreiros, havia um mestre-de-obras, nessa altura não havia arquitecto, era um mestre-de-obras, que era muito conhecido, que era um homem muito importante e fazia essa coisa, que me faz lembrar um realizador. O resto, pedreiros e carpinteiros ou outra coisa qualquer, serralheiros, etc., fica no escuro, apagado, ninguém sabe quem fez. Mas a verdade é que as pedras da catedral estão lá. E, se não estivessem lá, a catedral também não estava.

JOSÉ NEVES Acabou de dar uma resposta possível àquela primeira pergunta que fez, quando disse que não percebia qual era a relação entre a arquitectura e o cinema.

MANOEL DE OLIVEIRA Ah...! Mas não é uma questão de calhau. RISOS

PÚBLICO 8 Sobre os enquadramentos que faz dentro da casa. Ao início temos uma percepção da casa como um conjunto de salas que se interligam a partir de uma porta. A meio do filme parece-nos que existe um corredor dentro da sala, principalmente numa cena em que dois homens entram por esse conjunto de portas que formam um corredor e, às tantas, estão a andar sincronizados. Às tantas já não há um corredor, é um conjunto de salas, mas há uma sala e uma porta

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

por onde o marido espreita a mulher. Gostaria de saber como é que encara ter de redesenhar a casa que tem para nos contar a história. Porque talvez, se fôssemos à casa, não encontrássemos o mesmo que encontramos no filme.

MANOEL DE OLIVEIRA Não, fui obrigado a seguir o desenho da casa, porque não podia estar dentro e sair para o jardim sem ir para lá. Foi por isso que usei os caminhos. Havia outra forma de ir para o jardim, que era subir as escadas e descer as escadas para o jardim, mas havia aquele túnel que achei muito interessante. O túnel é qualquer coisa de descontínuo... não sei bem explicar... é um subterfúgio.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Sobretudo porque é também por ali que, no final da cena, a Angélica e o Maurício vêm para a cena de amor dentro de casa. Portanto, ainda mais escondido se torna.

MANOEL DE OLIVEIRA Pois.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Enquanto o marido está naquele discurso a dizer: «Descanse que eu nunca hei-de ser mais ridículo que o senhor», e vemos ao fundo a mulher e o outro. Portanto, ele já está a ser mais ridículo do que...

MANOEL DE OLIVEIRA ...do que o outro. Pois é. Damos conta do ridículo dos outros, mas dificilmente damos conta do nosso próprio. E com esta me fico. Muito boa noite.

O Passado e o Presente 1972

Realização Manoel de Oliveira

Argumento e Adaptação Manoel de Oliveira, baseado na peça teatral *O Passado e o Presente* de Vicente Sanches

Diálogos Vicente Sanches

Fotografia Acácio de Almeida

Música *Sonho de Uma Noite de Verão* de Mendelssohn,

Consultor Musical João Paes

Montagem Manoel de Oliveira

Decoração Zeni d'Ovar

Caracterização Conceição Madureira

Interpretação Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Bárbara Vieira (Angélica), Alberto Inácio (Ricardo e Daniel), Pedro Pinheiro (Firmino), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida (Honório), José Martinho (Fernando), Alberto Branco (médico), Guilhermina Pereira (criada), Agostinho Alves (jardineiro), Pedro Efe (*chauffeur*), Carlos de Sousa (padre), Cândida Lacerda (mulher do cemitério), António Beringel (cangalheiro)

Produção Centro Português de Cinema

Director de Produção Ernesto de Oliveira

Assistente de Produção José Manuel de Oliveira

Secretário de Produção Manuel Guanilho

Cópia Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, cor, 115 minutos

Estreia Cinemas Condes e Apolo 70 (Lisboa), a 26 de Fevereiro de 1972



DAFNE EDITORA

Porto, Fevereiro 2015

Coordenação José Neves

Edição André Tavares

Design João Guedes/dobra

Revisão Conceição Candeias

© Dafne Editora

www.dafne.pt

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

Verdes Anos

PAULO ROCHA

EDUARDO SOUTO DE MOURA

Juventude em Marcha

PEDRO COSTA

MANUEL GRAÇA DIAS

Belarmino

FERNANDO LOPES

ALEXANDRE ALVES COSTA

Brandos Costumes

SEIXAS SANTOS

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Trás-os-Montes

PEDRO COSTA

VÍTOR GONÇALVES

ANTÓNIO BELÉM LIMA

Peixe-Lua

LUIS MIGUEL CINTRA

BEATRIZ BATARDA

RICARDO AIBÉO

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA

Tempos Difíceis

JOÃO BOTELHO

RAUL HESTNES FERREIRA

Longe da Vista

JOÃO MÁRIO GRILLO

NUNO PORTAS

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

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