

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

11

***Recordações da
Casa Amarela
de João César
Monteiro 1989***

com

Margarida Gil

João Pedro Bénard

Joaquim Pinto

Manuela de Freitas

moderado por

José Neves

MANUELA DE FREITAS *Meus filhos, são filmes destes que pousando vos trarão a nitidez às vidas, a todas as vidas*, escreveu João Bénard da Costa. Em nome da Cinemateca, não posso deixar de dizer: ainda bem que há cinematecas, para não perdermos tudo quando deixamos de ter um criador como o João César Monteiro.

JOSÉ NEVES Há coisa de um mês ou dois, estava a sair do *atelier*, era o princípio da noite e estava uma destas noites muito frias, imensamente frias. Cruzei-me com o homem que costuma arrumar os carros lá na rua, que tem quarenta anos e parece ter noventa. Cumprimentei-o e perguntei-lhe onde é que ele iria dormir nessa noite. «Ao Millennium BCP.» RISOS NA ASSISTÊNCIA Não percebi bem... «Como?» Ele disse: «Nestas noites, o sítio mais aconchegadinho para a gente dormir é o Millennium BCP.» Atenção, disse isto sem nenhuma ironia aparente. Dito com toda a convicção. Mais tarde vi que passava as noites, de facto, num recanto, à porta de uma agência do Millennium BCP, com um bocado de cartão e um cobertor.

Conto esta história para dar início à conversa, porque se trata de uma situação... *monteiriana*. Como se diz *buñueliana* ou *fordiana*, ou como na arquitectura dizemos que há espaços *wrightianos*, *corbusianos* ou *paladianos*. O que aquele homem disse do Millennium BCP, e a

maneira como o disse, é uma espécie de mistura, de colisão, entre sordidez e humor, entre ferocidade e ternura, entre escândalo e pudor, que está nos filmes do João César Monteiro. Se este ciclo tivesse santos padroeiros, um deles seria o João de Deus.

Hoje não há arquitecto para passar a palavra. O único arquitecto que está aqui sou eu. Vou portanto passar a palavra às quatro pessoas que estão nesta mesa e que são todas pessoas que, de uma maneira ou de outra, conheceram muito bem o João César Monteiro, começando pela Margarida Gil.

MARGARIDA GIL Não me sinto ainda preparada para falar, preferia responder. Não me é fácil. Estou demasiado próxima, está ali bastante da minha vida e, assim à distância, não tenho nada para dizer; mas de certeza que a conversa vai aquecer, e vou entrando devagarinho. Agora passo.

MANUELA DE FREITAS Fiz muitos filmes com o César Monteiro. Quando editaram a obra dele em DVD pediram-me para fazer um depoimento sobre o meu trabalho com ele, e ele não me deixou. Disse-me que não tinha nada de ir para ali dizer coisas, que não ia explicar absolutamente nada, que não se iria perceber absolutamente nada. Se as pessoas queriam perceber alguma coisa dele que vissem os filmes.

O que vos posso dizer, como actriz, é que foi o realizador com quem trabalhei que mais percebia o que era um actor. Trabalhava as personagens comigo, falávamos sobre as personagens, explicávamos um ao outro o que é que pensávamos da personagem, e eu ia percebendo o que é que ele queria, desde a maneira de vestir à maneira de se pentear, à cor do cabelo e à história daquela personagem: quem era, que idade tinha, e que relação tinha com ele, sobretudo a partir deste filme.

Acho que as personagens que ele me deu para fazer tiveram a ver com a nossa vida. Aliás, acho que isso era uma das características do César, os filmes eram em carne viva. Trabalhávamos as cenas, estava tudo escrito, ele sabia muito bem o que queria, era de um rigor absoluto, mas, ao mesmo tempo, a vida entrava nas filmagens e, portanto, entrava nos filmes. Havia um respeito enorme do César pela realidade, desde os cenários até ao que acontecia durante as filmagens, aos acasos, à improvisação das cenas. Muitas das cenas que fazíamos eram trabalhadas, pensadas durante muito tempo; e, depois, íamos filmar. Ele não me obrigava a nada. Era o acto de criação naquele momento. O filme era criado naquele momento, que é uma das coisas que não encontrei noutros realizadores com quem trabalhei, com quem tinha a sensação

de que estava a cumprir uma visão de uma cena que o realizador já tinha na cabeça, de um enquadramento, de uma marcação, até de um gesto, até de um olhar. O caso do César não era assim. Não é por acaso que eu e o Luis Miguel Cintra somos os actores dos filmes dele, actores de teatro.

Uma das coisas mais espantosas no trabalho com ele era esse respeito pela vida, a ausência e a negação do naturalismo, a negação da cópia da vida que é uma forma de negação da vida. O que vemos nas telenovelas, por exemplo, é a negação da vida! Não é vida, não está vivo, é uma coisa morta, é uma cópia pobre da vida.

Nos filmes do César ia-se ao essencial. Isso permitia que inventássemos coisas. Por exemplo, numa das cenas deste filme, aquela do lanche, tínhamos muitos figurantes, e o João queria que eles comessem muito. Ao fim de duas ou três tentativas vimos que os figurantes, por timidez, não conseguiam comer. Sem dizer nada um ao outro comemos nós. Começou a filmagem, olhámos um para o outro e começámos a comer, desarvoradamente. Como na cena da cozinha, que também foi improvisada, em que eu estou a comer bombons... Essa improvisação só é possível, tal como no teatro, quando há um grande rigor, sabe-se muito bem o que se quer e vai-se directo ao essencial. É a negação do *cliché*, que era uma das coisas que o César abominava. Várias vezes em que ele contratou actores profissionais e, como eles achavam que os filmes tinham um tom de comédia, iam lá fazer umas coisas... Ele ficava a olhar e perguntava-me: «Manuela, não podes chamar um táxi e mandá-lo para casa?» Aconteceu várias vezes. Porque não compreendiam, ele pedia arquétipos e davam-lhe caricaturas. Era tudo escolhido ao pormenor. Por exemplo, no caso da dona Violeta é óbvio que eu não tinha idade para aquela personagem. Eu era muito mais nova e ele poderia ter escolhido uma actriz mais velha que normalmente fizesse estas personagens... Mas era óbvio que não era isso que ele queria, porque aquela personagem não era uma caricatura de uma velha dona de pensão, era o autoritarismo, o fascismo, a repressão... Por isso, tudo, até a maneira como estou vestida, tinha a ver com a minha forma de representar com ele. Uma das maiores escolas que tive como actriz foi participar no filme do César.

Depois, era o respeito pelo essencial. A visão que ele tinha do essencial levou a que acontecessem histórias espantosas. Por exemplo, no filme *Veredas*¹, eu fazia de deusa Atena. Estava dentro da *roulotte*, à espera da minha vez de filmar, vestida como deusa, com um elmo e um escudo. Ele veio chamar-me para dirigir as pessoas da aldeia nas filmagens. Ele sabia que aquelas pessoas que estava a filmar não estavam contaminadas por *clichés*. Tinham uma autenticidade e uma

¹ João César Monteiro, *Veredas*, Portugal, Henrique Espírito Santo, 1978, 120 min.

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES



noção do essencial. Estavam muito mais ligadas a uma deusa do que algumas pessoas de Lisboa, que poderiam ter uma linguagem que eles não entenderiam. Fui eu quem foi pedir silêncio e dizer «Vão para ali...». Ele tinha razão, de facto, aquelas mulheres e as crianças daquela aldeia não estranharam nada que aparecesse uma senhora vestida com roupas de deusa, com um escudo dourado e um elmo na cabeça. Receberam-me muito naturalmente. Como o César sabia, aquelas pessoas estavam muito mais ligadas aos deuses do que estão as pessoas das cidades, viciadas e contaminadas pela vulgaridade.

Foi este o tom de trinta anos de trabalho com o César. Foi o que mais me marcou como atriz. Devo dizer que não é por acaso que, nos últimos meses, já fui abordada várias vezes por jovens que me pedem autógrafos por ser a atriz do César Monteiro. Devo dizer-vos que isso é das coisas mais bonitas que me aconteceram na minha carreira de atriz. Porque essa coisa de ser conhecida e não ser conhecida, de pedirem autógrafos, normalmente não tem graça nenhuma. Mas, neste caso, é espantoso. Não sei a que se deve. Não sei se, graças a ciclos de homenagem, estão a começar a descobrir a obra do João César Monteiro... Mas é extraordinário. Vieram ter comigo umas quatro ou cinco vezes: «É a Manuela de Freitas?», «Sou...», «É a atriz do João César Monteiro?», «Sou!» **SORRI** «Dá-me um autógrafo? Muito obrigada.»

Este filme foi o caso de produção mais extraordinário que conheci, não só na obra do César Monteiro, mas especialmente na sua obra. Não posso deixar de homenagear estes dois senhores, que foram os

*Recordações
da Casa Amarela,
Lisboa*

produtores deste filme. O César precisava que a produção dos filmes correspondesse ao estado de carne viva em que ele estava. Só pensar no essencial, só ver o essencial, só filmar o essencial. Isto só foi possível porque eram muito poucos. Quase não os víamos, e criaram uma cumplicidade à volta do César. Uma família em que ele se sentiu livre, se sentiu à vontade, protegido. Nunca vi isso acontecer em mais nenhum filme que fiz com ele, e então com outros ainda menos... Quando cheguei às primeiras filmagens da *Comédia de Deus*, que tiveram de ser interrompidas por não estarem a resultar, lembro-me bem de o César se esconder num quarto a fumar e perguntar-me: «Manuela, quem são estas pessoas? Mas para que é que é isso? Isto parece um filme!» Percebi que não ia resultar, e não resultou! Duas semanas depois teve de se mudar tudo e fazer de outra maneira. Por isso, queria agradecer a estes dois senhores; a forma como este filme foi produzido é inesquecível.

2 Joaquim Pinto,
Uma Pedra no Bolso,
João Pedro Bénard,
1988, 91 min.

JOAQUIM PINTO Quando partimos para a produção do filme, eu e o João Pedro já tínhamos trabalhado juntos noutros filmes. Já nos conhecíamos bem e também já conhecíamos bem o João César. Já tinha trabalhado no som noutros filmes e, muitas vezes, tinha acontecido perceber o que não funcionava em termos de produção. Isto é, nalguns filmes havia produtores encartados mas que estavam muito ausentes, noutros os produtores eram meros administradores. O João César estava mais ou menos perdido no meio disso tudo. Eu falava muitas vezes com o Vasco ou com o João Pedro do que acontecia nos filmes, mas era raro falarmos directamente com o João César, porque trabalhávamos nas equipas, não tínhamos responsabilidade como produtores.

A história deste filme foi o João César vir ter connosco, e não nós irmos ter com ele. Houve vários momentos em que as coisas mais ou menos aconteceram e isso permitiu que o filme se fizesse. O primeiro momento foi quando realizei *Uma Pedra no Bolso*². O João Pedro fez a produção com uma equipa muito pequena, uma rotação completamente entre amigos, sem dinheiro e sem subsídios. Lembro-me, quando o filme passou aqui na Cinemateca, de no final o João César vir ter connosco verdadeiramente entusiasmado com a forma como tínhamos conseguido fabricar aquele objecto, um pouco à margem do que na altura eram os esquemas de produção normais em Portugal. Houve ali um momento em que o João César percebeu ser possível fazer alguma coisa noutros moldes. Julgo que quando ele veio ter connosco, a perguntar se estávamos interessados em produzi-lo,

o projecto já tinha tido um produtor e tinha sido recusado no concurso ao IPC³. Tinha sido chumbado por uma série de pessoas muito respeitáveis que achavam que este filme era absurdo, que não era possível. Ele propôs-nos: «Tenho aqui um guião que eu julgo que é um bom filme...» O Fernando Lopes, que na altura estava na RTP, na parte das produções, tinha dito, de uma forma mais ou menos informal, que a RTP apoiaria. No fundo, o que o João César nos disse foi: «Há aqui um projecto, provavelmente custa mais do que o dinheiro que se pode encontrar neste momento. Estão interessados em apostar nisso?» Lembro-me de termos lido o guião, que era muito preciso, estava praticamente tudo planificado. Julgo que só saíram algumas personagens, ainda se filmaram os vizinhos... O grosso do filme estava no papel e era um guião muito sugestivo! Lia-se e percebia-se o que seria o filme. Acho que tivemos uma conversa no Luanda e foi decidido na altura. Dissemos: «Sim, vamos para a frente com isto!» O filme foi feito com pessoas que conhecíamos bem. O Nuno disse-me há pouco: «Que engraçado, o filme foi feito não só com pessoas que trabalhavam no cinema, mas com pessoas que eram todas amigas e próximas umas das outras.» Quem fez a fotografia, o José António Loureiro, tinha sido assistente do Acácio de Almeida, tinha feito muitos filmes como assistente mas nunca como director de fotografia. Lembro-me de que, durante a rodagem, quem esteve presente no dia-a-dia foi o João Pedro. O João Pedro tratava de resolver os pequenos dramas, as pequenas coisas quotidianas durante a rodagem. Uma vez que era eu quem estava responsável pelos dinheiros – pelo «carcanhol», como diria o João César –, tinha a sensação de que não devia estar sempre presente, isto é, devia tentar um equilíbrio entre duas coisas: entre um produtor que não se interessa e não aparece e uma espécie de polícia. Não podia ter uma atitude nem outra. Além disso, de repente o dinheiro não chegava. Julgo que foram seis semanas de rodagem, chegámos às três, quatro semanas, e o dinheiro começou a chegar ao fim. Foi nesse momento que comecei a ter de correr para os bancos a pedir empréstimos para aguentar a coisa – ainda não havia Millennium BCP, já não sei que bancos eram...

Lembro-me perfeitamente de estar em algumas cenas, lembro-me de uma que assinala o meio do filme, o momento em que o filme vira. Nesse momento, talvez como nas comédias portuguesas dos anos 30, em que as pessoas se encontram no pátio, há um momento de felicidade. Eu estava feliz, porque naquele dia me tinham dito que sim a mais um empréstimo – na época, de cinco ou seis mil contos. É estranho, por vezes, está-se numa filmagem e tem-se a sensação de que aquele filme existe, ou está em vias de existir. Lembro-me perfeitamente de, nesse

dia, ter essa sensação: «Aqui está um filme!» Muitas vezes trabalha-se, e chega-se ao fim e não se percebe bem o que é que aquilo é. Lembro-me perfeitamente desse dia em que, de repente, as coisas pareciam encaixar. Agora, fiquei um pouco espantado por me lembrar do filme todo – já não o via há uns anos –, não só por me lembrar de todas as imagens, mas também de todos os sons do filme.

JOÃO PEDRO BÉNARD O guião que nos veio parar às mãos, e que depois resultou neste filme, é um trabalho absolutamente fantástico, fabuloso. É das coisas mais bem escritas e tecnicamente mais bem feitas que alguma vez me passaram pelas mãos. Comparando o guião com o resultado do filme, é inacreditável. É um trabalho absolutamente espantoso. O próprio César, penso eu, pelo menos a nível técnico e de precisão, nunca mais fez uma coisa assim.

O filme tinha sido recusado. Entretanto o Fernando Lopes percebeu o que aquilo era e convenceu o administrador da televisão, Bernardo Teixeira, a investir fortemente, algo que equivalia ao dobro ou triplo do que alguma vez a televisão tinha dado por um filme português. Era um subsídio enorme para a época, um esforço enorme da televisão para apoiar este projecto. Isto deveu-se ao Fernando Lopes. O processo veio parar-me às mãos a partir daí, através dos mecanismos inventados pelo então presidente do IPC, Salgado Matos, os subsídios automáticos.

JOAQUIM PINTO Na altura, saiu uma lei para projectos que já tinham algum dinheiro e que precisavam de mais uns tostões. A regra inventada pelo Salgado Matos era mais ou menos que, quanto menos se pedisse, mais facilmente se conseguia. Se pedíssemos o necessário era óbvio que não íamos ter dinheiro. Aconteceu uma coisa engraçada... Sabíamos que o Paulo Branco ia concorrer com um filme ao mesmo programa, onde também queria arranjar uns tostões. Como tínhamos um contacto no escritório do Branco, soubemos quanto é que ele ia pedir. Pedimos menos e conseguimos mais algum dinheiro. Também sei que todas as secretárias do Paulo Branco foram verdadeiramente torturadas durante semanas, porque ele tentou descobrir quem era. Acho que nunca conseguiu. Foi um golpe um pouco... Felizmente, ainda bem! Na altura pedimos menos 500 contos do que o Paulo Branco, e ele nunca me perdoou os 499 999 escudos que perdemos. Ele queria que eu tivesse perdido apenas um escudo. RISOS NA ASSISTÊNCIA

Este filme é, para mim, um excelente, um grande filme. Não sei se o melhor, mas um dos dois ou três filmes do César de que mais gosto, e, obviamente, foi importante para a sua carreira. Foi o primeiro filme



João de Deus
e Médico,
consultório

português a ter um prémio em competição oficial, o Leão de Prata, em Veneza. A partir daí teve um sucesso internacional bastante razoável. Foi vendido para inúmeros lugares. O César começou, gradual mas consistentemente, a ter cada vez mais êxito e a ser cada vez mais visto, e foi a partir daqui, apesar de tudo, que ele deu a cara ao ecrã e se assumiu como actor. Inventou o João de Deus, a personagem. Aliás, quando começámos o projecto ele ainda não tinha assumido a cem por cento, ou pelo menos dito que era ele quem iria fazer o papel. Não sei se na cabeça dele já era um facto consumado, mas a nós não nos disse isso. Inclusive, havia hipóteses de actores para o papel, mas evidentemente isso era impossível.

A rodagem foi muito curta e muito intensa. Foram seis semanas, não foi fácil... Se bem que fosse tudo em Lisboa, com alguns exteriores. Se repararem, os *décors* são minimalistas. O quarto tem uma cama, uma mesinha de cabeceira e pouco mais. Foi feito com muito pouco. Mesmo assim, são muitos planos, planos que não são fáceis de fazer, em espaços por vezes pequenos com um trabalho de câmara e de *mise-en-scène* bastante complicado e apurado. Ajudou o filme ter tido uma preparação bem feita e bem estruturada. O César, quando chegava ao *décor*, sabia onde é que a câmara iria estar e como iria ser o plano. A cena mais cara foi a cena da banda, com não sei quantos músicos, alugou-se uma grua caríssima, havia som... Estávamos prestes a filmar e o João Pedro telefona-me em pânico a dizer: «O João César não quer filmar!» «Mas não quer filmar, porquê?» O problema foi

que o João César não queria os músicos com camisas brancas, queria camisas azuis para toda a gente. Não sei como se resolveu, mas sei que finalmente se retomou com camisas brancas. Lembro-me do telefonema em pânico do João Pedro: «Não se vai filmar por causa das camisas. Onde é que eu vou arranjar quarenta camisas azuis a esta hora da noite?!»

MARGARIDA GIL Também já não via o filme há um certo tempo... É engraçado vê-lo depois destes anos todos... Há algumas particularidades pessoais, uma delas penso que é muito importante na obra do João e tem a ver com este ciclo, os ricos e os pobres na arquitectura. Neste caso, a coisa é muito óbvia, quer do ponto de vista do espaço, quer do ponto de vista da escolha da câmara, o lado dos pobres.

Nesta altura nós estávamos a viver numa casa na Costa do Castelo, e grande parte das personagens que aparecem no filme são dali: a nossa vizinha, a nossa empregada, que se chamava Violeta – é a senhora que na festa come sofregamente os bolos e que tem óculos. Foi nossa empregada e foi uma grande história. O João, aliás, fez uma entrevista com ela... Enfim, uns episódios bastante engraçados que se passaram lá em casa. RI-SE Era um prédio bastante popular, e o filme coincidiu com a nossa descoberta da vizinhança. Aquela cena das vizinhas, nós assistimos piamente, tal e qual! As tampas, o discurso, aquilo é um documentário, é exactamente ao que nós assistimos, com o nosso filho – na altura com quatro anos –, agachados debaixo do muro do Castelo de São Jorge... Assistimos exactamente àquilo, é um relato fiel do que se passou. Os figurantes que aparecem na refeição, no aniversário, são os nossos vizinhos feirantes, moravam precisamente em frente. O João era o Senhor João, o Senhor João na leitaria, o Senhor João na padaria. A seguir, noutro filme, quando mudámos para perto da Avenida de Roma, por razões práticas, o João fez exactamente a mesma coisa só que era a gelataria. O Senhor João continuava a ser o Senhor João na padaria, o Senhor João no lugar, o Senhor João na dona Jacinta. As personagens eram sempre as personagens à volta do seu espaço: eram os vizinhos, era a menina da leitaria, a vizinha do lado... O João fez isso até ao último filme. *As Recordações da Casa Amarela* é o primeiro filme em que isso é mais evidente, mais sistemático. Os figurantes são pessoas com que nós convivíamos e não há distinção. Esse respeito pela realidade de que a Manuela falava é tão confidencial, tão secreto, tão genuíno e tão verdadeiro que é realmente espantoso. Lá estão eles, as pessoas, as mesmas, com a sua realidade...



4 João César Monteiro, *A Comédia de Deus*, Portugal, França, Itália e Dinamarca, 1995, 170 min.

PÚBLICO 1 Queria colocar uma questão suscitada pela intervenção da Manuela de Freitas. Muitas das coisas que estavam a referir têm a ver com esta relação, com este apreço, com este apego ao real, à realidade do ponto de vista da representação. A Manuela de Freitas falou nesta questão do arquétipo na representação da figura.

A propósito, ouvi um documentário do Mário Barroso, que creio ter sido o director de fotografia d'*A Comédia de Deus*⁴, em que ele referia a importância que o João César Monteiro dava ao real, no sentido da iluminação e da luz, no esforço que foi filmar com a luz real e com o menor número de meios auxiliares de iluminação. A luz assume uma dimensão de protagonista em relação à caracterização do ambiente do filme e ao desenho dos lugares. Neste filme, os espaços e os lugares são eles próprios protagonistas na construção de sentido; não só as personagens, as figuras e os actores, mas também os espaços são arquétipos de situações, de lugares. Atendendo a que a luz é tomada pelo que ela é, natural, de que modo é que estes lugares, estes *décors*, todos os detalhes, todos os objectos, são construídos? São arquétipos? Ou são tomados – como as personagens, a empregada... – tal como são, porque os encontra assim naturalmente? De que modo é que ele opera sobre o espaço para nos devolver aquela realidade profunda que nos é devolvida pelo filme?

MANUELA DE FREITAS Do que eu vi, operava o menos possível. Aliás, no texto do João Bénard, ficamos a saber que no seu aparecimento no final do *Nosferatu*, ele não precisou de estúdio, aproveitou aquele lugar. Em todos os cenários ele aproveitava o que estava, e zangava-se muito quando aparecia um cenógrafo que queria compor as coisas. Ele aproveitava o que era. Acho que uma das genialidades do César era levar-nos a ver a beleza das coisas, a beleza que está nas coisas, mesmo que aparentemente sejam feias. A capacidade de ver a beleza sem a compor. Uma das coisas que ele mais detestava era que se fizesse bonito, era que se compusesse, incluindo os actores. Nos filmes do César não havia maquilhadora. Em todos os filmes ele perguntava – porque achava muito esquisito, dizia ele, e eu também – porque havia de haver aquela coisa de tirar os brilhos, que é uma coisa que se faz nos filmes. Vem uma maquilhadora que tira os brilhos, e ele dizia que não percebia – «Mas as pessoas não brilham? Não têm pele?» Neste filme eu não tenho qualquer maquilhagem. A maquilhagem que usei nalgumas personagens era porque as personagens se maquilhavam,



como no caso da Judite, n' *A Comédia de Deus*. Era uma mulher que se maquilhava, portanto eu estava maquilhada. Era eu que me maquilhava para aquela personagem. N' *As Bodas de Deus*, a madre superiora não tinha qualquer maquilhagem. Ele odiava tudo o que era compor, tudo quanto era embelezar. Ia ao encontro da beleza, andava à procura da beleza onde ela estava e encontrava-a na vida – o respeito dele pela vida. Lembro-me, já no último filme, de conversarmos sobre um realizador que matou um gato para filmar, e ele disse que nunca mais queria ver os filmes desse realizador. Era um grande realizador e de quem ele gostava muito. Eu questionei: «Mas não é possível que, para se fazer uma obra de arte, seja preciso matar?» Ele disse que não: «A arte nunca pode matar a vida.» Isso foi uma das últimas lições que ele me deixou. A arte é o respeito máximo pela vida. Ele não suportava a ideia de ter de alterar a realidade matando a vida; por isso, as filmagens eram feitas com o que acontecia, com exemplos de coisas que parece que foram construídas, como a história da borboleta.

Há uma cena em que ele está com uma rapariga na cozinha a almoçar arroz malandrinho com peixe frito. Está a comer e a conversar com ela, e entra uma borboleta pela janela. Ele apanhou-a e comeu a borboleta. Como diria o Almada Negreiros: «O acaso não traz nada de seu, encontra a cada um como está.» A verdade é que ele merece acasos como esse. Por exemplo, certas luzes, como na cena d' *As Bodas de Deus* em que andávamos a passear pela floresta, eu vestida de freira. Às tantas ele diz: «Agora vamos filmar! Apetece-me, apetece-te, bebemos um

João de Deus, Dona Violeta e habitantes do bairro, rua em Lisboa

vinho do porto.» Íamos para cena e mandámos pôr mais vinho para bebermos durante a cena, sentámo-nos, e o Mário Barroso começou a experimentar a câmara. «Vamos filmar.» «Espera aí um bocadinho, ainda não nos apetece...» E quando nos apeteceu houve um raio de sol que atravessou as árvores e iluminou o meu cabeção de freira. Ficou no filme. Isto é a realidade. Era o lado de Deus do João. Não era por acaso que ele se chamava João de Deus.

Ele não gostava nada que enfeitassem, que pusessem flores, perguntava o que era – «Mas porque é que puseram?» Se tinha coisas a mais, tirava. Havia essa depuração, não havia coisas a mais. Na rua havia uma lata, ele de repente começava a filmar e dava um pontapé na lata, apareciam duas raparigas... Não havia aquelas coisas dos filmes: «Corta a rua...» Estávamos na rua e havia pessoas a passar na rua. Às vezes criavam problemas. ^{RI-SE} Como uma vez em que apareceram umas raparigas – ainda por cima espanholas – e, de repente, ele foi atrás das raparigas e elas ficaram muito assustadas... Eram arquétipos no sentido em que não eram acessórios, não eram para tornar bonito, para fazer efeito. Muitas vezes, fazíamos uma cena e quando a víamos ele dizia: «Não, isto parece um filme!» Porque havia qualquer coisa a mais que eu tinha feito, ou que ele tinha feito. Era reduzir ao essencial.

JOSÉ NEVES Parece-me que o que o João César Monteiro fazia era pegar em *clichés* e dar uma espécie de cambalhota. Em relação a tudo, aos lugares, aos espaços, à arquitectura. Lembro-me, por exemplo, do consultório e das texturas muito presentes e muito violentas: o cortinado atrás do médico, o estuque já gasto por trás da marquesa, o lençol – tudo filmado com um pudor enorme. Ou o corredor da pensão, as portas, a luz das bandeiras sobre as portas, a sombra da rapariga a pentear-se... Ele pegava em coisas que todos reconhecemos, muito triviais, e juntava-lhes outras coisas, provocando uma espécie de colisão. Por exemplo, quando o João de Deus vai ter com a mãe, a subir aquela escadaria em pedra, palaciana, ouve-se o *Stabat Mater* do Vivaldi, a mãe está em cima a lavar o chão e ele está a meio a pedir-lhe dinheiro. Ou a cena entre ele e o polícia que almoça feijoadá na esquadra, em que o João de Deus despeja os bolsos, o polícia pega n’A *Morte de Empédocles*, do Hölderlin, e pergunta: «É um livro policial?»

MANUELA DE FREITAS Ao mesmo tempo é espantoso, porque o polícia diz: «O que é isto?» E ele diz: «É uma carcaça...» Mas tem a ver com isso. Só um polícia é que não vê que é uma carcaça!

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

JOSÉ NEVES Nesse sentido os filmes têm imenso a ver com arquitectura, na medida em que uma porta é uma porta, através da qual se passa, através da qual se ouve, através da qual se foge... Como quando ele foge e fecha a porta com um estrondo, porque começa a tocar o hino nacional na televisão. As portas estão sempre a abrir-se e a fechar-se... Mas as personagens estão sempre em tensão com os espaços. Só na cena do manicómio é que, de um modo arrepiante, parece que bate tudo certo. Quando ele começa a correr naquele terrível espaço circular, o movimento de câmara também é circular, é tudo circular e começa a bater tudo certo.

JOAQUIM PINTO Este filme é um momento do meu encontro com o João César, mas há um antes e um depois. Muitas vezes, à medida que os anos vão passando e que as pessoas se vão conhecendo melhor, há um sentimento de aproximação entre as pessoas. Às vezes é ao contrário – as pessoas encontram-se e percebem, ao fim de algum tempo, que estão em mundos diferentes. Quando conheci o João César e a Margarida Gil devia ter uns dezassete anos, não pensava em ir parar ao cinema. Depois, acabei por trabalhar com o João César em alguns filmes e, no início, não percebi... O João César tinha fama de ter um feitio complicado, mas no princípio não percebia muito bem o que é que emperrava. Houve um dia em que se acendeu uma luz, e pensei: «Acho que já estou a perceber o que é complicado.» Quando vínhamos para esta sessão estávamos a falar sobre crítica de música e sobre algumas

João de Deus,
Chiado em ruínas



bandas recentes que dizem *as minhas influências são este ou aquele...*
Eu prefiro ouvir as influências do que as pessoas que têm influências.

O João César não era uma pessoa de influências, era uma pessoa que citava coisas. Gostava de fazer citações. Quando dizes DIRIGINDO-SE A MARGARIDA GIL que aquela cena dos vizinhos é quase um documentário, eu acho que é uma citação do real. Faz todo o sentido citar, mas é um campo muito perigoso. Há que ter uma ética na citação. Tal como a Manuela contava a conversa sobre o realizador que matou o gato... Citar é muito complicado, é muito complicado que as citações se integrem no filme de uma forma orgânica. Por outro lado, é muito difícil citar sem violentar o que se está a citar. Lembro-me – já não sei se foi na montagem do *Veredas* ou do *À Flor do Mar*⁵, numas salas de montagens da Ulisseia Filmes – de o João César estar absolutamente furioso, zangado com a montagem, com o filme, com aquilo tudo. Queria usar uma música, e os tempos da cena e da música não batiam certo; a montadora, já não sei quem era, dizia: «Corta-se aqui, corta-se ali...» O João César dizia: «Eu não quero cortar a música. A música não se pode cortar a meio!» Lembro-me de ter ficado a pensar e, quando saí, de repente, perceber o que estava em jogo.

As Recordações da Casa Amarela, já se percebia no guião, é um filme onde as citações se casam completamente com a construção do filme, isto é, fazem parte do filme, não são um elemento estranho ao filme. Conhecendo os filmes do João César, acho que consegui integrar, citar o real e, ao mesmo tempo, integrá-lo. É uma coisa que não é fácil. Foi algo que lhe causou muito sofrimento, e muito trabalho, de filme para filme, até encontrar, no meu entender, uma espécie de mestria nessa arte que é muito, muito complicada. Em relação aos *décors*, era um pouco a mesma coisa, era encontrar o ponto certo.

MARGARIDA GIL Isso era importantíssimo para o João, que nesse sentido era um cineasta culto. Era fruto da absorção de coisas que vêm da literatura, da música... Não é por acaso que está ali o *Empédocles* – Hölderlin era fundamental, foi sempre – ou o *Ésquilo*, quando foi do *Veredas*. Schubert, Mozart vêm desde o princípio. O *Nosferatu*⁶ do Murnau, no final deste filme. O João cita muito. Ele era extraordinariamente culto, rarissimamente culto, musicalmente, literariamente, etc., e isso fazia muitos ciúmes até aos colegas. Também há esse respeito pelo real literário, pelo real de várias tradições que recebia, conhecia, e que integrava; fazia parte da ética do filme, era um eixo central. Depois tornou a coisa sempre muito complicada, foi tornando tudo sempre muitíssimo complexo. A metáfora do espelho

5 João César
Monteiro, *À Flor do
Mar*, Portugal, 1986,
143 min.

6 F. W. Murnau,
*Nosferatu, eine
Symphonie des
Grauens*, Alemanha,
1922, 94 min.

é uma das imagens mais recorrentes e mais importantes e, por acaso, também tem a ver com o movimento perfeito, como diz o José Neves e muito bem, o movimento perfeito e supostamente não conflituoso dele face ao seu duplo, que é o Luis Miguel Cintra, no círculo do Hospital Miguel Bombarda, em que o que corta é a luz, o que separa o corpo de si próprio é a luz e a sombra. Provavelmente, o plano mais conflituoso e mais terrível do filme, o espelho que vem desde os *Sapatos*⁷ é uma das recorrências mais profundas e mais impressionantes na obra do João, e tem muito que se lhe diga. Não se pode descrever em dois minutos. É o Orfeu que vai buscar a amada. É a impossibilidade de olhar para trás, a impossibilidade de olhar a sua própria face morta. É outra vez o duplo. Ninguém filmou o espelho como o João. Ninguém! E isso é provavelmente a imagem mais cinematográfica, mais silenciosa do João, é aquele olhar.

7 João César Monteiro, *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, Portugal, 1970, 34 min.
8 João César Monteiro, *Vai e Vem*, Portugal e França, 2003, 179 min.

PÚBLICO 2 Os ângulos que ele põe na filmagem são espantosos.

MARGARIDA GIL Ele faz isso, tal como põe alguns actores a olhar para a câmara. O João era um melómano extraordinário, para além de ser um grande escritor e um grande poeta. Isso, no cinema, é uma coincidência miraculosa.



PÚBLICO 3 O filme também tem citações do próprio João César, o Lívio de *Quem Espera por Sapatos...* e uma citação antecipada de *A Comédia de Deus*, a história da amiga da Mimi que vai ter a casa de gelados. Queria perguntar se tem alguma coisa a contar sobre essas citações antecipadas.

MARGARIDA GIL É espantoso... acho que tem muito a ver com o quotidiano, com ocorrências no quotidiano e com nomes de pessoas próximas. Claro que a Judite é a polícia, a Judite de Holofernes, é a mulher que corta a cabeça... Há um grande peso em cima da palavra. É um filme que rima com filmes futuros, inclusivamente com o último, o *Vai e Vem*⁸. Aqui já há muita coisa do *Vai e Vem*. Há muito de especular consigo próprio, um bater de bola no espelho, consigo próprio, no futuro.



PÚBLICO 2 Quando, no início do filme, se vê Lisboa de baixo, a partir do mar, e se passa do que é o urbanismo, do que é a massa, para se entrar na estrutura duma casa... fiquei chocada por ser uma ruptura de escala brutal, não chega a ser uma iniciação. É como na música, é um corte dissonante! Há ali qualquer coisa que ainda não consegui entender. Sou lisboeta, conheço razoavelmente bem Lisboa, mesmo a partir do Tejo, de fazer a travessia de Alcochete que deixou de existir... No ritmo do deslizamento, em relação ao que é a realidade urbana de Lisboa como massa vista de baixo, há qualquer coisa que nos faz entrar no filme e naquela personagem. Até ali a personagem era Lisboa, depois passa a ser João de Deus. Para quem o conheceu, há qualquer coisa que deve dar as duas dimensões entre o ser e o estar. Não sei explicar, mas percebi melhor esta realidade entre o ser e o estar nessa ruptura entre duas realidades de escalas completamente diferentes.

JOSÉ NEVES Os choques, chamemos-lhes assim, que existem neste filme têm imenso a ver com os choques que também existem na arquitectura. Por exemplo, o filme começa em negro, com uma voz, e depois é subitamente iluminado com uma vista de Lisboa a partir do rio. Vai assim andando e, por cima dessa cena, o que se está a dizer – *d'A Viagem ao Fim da Noite*, do Céline – não é propriamente o que se espera ouvir sobre um plano daqueles, uma descrição muito íntima de feridas e de bichos que caminham pelo corpo, enquanto se está a ver aquela cidade muito bonita e iluminada. Na cena seguinte, vê-se uma imagem sombria do interior de uma igreja, da Virgem no altar, e o João de Deus a refrescar-se com água benta. Estas transições são muito a matéria da própria arquitectura. Esse género de choques sensíveis, entre o claro e o escuro, o silêncio e o ruído, o público e o privado, o interior e o exterior.

Quando passamos para a casa, uma certa tensão entre o público e o privado está sempre muito presente. Estamos sempre a saltar entre cenas íntimas, que são reveladas não só através das personagens, mas também com a arquitectura e os objectos, por exemplo, com as camas... Há imensas camas. Durante o filme ele levanta o colchão não sei quantas vezes: para matar percevejos, para ver se lá está o dinheiro da Mimi... Está sempre a levantar o colchão. As camas aparecem imenso, e, ao mesmo tempo, os pátios e as ruas. São choques que a arquitectura organiza, porque a vida os apresenta. Quando a arquitectura é muito boa faz isso muito bem; quando os cineastas são muito bons mostram muito bem a arquitectura e a vida dentro dela.



PÚBLICO 4 Penso que compreendi a frase de João Bénard da Costa que a Manuela de Freitas leu no início, e porque a leu: *Meus filhos, são filmes destes que pousando vos trarão a nitidez às vidas, a todas as vidas.* Por outro lado, chamou-me a atenção uma dimensão, chamemos-lhe operática, nas cenas de rua dos vizinhos. A cena logo a seguir a o chulo ser preso, a composição da cena com as personagens e todo o diálogo faz lembrar muito a ópera. Outra é quando o João de Deus foge e há aquela cena que acaba com a senhora a bater as panelas.

Outra dimensão, mais humana ou menos da arte, que me chamou a atenção, foi a diluição da fronteira que gostamos de acreditar que existe entre o que é a loucura e o que é a sanidade. Se o João Bénard da Costa, no seu texto, remete para Dostoievski nas *Recordações da Casa dos Mortos*, para mim, não sei porquê, lembra-me mais Tchekhov, nessa relação da loucura com a sanidade, como tudo é tão ténue e como passamos constantemente de um lado para o outro e sem dar por isso. Como é que a Manuela de Freitas vê este tipo de relação com a loucura? Ou com a sanidade?

MANUELA DE FREITAS Os grandes criadores são aqueles que nos dão a dimensão de que a loucura é vivermos como vivemos. Loucura é a vida estúpida e pequena, por isso percebo que fale do Tchekhov, que fazia as suas peças e dizia: «Faço as minhas peças para dizer aos meus irmãos como nós vivemos mal.»

Nesse sentido, os loucos somos nós. Os loucos e os fantasmas somos nós. Como dizia o poeta Fernando Pessoa:

*Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?*

Quem é que é louco? Com certeza não era o João César Monteiro.

PÚBLICO 4 Em certo sentido, não sei até que ponto João de Deus não poderia ser um heterónimo do Fernando Pessoa. Tem a cultura, tem a vontade de ser outra coisa no seu desejo pela clarinetista, na sua relação com o taberneiro, com a sua mãe, com o dinheiro, com isso tudo... No fundo, comecei o filme a lembrar-me do Fernando Pessoa e acabei a lembrar-me do Tchekhov, a pensar no que é a loucura e que, se calhar, Fernando Pessoa era uma espécie de personagem do Tchekhov. Tudo se relaciona nessa dimensão.

MANUELA DE FREITAS Quando ele diz: «Sou intelectual de esquerda.» E o outro diz: «Um indigente.» Fernando Pessoa era um indigente, no sentido desta sociedade que encara a pobreza e a riqueza de uma determinada maneira. Os poetas são os indigentes. Nas «indústrias criativas», que é uma coisa que agora está por aí – o Cinema, o Teatro, a Música chamam-se «indústrias criativas»... Os ministros da Cultura dizem que se acabou o romantismo e vamos finalmente ter a «indústria da cultura». Perante isto, o João César Monteiro era um louco? Ou loucos somos nós que achamos isto normal, achamos normal que se trate da Cultura desta maneira? Quem é que é louco?

PÚBLICO 5 Há quem diga – até o Manoel de Oliveira já disse isso – que há um afastamento do público português em relação ao cinema português, porque, provavelmente, as pessoas se sentem espelhadas. Há uma espécie de inibição quando ouvimos a nossa voz, quando somos expostos ao filtro do microfone, do filme, da imagem ou da fotografia. Há um encolhimento em relação ao cinema português. Acho que o único caso em que isso foi absolutamente rompido foi neste espelho que o João César Monteiro criou. Foi neste filme que ele próprio teve necessidade de ir para lá, para o espelho. Está o marujo de loiça e o Bénard a comer olhos de pescada, e entra o César e olha-se ao espelho. É o olhar mais triste dele, que só reconhecí no final do *Vai e Vem*, da maior solidão, do maior desencontro consigo próprio. O cinema do César faz-me sentir em casa, pela primeira vez espelhada com dignidade. Embora o filme tenha aqueles disparates todos e fale de coisas, enfim, que nos põem a rir ou nos fazem corar. Mas finalmente espelhamo-nos para o bem, pela nossa costela mais *portuguesa*. Desde as coisinhas que ele fixa nas paredes, ou que já lá estavam. As *pin-ups* no balneário, o urinol, a espuma do banho... Realmente, aquilo é-nos tão familiar que, esse espelho do cinema português, do que é o ser português, transporece. Existe.

MANUELA DE FREITAS Acho que é o grande elogio à humanidade. É espantoso, nunca tinha pensado na ligação ao Tchekhov – «Que pequenos somos e de que grandes coisas somos capazes.» Toda a pequenez e toda a grandeza da humanidade. Isso, nos filmes do César, é extraordinário. Por isso a vida lhe dava tantas contradições e aflições, e a quem estava perto dele. Tanta humanidade num corpo tão pequeno tinha de sair por algum lado. Na vida, muitas vezes, havia um desajustamento, por isso corria mal...

PÚBLICO 2 No filme, há um momento genial que é o esventramento do Chiado. Com o ruído produzido pelo pingalim no metal... Perceber o que é a escala do esventramento – até como testemunho histórico – e com aquela articulação dos andaimes e do que existia, ele a gozar com aquela gente: *Tic, tic, tic*. Aquele ruído que ele gozava com um ritmo de alternância espantoso... Perceber o que é o som e perceber o que é o espaço.

JOAQUIM PINTO Gostava de dizer duas coisas. A primeira em relação à forma como as pessoas reagem ao filme. Quando tínhamos o filme praticamente terminado eu, pessoalmente, estava entusiasmado com o filme; o João César, suponho que estava também, o João Pedro idem aspas. O João César não queria ir a Veneza, queria ir a San Sebastián. Eu insisti que devíamos tentar Veneza. Acho que ele não estava seguro. Lembro-me de que me meti no carro com as cópias. O Biraghi, o director de Veneza, não vinha a Portugal, achava que não havia filmes. Na altura lá consegui perceber que ele ia ver os filmes espanhóis e meti-me no carro para Madrid, para mostrar o filme ao Biraghi, que ficou completamente espantado. Viu as duas primeiras bobines e veio dizer-me: «O filme está seleccionado para a competição.» Foi a primeira pessoa exterior ao filme a vê-lo. O filme ainda não estava terminado, tínhamos feito uma mistura provisória do som, era uma montagem da imagem com o som separado.

Uma das coisas estranhas é que o filme despertou as reacções mais diversas nas pessoas mais diversas. Quando passou em Veneza, passou algumas vezes no festival e, naquela fase, já depois de saber dos prémios, ainda estive um ou dois dias em Veneza com o João César. As pessoas vinham pedir-lhe autógrafos na rua, não como realizador do filme, mas como o actor extraordinário daquele filme português que tinha passado no festival. As pessoas reconheciam o João César como actor.

MARGARIDA GIL Tinham fotografias nas montras!

JOAQUIM PINTO Quando dizes que nos revemos neste filme, provavelmente nós portugueses revemo-nos, mas os italianos não sei o que é que viram ou como é que se reviram. O que é certo é que andavam atrás, havia senhoras histéricas a correr atrás do João César – isto é absolutamente verdade –, entusiasmadas com esta nova revelação como actor. O João César não dizia nada, mas ficava um bocadinho zangado por não perceberem que ele tinha feito o filme.

A segunda coisa é um pormenor engraçado. Quando estava a ver a cena da banda de música, lembrava-me da banda sonora toda, menos do final do plano, da história das palmas. As misturas de som foram feitas na Alemanha, na altura era impossível misturar longas-metragens em Portugal. Não havia estúdios, tinha de se ir sempre a vários sítios. As coisas mudaram muito nestes vinte anos. A maneira de fazer cinema mudou, deu uma volta de 180 graus. Tal como estávamos a falar há pouco, nesta época havia um lado, digamos artesanal, feito à mão, que desapareceu completamente do cinema. Isso tem a ver com imensas coisas, mas provavelmente tem a ver com a chegada ao cinema da informática, dos computadores, dos sistemas de montagem não linear e do digital. Este filme foi feito como se fazia na altura...

JOÃO PEDRO BÉNARD Lembro-me perfeitamente de que o César quis acabar a cena com aquela frase do maestro a dizer: «Meus senhores, missão cumprida.» Como o Joaquim já explicou, foi das cenas mais complicadas a fazer. Era, de longe, a cena mais cara do filme. O César tinha embirrado com as cores das camisas, entretanto as coisas lá se resolveram. A orquestra, que era para ter sido filmada das dez à meia-noite, eram três, quatro da manhã e o homem já estava pelos cabelos, e os sessenta músicos ainda mais, no dia seguinte tinham de começar às oito... Depois de termos conseguido fazer aquilo tudo, tínhamos feito vagamente uma, duas *takes* interrompidas, e o homem disse: «Ou é agora ou garanto que nos vamos embora.» E filmámos a *take* completa. Quando terminámos, o homem, com medo que viéssemos pedir mais uma, disse: «Meus senhores missão cumprida, vamos embora!» O César delirou com a frase e disse: «Isto fica. Eu não corto isto!»

Provavelmente, preferiu isso às palmas. Pela teatralidade daquilo, da própria orquestra de banda da polícia que não é propriamente a melhor do mundo... De qualquer maneira, pensando retrospectivamente, isto hoje era impossível. A polícia foi espantosa, cedeu-nos a orquestra, os músicos ensaiaram a peça que o César escolheu entre as três ou quatro possíveis. Era uma orquestra de cento e tal músicos que vieram graciosamente! Hoje isto era completamente impossível, ainda por cima para serem um pouco ridicularizados. O prestígio desta instituição... nem pensar nisso! Teríamos de contratar músicos, alugar fardas, e não haveria dinheiro que chegasse.

Há uma coisa que não foi referida, ainda a propósito dos espaços e do real, que é a maneira como o César filma Lisboa, uma zona bastante restrita que se resume à Rua de São João da Mata, Campo das Cebolas, um bocadinho de Alfama e um bocadinho da Costa do Castelo. Aquela



esquadra da polícia existia, o urinol estava lá... Queria lembrar aqui uma cena fabulosa – não só pelo *décor*, que é uma coisa que existe, não foi o César que a descobriu, mas foi a maneira como ele viu – que é a cena do canil. Quando ele vai matar o caniche, a câmara baixa à altura do cão, e o cão volta-se para trás. É fantástico!

Queria também lembrar outra cena de que já se falou, a do Chiado. Essa cena não estava no guião. Quando o guião foi escrito, o Chiado ainda não tinha ardido. O César teve a ideia de ir vestido à oficial de cavalaria: «Vamos fazer isso no passadiço metálico sobre a Rua Garrett.» Foi só ele, o assistente e duas pessoas para a câmara...

João de Deus,
pátio do pavilhão
de alta segurança
do Hospital Miguel
Bombarda

JOAQUIM PINTO E o som.

JOÃO PEDRO BÉNARD ...e o som, para tentar criar o mínimo de perturbação. De qualquer maneira, disse ao César: «É uma câmara de filmar, as pessoas vão olhar para a câmara. Vai ser uma confusão, não vai dar.» Ele insistiu em filmar às cinco da tarde, quase hora de ponta. De facto, as pessoas olharam muito mais para o João César e para o oficial de cavalaria do que para a câmara. Aliás, nenhum deles é figurante, inclusive aquele que ele manda sair. Ele assusta-se, o João diz: «Saía daí!», e ele sai. RISOS NA ASSISTÊNCIA A maneira como ele mostra a ruína, os ferros retorcidos... é realmente um documento interessante. O incêndio no Chiado foi uma coisa que me perturbou imenso, a mim e a quase toda a gente que gosta de Lisboa.

O filme chama-se *As Recordações da Casa Amarela*, e a casa amarela aparece logo no princípio do filme, aquela casa no Campo das Cebolas onde há a pensão. Quando eu e o César começámos a fazer a visita pelos locais de filmagem constatámos que ali era impossível filmar os interiores. Foram filmados noutra lugar. É engraçado, porque isso não se nota. As cenas filmadas de fora para dentro – as varandas e as traseiras – foram filmadas lá. As cenas do quarto, da casa de banho, do corredor e da sala, não foram filmadas lá mas noutra lugar, e colam perfeitamente. Ele alterou um pouco a *découpage* em função do lugar que tinha, mas parece o mesmo espaço.

Estava a falar-se do real e há um plano de que gosto muito, quando ele pára o tempo, que é uma coisa completamente irrealista. A menina vai buscar o clarinete, está toda agente a dizer: «clarinete, clarinete...» Vêmo-la a afastar-se e, de repente, há uma panorâmica sobre uma parede. Quando a música começa, demora um certo tempo, ele apanha a textura da pedra. O César é uma pessoa que filma muito bem, filma muito bem a água, a textura das coisas, a matéria.

JOAQUIM PINTO Ainda em relação ao som da cena da banda, quando estava a ver a cena pensei que, realmente, eram outros tempos, trabalhava-se de outra maneira. Se isto fosse hoje seria feito por um engenheiro de som... nada disto seria assim. Isto foi há vinte anos. Tinha de se fazer escolhas no momento da rotação. Neste caso, foi o Vasco Pimentel quem fez o som da cena, lembro-me perfeitamente de como foi gravada. O microfone tem a perspectiva do movimento de câmara, portanto, a orquestra está presente e, à medida que a câmara vai recuando e subindo, a perspectiva sonora é equivalente à perspectiva visual. Há algumas cenas em que o João César gostava de manipular o som. Havia momentos em que ele gostava do directo dos acidentes, com as coisas que aconteciam. Agora, qualquer um tinha espalhado microfones por toda a parte e gravado em não sei quantas pistas e não tinha tomado decisões. O som que está ali foi uma decisão tomada no momento da rotação que foi mantida até ao final e, evidentemente, seria sempre possível juntar mais palmas na mistura, mas o João César quis guardar, quis deixar aquela espécie... É uma coisa que acho muito engraçada no João César, o piscar de olho a cada um de nós. Um pouco aquela coisa de gato escondido com o rabo de fora, no final haver qualquer coisa que nos lembra que estamos a ver um filme. Isto não é a realidade, isto é um filme! Portanto, se aquilo tivesse palmas, seria outra coisa. É uma orquestra que está a ser filmada com quatro gatos pingados numa primeira fila a fazer figuração: isso é o que está no filme e, de vez em quando, ele lembra-nos isso: «Isto é um filme!»

Recordações da Casa Amarela

1989

Realização João César Monteiro

Argumento João César Monteiro

Fotografia José António Loureiro

Música Franz Schubert (Trio op. 100, *Der Hirt auf dem Felsen*, Adagio op. posth. 148 *Notturmo*), Antonio Vivaldi (*Stabat Mater*), W.A. Mozart (solo do Concerto para Clarinete K. 622, briosamente soprado por Lia Nascimento), Quim Barreiros («Bacalhau à Portuguesa»), Wagner (marcha triunfal de *Tannhäuser*, garbosamente executada pela Banda Sinfónica da PSP)

Som Vasco Pimentel

Montagem Helena Alves e Claudio Martínez

Interpretação João César Monteiro (João de Deus), Manuela de Freitas (Dona Violeta), Ruy Furtado (Senhor Armando), Teresa Calado (Menina Julieta), Duarte de Almeida (Ferdinando), Maria Ângela de Oliveira (Madre de Deus), António Terrinha (médico), Sabina Sacchi (Mimi) (voz de Inês de Medeiros), Henrique Viana (subchefe da polícia), Luís Miguel Cintra (Lívio), Violeta Sarzedas (vizinha da sala), Madalena Lua (criada), João Pedro Bénard (empregado da leitaria), Manuel Gomes (Laurindo), Maria da Luz Fernandes (vizinha com bebé ao colo), Vasco Sequeira (taberneiro), José Nunes (funcionário do canil), Dona Ester Caldeira (vizinha), Amália Banha (vizinha), Antónia Terrinha (vizinha), Dona Gina (vizinha), João Santos (mendigo), Helena Ribas (mulher-polícia), Adamastor Duarte (polícia)

Produção Joaquim Pinto e João Pedro Bénard para a Invicta Filmes

Cópia 35 mm, cor, 119 minutos

Estreia Festival de Veneza, Setembro de 1989

Estreia em Portugal nos cinemas Fórum Picoas (Lisboa), Lumière (Porto) e Teatro Circo (Braga), a 12 de Outubro de 1989



DAFNE EDITORA

Porto, Janeiro 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 GRILO

NUNO PORTAS

Agosto

JORGE SILVA MELO

PEDRO MAURÍCIO BORGES

Uma Rapariga no Verão

VÍTOR GONÇALVES

DUARTE CABRAL DE MELLO

O Passado e o Presente

MANOEL DE OLIVEIRA

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

APOIO À EDIÇÃO



GOVERNO DE PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO DA CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES



cinemateca portuguesa
ARTE E PROGRAMA