

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

7

***Tempos Difíceis
de João Botelho
1988***

com

João Botelho

Raul Hestnes Ferreira

moderado por

João Bénard da Costa

José Neves

JOSÉ NEVES Tem-se dito muitas vezes que *Tempos Difíceis* é um filme que traz o mundo de Charles Dickens para Portugal, para uma realidade portuguesa. Não me parece que assim seja. Acho que há, acima de tudo, uma procura de arquétipos nos lugares que são mostrados. Não só nos palácios dos patrões e nos casebres dos operários – operários que aparecem neste ciclo pela segunda vez, depois do Paulo Jorge do *Juventude em Marcha* (o Gustavo Sumpta) –, mas, sobretudo, nos lugares colectivos e nos lugares públicos. O filme começa na sala de aula de uma escola: o estrado, o quadro de giz, as paredes brancas, os peitoris altos para as crianças não olharem para fora e não se distraírem, as carteiras individuais. Logo depois, uma fábrica, um estaleiro, que, no sonho do Sebastião, é transformado em sala de execução: as chaminés, o fumo, as linhas de comboio. Depois o bairro, o bairro operário, as tabernas, etc.

Ao longo da sua vida, o arquitecto Hestnes Ferreira tem projectado lugares como estes. Tem feito escolas, tribunais, bairros, tabernas... O Martinho da Arcada pode ser considerado uma taberna, não pode?

RAUL HESTNES FERREIRA Acabei por ler o livro para vir documentado. O livro de Dickens¹ é bastante documental; exceptuando uma nota ou outra, é relativamente pouco romanesco; retrata uma situação da época.

¹ Charles Dickens, *Hard Times: For These Times*, Londres, Bradbury & Evans, 1854.

[*Tempos Difíceis*, Lisboa, Romano Torres, 1950.]

Mostra uma divisão de classes muito acentuada e pinta cada uma dessas classes de determinada maneira, através de personagens. O livro trata de uma personagem por cada capítulo, e é engraçado, porque caracteriza muito bem cada uma delas. Por outro lado, a entrada do livro, que é a sala de aula – tal como a entrada do filme, aliás –, é extremamente dura e retrata imediatamente a personagem que se quer guiar pela razão, sem coração, digamos assim.

JOSÉ NEVES A frase que começa o filme é a frase que começa o livro.

RAUL HESTNES FERREIRA Exactamente.

JOSÉ NEVES «Now, what I want is, Facts.»

RAUL HESTNES FERREIRA Factos, factos, factos. Temos de analisar a realidade através dos factos e nada mais. Não interessa outro tipo de análise. De facto, o próprio início marca completamente o livro – e, neste caso, o filme – através do interrogatório àquela rapariga, a Cecília. Depois, é fantástico o brilho que tem a outra personagem, o Bastos, que mais tarde se revela e brilha com a definição de cavalo. Parece-me que todo o filme assume, para a nossa época, neste caso os finais de 80, uma situação que se tinha passado cem anos antes em Inglaterra, mas que é extremamente actual. Isso é um dos aspectos notáveis do filme.

Outro aspecto notável: o cenário todo da cidade, a beleza pelo lado da imagem do cinema. Isso não deixa de tocar imediatamente a arquitectura. Aliás, com certeza os meus colegas já falaram nessa relação entre o cinema e a arquitectura. O cineasta será sempre um arquitecto, de alguma forma, porque cuida dos cenários, monta os cenários, escolhe-os e acaba por entrar no próprio âmbito da arquitectura. Assim, como os arquitectos também têm a sua paixão pelo cinema, grandes cineastas, a começar pelo Eisenstein, iniciaram-se na arquitectura, na montagem de cenários. Neste caso, o cenário é notabilíssimo. Claro que me apetecia fazer imensas perguntas ao João Botelho. Talvez a coisa mais notável do filme seja a selecção dos cenários e a forma de os viver.

Para mim, no filme, há uma omissão muito grande, que é o contraste com o pessoal do circo. No início há aquele diálogo sobre o circo, mas no livro isso é extremamente importante, porque, no final, também intervém o circo. Perde-se um pouco a relação da própria Cecília. É uma personagem que talvez devesse ser mais importante no filme, porque ela é o motor do final. O eventual *happy end* que se considere é-lhe

devido. Aquilo que me seduzia era saber até que ponto é que o João Botelho hoje, ao abordar este filme, não o faria de outra maneira.

JOÃO BÉNARD DA COSTA A maior singularidade deste filme sempre me pareceu residir em fazer uma transposição do mundo de Dickens para Portugal. Na literatura portuguesa talvez não haja, directamente, nenhum eco da obra de Dickens. Há muita gente que o leu e que o cita indirectamente, mas não há nenhuma influência directa. Mesmo o tipo de humor praticado pelo Dickens, o humor negro, tem muito pouca sequência na literatura portuguesa. O tema concreto da maior parte dos seus livros, e deste muito em particular – a industrialização – refere-se a qualquer coisa que nunca chegou a Portugal, ou chegou de uma forma muito incipiente. De modo que a cinematografia pareceria menos vocacionada para abordar o universo de Dickens, e para o abordar sublinhando fortissimamente o papel da industrialização, fazendo uma ligação directa com o mundo que existiu cerca de cento e vinte anos antes da data do filme. Existem alguns bairros operários em Portugal, seria extremamente artificioso fazê-los passar pelas cidades industriais inglesas ou pelo mundo de Dickens e, no entanto, isso é extremamente conseguido. E conseguido não de uma maneira em que estejamos alguma vez a pôr a questão em Portugal – no filme, Portugal aparece extremamente desvanecido –, mas num contexto que nos parece perfeitamente realista ou, de outro ponto de vista, perfeitamente irrealista, mas que não choca por nenhuma dessas situações – «isto não é verosímil em Portugal, isto não podia acontecer». É uma questão que nunca se põe ou que o espectador deste filme não põe, porque de facto não se põe. Caracterizado o ambiente que é o do livro, entramos nele nunca pondo a questão de porquê Portugal ou porquê a relação com Portugal. E, no entanto, é essa a grande questão subterrânea ao longo de todo o filme e que o transforma bastante em relação ao livro. É a questão que, provavelmente – mas isso dirá o João Botelho e não eu –, ou possivelmente, poderá ter tido influência na adaptação do *Hard Times* de Dickens ao cinema português e à época em que o filme foi estreado. Estamos, portanto, nos primeiros anos do cavaquismo.

JOÃO BOTELHO Já não via este filme há algum tempo. Não desgostei de o ver outra vez. Queria dizer porque é que o fiz. Há um texto fundamental do Eisenstein sobre o Dickens² que marcou este filme. Há pouco, o arquitecto Raul falou do Eisenstein e com razão. Nesse texto maravilhoso, disse que não foi o Griffith quem inventou o cinema, mas o Dickens. E cita precisamente este romance. Diz que nele estão

2 Sergei Eisenstein, «Dickens, Griffith, and the Film Today», in *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. e trad. Jay Leyda, Londres, Dennis Dobson, 1949 [1.ª ed. 1944], pp. 200-205.

todas as marcas da ideia do cinema, cinquenta anos antes de o cinema ser inventado como narrativa. Além de falar, por exemplo, de um capítulo acabar com um plano geral (como eu tentei fazer) e o capítulo seguinte começar com um grande plano; e cada personagem ter a sua característica bem definida; chegou ao ponto de dizer que há uma elipse, a elipse que é a figura de estilo que mais amo no cinema. Se vocês repararam, em 1/24 de segundo, e feito apenas com um lençol, passam-se dez anos na vida da Cecília. Essa ideia, é uma das coisas que o Eisenstein refere ter sido o Dickens a inventar, uma ideia narrativa diferente da do romance, uma forma de contar histórias com meios que anunciam o cinema.

O segundo ponto, e se calhar o mais importante, é a ideia do cavaquismo. Tínhamos passado a euforia de uma revolução, houve uma festa enorme, depois houve uma grande ressaca. E houve uma ordem no sistema que se foi impondo e que hoje está completamente desenvolvida, ou seja, hoje quem manda não é quem tem saber, é quem tem dinheiro. Portanto, tentei encontrar equivalentes portugueses e tentei fazer uma coisa que é a abstracção. Foi mais fácil traduzir por Grandela, e dar a Gradgrind, que é uma coisa muito difícil que esmaga e torce ao mesmo tempo, o nome Cremalheira, que só esmaga, não torce. Apesar de ter mantido o que o Dickens escreveu – *for this times* traduzi para «este tempo», em vez de «para este tempo», porque era para aquele momento do cavaquismo, mas tornar aquilo abstracto, para poder ser visto naquela altura e vinte anos depois, ou vinte anos antes.

Por mais estranho que pareça, este filme funcionou melhor em Inglaterra do que em Portugal, onde não correu muito bem. Em Inglaterra nunca tinham visto o Dickens adaptado desta maneira. O Dickens tem muito molho, tem muita carne, e tentei fazer osso, só osso, estrutura, definições e arquétipos. Aqui não há personagens individuais, são sempre distantes, frias. Na utilização dos actores, no modo de representar, procurou-se sempre uma maneira de distanciar – já chego à arquitectura – para as pessoas poderem exercer um bocadinho de distância e estranheza, poderem dizer «aquilo é qualquer coisa de mim, mas não é tudo». E isso é o lugar da reflexão e do pensamento. Para mim o cinema, continuo a dizê-lo, nunca é «o quê» nem o «quando», é o modo como se filma. Dou sempre o exemplo da Madame Bovary. Grandes cineastas fizeram a Madame Bovary, o Buñuel, o Renoir até o senhor Oliveira fez a Bovarinho do Douro no *Vale Abraão*³. São todos grandes filmes e todos diferentes. O cinema não é a *Madame Bovary*, não é o romance, o cinema é o modo como se filma.

3 Manoel de Oliveira, *Vale Abraão*, França, Portugal e Suíça, 1993, 187 min.

O problema do cinema – e isso é que vou ligar à arquitectura – é ser uma arte de ladrões, ou seja, nós roubamos todas as outras artes. Não é uma arte pura, é uma coisa que tem de contar qualquer história, e também tem um pouco de negócio. A primeira vez que se inventou metia-se uma moeda, pagava-se para se ver as imagens. A arquitectura é uma coisa mais... pura, mais pura, é uma coisa que serve... Se calhar, o ponto de partida é parecido: temos um espaço vazio – o que é que vamos pôr lá dentro, e para quê e como? Tem também essa acumulação de informações para se chegar ao ponto. Mas o cinema é uma coisa de ladroagem, roubamos à pintura, à poesia, à música. Por exemplo, neste caso, uma coisa que tentei fazer – e hoje não sei se faria da mesma maneira, e só aí, não em relação à Cecília DIRIGINDO-SE A RAUL HESTNES FERREIRA, a que já lhe vou responder – foi uma música para cada personagem, uma música para cada situação. Estão muito marcadas e houve momentos em que, por respeito ao compositor – neste caso trabalhei com ele desde o início, ao contrário de outros filmes –, prolonguei alguns planos para a música ter a última nota lá dentro, para se ouvir. Respeitava o António Pinho Vargas, que fez uma excelente música, mas não sei se não será música a mais; de vez em quando gosto do silêncio. Por isso gosto muito daquele plano do cãozinho a passear com a fábrica ao fundo, em que não se ouve nada a não ser as patas do cão na água.

Eu tento ser coerente – o preto-e-branco ajuda muito e torna as coisas mais abstractas –, este amontoado arquitectónico foi rodado em muitos sítios. Este Poço do Mundo inventado é um pouco do Poço do Bispo, mas também tem Alcântara, tem o Barreiro, tem as casas dos operários... Às vezes as pessoas dizem: «a arquitectura dos pobres»... Muita da arquitectura dos pobres é feita por ricos para lhes fazerem casinhas direitinhas e iguais, de uma maneira funcional, para os pobres poderem trabalhar. A CUF⁴, no Barreiro, fez muito isso. Fez casas sociais com uma certa dignidade, mas para extracção da mais-valia do trabalho, para as pessoas poderem render mais. Há uma parte do filme que é estúdio puro: a casa do Sebastião, apesar de o corredor ser lá em baixo no Poço do Bispo, o interior é no estúdio da Tobis, portanto é de papelão, cartão. Eu gosto das ideias, não gosto das coisas, gosto da ideia da morte, da ideia do frio, da ideia da luta; não gosto das coisas, gosto das ideias. E gosto que essa ideia possa permitir ao espectador decidir e escolher, não estar condicionado. Também acho que o cinema nunca é metáfora, nunca. Quando é uma metáfora é uma coisa condicionante. Uma coisa não é para dizer outra coisa que não seja o que está ali. É aquilo. É assim.

Há uma outra questão que há pouco não concluí: muitos dos actores são amadores. A actriz principal, Luísa, era assistente de montagem;

o operário, Sebastião, era um funcionário público que era amigo do Nozolino; o Pedro Cabrita Reis, que vocês conhecem, é pintor. Há outros actores lá no meio, mas tentei que os actores habituados a representar de uma maneira muito mais naturalista fizessem a abstracção que os amadores sabem fazer. Ou seja, aquela ingenuidade, aquela insegurança do modo de dizer, do modo de falar, do modo de estar, do tempo, de uma certa duração de fixação.

A história desta paisagem arquitectónica é de uma violência atroz e, ao mesmo tempo, é fascinante. Uma fábrica medonha; desde que uma pessoa ponha uma câmara – como dizia o senhor Oliveira, para qualquer lugar há sempre um ponto justo para pôr a câmara –, pode tornar-se uma coisa fascinante, de pintura, se estiver o céu indicado, a luz indicada, o tempo indicado para se poder ver. Se calhar, para os tempos que correm, o filme é relativamente lento, mas de vez em quando acho que é preciso pausas e tempos para se poder ver e para se poder ouvir.

Em relação à ideia do circo, na verdade, só a usei no princípio porque o Dickens tratava tão mal os patrões como os operários. Põe o Sebastião – que talvez seja a personagem mais humana – como um bufo. E incapaz de dizer não, incapaz de ser recusado, desprezado. A única alegria que lhe dá – e que está no filme, porque é um filme sobre o osso, o direito à felicidade dos marginais – é a rapariga do circo. Mas vai para a instituição, casa-se, tem um filho, portanto, não é uma coisa fora do sistema, ou seja, volta à ordem, apesar de estar na desordem. É verdade que no romance a parte final do circo é uma euforia sobre essa marginalidade, e são eles que resolvem tudo e resolvem o romance. Eu queria deixar isso em suspenso, naquele plano fixo em que a menina olha para os espectadores quando lhe perguntam se é feliz. (Aquilo foi feito de uma maneira muito estranha, porque estava a filmar com objectivas que me permitiam ter profundidade de campo. Cheguei a filmar aquela cena do caracol e da Eunice Muñoz com 11 de diafragma à noite, que é uma coisa completamente insuportável, com projectores de aviões para ter profundidade de campo – eu gosto da profundidade –, e não conseguia ter uma objectiva para fazer aquele grande plano. A objectiva foi feita fora da câmara, com um canudo de cartão – eu gosto desse lado artesanal das coisas.) Mas gostava desse lado suspenso, que não permitia felicidade a ninguém. Acho que não se deve resolver os filmes; os filmes devem ficar abertos e quem resolve são os espectadores. APONTA PARA O ECRÃ Isto é tudo falso, o que está aqui em cima é falso. O que é verdadeiro é a relação que se estabelece entre isto e quem vê. O que se vai fazer a seguir, o que se pensa, o que se

decide – porque isto é sempre uma coisa que se escolhe, um ponto de vista, um modo de filmar meu. Quando se dá a ver, dá-se a ver para que essa realidade, a interacção entre o que se passa aqui e o que se passa na sala, tenha qualquer coisa de verdade. Queria deixar em suspenso, não queria resolver nada. Há pouco estava a falar da Inglaterra: eles nunca tinham visto o Dickens desta maneira, ou seja, tão no osso e tão pouco na carne. Não estou a dizer que é bom ou que é mau; estou a dizer que é diferente. No Dickens há sempre situações humanas de desespero, é muito melodramático. Eu não queria isso. Queria a chamada matéria, tentar chegar à matéria das coisas, dos pensamentos, das acções, e não – como é que se diz? – a condução do espectador. O espectador que decida, nunca eu.



PÚBLICO 1 Queria retomar uma frase do realizador e gostaria que o arquitecto comentasse. O realizador disse que as casas, na maior parte das vezes, eram feitas pelos ricos. Gostava que o arquitecto, na sua visão, nos explicasse – não só como autor de obras de habitação, mas também como urbanista – como é isso agora. O que mudou efectivamente? São os ricos que continuam a pensar as casas dos pobres?

RAUL HESTNES FERREIRA Normalmente os arquitectos não têm um diálogo muito intenso com os clientes, até porque é extremamente difícil para os clientes perceberem a linguagem da arquitectura, o desenho da arquitectura. Tenta-se superar isso com maquetes e outras coisas, mas mesmo assim esse diálogo é extremamente difícil. A habitação dita social, geralmente, é feita com determinadas normas, determinados cânones, segundo determinados modelos já existentes. Portanto, esse diálogo ainda menos existe. Eu estive numa das operações SAAL⁵, onde se procurou que houvesse um diálogo entre os projectistas e os seus clientes, os habitantes dos bairros degradados. Não eram bairros sociais, não eram bairros operários, normalmente eram barracas. Verificaram-se coisas extremamente curiosas – isto passou-se em Lisboa. O modelo que essas pessoas privilegiavam era uma casa como as casas normais da cidade, não queriam ser diferenciadas de todos os outros habitantes. De modo que as discussões encaminhavam sempre para soluções muito normalizadas e, às vezes, até apontavam para modelos de bairros sociais existentes. Poderíamos pensar: «Vamos fazer coisas extremamente inovadoras.» Mas havia um limite que era o limite do custo, que era muitíssimo rígido; por

outro lado, o desejo das pessoas que viviam marginalizadas num determinado local era que as suas casas não se diferenciavam das casas da classe média. Isso foi um fenómeno extremamente curioso. Para dar um exemplo, uma rapariga que estava empregada e vivia num bairro degradado, num bairro de barracas, vestia-se como qualquer outra pessoa, não queria ser identificada com o seu bairro de origem e descia do autocarro duas paragens antes para as pessoas não a identificarem com o lugar onde ela vivia. Havia sempre este desejo de mimetismo, digamos assim, com as casas do resto da cidade. Acho que o João Botelho chamou a atenção para isso, com o *décor*, com os locais que escolheu e que identificam muito bem essa necessidade de controlo que havia sobre os operários. Aquela casa, aquele corredor da casa do Sebastião são extremamente representativos; como aquela série de casas, todas elas a dar para o corredor.

JOSÉ NEVES Como um panóptico...

RAUL HESTNES FERREIRA Exactamente. Como as prisões e os hospitais, que tinham essa preocupação de poder vigiar, de poder controlar tudo a partir de determinados pontos. Estava a lembrar-me da CUF, por exemplo, que tinha esse tipo de bairros. Quando o Champalimaud fez a sua siderurgia adoptou uma solução completamente diferente, que era o transporte. Ele deu transporte, e as pessoas podiam viver em locais muito distantes da fábrica. Nessa altura já se tinha percebido que as pessoas estarem juntas podia, mais facilmente, desencadear greves e outro tipo de coisas. Nessa altura, nos anos 60 do século passado, ofereceu-se transporte, e as pessoas podiam morar a vários quilómetros de distância da fábrica. É uma forma diferente de tratar os operários.

PÚBLICO 1 É um dado adquirido que existem assimetrias na cidade, que continua a haver classes distintas e que se continua a morar em espaços padronizados. Onde é que este filme seria filmado hoje?

JOÃO BOTELHO Chelas, Odivelas, Sintra... no concelho de Sintra.

PÚBLICO 1 E de que forma é que um arquitecto e um realizador de cinema podem contribuir para a construção, se é que existe, de um ideal de cidade? Como é que podem ajudar a combater a assimetria?

JOÃO BOTELHO Não há ideais de cidade.

RAUL HESTNES FERREIRA Se um arquitecto assumir, assim como um cineasta, a sua verdadeira posição de criador, vai tentar sempre, respeitando todas as normas, criar qualquer coisa diferente, qualquer coisa que enriqueça a vida das pessoas que vão habitar essas estruturas. Há, por exemplo, o modelo de escola. Neste país, infelizmente, a certa altura só havia escolas-tipo – eram sempre as mesmas em todos os locais do país. Desperdiçava-se o *savoir faire*, a energia e o conhecimento dos arquitectos. Eram sempre as mesmas escolas por todo o lado. O que era fundamental era que as escolas pudessem satisfazer a pedagogia, satisfazer a necessidade de espaço dos alunos e professores, e, ao mesmo tempo, dar-lhes qualquer coisa que pudesse estimular uma melhor apropriação da escola, um convívio melhor e um ensino melhor.

JOÃO BOTELHO Ninguém decide o que é bom e o que é mau. Vou contar uma história: houve um indivíduo que disse uma vez que a história acabou, que já não havia mais... Ai não que não há! Há ricos e há pobres, e há pessoas, e há tentativas de desvio. Por exemplo, um grande arquitecto português chamado Siza Vieira teve uma ideia na Faculdade de Arquitectura do Porto, que é um grande exercício de arquitectura: para se passar do 1.º para o 2.º nível, ou do 3.º para o 5.º – não sei –, há um corredor de granito, no chão, estreito, e, para as pessoas passarem de um nível para o outro, têm de passar por uma porta muito estreita, portanto, uma tradução do conceito de responsabilidade que se tem quando se prossegue. Ou seja, tinham de ir em fila indiana para passar do 1.º ano para o 3.º, do 3.º para o 2.º, ou para o 4.º, não faço ideia. Fez um corredor muito estreitinho, uma passagem muita estreita e com relva fantástica em ambos os lados. Mas o que é engraçado é que a relva está toda destruída. Aquelas escadas complicadas não têm corrimão para as pessoas terem atenção. Tira o corrimão para uma pessoa ter atenção. É uma coisa difícil: subir uma escada de arquitectura. Ele tem lá todos os conceitos, no entanto esses conceitos são violados pelo movimento das pessoas e pela transformação do mundo.

Aborrece-me muito que, hoje, nas manifestações sindicais, as pessoas não peçam o direito à habitação, à saúde, à educação. Dizem: «Não queremos perder o poder de compra.» Os operários dizem isto. Mas também admito que queiram ter poder de compra e queiram ter melhor vida. Porque é que eu hei-de ter um frigorífico e eles não? Esse tipo de coisas está sempre em mutação, não há regras. É evidente que se perguntarem às pessoas que escolheram viver nos arredores de Lisboa (porque Lisboa se esvaziou nos últimos anos, já teve um milhão habitantes e neste momento tem 550 mil; o concelho de Sintra tem



mais; foi tudo viver em cogumelos, em situações horríveis, e passam horas e horas da vida desgraçada dentro de carros ou em transportes) se aquilo é bom? Não sei, não faço a mínima ideia. Depende de cada uma das pessoas. Agora, são as condições da vida que os levam a fazer isso. O tecido industrial de Lisboa desapareceu, o doutor Bénard disse há pouco e muito bem que nem sequer houve revolução industrial em Portugal. Nunca houve, estamos sempre atrasados. Não podemos passar para a 4.^a, não fizemos nem a 1.^a nem a 2.^a, mas vamos logo directamente para a 4.^a com o plano tecnológico do Sócrates. Passamos logo para a seguinte – ainda bem, vamos adaptar-nos todos aos computadores. Hoje, se quisesse filmar a desgraça das pessoas, tinha de filmar nos arredores de Lisboa, nos cogumelos onde não há a mínima qualidade de vida, onde as pessoas estão todas encaixotadas umas em cima das outras.

Isto tem a ver com a especulação, com os terrenos, com as casas em Lisboa serem disparatadamente caras. Quem é que consegue comprar uma casa no Príncipe Real? Ninguém! Estas coisas têm a ver com o controlo e a distribuição da riqueza, com a luta entre quem tem e quem não tem. Hoje, as coisas estão mais degradadas. Gostei de ver este filme porque é a ideia do dinheiro que manda, e sobretudo a negação de que a origem é pior do que a situação em que está, para depois ser um grande valor e poder dizer: «Fiz-me com as minhas próprias mãos.» Isso é tudo aldrabice do senhor Grandela. Hoje isto funciona, ou seja, quem manda neste país é quem tem dinheiro, não é quem tem saber. Chegámos a

Multidão, fábrica abandonada em Alcântara

um ponto de absoluto consumismo, individualismo, em que as pessoas têm pouca escolha e pouca decisão. Decidem tudo por nós. Quem tem dinheiro diz: «Eu mando e desapareço.» O senhor Dickens escreveu numa época e eu tentei adaptá-la.

Nunca fiz filmes de época. Agora vou fazer uma Agustina Bessa-Luís passada em várias épocas, mas não é de época, é hoje, é feito hoje, e é hoje que me interessa. O senhor Straub ensinou-me uma coisa: «Nunca digas moderno» – e é verdade. Nunca se deve dizer moderno, o moderno já é passado no minuto seguinte. O que se deve tentar é fazer coisas que resistam ao tempo, procurar ser clássico – por isso é que a arquitectura boa é a arquitectura clássica. Vai mudando o gosto, se calhar as pessoas protestaram com a arquitectura do senhor António Ferro, e hoje até tem alguma decência; no entanto, é uma arquitectura fascista, asquerosa, que depois ganhou alguma grandeza. Os tempos mudam e as coisas mudam; não há soluções nem há cidades ideais. Há boas pinturas. Os italianos fizeram uma cidade ideal que nunca foi construída. Não há. Agora, há é essa luta.

6 Fritz Lang,
Metropolis,
Alemanha, 1927,
114 min.

JOÃO BÉNARD DA COSTA No cinema também se construiu: o *Metropolis*⁶.

JOÃO BOTELHO Aí está um realizador que tinha um grande saber da arquitectura. Mas é um pesadelo: uma cidade ideal, mas um pesadelo. Não há certezas sobre as coisas e isso é que é bom. Quando não há certezas, as pessoas mexem-se; quando há certezas, ninguém se mexe. Hoje, uma das coisas que me estão a irritar profundamente na educação em Portugal é a ausência da pergunta «porquê». As pessoas deixaram de perguntar «porquê». Tenho filhos e sei como eles aprendem. Têm cada vez mais informação e não têm ideia de questionar as coisas; as pessoas não questionam. Se calhar, vocês têm soluções que o arquitecto Hestnes não tem. São vocês a decidir, vocês são o futuro. Em relação às coisas, em relação a como se podem melhorar, como se podem fazer as coisas, não procurem verdades. As pessoas devem abrir as cabeças, só. Rachar, rachar cabeças.

PÚBLICO 2 Falou da caracterização das personagens e o arquitecto também disse que no livro cada personagem tinha um capítulo. Também se falou das personagens-tipo e do som que caracteriza cada uma. Queria ouvir sobre o ambiente que caracteriza cada personagem, o corredor e o quarto do Sebastião, sobre como a arquitectura pode ser um meio para tornar as pessoas mais pequenas. Como é que como realizador pensa cada ambiente para cada personagem?

JOÃO BOTELHO Aprendi com um senhor, um dos cineastas de que gosto mais, chamado John Ford, a ideia da personagem colectiva, do arquétipo. O Eisenstein também era magnífico nisso. Não gosto da psicologia das personagens, nunca vi o interior de uma personagem. Gosto muito de citar o senhor Hawks, que disse que quando apareceu o Actors Studio⁷ o cinema andou vinte anos para trás. Nunca vi a alma de ninguém. Vi, por exemplo, a alma do senhor Oliveira, porque ele a transforma em matéria. A alma das coisas está lá, em matéria. Portanto, a ideia é não definir demasiado, os arquétipos devem ser arquétipos abertos. É evidente que há características: uma pessoa expõe as personagens, escreve-as. Tenho um defeito em relação aos meus filmes, a estrutura vê-se sempre demasiado. Tenho formação em engenharia, devia ser arquitecto e não fui por questões familiares – tinha família no Porto onde havia a escola de arquitectura, estava farto da família e fui para Coimbra para a Faculdade de Ciências, onde ainda não havia arquitectura. Os primeiros trabalhos que fiz foram para um arquitecto no Porto, Pulido Valente. Por isso é que os meus filmes são muito rápidos, porque trabalhei para arquitectos e sei como é que se constroem as coisas, tenho essa formação da matemática que também me dá um jeito enorme para a estrutura das coisas. Nos meus filmes vê-se muito a estrutura, nunca há hipótese de as pessoas saltarem para dentro do ecrã – como se salta nos filmes americanos – e identificarem-se com as personagens. É impossível. Mas é uma coisa deliberada, por defeito ou por virtude. Há sempre uma distância, uma frieza, naquela coisa de «dou-te um rebuçado mas tiro-to a meio», ou «estendo um tapete e puxo-o». Portanto, a ideia é deixar bocados abertos no meio daquilo. Ou seja, o meu sonho era que o pobre fosse tão mau como o rico – o senhor Buñuel é que sabe fazer isso muito bem – e que o rico fosse tão bom como o pobre. No Renoir são todos bons, todos bons, todos, todos. O Renoir é o maior de todos, porque nunca há nenhuma personagem que não tenha razão para os seus comportamentos. Nos meus, é um bocado luta de classes, é um bocado a raiva ao cavaquismo daquela altura, a raiva à ascensão das pessoas com pouco saber mas com muito poder, a essas coisas e aos clientelismos, à ideia de «arranje-me um favorzinho aqui ao meu sobrinho», as histórias da cadeia de favores. Era uma ideia de estrutura, de mostrar, de ser seco, duro, tirar-lhe a carne toda, deixar o osso. Portanto, tentei fazer os ossos destas personagens todas.

Aquela fábrica onde o Sebastião trabalha não existe, já tinha existido. Era um sítio onde se imprimia o totoloto, uma empresa enorme ali em Alcântara, debaixo da ponte, onde estão uns prédios de habitação

⁷ Escola de actores fundada em Nova Iorque em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford, Robert Lewis e Anna Sokolow.

modernos, feitos por arquitectos. Aquele corredor existia, aquela fábrica de desenho industrial, aquelas salas enormes. As secretárias tive de as pôr lá todas, não existia nenhuma. Uma coisa que tentei fazer foi tratar a paisagem urbana como estúdio, como um estúdio de cinema – telões, coisas abstractas e não concretas. Outra coisa foi tentar fazer aquilo como se fosse uma arte visual e não uma coisa de realismo. Não há realismo neste filme. Aqueles comboios não passam daquela maneira, aquela coisa do tempo que lhes deixo, os apitos. Misturo coisas que são do Barreiro, como disse há pouco, com varandas com ferros e ruas com árvores que são do Poço do Bispo, do outro lado. Por exemplo, a casa do rico, do Grandela, é uma casa onde já foram filmados filmes portugueses, que é uma casa dos anos 40 – acho que é Prémio Valmor – aqui ao pé da Praça de Espanha – não sei se *A Canção de Lisboa*⁸ foi lá filmada –, onde funciona uma faculdade, ao pé do Palácio da Justiça. Também a casa do Gradgrind, do Cremalheira, é em Torres Vedras. O cinema tem essa vantagem, que a arquitectura não tem. A arquitectura pode ver-se toda no lugar onde está. O cinema, o que se vê é mentira. Posso sair da rua num sítio e aparecer numa cidade a mil quilómetros – funciona. Desde que uma pessoa diga da Beatriz Batarda com doze anos (que então ainda se chamava Beatriz Moreno): «Esta pessoa é a Cecília», passa-se rapidamente para esta rapariga que era assistente de montagem, e as pessoas acreditam que é a mesma personagem. Ou a outra miúda, que passa para a Inês de Medeiros. O cinema permite essas coisas, a arquitectura não engana. É por isso que o cinema engana e é impuro. Mas esse trabalho de construção, o desenho, tem de ser feito. Nos primeiros filmes fiz *storyboards*, agora faço menos, a cabeça está mais velha. Essa caracterização é feita como problemas de arquitectura, são problemas para resolver. No princípio é vazio, é branco, depois vamos ver. Só que neste caso não era vazio, porque tinha o peso do senhor Dickens, tinha o peso do cavaquismo e tinha um excelente texto do Eisenstein que me permitiu ter esta atitude.



PÚBLICO 3 Acho que o filme é sobre a felicidade. A grande revelação do filme é realmente a busca ou a perda da felicidade. Isto faz-me lembrar que a felicidade não tem nada a ver com a arquitectura. Eles viviam numa grande casa e eram infelizes. A arquitectura não traz, por si só, a felicidade.

JOÃO BÉNARD DA COSTA O amor e uma cabana... RISOS NA ASSISTÊNCIA

8 José Cottinelli
Telmo, *A Canção
de Lisboa*, Portugal,
1933, 85 min.

JOÃO BOTELHO É verdade que o filme é sobre a procura da felicidade.

9 Herman Hesse,
Da Felicidade,
Miraflores, Difel,
2004.

PÚBLICO 3 Isto foi pura coincidência, porque estava agora a ler um poema do Hermann Hesse – não sei se conhecem – *Felicidade*. O poema é muito breve, mas acho que acerta na *mouche*.

*Enquanto a felicidade almejares
Pronto para ser feliz não estarás
Mesmo se teu fosse tudo o que satisfaz.*

*Enquanto o que está perdido lastimares,
Traçares objectivos e não tiveres descanso,
Jamais saberás o que é afinal o remanso.*

*Só quando a cada desejo renunciares,
Prescindires de qualquer meta ou ambição,
De conhecer a felicidade como a palma da mão,*

*Só então a tua alma poderá descansar,
Quando no teu íntimo o turbilhão cessar.⁹*



PÚBLICO 4 Acho que o filme é fabuloso. É a sua obra-prima. Porque é que acha que a crítica portuguesa não amou desesperadamente este filme? Porque é que não gostou deste filme?

JOÃO BOTELHO Não gostam de nada. RISOS NA ASSISTÊNCIA Quero ter o direito de fazer o que quero, e acho que os críticos têm todo o direito de escrever o que querem. Nunca se responde aos críticos, nunca, aprendam isto: nunca se responde a um crítico. A não ser que sejam insultos ou difamações. Há uma coisa que tenho de reconhecer: sou um felizardo, porque até hoje só fiz o que quis. É um luxo. Fiz poucas coisas, mas já fiz catorze filmes e – tirando um caso de que não vale a pena falar... mas mesmo nesse caso filmei o que quis – em nenhum momento da minha vida tive um produtor a dizer «faz assim» ou «faz assado». Eu sou o responsável pelos defeitos e pelas virtudes do que fiz. Por exemplo, uma das coisas que os arquitectos também reivindicam – toda a gente – é fazer a sua obra, independentemente de quem a encomenda – ainda que o cliente seja burro e queira três fogões na mesma sala. Acho que ninguém decide se os filmes são bons ou se são maus. Nem eu,

TEMPOS DIFÍCEIS

nem você, nem ninguém... É o tempo. Confesso que hoje gostei de ver o filme. Não é falta de modéstia; gostei de ver porque acho que resistiu, muita coisa resistiu. Já se passaram 20 anos e deu-me prazer ver algumas coisas. Já não sinto que tenha feito isto – palavra de honra –, acho que é uma coisa exterior a mim. As coisas ganham vida própria, como os edifícios, como as casas, resistem ao tempo – é a mesma coisa.

Essa história dos críticos – o João Bénard sabe isso melhor do que eu... Houve um momento em que a crítica era tão inventiva como os criadores. Há textos maravilhosos do Godard, de crítica, que falam de música e falam de outras coisas. Por exemplo, uma pessoa lê um texto deste senhor APONTA PARA JOÃO BÉNARD DA COSTA no jornal e apetece-lhe logo fazer outra coisa qualquer. Não estou a elogiá-lo por ele estar aqui ao meu lado, não tem a ver com isso, tem a ver com o prazer das coisas. Normalmente, um crítico está a tentar normalizar as coisas que vê e, quando são surpreendidos por alguma coisa... Talvez estivessem à espera que eu tivesse feito aqueles romances normais de Dickens, o *Oliver Twist*... à BBC. Não há meios, nem saber, nem gosto! Fiz uma coisa completamente diferente. Acho que estamos cá na terra, primeiro, para dar coisas, depois, para surpreender, para fazer coisas diferentes do que as pessoas estão à espera. Alguns críticos tentam normalizar. Por exemplo, em Veneza, com este filme, chatee-me com um crítico. Este filme teve não sei quantas estrelas e bolas pretas – dividiu, rachou a meio –, e o enviado especial português, como crítico, não disse «divide», disse «desilude». Ou seja, meteu o gosto pessoal

Tempos Difíceis,
escritório em
Alcântara



no relato de um facto, como o senhor Cremalheira dizia. Esse tipo de abuso em relação às obras... Lembro-me uma vez que o senhor Oliveira ganhou o Leão de Ouro em Veneza e veio na primeira página de todos os jornais portugueses: «Manoel de Oliveira esvaziou a sala.» Todos. Primeira página! Depois ganhou um Leão e lá num cantinho da última página vinha: «O senhor Oliveira ganhou um Leão de Ouro.» Faz parte; Portugal é isto. Não há mal nenhum desde que não impeçam o trabalho. Desde que isso não seja uma coisa sistemática para impedir o trabalho das pessoas. Portanto, aos críticos não se responde!

10 Lillian Gish
(1893-1993)
e Dorothy Gish
(1898-1968).

PÚBLICO 4 E como é que se chega àquele plano final? Fez uma viagem para chegar àquele plano ou ele surge naturalmente?

JOÃO BOTELHO Aquele plano estava pensado desde o início do filme... O modelo eram as manas Gish¹⁰, do Griffith, do cinema mudo. Também aprendi com outros senhores que me disseram: «Quanto mais fores aos clássicos, mais os filmes resistem.» E é verdade. Se as pessoas lessem os clássicos, hoje eram mais felizes, todas! O que se aprende num romance! Hoje as pessoas não lêem. Tenho uma luta terrível com os meus filhos para eles lerem. As pessoas eram mais felizes se lessem romances. Romances bons. A nossa missão é voltar aos clássicos, é tentar dizer que há uma história do cinema. Por exemplo, há uma data de miúdos que acham que o cinema começou com os filhos do Spielberg. Já nem é o Spielberg, são os filhos. Isto tem cento e não sei quantos anos.

Sebastião, Mulher
e Raquel, casa do
Sebastião, Estúdio
da Tóbis



O senhor Griffith, um dos grandes artistas do século XX, e outros como o Hitchcock, o maior pintor do século XX, inventaram coisas. As pessoas têm de saber que isso existe quando fazem um filme, que já outros fizeram muito melhor. E ser humildes em relação às coisas e tentar...

Como disse há pouco, tenho um defeito na estrutura e, portanto, quando penso no primeiro plano já pensei no último. Às vezes isso é mau, não é bom. Às vezes é bom alterar... Mas isto não é um filme de actores, isto é um filme de arquétipos, de personagens, de *décors*, de ideias. Neste último filme da Agustina, houve actores que me deram sugestões, e mudei planos e mudei coisas. Uma pessoa não deve ser fechada. Mas neste caso não, este é um filme muito estruturado, vinha do Eisenstein, que os desenhava todos.

PÚBLICO 4 Mas mesmo assim, sem actores tão bons, acha que conseguia ter feito um filme tão bonito?

JOÃO BOTELHO Não são bons, não é isso. Fotografam bem, dizem bem, mexem-se bem... Não são realistas, não são naturalistas. Escolhi aquela rapariga da mesa de montagem porque tinha uma cara igual, ou parecida, a uma cara do cinema mudo, e queria uma pessoa assim. Tinha a ver com isso. Por exemplo, adoro o Henrique Viana, é um grande actor. No entanto, fazia o Calinas, fazia revista e não sei o quê, mas, no *Amor de Perdição*¹¹ é maravilhoso, e neste filme também é bom. A Eunice também fez um excelente trabalho e, no entanto, é uma actriz do teatro e daquela grande emoção interior e exterior, *As Árvores Morrem de Pé*¹², esse tipo de coisas. RISOS NA ASSISTÊNCIA Quando são bons actores é porque alguém os dirige; aliás, a responsabilidade não é deles, é minha, porque eles nunca se vêem. Por exemplo, os actores às vezes discutem: «Não me sinto bem a fazer isto.» Eles nunca sabem o que estão a fazer, porque nunca se vêem, a não ser que lhes ponham um espelho à frente. Eu é que vejo o que eles estão a fazer. Eu e a equipa que está atrás de mim, ou ao meu lado. Eles nunca vêem e, sem a minha escolha, sem o meu gosto, para outra pessoa qualquer, teriam feito outros *Tempos Difíceis*, completamente diferentes, com outra maneira de representar. Não tenho certezas, tenho o meu ponto de vista, que é o cinema. Para mim o cinema é a maneira como ponho a câmara. Isso, devo-o ao senhor Oliveira, que me ensinou. O Oliveira, do ponto de vista pessoal, é talvez das pessoas mais reacçãoárias, mais conservadoras que conheço. Do ponto de vista cinematográfico, é a mais revolucionária de todas. Porque consegue sempre fazer só o que quer. «Nunca se deixem», dizia o Hitchcock, «nunca se deixem

11 Manoel de Oliveira, *Amor de Perdição: Memórias de uma Família*, Portugal, 1979, 6 episódios de 45 min.
12 Peça de teatro filmado, de Alejandro Casona, realizada por Fernando Frazão, RTP, 1966.

prender». O Oliveira diz: «Nunca façam aquilo em que não acreditam.» Disse-me sempre isto. Agora cresceu muito, tem muitas coisas para fazer e, portanto, falo menos com ele. Mas houve uma altura em que falava muito com ele, e ele tinha conselhos destes em relação à obra; que uma pessoa pode ceder em muitas coisas, sociais, etc., mas em relação ao trabalho nunca pode ceder nada!

PÚBLICO 4 Passados vinte anos fez o *Corrupção*¹³...

JOÃO BOTELHO Fiz, mas não é aquele.

PÚBLICO 4 Mas acha que o *Corrupção* continua a ser seu? Ainda tem a sua marca?

JOÃO BOTELHO Durante dois meses não podia fazer isto, estive sob sigilo com advogados. Agora já posso... Podia ter impedido a saída daquele filme porque aquilo é um atentado do mais elementar ao filme que eu fiz. Podia ter impedido a saída, mas como ele pagou podia pôr-me um processo de perdas e danos, ganhava-me em tribunal e eu ficava toda a minha vida a pagar os custos, porque, é verdade, foi ele que pagou. O acordo que havia entre os dois era que ele não mexia. Ele mexeu. Neste momento, fiz o seguinte acordo com o senhor: ele teve o direito à exibição comercial e eu tive direito a estar calado durante dois meses. Anunciei agora que vou fazer a minha versão e vou fazê-la como quero. Aquilo, se vocês lerem bem, é um bocado *O Diário de uma Criada de Quarto*¹⁴, do Mirbeau. Para fazer como quero, mas só posso exibi-lo a partir de Abril.

PÚBLICO 4 Isso implica voltar a filmar?

JOÃO BOTELHO Não, eu tenho material. O meu filme tem duas horas e quinze minutos, o dele tem uma hora e trinta e cinco e tem setenta minutos de música. As cenas que desapareceram, todas! No modo de filmar, na produção, é a mesma atitude com que fiz o *Tempos Difíceis*. É a mesma luta de classes; são ricos, são pobres, são infelizes e felizes, é a mesma coisa. Os enquadramentos e a luz foram tão cuidadosos como neste filme. Acho que isso não se vê naquela versão; não vê. Depois disso, já fiz a Agustina Bessa-Luís, que também é um bom texto e espero que seja um bom filme.

PÚBLICO 4 Acha que a arquitectura que está presente neste filme é

13 *Corrupção*, Portugal, 2007, 90 min.

14 Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Paris, E. Fasquelle, 1900. Luis Buñuel, *Le Journal d'une femme de chambre*, França e Itália, 1964, 101 min.

uma arquitectura portuguesa? Aquela arquitectura não me parece intrinsecamente portuguesa, parecem cópias de outras arquitecturas.

RAUL HESTNES FERREIRA Confesso que a ver o filme não me preocupei muito com isso. Aliás, queria dizer uma coisa depois do que ouvi. É que os filmes do João Botelho que me marcaram são muito fortes; pela imagem, pelos enquadramentos reais que ele criou. Mesmo na *Conversa Acabada*¹⁵, que foi o seu primeiro filme, lembro-me sempre do Terreiro do Paço tal como ele o filmou. Aquelas visões nocturnas dos passeios dos dois ficaram-me na memória e, depois de tantos anos, não consigo lembrar-me do Terreiro do Paço de outra maneira. De certo modo, uma certa arquitectura portuguesa foi sempre uma arquitectura muito internacional. Muitas vezes, aliás, são edifícios importados. Estava a lembrar-me, por exemplo, das moradias. Havia moradias que eram compradas, vinham de Paris com todos os materiais e eram montadas cá. Algumas dessas casas ricas eram moradias que não tinham muito a ver connosco. Tenho a impressão de que o que vi destes cenários não tinha esse carácter português. Há qualquer coisa de português no filme, sem dúvida. Aliás, também provoquei o João Botelho com aquela história do circo. De facto, o circo tinha muito mais sentido no livro, mas não tinha sentido perante a abordagem que ele fez no filme, nesta estrutura que o filme tem. Tinha mais sentido para o Dickens; ele tinha sempre de amenizar, ou melhor, humanizar as coisas. Na maior parte das vezes, aquilo vinha em folhetins no jornal, as pessoas estavam ansiosas para ler o próximo folhetim do livro, e tinha de ter sempre um lado forte, dos factos, do que acontecia, das relações entre as pessoas, mas também tinha de ter esse romanesco. Uma pessoa nunca se esquece das *Grandes Esperanças*¹⁶ e do encontro do miúdo, do Pip, com o tipo que tinha fugido da prisão. É uma coisa fantástica que está presente em todo o livro. Esses começos do Dickens são fantásticos. Portanto, entendi melhor aquilo que era patente no filme. Aliás, há uma imagem muito bonita que surpreende, que é o início do filme, o circo aparece logo aí, com o cavalo, com aqueles destroços, e depois não aparece. É, de facto, uma imagem que marca.

JOSÉ NEVES O circo aparece nos cartazes da taberna.

RAUL HESTNES FERREIRA Exactamente, aparecem cartazes na taberna. Mas antes da aula aparece essa imagem muito forte, que dá logo um tom de algo que está presente. Se calhar nós não sentimos, mas está presente em todo o resto do filme. Talvez nesse enquadramento haja um lado

15 João Botelho, *Conversa Acabada*, Portugal, 1981, 100 min.
16 Charles Dickens, *Great Expectations*, 1860-1861. [*Grandes Esperanças*, Mem Martins, Europa América, 1998.]

português; há uma data de tijolos e de lixo, talvez isso seja um bocado português. RISOS NA ASSISTÊNCIA Agora, na arquitectura propriamente dita, acho que são modelos quase todos eles importados. Uma coisa que eu achei muito curiosa, já que falou do Hitchcock, num filme dele aparece o *motto* «*Que Sera, Sera*», que, no *Tempos Difíceis*, é o *motto* do advogado, daquele advogado horroroso, oportunista.



PÚBLICO 5 Estava a reflectir sobre o contraste absoluto que existe entre a torrente que é a sua expressão oral do João Botelho, a capacidade de reflectir sobre os conteúdos dessa forma quase febril, e a extraordinária contenção e abstracção que ressalta através do seu olhar. Estou realmente interessado nessa referência que faz à ideia de arquétipo, que o José Neves lançou no início, essa busca através da abstracção, de uma certa depuração e no controlo dos meios com que filma, para a produção de um efeito muito particular. Entendo que tenha referido o Straub como exemplo dessa abstracção que vai mais fundo, como ele próprio refere. Parece-me que esse desejo, essa busca do arquétipo, desse modelo puro, referencial, é também, de alguma forma, comum à arquitectura. Como arquitecto, essa é uma questão que me interessa particularmente. No caso da arquitectura há uma outra ideia que também se relaciona com isto, talvez até de uma forma mais evidente, que é a de intemporalidade. Em todas as grandes obras de literatura está presente justamente uma ideia de intemporalidade, que está associada não à história em particular mas às questões que estão presentes. Há pouco falava do moderno, e essa ideia da contemporaneidade na expressão do momento é uma questão muito presente no campo da arquitectura. Portanto, há uma espécie de relação entre a assunção de uma contemporaneidade qualquer e a tentativa de se libertar dela, nessa busca antecipada de uma ideia de intemporalidade. Face a este contexto, gostava de fazer uma pergunta ao arquitecto Hestnes Ferreira. Por um lado, a sua obra é muito conhecida, por outro lado também é bastante conhecida a marca que, na sua formação, teve a sua estadia nos Estados Unidos e a relação com o Louis Kahn. Sabendo nós que a arquitectura do Louis Kahn, aparentemente muito marcada pela contemporaneidade e por um conjunto de elementos formais, teve a capacidade de se libertar desse tempo e de adquirir essa intemporalidade tão desejada, pergunto-lhe, enquanto autor, quando projecta, quando se relaciona com os objectos que faz, que relação é que estabelece com estes conceitos, com esta procura subliminar de

TEMPOS DIFÍCEIS

intemporalidade, ou do arquétipo de que falava o João Botelho. No caso da obra dele é, aparentemente, uma busca lúcida, consciente, trabalhando, depurando, para obter uma abstracção que possa remeter para essa intemporalidade. Talvez seja por isso que, vinte anos depois, eu consiga voltar a ver este filme e encontrar validade no modo como ele tem este rigor e essa contenção. Em resumo, como é que, como arquitecto, com a sua formação, com a sua percepção, se relaciona com esta ideia de intemporalidade e do arquétipo?

JOSÉ NEVES Há uma frase que o João Botelho a dada altura disse sobre o *Tempos Difíceis*: «Tentei fazer um filme como se fosse possível ver e ouvir como da primeira vez.» Talvez isto tenha um pouco a ver com isso.

RAUL HESTNES FERREIRA Quando mostro algumas obras que fiz, alguns projectos, não tenho a preocupação de ser sequencial no tempo. É mais importante o que foi feito em cada momento. Hoje não faria exactamente igual, obviamente, porque tenho outros conhecimentos, vi outras coisas, aprendi mais e, portanto, não faria a obra da mesma maneira. Mas, no essencial, identifico-me perfeitamente com o que fiz há vinte anos. Reportando a este filme, o João Botelho também disse isso. Até lhe perguntei se faria o mesmo hoje. Ele torceu um bocado o nariz, dando a entender que se calhar faria o mesmo. E é um pouco assim. À excepção de pormenores, a técnica que evoluiu... subscrevo inteiramente as obras que fiz. Sinto que nasceram de um programa, nasceram de um cliente, ou nasceram de outra coisa qualquer... A procura que houve nessa obra é a mesma de hoje, é não ter um modelo que se vai repetir, é tentar improvisar sempre, procurar sempre, criar, tentar criar de novo. Mas de acordo com um pensamento, com o meu pensamento. A procura que há é em cada obra, não em função de ser de um ano x, y ou z. Felizmente, ou infelizmente, tenho feito obras diferentes, com programas diferentes e às vezes em situações completamente diferentes. Portanto, cada uma delas tem a sua identidade própria. Talvez aí beneficie mais do que um cineasta, porque um cineasta, quando parte para um filme já tem de ter tudo...

JOÃO BÉNARD DA COSTA Pode improvisar... Depende dos cineastas.

RAUL HESTNES FERREIRA De qualquer maneira, tem de haver uma estrutura muito forte para guiar, tem de saber quais são os intérpretes, os *cameramen*, a pessoa do som, etc., etc. Aí, apesar de tudo, um arquitecto está mais à vontade.

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

JOSÉ NEVES Tomara podermos escolher nós os construtores...
RISOS NA ASSISTÊNCIA

17 Alfred Hitchcock,
Suspicion, EUA,
1941, 99 min.

RAUL HESTNES FERREIRA Aí há, de facto, uma procura, do que será o objecto final. Pelo menos, no meu caso – há muitas maneiras de fazer arquitectura, claro – vou criando a obra à medida que vou trabalhando e, portanto, vou sabendo que materiais usar, como é que são as relações de espaço, as aberturas, etc. Tudo isso varia de caso para caso, portanto, para mim, esse sentido contemporâneo não tem muito sentido. Há uma criação... Posso ser, efectivamente, uma pessoa que não está na moda, mas isso para mim até é um elogio.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Estar na moda quer dizer que vai deixar de estar.



PÚBLICO 6 No filme, pareceu-me extraordinária a maneira como a arquitectura é filmada. E a propósito da intervenção do arquitecto Raul Hestnes Ferreira acerca da referência ao Hitchcock, lembro-me de uma situação que me parece totalmente hitchcockiana, em que a mulher do Sebastião está deitada na cama e tem a garrafa ao lado...

JOÃO BOTELHO E tem lá uma luz dentro, como no *Suspeita*¹⁷, do Hitchcock!

Professor, crianças e
Tomaz Cremalheira,
Liceu Passos Manuel



PÚBLICO 6 ...pareceu-me que os pormenores têm um papel muito importante e muitas vezes dão pistas sobre algumas coisas. Gostava de saber como é que, na preparação do filme, um cineasta vai encontrando, ou vai criando, estes detalhes.

JOÃO BOTELHO Há coisas que são pensadas, mas outras... Há coisas que são construídas *a posteriori*. Por exemplo, sempre que aparece a Luísa há uns silvos agudos de andorinhas, rasgados, como se fosse uma pessoa que vai ser violada. São coisas que se encontram depois. A violação é feita com um beijo no pé. Nem é o pé da Luisinha, é o pé da maquilhadora – é verdade, a actriz não tinha um pé bonito, portanto mete-se o da maquilhadora e é igual, toda a gente acha que é o da actriz. A decisão desse plano foi feita no momento em que fiz a *découpage* da cena que estava a filmar. Há outras coisas que estão programadas, mas a ideia de objectos... eu gosto de objectos. Ontem tive uma lição de cinema. Vi um filme de que, em 77, não tinha gostado nada, chamado *O Diabo Provavelmente*¹⁸. Eu era muito engajado politicamente e, quando vi aquilo, disse: «Ai o raio do reaccionário!» É notável, é um filme do outro mundo e é uma pessoa que tem a grande capacidade – o senhor Bresson – de filmar os objectos e os corpos e as caras e os gestos com a mesma igualdade democrática. Tanto se pode chorar a ver uma chaleira a fumar como a ver o olhar da pessoa que vai morrer. Eu gosto dos objectos, de pés, de mãos, gosto disso, desses pormenores. Outra coisa que também aprendi com o senhor Oliveira: ele disse uma vez que, «quando não há dinheiro para filmar uma carruagem, com cavalos e pessoas, filma-se a roda». Tem é de se filmar bem a roda. Não sei se vocês viram, há um filme dele que é notável, *O Dia do Desespero*¹⁹. Tem um plano de sete minutos de uma roda com uma carta do Camilo que, para mim, da maneira como ele filmou, é das coisas mais maravilhosas que filmou com essa atitude. Não temos dinheiro para as grandes acções, não temos dinheiro para grandes figurações nem para grandes espectáculos, mas temos tempo. E se não pudermos caçar com cão, caçamos com gato. Depois há outra coisa, o arquitecto Raul Hestnes Ferreira disse que não há uma arquitectura, não há um cinema: há centenas, há milhares de modos diferentes de fazer filmes. Há um dominante, que é o americano e que esmaga. Mas há outros completamente diferentes, porque o cinema não é uma coisa, são muitas. Quando andava na escola também era radical, gostava de dois cineastas. Hoje gosto de cinco mil. Há cinco mil cineastas que me interessam e cinco mil modos de filmar diferentes, e pessoas... O cinema do Kiarostami é diferente do Jia Zhang-Ke e são todos bons,

18 Robert Bresson,
*Le diable
probablement*,
França, 1977, 95 min.
19 Manoel de
Oliveira, *O Dia do
Desespero*, Portugal
e França, 1992,
75 min.

e interessam-me. Não sei se são bons, sei que me interessam. Gostava é que houvesse mais escolhas e lutas. E não há, há poucas lutas. Por exemplo, lembro-me de uma altura em que as pessoas discutiam dois génios. Uns eram pelo Rosselini e outros eram... ^{RI-SE} pelo Visconti. Somos patetas ou quê? São os dois muito bons, e no entanto havia guerras: «Somos por estes, contra aqueles.» Havia opções, lutas, discussões. Hoje isto está muito uniformizado.

Por exemplo, as pessoas vão ao cinema, é um filme que dá um trabalho enorme a fazer: para mim, para os actores, para os técnicos... e, depois, as pessoas, quando gostam, dizem, em dois segundos, «é giro», e vão-se embora. Quando gostam! Sei que o cinema é como as outras artes, nasce, cresce e morre. Teve um período áureo nos anos 30, 40 e 50. E pronto. De vez em quando há bocadinhos de filmes que aparecem, coisas que interessam. Passou a ser um *entertainment* para crianças, para adolescentes. Oitenta e nove por cento das pessoas que vão ao cinema são miúdos entre os 18 e os 20 anos. Os adultos deixaram de ir, compram os DVD, levam para casa, não vão ao cinema. Passou a ser outra coisa; já não é o cinema, é outra coisa, é um entretenimento. Se calhar, às vezes é maravilhoso! Não estou a dizer que não, mas estou a dizer que deixou de ser arte cinematográfica, deixou de ter peso. A arte cinematográfica deixou de ter peso. Há bolsas espalhadas no mundo de pequenos malucos que ainda acham que o cinema é uma arte. Isto é normal, como nas vidas, como uma pessoa que teve um período áureo em 1939. O cinema tem pelo menos quarenta obras-primas, o Ford fez três, todos de um outro mundo. Três, num ano! Isto é normal, ou não é? Nós temos o luxo de não ter regras de mercado, e isto é um luxo. Temos é poucos filmes. Neste momento, em Portugal, estamos a fazer metade dos filmes que se fazem na Galiza. Eles já só fazem catorze, nós fazemos seis – aqueles que são apoiados pelo Estado. Portanto, é uma coisa cada vez mais precária e difícil. É como a dos arquitectos, dos jovens que estão a começar. Quando comecei no cinema havia um concurso de curtas-metragens, eram dezasseis para seis lugares. Agora apareceram trezentos e tal para cinco lugares. As coisas começaram a apertar e a ser cada vez mais complicadas. A nossa relação com o mercado foi sempre idiota, nunca funcionou. Mesmo aqueles filmes em que diziam fazer-se muito dinheiro, nos anos 40 e 50: faziam uma ova! *As Canções de Lisboa* fazem agora, por memória e por acumulação. Naquela altura, os filmes também eram apoiados pelo Estado, eram subsidiados, tinham o circuito das colónias, iam para o Brasil, mas nunca davam dinheiro, não eram um negócio. Em Portugal o cinema nunca foi um negócio. E tem esse luxo de não ser um negócio.

Às vezes podemos fazer uns filmes – quando temos a sorte de os ter na mão –, e fazê-los como quem pinta um quadro, como quem faz uma obra sem encomenda. Um mecenas quer fazer uma casa fantástica e diz «Senhor arquitecto, faça o que quiser», e vocês podem fazer a melhor arquitectura do mundo sem um empreiteiro a dizer «Agora é isto ou aquilo». Nós temos esse luxo em Portugal, tivemos esse luxo; agora vai ser cada vez mais difícil. Tivemos esta coisa de poder fazer protótipos, fazer coisas diferentes. Uns são bons, outros são maus, não estou a dizer que os filmes sejam todos bons; estou a dizer que são diferentes de tudo o que se faz. Não há ninguém no mundo que continue a fazer cinema como nós o fazemos. Havia pelo menos uma dúzia, ou duas dúzias de pessoas interessadas em fazer desta maneira. Ou seja, ninguém copia ninguém. Não há um sucessor do senhor Oliveira, não há sucessor do António Reis, o Pedro Costa não tem nada a ver com eles, tem a ver moralmente. O José Álvaro não tinha a ver, o Paulo Rocha não tinha a ver, era outra coisa. É a mesma coisa com os arquitectos. Têm nomes. Agora, isto é difícil é para os miúdos que estão a começar, está a ficar complicado. Há uma vantagem: as tecnologias que já se podem usar. Outro dia fiz um documentário, a equipa cabia toda dentro de um carro. Portanto, é possível fazer e fazer bem, não há mal nenhum. Mas estas coisas são uma alteração em relação ao tipo de expectativas que havia sobre a arte cinematográfica. Vou-lhe pedir um favor: deixe-me ir fumar um cigarro. SAÍDA SALA



PÚBLICO 5 Quando o João Botelho falava do período áureo do cinema americano, dos anos 20 aos anos 40, essa busca centrava-se sobre modelos ou sobre arquétipos. O John Ford fez não sei quantos filmes no mesmo sítio, muitos deles eram *westerns*, as histórias diferenciavam-se, mas não eram assim tão diferentes quanto isso. Ou seja, havia um sentido de persistência num modelo e talvez não existisse esta vertigem, ou esta busca desesperada pela originalidade, pela diferença – às vezes passa só pela diferença.

Há pouco falava-se das modas, da diferença, de buscar qualquer coisa que se qualifica pelo facto de ser diferente. Parte da qualidade que reconhecemos em alguns desses objectos, obras de arte do cinema ou da arquitectura, repete insistentemente um trabalho de busca paciente sobre modelos, sobre arquétipos, sobre tipos. Na arquitectura conhecemos isso muito bem. Falava-se das escolas, dos liceus. Creio que o problema dos liceus-tipo tem a ver com a falta de qualidade do



Menino, fábrica
abandonada em
Alcântara

arquétipo. Nós próprios formámo-nos no Convento de São Francisco; os conventos são uma repetição sistemática ao longo de séculos de modelos espaciais, de arquétipos, que estão para além da expressão formal dos modelos que se perseguem. A filmografia recente do Pedro Costa desenvolve-se um pouco à maneira do Ford, sobre o seu *monumental valley* que são as Fontainhas, os seus John Waynes que são a Vanda Duarte e o Ventura. Portanto, a questão que relanço tem a ver com o ponto em que esta busca de intemporalidade a partir dos modelos corresponde a esse refinamento do controlo da qualidade dos objectos, porque nos centramos sobre qualquer coisa que é muito mais estruturante, muito mais subliminar do que a aparência da imagem, desta vertigem da busca da diferença que se faz em todas as formas de expressão artística.

RAUL HESTNES FERREIRA Tive a sorte de andar num liceu, o Gil Vicente, que era um antigo convento. Nunca andei numa escola melhor do que aquela. Havia a cerca do convento, passava-se por cima daquele passadiço que ainda existe – por cima da Feira da Ladra –, havia grandes corredores, grandes escadas, era um mundo por explorar. Tenho a noção de que me marcou imenso ter andado naquela escola. Sabia por onde havia de fugir, havia umas escadas e uns corredores e, quando estava um bocado farto, conseguia fugir por ali. Havia um porteiro na entrada, por onde não se conseguia passar... Uma das preocupações que sempre tive foi criar escolas onde se pudesse sempre sair à vontade.

Foi sempre uma procura de liberdade, essa procura dos espaços, dos edifícios que sirvam as pessoas: tentar encontrar uma relação entre os edifícios e as pessoas.

Falou há pouco do Louis Kahn. Ele fez uma coisa muito simples: viveu, educou-se, cresceu com a arquitectura, embora andasse numa escola de tradição *Beaux-Arts*, que era a de Filadélfia. Depois transformou-se, pertenceu ao movimento moderno e, numa determinada altura em que o movimento moderno estava em crise, alargou o seu vocabulário e os seus modelos olhando para o passado. Daí o seu deslumbramento com, por exemplo, a arquitectura romana, com as Termas de Caracalla. Sempre que voltava de viagem a Roma vinha entusiasmadíssimo a descrever os edifícios romanos. Ele permitiu que os arquitectos retomassem uma ligação com a história, enquanto o movimento moderno a limpava.

JOSÉ NEVES Não o seu grande mestre, o Corbusier.

RAUL HESTNES FERREIRA Não o Corbusier, porque ele próprio fez o circuito, a grande viagem. Esteve no Mediterrâneo, esteve em toda a Europa, foi até ao Médio Oriente, mas o que ele preconizava era um sistema.

JOSÉ NEVES O que preconizava talvez, mas não o que fazia.

RAUL HESTNES FERREIRA A partir de certa altura não. O Louis Kahn defendeu assumidamente essa teoria de que devíamos olhar mais para trás, olhar para os modelos antigos e enriquecer a nossa arquitectura moderna, que estava muito debilitada. Do ponto de vista urbanístico, limitadíssima. Acabou-se com a rua, acabou-se com os espaços antigos, e ele foi um, não foi o único, mas foi um dos que defenderam a necessidade de retomar o diálogo com a arquitectura e com o urbanismo antigo.

JOSÉ NEVES Estes três filmes do John Ford que o João Botelho estava a referir, de 1939 – *Stagecoach*²⁰, *Young Mr. Lincoln*²¹ e *Drums Along the Mohawk*²² –, são filmes sobre pessoas e sobre os seus sentimentos, sobre os seus desejos, sobre os seus terrores e sobre as relações entre elas. Também não sei se o John Ford teria um grande desejo de inovar, mas tenho a certeza absoluta de que tinha o desejo de fazer o seu trabalho o melhor possível, com as câmaras, com os lugares, com as pessoas... Com a arquitectura não é muito diferente. Vamos tentando fazer o nosso trabalho o melhor possível.

20 John Ford, *Stagecoach*, EUA, 1939, 96 min.
21 John Ford, *Young Mr. Lincoln*, EUA, 1939, 100 min.
22 John Ford, *Drums Along the Mohawk*, EUA, 1939, 104 min.

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

Penso que o que nos levou a propor este ciclo à Cinemateca tem muito a ver com as questões que agora se colocaram. O cinema começou por ser uma arte de pobres, uma arte de feira, e a arquitectura começou por ser uma arte de ricos. Não estou a falar da arquitectura como construção, mas das primeiras obras de arquitectura feitas para os poderosos: os primeiros túmulos, os templos, os palácios. Só recentemente deixámos de fazer apenas os palácios e os templos, os quartéis e os conventos, e passámos a fazer também a habitação colectiva e as cidades. Mas isso acabou. Acabou de uma maneira muito repentina. Hoje, os lugares dos ricos e dos pobres não são pensados da mesma maneira que, bem ou mal, eram até há pouco tempo. O facto de hoje muitas coisas estarem mais longe do essencial, dos arquétipos, talvez tenha muito a ver com isso.

Tempos Difíceis

1988

Realização João Botelho

Argumento João Botelho, a partir do romance *Hard Times*, de Charles Dickens

Fotografia Elso Roque

Montagem João Botelho

Direção Artística Jasmim Matos

Cenários Luís Monteiro

Música António Pinho Vargas, interpretada por Paulo Farmhouse Alberto, Carolina Carreira, José Carlos Costa, António Melo, Paula Azguime, António Saiote, etc. (e ainda *Canon dodecafónico*, de Igor Stravinsky, interpretado por Alexandra Mendes, Clélia Vital, Jorge Lé e Vasco Branco)

Figurinos Jasmim Matos

Guarda-Roupa Virgílio Leitão, Paula Ferreira, Nadia Bagglioli, José Faria, Jasmim

Som Vasco Pimentel

Assistência a Produção Cláudia Lopes, João Pedro Bénard

Intérpretes Luís Lucas (Narrador), Luís Estrela (Tomazinho Cremalheira), Julia Britton (Luísa Cremalheira) Isabel de Castro (Tereza Cremalheira), Ruy Furtado (Tomaz Cremalheira), Inês Medeiros (Cecília), Henrique Viana (José Grandela), Eunice Muñoz (Josefina Vilaverde), Lia Gama (Raquel), Joaquim Mendes (Sebastião), Isabel Ruth (mulher de Sebastião), Pedro Cabrita Reis (Júlio Vaz Simões), Pedro Hestnes (Bastos), Maria Alice Pereira (mãe de José Grandela), F. Cabral Martins (professor), etc.

Produção João Botelho, Manuel Guanilho e João Pinto Nogueira, para Artificial Eye Productions

Cópia Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, preto e branco, 93 minutos

Estreia 30 de Setembro de 1988 nos cinemas Gil Vicente (Coimbra), Amoreiras 7 e Quarteto 2 (Lisboa)



DAFNE EDITORA

Porto, Junho 2014

Coordenação José Neves

Edição André Tavares

Design João Guedes/dobra

Revisão Conceição Candeias

© Dafne Editora

www.dafne.pt

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

Verdes Anos

PAULO ROCHA

EDUARDO SOUTO DE MOURA

Juventude em Marcha

PEDRO COSTA

MANUEL GRAÇA DIAS

Belarmino

FERNANDO LOPES

ALEXANDRE ALVES COSTA

Brandos Costumes

SEIXAS SANTOS

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Trás-os-Montes

PEDRO COSTA

VÍTOR GONÇALVES

ANTÓNIO BELÉM LIMA

Peixe-Lua

LUIS MIGUEL CINTRA

BEATRIZ BATARDA

RICARDO AIBÉO

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA

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

Recordações da Casa Amarela

MARGARIDA GIL

MANUELA DE FREITAS

JOÃO PEDRO BÉNARD DA COSTA

JOAQUIM PINTO

O Passado e o Presente

MANOEL DE OLIVEIRA

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

APOIO À EDIÇÃO



GOVERNO DE PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO DA CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES



cinemateca portuguesa
MUSEU DO CINEMA