

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

10

***Uma Rapariga
no Verão de
Vítor Gonçalves
1986***

com

**Duarte Cabral de Mello
Vítor Gonçalves**

moderado por

**João Bénard da Costa
José Neves**

JOSÉ NEVES Gostava de começar a conversa com uma coisa que o Luis Buñuel conta, penso que nas suas memórias, *O Meu Último Suspiro*¹. Diz ele que gostava mais de ter sido escritor do que cineasta. E explica porquê. Desde sempre tinha querido filmar o dia do Juízo Final – a segunda vinda de Cristo à terra –, coisa que nunca conseguiria filmar porque iria custar demasiado dinheiro: imensos figurantes, efeitos especiais muito caros, vedetas muito caras para fazer de Deus e de Diabo. Ele passou a vida a fazer filmes com muito pouco dinheiro e, muitas vezes, tinha de filmar numa semana, com actores que lhe trocavam as voltas, com música que lhe punham em cima sem ele querer... Na maior parte das vezes os filmes resistiam a isso tudo – sempre, digo eu, porque gosto muito –, eram perfeitamente adequados às circunstâncias e aos meios com que eram feitos. *Uma Rapariga no Verão*, um filme feito com tuta-e-meia, é um filme desses. Dou o exemplo – praticamente podia dar como exemplo qualquer sequência – daquela cena, a seguir ao Diogo e à Isabel se encontrarem no hotel, quando se reconciliam. O que se vê são meia dúzia de pinheiros, um muro, ele ajuda-a a saltar o muro, ficam sentados, há o gesto dela de encostar a cabeça no ombro dele, há o vento nos cabelos e nas árvores, há um pouco de água e uma nuvem que passa. Está tudo ali: é uma sequência onde está tudo.

¹ Luis Buñuel,
*O Meu Último
Suspiro*, Lisboa,
Fenda, 2006
[1.ª ed. 1982].

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

Isto do pouco dinheiro e de haver poucos meios para fazer coisas tem também muito a ver com a melhor arquitectura que se tem feito em Portugal desde o século XVII – desde a chamada arquitectura chã –, é uma arquitectura que se faz com nada, com uns bocadinhos de pedra, com reboco, com muito reboco, com uns vincos no reboco, mais ou menos toscos.

Trabalhei com o arquitecto Duarte Cabral de Mello há cerca de vinte anos, quando acabei o curso. No primeiro trabalho que me lembro de ver, havia um bairro, um conjunto de casas de habitação social que tinha sido chumbado nos chamados organismos competentes. Tinha sido chumbado porque as casas – cada uma delas – tinham um metro quadrado a mais em relação ao limite de área permitido. Portanto, o projecto voltou para o *atelier* para ser revisto. Foi muito difícil porque se puxava daqui e o frigorífico já não cabia, puxava-se dali e já não cabia uma cama extra para a avó. Lembro-me que, depois de muito trabalho, o projecto acabou por ficar melhor do que estava antes... O arquitecto Duarte Cabral de Mello tem passado grande parte da sua vida profissional a fazer isto, e é um assunto que eu gostava de lançar, por me parecer que é uma das coisas que relacionam a arquitectura e o cinema: fazer com muito pouco, muitas vezes, um trabalho que, por natureza, é muito caro. Gostava de perguntar aos convidados como é que é possível fazer boa arquitectura e bom cinema com tuta-e-meia.

Duarte Cabral de Mello e Maria Manuel Godinho de Almeida, Habitação de custos controlados para a Cooperativa CHUT, Vila Nova da Caparica, Almada, 1980-1988. Fotografia Atelier Utopos

DUARTE CABRAL DE MELLO Antes de entrar no filme gostaria de fazer



um comentário muito breve a esta circunstância, a este ciclo. Por razões históricas, quando tinha a idade da maior parte dos presentes, o diálogo era proibido ou visto com maus olhos, e a perversão democrática tem interditado o diálogo franco sobre o que quer que seja. Portanto, agradeço à Cinemateca o ter-me convidado, e agradeço, sobretudo, ter aberto um espaço de diálogo que é raro, perigosamente raro nos tempos que correm. A outra questão em que o filme do Vítor Gonçalves me ajudou a arrumar um pouco as ideias é a questão da pobreza e da riqueza. Fui educado um pouco com a ideia de que a pobreza era um flagelo a erradicar. Aqui, ao longo do ciclo, falou-se muito da pobreza e da riqueza, mas nunca se equacionou muito bem o que era a escassez, a vulnerabilidade... Há *nuanças* que se perdem nesse sistema, e acho que é pena. À medida que o ciclo foi avançando, até chegar a este filme, acabei por concluir que, se calhar, chegámos a uma situação em que erradicar a riqueza é tão vital quanto erradicar a pobreza. Nunca tinha pensado isso, foi o ciclo que me fez pensar desta forma.

Gostaria de começar por fazer um comentário às impressões que o filme me causou, e uma delas foi, talvez, o pesadelo de um arquitecto. O filme – que é lindíssimo – é um pesadelo, porque, quando projectamos, por uma razão de ética ou outra que queiramos usar como terminologia, a ambição é que os espaços sejam habitados. Se há coisa que senti no filme – talvez perversamente – é que em quase todo ele há um medo de habitar. Não sei como é que se consegue fazer isso no cinema, fiquei fascinado. Só num ou noutra caso – um par que está a dançar, não é o par principal – é que parece que as pessoas estão contentes no espaço. No filme, muito raramente tive a ideia de que as pessoas percorriam os espaços com a segurança de quem pertence àquele mundo. Como gosto de cinema – não sou cinéfilo –, não percebi como é que isto se faz, e fiquei fascinado. Gostaria imenso de lhe perguntar até que ponto o construiu assim... e agradecer-lhe a maneira como traduziu para português o Hopper, que está muito presente em muitas das cenas do filme. Há pessoas que estão em cena com o mesmo afastamento ao espaço construído que têm as pinturas do Edward Hopper. O que lhe pedia era que comentasse a minha sensação estranha de ver pessoas com o receio de habitar. Não é agorafobia; é que nunca estão bem em espaço nenhum.

VÍTOR GONÇALVES É muito interessante o que está a dizer. Eu sabia que não queria constituir para o filme um espaço que fosse naturalista, como sentiram. Não estava interessado naquilo que normalmente acontece, que é construir-se um espaço coerente, aparentemente muito coerente e mais ou menos naturalista, no interior do qual as



Diogo, casa em São Bento, Lisboa

personagens estão instaladas. Estava muito interessado numa tensão entre as personagens e o espaço. Mas, no fundo, pensei – e à medida que o filme foi sendo feito tornou-se mais claro para mim – é que havia certos espaços que estavam ligados à luminosidade, à ideia de expectativa de vida, e havia outros espaços ligados à sombra, à escuridão, que criavam uma dimensão mais próxima da ameaça. Como se houvesse uma espécie de confronto entre esses dois conjuntos de espaços. Ao mesmo tempo, outro interesse que tinha era a questão da juventude, dos corpos jovens, em espaços antigos. Por exemplo, o caso do bar. O mundo não é novo, portanto havia sempre uma outra tensão, que tinha a ver com o tempo.

Acho muito interessante o está a dizer, porque essa espécie de dificuldade de as pessoas se inscreverem num espaço correspondia a duas instabilidades: havia a instabilidade de quem quer viver, quem quer entrar na vida, e quem ainda não sabe como entrar e ainda procura os passos para se inscrever; depois, havia outros, carregados, que seriam um pouco desconfortáveis porque estavam carregados de uma ameaça latente, ou pelo menos, de inquietação. Lembro-me de que naquela altura pensava muito nisto, enquanto estávamos a fazer a montagem...

DUARTE CABRAL DE MELLO Há outra coisa que me pareceu interessante: a ocupação do espaço – com essa hesitação, com as caras que cada uma das personagens tem – raramente é estática.

As pessoas estão predominantemente em movimento, pequenos movimentos, percorrem espaços, percorrem o campo, percorrem a praia, percorrem... e nunca estão bem instaladas, nem nas situações de maior intimidade. Vi o filme uma vez em casa, numa cópia pior do que esta, e hoje consegui tirar a limpo coisas que não tinha conseguido perceber. Não me inquieta tanto o choque sombra-luz, em termos de definição do espaço. Alguma luz é muito inquietante. A Isabel deitada num cobertor... é um espaço deserto, uma coisa estranha, porque teria todas as condições para o não ser. Estou a tentar não falar como na minha infância e não perguntar «qual é o enredo?», estou mais interessado naquilo que é espacial no filme – é que se há um mal-estar de entrar na vida, parece que também não se sabe sair dela. Os que estão de saída também ainda não conseguiram acabar a sua vida em paz. O Zé Manel... penso que só na última cena em que ele desaparece na estrada da praia é que talvez haja alguma serenidade naquela figura.

Faria uma última provocação: a de explorarmos no contexto do filme a noção da pobreza de existir. Não é o medo de existir, nem é o medo de ocupar o espaço. Não tem a ver com a afluência económico-financeira. Há um vazio de vida nestas ocupações do espaço, neste mover no espaço, o que, confesso, me deu uma certa angústia.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Gosto muito deste filme, desde que foi feito, ou desde que eu o vi pela primeira vez, em 1986, há mais de vinte anos. Do que foi dito até agora, estou de acordo que é um filme pobre, que custou muito pouco dinheiro, que tem obviamente poucos meios, como, nessa altura, se fazia o cinema português – embora nessa altura se começasse a subir os preços e a fazer alguns filmes portugueses mais caros –, mas há um ponto em que, graças a uma colaboração da Fundação Gulbenkian, há um sinal exterior – e bem interior – de riqueza, que é a música, a composição de Andrew Poppy para este filme, e que representou um investimento considerável. Tratava-se já de um compositor muito conhecido; não se foi para um dos compositores portugueses que normalmente trabalhavam com o cinema, mas para uma partitura que representava um investimento relativamente considerável, se considerarmos as outras situações do filme. A música é, para mim, um dos prodígios deste filme, porque há uma relação entre a música e o espaço, entre a música e os actores, entre a música e o tempo da narração, que é perfeitamente fulcral. Esse sentimento de cerco, de angústia, de medo, que o filme transmite também é, de certo modo, espelhado nessas notas, que nos ficam constantemente, dos instrumentos de sopro – já o facto de eles serem de sopro... – como uma

espécie de suspiro, uma aspiração a qualquer coisa que só se realiza efemeramente, ou não se realiza nunca. Não se realiza entre os que estão a entrar para a vida, nem entre os que estão a sair dela, como o pai ou como a personagem interpretada pelo João Perry, o caçador, que é uma das personagens mais enigmáticas e angustiantes deste filme, onde a elipse tem um papel fundamental.

A personagem do caçador, como se lembram, aparece relativamente tarde no filme. Primeiro, com um lado exótico: o caçador, um homem que vem de um mundo estranho, África. Portanto, há uma ligação a Portugal, ao nosso passado colonial – a guerra colonial, enfim todos esses fantasmas perpassam sem que seja preciso mencioná-los. De repente, vê-se que aquele homem está *desempregado* (como Fernando Pessoa dizia, ficámos todos desempregados desde que descobrimos o caminho marítimo para a Índia), desabitado, desde que saiu das colónias, e que essa guerra, em que se percebe que acreditou, se perdeu e ele não tem mais lugar. O último tiro que ele tem – a cena com a pantera negra – é prodigioso, porque afronta um animal feroz, mas um animal feroz enjaulado, que é um adversário nulo, que não pode representar nenhum perigo. Além disso, é um acto de cobardia: matar um animal que nem sequer tem capacidade para se defender. Mas é o último gesto que tem contra um lado rebelde, uma angústia que está nele e que tenta vencer naquele momento.

Um outro ponto que, quando vi o filme, sublinhei bastante e me parece que continua a ser fulcral nesta obra é a aproximação ao mundo de um cineasta que trabalhou muito sobre temas da juventude, o Elia Kazan, e sobretudo a um filme muito conhecido sobre a adolescência, chamado *Esplendor na Relva*². Este filme parece-me um bocadinho o *Esplendor na Relva* português e, quando digo um bocadinho não o digo no sentido em que um filme decalca o outro, ou que tenha sequer a ver com o conflito essencial do outro, que é o conflito da assunção do sexo nos anos 30, sobretudo por parte da mulher, com os tabus todos que a acompanhavam. Não é disto que se trata aqui, mas também é disto que se trata aqui, subterraneamente. Ou seja, todo esse mal-estar também vem da dificuldade em aceitar os corpos, as relações – as relações físicas – e a possibilidade de se construir esse amor físico. A sequência citada pelo José Neves, que para mim também é uma das mais bonitas do filme – a seguir à cena do hotel, enquanto eles se passeiam, a única cena que dá um pouco de ternura e da ligação física entre as duas personagens – é uma cena cortada abruptamente (os *raccords* são outro dos grandes segredos deste filme) e, realmente, não se construiu ali nada, não assistimos ao começo de uma grande história de amor, ou ao fim de uma

2 Elia Kazan,
*Splendor in the
Grass*, EUA, Warner
Bros, Newton e NBI,
1961, 124 min.

UMA RAPARIGA NO VERÃO

grande história de amor. Aconteceu um encontro a que nenhum deles consegue dar verdadeira consistência. Fica tudo relativamente obscuro e, sobretudo quando a Isabel diz «Tenho de encontrar alguém que me trate bem, que goste de mim», «Às vezes és chata», «Sim, deve ser isso, canso as pessoas», ela sente que não tem saídas, que nada nem ninguém podem saciar a fome de mais, que para ela nunca virá. E, ao mesmo tempo, não consegue estar sozinha. Num mundo de riscos aparentes – há a doença do pai, etc. –, ela está sempre a pisar o risco da morte. E só a morte do pai lhe permite o outro abraço, o único grande abraço que ela dá no filme – um dos momentos mais belos –, quando desce a rua com o pai junto ao mar e que sabe realmente o que sempre soubera, que o pai vai morrer. Depois desaparecem os dois da imagem – primeiro ela, depois o pai –, até ficar só o muro, a praia, o mar e, como no princípio do filme, aquele ruído do avião a jacto, que aparece frequentemente. «Porque é que eu nunca consigo ficar sozinha?», pergunta ela quase no fim do filme – e é uma pergunta que poderiam fazer quase todas as personagens. É um filme de planos crípticos, lembro-me sobretudo de um dos planos que sempre me fizeram mais impressão, e que acho assombroso, que é aquele plano da lua no céu, carregado de nuvens. É, mais uma vez, uma presença de ameaça, juntamente com a presença da lua, que é uma presença feminina, que é uma presença suave, mas a lua não se espelha no luar, a lua está cercada por nuvens negras.

Este é um filme – escrevi eu há muito tempo – sobre a diferença entre dizer e mostrar, uma luz inquietante no olhar, ou uma inquietante

João e pantera,
porão de um navio



O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

luz no olhar. São duas coisas completamente diferentes, e este filme é sobre essa diferença. Enfim, é um filme de uma riqueza espantosa. Estava a pensar que é possível vê-lo – não é só por resistir ao tempo, que é um chavão, qualquer grande obra resiste sempre ao tempo, e quando se diz que «o filme envelheceu» é porque é mau... – de uma maneira nova e diferente, como acontece com os grandes filmes. Este filme emociona-me muito particularmente e tem nessa elipse, nessa inabituação – se quisermos –, ou nesse problema da habitação e nessa luz inquietante do olhar, ou inquietante luz do olhar, a marca que o torna distinto de qualquer outra das grandes obras sobre a adolescência, a juventude, a entrada no mundo adulto. Simultaneamente, apanha o cinema português no momento em que esse cinema – embora muito tardiamente – entrou na sua idade adulta; quando se estava – podemos dizer hoje, com um olhar retrospectivo – a despedir da juventude com obras como esta.

VÍTOR GONÇALVES Estou muito comovido, porque o João Bénard – tenho de vos dizer isto assim –, desde o primeiro dia em que lhe mostrei o filme, teve uma compreensão profundíssima do filme e, de certa forma, ele próprio me revelava certos aspectos de que eu não tinha inteira consciência. São palavras que agradeço imenso e que sinto como profundíssimas na abordagem ao filme. Ia só dizer, confirmando o que o João referiu, por exemplo, sobre a relação da música com as imagens: eu não estava interessado em utilizar a música – sentiram isso com certeza

Isabel e José,
Praia das Maçãs



– como normalmente a música é utilizada no cinema, isto é, como uma espécie de instrumento para dar ênfase a determinadas emoções que estão a ser vividas pelas personagens na acção da cena. O que eu tentei fazer foi estabelecer uma relação através da qual a música pudesse ser, em determinados momentos, estruturante, isto é, pudesse ser a música a designar as imagens. É por isso que a organização musical, certos blocos musicais que estão colocados em determinados momentos, estão justamente a cumprir essa função. Como o João disse, a estrutura musical foi muito importante para permitir essa organização da própria narrativa.

3 Alfred Hitchcock,
Shadow of a Doubt,
EUA, Skirball e
Universal Pictures,
1943, 108 min.



PÚBLICO 1 Tenho duas questões. Uma prende-se com a personagem do caçador, que, como o João Bénard da Costa disse, é uma personagem muito interessante. De certa maneira lembrou-me outra personagem do cinema, que é o Tio Charlie, do *Shadow of a Doubt*, do Hitchcock³. Porquê? Porque há uma cena, quando está num café, em que as persianas estão corridas e ele olha para a rua, abre as persianas... parece o início do *Shadow of a Doubt*. Depois ele mata o tigre, que está enjaulado, e isso fez-me lembrar uma alegoria, um encontro com uma cena do *Shadow of a Doubt*, em que o Tio Charlie tenta matar a sobrinha que está «enjaulada» dentro da garagem.

A outra questão tem que ver com os custos no cinema e na arquitectura, dos limites. O João Mário Grilo disse, a propósito do filme *Longe da Vista*, que os custos de produção do cinema e da arquitectura, em muitos dos casos, são praticamente os mesmos. Creio que isso está muito presente neste filme... é um tema que gostava de ver explorado.

VÍTOR GONÇALVES Achei muito interessante a referência que fez ao *Shadow of a Doubt*, mas, de facto, sinceramente, não pensei no filme, não pensei no Hitchcock. A personagem do João Perry era uma personagem que nunca liguei ao Hitchcock.

Em relação aos custos, é evidente que o filme, como já foi dito, é um dos primeiros filmes, muito subfinanciado, que só pôde ser feito com a generosidade e dádiva da equipa e dos actores, mas não sei muito bem o que é que poderei dizer mais acerca disso. É um filme que tinha essas características de produção e era com essas características que tinha de ser feito... Foi feito em duas partes, em dois tempos, e era nessas circunstâncias que se tinha de fazer o filme.

DUARTE CABRAL DE MELLO Penso que há aqui alguns equívocos, que talvez se possam limpar: fazer equivaler custo a qualidade – *não há qualidade sem custo elevado, o custo baixo tem a ver necessariamente com uma coisa de baixo nível...* Gostaria de pôr a coisa de outra forma: normalmente associa-se recursos a dinheiro: *há meios financeiros para*, e é raro que se fale em custo em termos de *esforço humano para*, esforço humano para conseguir o que quer que seja. Dá-me ideia que, não sendo cineasta, mas sendo arquitecto de profissão, para chegar a resultados como este filme há muito esforço humano. Se havia muito ou pouco dinheiro, pouco me interessa, é coisa que, realmente, não penso que seja relevante, a não ser de um ponto de vista que me parece mais sério que é nós reduzirmos o esforço humano ou, se quisermos, custos de outros humanos, porque queremos usá-los. É uma escolha ética, posso realmente fazer uma obra genial com poucos meios, sem sacrificar muita gente, em arquitectura. E, com o cinema, vai sendo altura de ter essa discussão. Não na base daquela sustentabilidade que as pessoas defendem, que é uma coisa sacrossanta que nunca ninguém sabe o que é... É saber se, efectivamente, em termos humanos e materiais, caminhamos para o desperdício, ou se é a altura de reflectir sobre isso e só gastar de esforço humano ou de esforço material aquilo que é indispensável para a boa vida, coisa que também teríamos de discutir o que é. No caso deste filme, a boa vida está arredada do horizonte imediato. Há expectativas de boa vida nas personagens do filme, mas a boa vida está arredada. Não senti ninguém que tivesse boa vida, nem matando a pantera negra. Associar pobreza de meios a pobreza de resultados é uma discussão enganadora.

JOSÉ NEVES Uma questão que se pode colocar com este filme, como se pode colocar com muitas outras obras, tanto no cinema como na arquitectura, é exactamente essa, é que com meio tostão furado é possível falar do coração, como dizia João dos Santos e como penso que este filme fala, e além disso é possível fazer coisas que persistem. Talvez isto possa acontecer em todos os trabalhos, em todas as artes. É claro que não estou a fazer uma apologia do pouco dinheiro, a dizer que pobrezinhos é que somos bons. O que eu estou a tentar dizer é que é possível fazer bem com pouco dinheiro, e isso é uma coisa que aproxima a arquitectura e o cinema, porque são dois trabalhos que, pela sua natureza, custam muito dinheiro. É que quando se fala de pouco dinheiro em relação ao cinema, é sempre muito dinheiro, e quando se fala de pouco dinheiro em relação à arquitectura, também é sempre muito dinheiro... Por isso citei o Buñuel, que gostaria de ser

escritor, porque só precisaria de um papel e de uma caneta – que custam cinquenta cêntimos –, e com isso é possível escrever... a Bíblia! O que me interessa trazer para esta sessão é pensar como, com pouquíssimos meios, com meios muito pobres, se pode chegar a resultados muito ricos.

4 Pedro Costa,
*Onde Jaz o Teu
Sorriso?*, França
e Portugal, AMIP
e Contracosta,
2001, 104 min.

DUARTE CABRAL DE MELLO O arquitecto Vítor Figueiredo dizia, em tom de provocação, que em Portugal os ricos viviam mal. Esse sim ou não, independentemente da possibilidade de gastar à vontade ou de ser desejável a contenção de custos, é uma escolha mais ética do que financeira. Penso que talvez vá marcar muito as decisões que as pessoas vão ter de tomar no século XXI. A contenção pode ser uma condição de sobrevivência, não apenas se é ou não é possível, se há ou não há dinheiro para fazer o filme mais caro do mundo e quantas pessoas é que deixam de comer para ele se fazer, e se isso vale a pena... se a mensagem que esse filme transmite, em termos de qualidade de vida generalizada para as pessoas que vêem o filme, compensa os sacrifícios dos que não vêem o filme. Se calhar, isto dito assim tem um ar primitivo e pateta, mas tenho a sensação de que estamos a fugir a chamar um nome aos problemas que caracterizam o tempo em que vivemos. Por exemplo, tenho uma filha que é americana e vivo inquieto com a ideia de ela viver num país poderoso que, provavelmente, não sobrevive sem guerra, que são os Estados Unidos. É altura de começarmos a fazer perguntas muito incisivas: o que é isto de gerir esforços humanos? A pretexto da arquitectura, a pretexto das artes, a pretexto do pensamento, a pretexto do cinema, do que quer que seja... Era um pouco nesses termos que estava a tentar, não fazer a apologia da pobreza, mas ver até que ponto é que a frugalidade pode ser um factor positivo nas escolhas que fazemos no dia-a-dia.

JOÃO BÉNARD DA COSTA Recordo uma passagem também das memórias do Buñuel – que, aliás, é citada pelo Jean-Marie Straub no filme que o Pedro Costa fez com o Straub e a Danielle Huillet, *Où gît votre sourire enfoui?*²⁴ – em que o Buñuel conta que uma das coisas que mais o entristeceram foi encontrar o Nicholas Ray em Madrid, na altura em que o Nicholas Ray estava no máximo da sua fama em Hollywood, terem ido almoçar e, falando sobre cinema, o Buñuel lhe ter dito: «Você fez um filme fabuloso; custou um milhão de dólares, portanto já provou uma série de coisas, tem o nome no sistema, mas agora prove que não é preciso um milhão de dólares para fazer um filme: faça um filme por 100 mil dólares.» Ao que o Nicholas Ray lhe respondeu: «Não posso, isso é impossível!» «Porque é que é impossível, não consegue fazer...?» «Não é isso. É que tenho vindo a subir. Cheguei agora ao milhão, agora

tenho de passar, porque senão iam todos pensar que estava arruinado, ou doido, ou que qualquer coisa me tinha acontecido, que tinha perdido a cotação...»

JOSÉ NEVES E foi o que lhe aconteceu...

JOÃO BÉNARD DA COSTA Foi o que veio a acontecer... A resposta era que quando há sucesso, é para a frente – o filme seguinte tem de ser mais caro do que o anterior. Porque o outro custou um milhão, este tem de custar um milhão e duzentos mil...

JOSÉ NEVES É o crescimento contínuo!

JOÃO BÉNARD DA COSTA E claro isto é um absurdo total. Era aquilo que o Buñuel dizia, ele que sempre tinha feito filmes baratíssimos, no México: «É isto que estraga tudo, já só estão a pensar no dinheiro...» Quando hoje pensamos numa superprodução americana e no seu custo, é perfeitamente incomensurável. Há tanta gente que quer filmar – e que o faria por preços que, ao lado daqueles, são praticamente mais um adereço – e não o pode fazer porque não tem meios para isso, não lhes dão meios para isso. Quando o Leacock esteve em Portugal, falou sobre isso aqui na Cinemateca, dizendo que, mesmo para a televisão, os custos eram cada vez mais elevados. Ele mantinha-se fiel a não ultrapassar determinados orçamentos, porque, dizia ele: «Esses orçamentos, para o género de cinema que faço e que quero fazer, chegam perfeitamente, portanto não me interessa nada que me subam os orçamentos, só para ser cotado e falado como um realizador de um milhão de dólares, ou de dois milhões...» O caso também se põe na arquitectura, ou no sucesso de qualquer profissão: «Vais a esse advogado, a esse médico que é tão conhecido, prepara-te para pagar muito dinheiro...» Eles próprios reagem um pouco assim: «Se já sou muito bom, tenho de levar mais do que o outro que está ao lado, senão confundem-me, e é pelo dinheiro que as pessoas percebem que sou melhor que o outro...» É isto que é completamente perverso, e que no cinema é perversíssimo, porque nunca funcionou em caso algum.

PÚBLICO 2 Visto que o professor Duarte Cabral de Mello aprendeu a fazer arquitectura – foi aluno – e agora ensina; e que o professor Vítor Gonçalves aprendeu a fazer cinema e agora ensina a fazer cinema, queria ler uma frase do professor Duarte Cabral de Mello que aparece no livro do Nuno Portas *A Cidade como Arquitectura*⁵, logo no início. Gostava que

⁵ Nuno Portas, *A Cidade como Arquitectura: Apontamentos de método e crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007 [1.ª ed. 1969].



fizessem um comentário: «...a linguagem tinha caído em desuso e, depois da reforma da cidade, fora necessário acabar com a angústia provocada pelo afrontamento a que o diálogo obriga; nas escolas, os meninos passaram a aprender a andar de costas uns para os outros.»

Caçador,
Diogo e Isabel,
Bar Americano

PÚBLICO 3 Disse-se do filme que falava sobre a inquietação dos jovens, e esse é um período comum a muitas das pessoas que aqui estão, o final de um determinado tempo, da adolescência, e a entrada para um tempo em que se tem de decidir coisas, o que é muito difícil de fazer. Enquanto professores e enquanto alunos que já foram, como é que vêem os jovens de agora: se essa inquietação ainda se sente ou se realmente eles não estão a andar de costas uns para os outros. O cinema – como a arquitectura – pressupõe um esforço humano no colectivo. Hoje isso é possível?

DUARTE CABRAL DE MELLO Isto está a ficar com ar de psicanálise de grupo. RISOS NA ASSISTÊNCIA Em primeiro lugar, não sei exactamente de que data é esse escrito meu, penso que é de sessenta e pouco. Em boa verdade – e não sei o que o Vítor Gonçalves pensa como professor –, os que alguma vez foram meus alunos sabem que sou preguiçoso. Basicamente, não ensino coisa nenhuma, sirvo-me do estatuto de professor para aprender e para estudar. Agora, esse escrito tem de ser contextualizado. Nessa altura, efectivamente, o diálogo era difícil e, infelizmente, era premonitório. Era premonitório por uma razão simples: tenho sentido, ao longo da minha vida enquanto profissional

e enquanto professor – nos dois papéis, se é que é possível separá-los –, o agravamento do isolamento que este filme retrata. No filme eles são personagens isoladas que cooperam muito mal. E isso, se é verdade – porque há exceções notáveis e é por isso que continuo a insistir –, também é verdade que há muitos meninos – e grandes! – a andar de costas uns para os outros. Combater isso é uma coisa do mesmo nível desse sim ou não: se a sobrevivência passa por nos confrontarmos, se passa também por sermos mais frugais naquilo que gastamos para sobreviver, se a nossa sobrevivência compromete a de outros... São questões que não consigo separar, não tenho uma gaveta para cada uma delas. Se a juventude não estivesse inquieta, o mundo acabava. Penso que, se não houver uma inquietação, não há qualquer espécie de vida. Não me assusta, preocupa-me é se a inquietação não conseguir canalizar a energia para qualquer coisa que gratifique quem quer que seja, qualquer que seja a idade que tenha...

VÍTOR GONÇALVES Suponho que a primeira questão era relativamente a uma frase que o Duarte empregou acerca do diálogo entre professores e alunos. Era isso?

DUARTE CABRAL DE MELLO Na altura das primeiras greves académicas dos anos 60 era difícil que se aceitasse publicamente o diálogo. Era difícil o diálogo entre companheiros estudantes, os poucos grupos que eram activos estavam muito polarizados. Havia as juventudes católicas, o Partido Comunista e poucos grupos mais que tivessem alguma presença activa na sociedade portuguesa, na juventude. Era fácil cair no radicalismo, como hoje também acontece. Eu estava, pura e simplesmente, a afirmar um facto: era assim mesmo, o diálogo era quase interdito. A outra questão é que a academia, por definição, é o lugar da estupidez. É a ideia de que as academias não geram um diálogo frutífero, não enriquecem, não fazem crescer, formatam. Era isso que queria dizer numa frase curta, quase um poema japonês... Penso que a pergunta é esta: se, como professor e como ex-aluno, isso acrescenta alguma coisa, não sei responder muito bem, porque não deixei de ser aluno, o problema é esse. E não estou a fazer nenhum número de circo, é verdade, é assim que me imagino.

VÍTOR GONÇALVES Como é que numa escola de cinema esta matéria pode ser transformada em filmes? Provavelmente era a questão que se colocaria, mas acho que esta matéria é a questão, justamente, de uma escola de cinema...

DUARTE CABRAL DE MELLO Penso que é mais difícil tratar deste assunto do que transformar isso em arquitectura. Agora, como é que nós projectamos para esta inquietação... Não sei como é! Vou tentando... Se alguém me quiser ajudar, eu agradeço.



PÚBLICO 4 Gostava de lançar duas questões. Uma prende-se com o tema deste ciclo: *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura*. Penso que não terá pensado nisso quando fez o filme, mas, olhando para ele sob esta perspectiva, acha que este filme retrata o lugar dos ricos ou dos pobres? Sinceramente, de todos os filmes que vimos ao longo do ciclo, foi neste que tive mais dificuldade em identificar o lugar dos ricos ou dos pobres.

Por outro lado, quanto à importância da música no filme, como o João Bénard da Costa descreveu muito bem, é através da música que passa a inquietação que o Vítor Gonçalves disse querer retratar. Gostaria de perceber como é que foi o processo, como é que foi o trabalhar com o Andrew Poppy e como foi o processo de composição e integração da música no filme.

VÍTOR GONÇALVES Em relação à primeira questão, não era para os ricos, sinceramente... Em relação à música, o que aconteceu foi que o Andrew, na altura, já tinha gravado a peça. Por um lado já havia a peça gravada e aceitou que se usasse a composição que ele tinha feito e, por outro lado, veio a Portugal e conseguimos que ele gravasse música adicional para determinadas cenas. Por exemplo, a parte da percussão, este processo que o João estava a referir há pouco, só foi possível fazendo-se música adicional. Mas é evidente que a música foi escolhida porque tinha, à partida, uma determinada estrutura, que servia para as ideias que eu tinha da sua relação com as imagens.

JOSÉ NEVES De facto, este filme é capaz de ser o filme em que o tema do ciclo é menos evidente e menos presente. Aliás, em todos os filmes que foram exibidos até agora e nos dois filmes que vêm a seguir, o lugar dos ricos e dos pobres é sempre muito nítido. A razão para *Uma Rapariga no Verão* estar também aqui é a maneira como neste filme isso é dado, que é muito diferente. A palavra que a Isabel diz mais vezes é «quero»: «o que eu quero», «porque eu quero», «eu quero ser isto», ou «eu não quero». A dada altura diz coisas como «quero ser uma pessoa vulgar», depois diz «sou especial», vai para um despachante oficial e abandona uma

carreira qualquer de professora... Este «eu», este «quero» e esta espécie de indefinição é muito anos 80 – isto é em 1986. É um período em que, em Portugal, o lugar dos ricos e dos pobres talvez fique, digamos, baralhado.

DUARTE CABRAL DE MELLO É o lugar dos *Toyotas*. Para quem viveu este período já adulto, não era muito claro o que as pessoas queriam ser, mesmo na juventude. A escolha era poder ter esperança de progredir, o que, naquele momento, era quase impossível, mesmo não sendo filho de pais ricos – o que criou frustrações a muita gente e má consciência a quem tinha alguma coisa de seu. Foi um período realmente estranho. Tenho ideia de que era uma realidade que se podia retratar a si mesma, como estava, sem adjectivos. Não sei se é muito diferente da inquietação que tem um jovem quando o mundo se mexe à sua volta. Isto foi uma dúzia de anos depois da «coisa». ~~RI-SE~~ Entre 1974 e 1984, 1986, as mudanças em Portugal, e particularmente em Lisboa, foram imensas, em termos de relacionamento social, em termos de postura, em termos de educação, em termos de acesso ao ensino. Tudo isto retrata, talvez, não os ricos nem os pobres, mas os remediados em percurso indefinido...



PÚBLICO 5 Este filme tem muito a ver com a procura das próprias personagens, a personagem principal anda quase à procura de uma identidade. Isto é uma curiosidade, se calhar sem importância nenhuma, mas porque é que as personagens têm o mesmo nome dos actores?

VÍTOR GONÇALVES Ia dizer que talvez não tivesse particular importância e que foi, pura e simplesmente, uma decisão minha. Mas é evidente que não foi completamente inocente. Era como se houvesse uma materialidade, chamando as pessoas, dando às personagens os nomes dos actores, como se houvesse uma instância material, que existia no filme. Uma relação do filme com o real, que me agradava.

JOSE NEVES Isso ajudou o trabalho, no filme? As pessoas tratarem-se pelos nomes umas das outras...

VÍTOR GONÇALVES Do ponto de vista da rodagem? Sinceramente não me recordo, penso que não, não teve importância. Mas eu gostava muito desse lado material, de as personagens terem os nomes reais.



PÚBLICO 6 Sou jovem e a maioria dos que estão aqui são jovens, e é um elogio que nos fazem quando dizem «a inquietude da juventude», porque esta inquietude deixa de ser inquietude e passa a ser uma energia. Gostava de usar esta energia e provocar alguma resposta ou comentário à pergunta que foi lançada pelo arquitecto José Neves: «Como é que é possível, com poucos meios, conseguir-se fazer uma obra rica?» Quando se faz uma obra, a partir do momento em que começam a surgir dificuldades, surge essa inquietude. Com um jovem, quando cresce, essa inquietude não é uma causa, é um efeito. Ela é provocada porque há um confronto, há pessoas em movimento, há um mundo que é diferente, e essa energia surge a partir desse confronto. De facto, quando alguém, seja arquitecto seja realizador, está a fazer uma obra e depara com dificuldades, essa inquietude, que é provocada por essas dificuldades, cria uma espécie de engenho, uma vontade de dar a volta à questão e, com esse modo de dar a volta à questão, surge alguma riqueza...

JOSE NEVES O Frank Lloyd Wright dizia que a adversidade é a melhor amiga do arquitecto...

DUARTE CABRAL DE MELLO Penso que naquele escrito que foi citado há pouco e de que eu já me tinha esquecido... eu teria uns 24 anos... Foi uma altura em que passei a escrever regularmente, porque tinha cegado durante um mês. E, realmente, a inquietação... se eu deixasse de fazer arquitectura, tinha de fazer qualquer outra coisa. Cinema, não podia. Arquitectura, também não. Passei a escrever. No fundo, não é para contar a história do ceguinho, mas a verdade é que o que me parece ser vital é que, quando há essa inquietação, com ou sem adversidade – para o caso pouco interessa –, é na forma como se canaliza essa inquietação para qualquer coisa que se traduz ou o enriquecimento diário ou o enriquecimento individual ou colectivo – penso que não há uma receita para isso. Não tinha nenhuma ideia que ia escrever, depois passei a escrever mais regularmente; ainda hoje escrevo e publico muito pouco, mas a verdade é que foi um mecanismo, se quiserem, de sobrevivência. Penso que é um mecanismo a privilegiar quando há energia.

JOÃO BÉNARD DA COSTA A adversidade funciona quando há talento do criador. Quando não há, não funciona de todo. Ou seja, tal como

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

os acasos só servem para aqueles que se sabem aproveitar dos acasos. Uma situação célebre na história do cinema ocorreu quando o Orson Welles ficou sem guarda-roupa para filmar o *Othello*⁶ e tinha de filmar a cena da intriga do Iago e do Cássio, em Marrocos, sem um tostão, e não conseguia filmar. Como é que ele filmava aquilo que era suposto ser uma cena na corte, com as personagens vestidas à época? De repente, parece que a adversidade foi total: o guarda-roupa não chegava, havia uma dívida que estava congelada não sei onde, o filme tinha de parar, não se podia filmar. De repente, ele teve a ideia: qual era o único sítio onde, verosimilmente, as pessoas podiam estar nuas e conversar e fazer uma intriga? Os banhos turcos. Funcionavam em Veneza ou em Marrocos. Portanto, foi para as masmorras – aliás, de uma fortaleza portuguesa – e filmou a intriga com os fumos do banho turco. Aquilo foi gabado como uma invenção genial, porque, de facto, o ambiente de intriga aumenta muito com aquela fumarada toda, com as personagens que passam e perpassam, meio nuas, envoltas naquele ambiente de humidade e fumo. Isso resultou de saber aproveitar genialmente o acaso, e toda a gente pensou que ele sempre tinha querido fazer assim. A adversidade serviu-lhe o engenho, como há muitos outros casos disso. Noutros casos, de facto, não serve para nada...

6 Orson Welles, *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, EUA, Itália, Marrocos, França, Mercury Productions e Les Films Marceau, 1952, 93 min.

PÚBLICO 7 Não sei muito sobre cinema nem sobre a rodagem de um filme, mas pareceu-me que a iluminação deste filme, talvez por essa questão de não haver grandes possibilidades ou meios financeiros, foi

Diogo e Isabel, descampado nas Azenhas do Mar



muito natural, utilizando luzes que existiam no próprio cenário, ou muitas vezes luz natural, e não tanto como nas grandes produções, com estúdio e com iluminação profissional. Será que essa contenção de custos e esse acaso levou a que o filme tivesse esta fotografia muito forte, do branco e do preto, das zonas muito negras?

7 John Ford,
*She Wore a Yellow
Ribbon*, EUA,
Argosy Pictures,
1949, 103 min.

VÍTOR GONÇALVES É evidente que quando se faz uma rodagem e se trabalha em exteriores, há uma questão crucial de quando é que o plano é rodado, por causa da luz. É evidente que, havendo mais meios, é possível haver outra relação com esse controlo. Os exteriores têm imenso a ver com essa decisão de quando é que se filma o plano, em função da luz. Nos interiores, eles foram rodados com projectores normais. Aí, o momento da filmagem é mais controlável.

JOSÉ NEVES Mas... sobre aquela sequência que referi no princípio, quando há aquele encontro a seguir ao hotel, quando ela está encostada ao ombro dele... nessa sequência há muito vento, as árvores abanam imenso. Tu estiveste durante cinco dias à espera que estivesse vento? Acho que é exactamente o acaso, e acho que é muito bom. Logo a seguir, quando eles começam a andar há uma nuvem que passa no céu e que rompe a paisagem. Também não estou a ver que...

VÍTOR GONÇALVES É evidente que quando filmávamos era preciso ter uma particular atenção ao que estava a acontecer com a luz, com as nuvens, com o vento.

JOSÉ NEVES Há uma cena muito famosa de um filme do John Ford – em português chama-se *Os Dominadores*⁷ – em que a cavalaria atravessa o deserto, chove, troveja e é uma cena inesquecível. Parece que o operador de câmara se recusou a filmar, porque vinha lá um temporal: «Isto vai ficar muito mal e o filme vai ficar estragado.» Mas o John Ford acabou por pegar na câmara, acabou por se fazer, e acho que depois o operador ganhou o Óscar. [RISOS NA ASSISTÊNCIA](#)

PÚBLICO 8 Gostava de perguntar ao Vítor Gonçalves porque é que só fez este filme? Pergunto isto porque o Charles Laughton só fez o *The Night of the Hunter*, que é um dos meus filmes preferidos. Fascina-me, faz-me pensar muito, porque é que há cineastas que só têm um filme para fazer e que, se calhar, estão a vida toda com esse filme na cabeça, e mesmo depois de o fazerem ainda o carregam consigo.

VÍTOR GONÇALVES Realmente, há realizadores que fazem muitos filmes – e é outra meta!... ^{RI-SE} Não faço parte desse grupo. Não fiz mais nenhum filme, verdadeiramente, porque não o quis. O que não significa que a minha vida não seja o cinema e não esteja sempre a pensar no cinema. É um facto que não consegui concretizar em filme as coisas que me preocupam no cinema. A vida é assim, só existem os filmes que existem, não existem os filmes hipotéticos. Nesse sentido, fiz este filme. ^{RI-SE} Mas agora vou fazer outro filme. Curiosamente, vou começar a fazer um outro filme este ano.

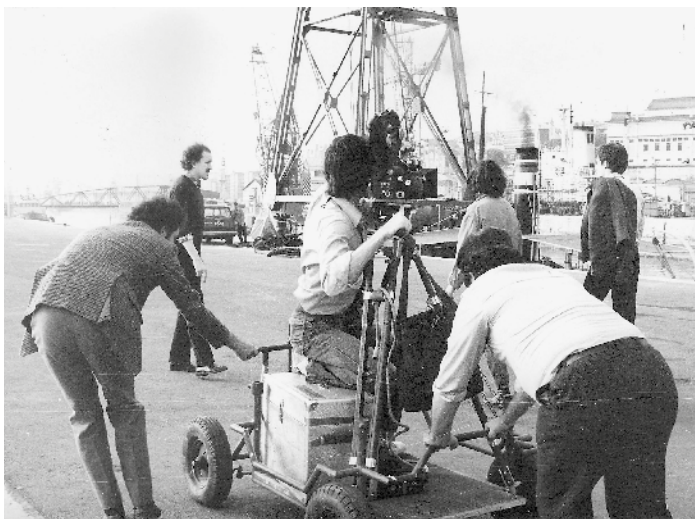
JOSÉ NEVES Vamos todos esperar pela antestreia, aqui na Cinemateca.

Já se falou aqui sobre este assunto do dinheiro que o cinema pode custar e não custar; o Pedro Costa está ali ao fundo e, quando o *Juventude em Marcha* foi a Cannes, ele disse em tudo quanto foi entrevista – e houve muitas – que a festa de apresentação do filme da Sofia Coppola, em Cannes, tinha custado muito mais dinheiro do que a rotação inteira do seu filme. Estavam os dois filmes em Cannes, em competição. Gostava que falasses um pouco sobre isso.

PEDRO COSTA Não sei se tem muito interesse... sobre quê, sobre o dinheiro?

JOSÉ NEVES Lembro-me muitas vezes duma história que contaste. No *Juventude em Marcha*, era preciso um fato para o Ventura, portanto encomendou-se o fato ao alfaiate das Fontainhas. Ele, como sabia que era para um filme, disse: «Olha, costume fazer por vinte contos, mas como é para um filme, se não te importas, dá cá duzentos.» Tu dizias que o teu cinema tenta exactamente combater isso – o que é muito visível nos filmes. Gostava que explicasses o que é isso que tentas combater e qual a importância desse combate, até no caso de *Uma Rapariga no Verão*, em que foste assistente.

PEDRO COSTA Sim, fui. O *Uma Rapariga no Verão* é um caso muito especial, porque foi um filme feito – como dizia o Vítor – em dois momentos, com muitas dificuldades, com muito esforço, e realmente com muito pouco dinheiro. Ele sabe tão bem como eu... era outro tempo, os apoios eram muito menores. Agora, no meu caso, nestes filmes que tenho feito no bairro das Fontainhas, não é assim uma coisa muito extravagante nem especial. Trabalho num lugar onde não posso fazer passar a ideia de que o cinema é um produto de luxo. O luxo do cinema é outra coisa, é ter tempo, é poder esperar uma luz... são outros factores,



não é o dinheiro. Portanto, é uma coisa muito perigosa, num sítio daqueles onde existe muito pouco dinheiro, fazer entrar uma equipa de cinema... pode ser mais uma mentira, mais um engano lançado sobre essas pessoas. Podemos enganá-las com uma série de coisas, com a «magia» dos projectores, com os camiões, com as grandes equipas, com as maquilhagens... Eu acho que não devo. Resolvi baixar os meus orçamentos, passar a fazer uma coisa um pouco mais documental, com menos colaboradores, e acho que assim todos percebem que o cinema também pode ser feito doutra maneira, com muito menos dinheiro.

Vítor Gonçalves
em rodagem, cais
da Rocha do Conde
de Óbidos

JOSÉ NEVES Como é que acabou a história com o alfaiate?

PEDRO COSTA Acho que se pagou o que se paga na vida normal. Nos filmes que tenho feito lá, pagamos ao mês – acho que é uma ideia nossa mas não tenho a certeza.

É que no cinema paga-se à semana, e sempre bastante... bastante, muito! Nós recebemos ao mês e tento que os salários não variem muito entre técnicos e actores. Muda tudo, as relações são outras. Os preços são os preços de mercado do bairro, não são os preços de mercado do cinema. Por isso é que não posso... não posso?... não sei se não posso ou se não quero... trabalhar com actores, porque para um ano ou seis meses de rodagem jamais teria dinheiro para lhes pagar – ao preço do mercado dos actores e dos técnicos. Podia tê-los um mês, mas para o que eu faço um mês é pouco tempo.

PÚBLICO 10 Então, quais são os ingredientes para se poder fazer bom cinema e boa arquitectura? Se não é do dinheiro, do que é que depende a boa arquitectura e o bom cinema?

DUARTE CABRAL DE MELLO É claro que a pergunta vale mais do que qualquer resposta. Penso que o Pedro Costa já respondeu a isso. Fazer com poucos meios é uma escolha. Não é uma escolha miserabilista, nem é um sacrifício que as pessoas têm de agradecer. Agora, ao associar aquilo que fazemos, com mais ou menos paixão, ao ser bom ou mau, entramos num território mais pantanoso: quem é que estabelece o que é bom ou mau cinema? Quem é que estabelece o que é boa ou má arquitectura? Individualmente, cada um de nós tem o seu filtro. Por exemplo, eu gosto muito de um filme, como é o caso do de hoje, se ele, porventura, me fizer pensar e se me emocionar. Não sou capaz de dizer que é bom ou mau porque está de acordo com os cânones de cinquenta filmes que vi antes. Há essa dificuldade de estar ou não estar «alinhado por» uma formatação cerebral, ou formatação cultural. Nós estamos ou não estamos disponíveis para assistir a um filme – eu não vi os do Pedro Costa, tenho pena – que não obedece ao cânone normal de um filme, da boa iluminação, da equipa completa, do *cocktail* luxuoso. Acho que não podemos responder para satisfazer a pergunta, podemos é continuar a perguntar e a responder individualmente, trabalhando sobre a pergunta. Tenho pena de não ser capaz de explicar mais, nem melhor.

Uma Rapariga no Verão

1986

Realização, Argumento e Diálogos Vítor Gonçalves

Fotografia Daniel Del Negro

Fotografia Adicional Mário de Carvalho

Música Original Andrew Poppy, interpretada por Catarina Latino (percussão) e Martin Wilson (trompa)

Tema Musical *32 Frames for Amplified Orchestra*, Andrew Poppy

Som Pedro Caldas

Operadores de Som Paola Porru, Joaquim Pinto

Misturas de Som António Silva

Guarda-Roupa Pedro Costa, Paula Ferreira

Montagem Ana Luísa Guimarães

Interpretação Isabel Galhardo (Isabel), Diogo Dória (Diogo), José Manuel Mendes (José Manuel, o pai de Isabel), João Perry (o «caçador»), Joaquim Leitão (Quim), Alexandra Guimarães (Joana), Virgílio Castelo (João), Madalena Pinto Leite (Inês), Jorge Silva Melo, João de Freitas Branco, etc.

Locução de Rádio Luís Filipe Costa

Produção Trópico Filmes

Direcção de Produção José Bogalheiro e Zita

Cópia Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 16 mm, cor, 80 minutos

Antestreia Cinemateca Portuguesa (Lisboa),

11 de Dezembro de 1986



DAFNE EDITORA

Porto, Dezembro 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

Tempos Difíceis

JOÃO BOTELHO

RAUL HESTNES FERREIRA

Longe da Vista

JOÃO MÁRIO GRILO

NUNO PORTAS

Agosto

JORGE SILVA MELO

PEDRO MAURÍCIO BORGES

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