

**Ser tocado pela verdade sabendo que
tudo é falso**

A herança expressiva do cinema de João César Monteiro
no cinema de Miguel Gomes

Guilherme Pinto dos Santos

Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto

Orientador: Prof. Dr. Vítor Almeida

Setembro de 2016

© Guilherme Pinto dos Santos, 2016

Ser tocado pela verdade sabendo que tudo é falso

A herança expressiva do cinema de João César Monteiro
no cinema de Miguel Gomes

Guilherme Pinto dos Santos

Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto

Aprovado em provas públicas pelo Júri:

Presidente: Miguel Carvalhais (Prof. Dr.)

Vogal Externo: Carlos Melo Ferreira (Prof. Dr.)

Orientador: Vítor Almeida (Prof. Dr.)

Agradecimentos

aos meus pais e família, pelo incondicional apoio

à minha avó materna, pelas tácitas lições

aos meus amigos, por indizíveis motivos

ao meu orientador, Prof. Vítor Almeida, pela partilha, disponibilidade e paciência

ao Miguel Gomes, João Nicolau e Vasco Pimentel, pela abertura e partilha de experiências e de ideias

Resumo

Ao longo dos tempos, o cinema português foi estabelecendo directrizes e rumos, abordando questões e linhas temáticas que são facilmente reconhecíveis e assinaláveis, o que potencia a discussão de afinidades, influências e familiarizações entre realizadores. Esta dissertação pretende então encontrar pontos de convergência entre dois cineastas: João César Monteiro e Miguel Gomes. Pretende-se, então, analisar o legado expressivo de César Monteiro nos filmes de Miguel Gomes, recorrendo à comparação do cinema dos dois realizadores.

Abstract

Throughout the times, portuguese cinema has been building guidelines and paths, addressing issues and themes which are easily recognizable and notable. It enhances the discussion of affinities, influences and familiarizations among directors. This thesis aims to discover points of convergence between two filmmakers: João César Monteiro and Miguel Gomes. It is intended to analyse the significant legacy of César Monteiro in Miguel Gomes films, establishing connections between the cinema of both directors.

Índice

Introdução	1
Estado da arte	3
O legado documental	6
A tradição portuguesa	6
A utilização de métodos e estratégias documentais	7
O cruzamento	15
Actores	18
Entre a profissionalização e o amadorismo	18
A auto-exposição	23
A Palavra	26
O cinema como crítica	32
O imaginário português	40
Os retratos e representações de um país	40
A construção de personagens: a condenação em ficar	50
Conclusão	53
Anexos	56
Filmografia de João César Monteiro	56
Filmografia de Miguel Gomes	57
Entrevista a Vasco Pimentel	58
Entrevista a Miguel Comes	63
Bibliografia	76

Introdução

As velhas limitações da produção cinematográfica nacional fizeram com que se criasse uma relação entre as circunstâncias muitas vezes desfavoráveis e o cinema português. Ou seja, a parca produção, a falta de condições e de financiamento — e, em tempos de ditadura, a censura — acabaram por originar uma conjuntura em que a necessidade era a de contornar essas limitações. Isso acabou por dar aos filmes certas características que foram em grande parte potenciadas por um conjunto de circunstâncias que em nada beneficiava e estimulava a sua realização. Neste contexto, surge nos anos 60 um grupo de cineastas que mudaram o panorama do cinema português. Nascia o Cinema Novo, e com ele o desejo de romper com a prática de um cinema que estava, sobretudo, ao serviço do regime, e que obedecia a modelos anacrónicos e padronizados. As mudanças estéticas, éticas e formais que o cinema português viu acontecerem ainda hoje são reconhecíveis. No entanto, dizer que o cinema português beneficiou com essa falta de condições seria imprudente: viver unicamente do cinema era impensável, e muitos mais filmes poderiam ter sido produzidos.

Graças, em grande parte, à falta de apoios e condições, o cinema português desenvolveu-se com algumas características particulares. É um cinema que, muitas vezes: estabelece uma estreita relação com o país e o seu imaginário; possui uma clara marca pessoal e identitária; se usa das estratégias documentais; está associado a uma noção de um cinema livre, por vezes relacionado com as limitações já referidas. Muitas destas características, entre outras, são ainda visíveis no cinema português contemporâneo. Daí que “algumas particularidades da história do cinema português das últimas décadas terão beneficiado ou promovido o estabelecimento de genealogias, filiações e afinidades no cinema português desde a década de 60 até à actualidade” — fala-se, sobretudo, de “linhas temáticas, referências estéticas, métodos produtivos — que se vão reproduzindo ou replicando no cinema português de geração em geração” (Cunha, 2013).

Esta investigação pretende precisamente estudar uma dessas possíveis afinidades: a influência e as contaminações do cinema de João César Monteiro no cinema de Miguel Gomes. A ideia surgiu da identificação de alguns elementos nos filmes de Miguel Gomes que poderiam sugerir a existência de pontos de contacto com o cinema de João César Monteiro. Depois de uma breve pesquisa, verificou-se que esta associação já havia sido citada em artigos de opinião, crítica cinematográfica, etc. No entanto, as evocações eram breves; mencionavam a relação sem, no entanto, a desenvolver. Eram alusões, em suma, próprias do media em questão, sem espaço para estudos aprofundados¹. Nesse sentido, e numa pesquisa mais detalhada, verifiquei também que, apesar da relação ser várias vezes referida, nunca tinha sido realmente estudada. Miguel Gomes é um realizador contemporâneo que possui uma filmografia relativamente consolidada. Ainda assim, é um cineasta recente, o que se traduz numa menor quantidade de material bibliográfico a ele dedicado.

Pretende-se então analisar e identificar certas características do cinema de César Monteiro que também possam estar presentes na obra de Miguel Gomes. Será então feito o confronto entre essas

¹ Fala-se de artigos noticiosos ou publicações em blogs. A título de exemplo: *Um caso muito sério* - 3 (Ferreira, 2015), *Curtas 2015: Às voltas com Miguel Gomes na abertura* (Martins, 2015), ou *Arte do encontro e da transformação* (Bragança, 2009).

particularidades semelhantes, para que a ponte entre as mesmas possa ser feita. Não esquecendo, obviamente, o restante panorama cinematográfica português, a comparação será feita por secções divididas em linhas temáticas que, depois de alguma reflexão e tendo em conta a análise em questão, se achou serem as mais pertinentes.

Assim, delinearam-se as seguintes áreas temáticas: influência documental; direcção de actores; representações de Portugal e o imaginário português; o filme como crítica política e social. Tendo em conta estas directrizes, estabeleceram-se três grelhas que, depois de comparadas, forneceriam ideias base para o desenvolvimento da investigação. Duas grelhas correspondem à análise dos filmes dos dois realizadores. Para tal, foram realizadas fichas de leitura de cada filme. A terceira grelha corresponde à análise bibliográfica. Depois de comparadas estas três fontes, será possível estabelecer ligações e adequá-las a cada uma das áreas temáticas acima mencionadas.

Para além disso, com o intuito de preencher uma lacuna da investigação cinematográfica, que por vezes deixa de fora a componente prática do exercício cinematográfico, realizarei uma série de entrevistas que, creio eu, poderão fornecer outro olhar e uma abordagem mais pragmática ao estudo, tocando em questões que serão benéficas para o decorrer da investigação.

Estado da arte

Falando de heranças e influências expressivas no cinema, é importante recuar a André Bazin e ao conceito de *cinema impuro*². Bazin ergueu-se contra o purismo na medida em que considerava legítimas todas as contaminações das outras artes no cinema. O cinema era, então, uma arte permeável, pluridisciplinar e aberta à literatura e ao teatro. Essa era, aliás, a grande vantagem do cinema. Ao mesmo quer chegar Manoel de Oliveira quando afirma que “o cinema é tudo”, e sendo o teatro “a síntese de todas as artes”, o cinema veio enriquecê-la; e a palavra é um “elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem” (Oliveira in Baecque et Parsi, 1999:70). E são precisamente estas contaminações, estes contágios de outras artes, que levam Sidónio Paes a referir-se ao cinema de Monteiro como um *cinema abissal* com uma “tal mundividência, por ser de longo alcance, que envolve toda uma cultura em permanente irrupção por via de citações (verbais, musicais, visuais)”. César Monteiro faz um cinema “pessoal e impuro”, claro como a água, onde “há sempre toda a casta de reflexos” (Paes in Nicolau, 2005:39). E são precisamente esses *abismos*, essas referências e intertextualidades constantes que nos propomos a analisar. Quer em César Monteiro, quer em Miguel Gomes e, para além de verificar a influência do primeiro no segundo, ter em conta que há inúmeras referências e influências conjuntas³.

Aqui chegamos quase à concepção de que os filmes de César Monteiro “são mais ‘escritos’ (ou ‘escritas’) do que as suas representações, ou ilustrações audiovisuais” (Tavares in Nicolau, 2005:63). Dada a carga lírica, poética e intertextual dos filmes, Manuel Gusmão chama Monteiro “poeta por filmes” (in Nicolau, 2005:50). Essa evocação poética é sublinhada por José Manuel Costa quando insere César Monteiro num grupo que, juntamente com António Reis ou Pedro Costa, realiza “um cinema-poesia⁴ que, para além disso, nasceu fora duma matriz ‘realista’. Em todos, um confronto

² Apresentam-se algumas definições de correntes cinematográficas. Cinema puro: “Termo geralmente proposto pelas vanguardas francesas, para designar um cinema ‘purificado’ da literatura e do drama, que assenta apenas (ou o mais possível) nos próprios poderes da imagem animada, considerados mais específicos”. Foi contra esta noção que Bazin definiu o Cinema Impuro. Cinema Clássico: geralmente identificado, a partir de crítica ideológica dos anos 70, como “cinema clássico de Hollywood, considera-se que “a época clássica termina no final dos anos 50”. Esta norma define-se sobretudo pela intenção de “comunicar uma história com eficácia”, sendo que, a nível estilístico, se preocupa com a “montagem em continuidade, centramento figurativo do plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista, montage paralela de várias acções, unidade cénica e princípios de *découpage*”. Neo-Realismo: “Movimento cinematográfico italiano, nascido durante a Segunda Guerra Mundial e oriundo da influência da escolar realista francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e europeia (Pabst) e, ao mesmo tempo, da reflexão crítica italiana”, sendo o seu princípio inicial o de “filmar com estilo uma realidade não estilizada”. A crítica considerou frequentemente que “o neo-realismo era uma consequência da Guerra e da libertação, e que acompanhava uma profunda mudança estética e ideológica”. Nouvelle Vague: Considerado “o movimento mais célebre da história do cinema”, que deve a sua notoriedade “às condições iniciais do seu aparecimento, ao número de cineastas a ele ligados, ao eco internacional dos filmes distribuídos e à longevidade da carreira destes cineastas”. O grupo reúne cineastas “de estilos muito diferentes, desde Rivette a Chabrol ou Godard”. Os seus princípios seriam os de um cinema “não profissional, em 16mm, de baixo orçamento, em som directo, câmara ao ombro e com actores amadores”. (Aumont et Marie, 2009)

³ Murnau, por exemplo. São várias as referências. César Monteiro recorre à figura de Nosferatu em *Recordações da Casa Amarela*; em *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, o cineasta chega mesmo a utilizar excertos do filme. Em Gomes, veja-se *Tabu*, nome de um filme de Murnau, que também realizou *Aurora*, nome da personagem principal de *Tabu* de Miguel Gomes. Para além disso, ambos os realizadores fazem homenagens ao cinema mudo. Veja-se a sequência, em *A Comédia de Deus*, em que o talhante tira constantemente cigarros da boca de João de Deus, remetendo-nos para uma personagem chapliana. Em Gomes, veja-se a segunda parte de *Tabu* e a curta-metragem *Kalkitos*.

⁴ Termo que nasce com Pier Paolo Pasolini, que deduziu que sendo o cinema uma “linguagem artística e conceptual”, deveria ser, logicamente, “uma linguagem de poesia. Contra a adopção de uma tendência naturalista que ia de encontro a “uma língua da prosa narrativa”, Pasolini defendia um cinema de poesia, definido por três traços: “uma tendência técnico-estilística

com ‘objectos reais’ (que podem ser ‘textos’, ou documentos, ou pessoas, ou locais)” (2004:119). De igual modo, inserindo Monteiro novamente no mesmo grupo de António Reis, os filmes do período pós-revolução — *Veredas*, *Silvestre* e os três contos — são fieis a uma vertente neo-romântica, “que representa um retorno às origens, à autenticidade, à terra e às tradições orais”, marcado pelo interesse pelas lendas e costumes populares (Areal, 2005). Leonor Areal, que utiliza a expressão *poética do desejo* para caracterizar a linha criativa de Monteiro, sustenta que a sua obra se desenvolve em “duas linhas paralelas muito nítidas: a primeira formada pelos filmes que se baseiam em histórias tradicionais de fundo medieval; a segunda reunindo os filmes situados no tempo actual e de atitude irónica” (ibidem).

João César Monteiro, assumidamente pertencente à geração Nouvelle Vague (in Nicolau 2005:444), prossegue o seu trabalho eminentemente pessoal evocando um “questionamento que, tal como em tantos outros cineastas, alia a situação pessoal à situação colectiva” (Bello, 2010:25). Importa, igualmente, perceber o contexto cinematográfico de então. De maneira a caracterizar o ambiente vivido entre 1968 e 1973, Frederico Lopes utiliza a expressão *filmes do desespero* para caracterizar quatro filmes produzidos nessa data. Entre eles está *A Sagrada Família: Fragmentos de um filme-esmola*, filme de César Monteiro que, tal como os outros três, — *Uma abelha na chuva* (Fernando Lopes), *Nojo aos cães* (António Macedo), *Pousada das chagas* (Paulo Rocha) — foram “feitos com sangue, suor e lágrimas de quem os dirigiu e dos directos colaboradores” e que assinalaram “o momento de maior radicalidade e experimentação estética no percurso do novo cinema português” (Lopes, 2011:86): “O radicalismo do filme era tão consciente que João César Monteiro, apesar de ver concluída a rolagem vários meses antes da revolução de 1974, decidiu preservar o filme e não arriscou sequer submetê-lo ao visionamento do exame prévio” (ibidem).

Para contextualizar a evolução do cinema português até ao aparecimento de Miguel Gomes, bem como as tendências que caracterizam o seu cinema, é importante, embora sucintamente, abordar a questão — controversa, diga-se — de *cinema português*. Já em 1979, Germano Cleto dizia: “Fala-se neste caderno de cinema português e não do cinema em Portugal. Isso seria tema para um outro estudo em que a sociologia do gosto médio teria muito a dizer.” (1979:3). A verdade é que, entretanto, os estudos surgiram. Baseiam-se, resumidamente, na tentativa de caracterizar o cinema português, bem como verificar se existem determinadas correntes ou métodos que a eles sejam associados e que se perpetuem de filme em filme, criando um paradigma verificável. Manoel de Oliveira dizia que “o espírito português procura sempre um fundo de verdade” (2007:75). O cinema português tem-se perfilado como um “cinema da *não-ilusão*, avesso à habitual caução que a ficção exige, porta aberta a todo e qualquer escapismo” (Figueiredo, 2005:231). Em *O Fardo de uma nação*, Paulo Filipe Monteiro fala-nos de uma tendência decadentista e negativista no cinema português. Diz, no entanto, que César Monteiro trabalha o negativismo de outra forma (2004:27). Sobre a mesma questão, Frederico Lopes, citando Elsaesser, escreve que se torna “imprescindível, neste ponto, distinguir entre ‘cinema nacional’ (a produção cinematográfica de determinado país) e ‘cultura cinematográfica nacional’ (os filmes que

neoforalista; a expressão na primeira pessoa, sobretudo graças ao estilo indirecto livre; a existência de personagens porta-vozes do autor” (Aumont et Marie, 2009:199).

os públicos de determinado país podem ver e, entre esses, aqueles que reúnem as suas preferências) (Lopes, 2011).

Lupi Bello coloca, assim, a questão: “existe, ou não, uma relação entre um certo modo de reflectir cinematograficamente o nosso País e uma maior ou menor adesão, por parte do público, a esse olhar? (2010). A questão fica em aberto. Mas Inês Sapeta Dias, citando João Bénard da Costa, toca num ponto corrente: de que o cinema português está associado a uma imagem de tristeza, escuridão, ou saudade: “O Bénard da Costa a certa altura do episódio identifica uma tristeza profunda, e *acabrunhante* nos filmes portugueses. E acaba por dizer que os filmes portugueses são feitos de espaços pequenos e de personagens pequenas. Mas eu não sinto isso. Sinto que as personagens destes filmes são sempre muito maiores que aqueles espaços e porventura estarão apertadas neles” (ibidem:29). Há, afinal, uma marca negativista e forte a manchar o esteticismo do cinema português? Para Oliveira, é simples; “português era a erva daninha. Invadem, destroem, devastam, e aquilo que volta a nascer é o que é português”.

Nos anos 90⁵, a produção cinematográfica, vinda de uma nova geração, ganha novos contornos. Prolongando a tradição do cinema novo dos anos sessenta, “recusavam as críticas metafóricas de ‘portugalidade’”, guardando a tradição do cinema de autor europeu, com “um modo de produção artesanal, e uma relação conflituosa com os públicos e com o cinema comercial, português ou estrangeiro (Lopes, 2011:14). Esta é a geração de Pedro Costa ou Teresa Villaverde; uma geração que começava a criar um grande número de obras com uma certa maturidade, e transparecia uma necessidade de olhar para a realidade social de uma forma inédita, reagindo “muito imediatamente ao que era, ou parecia ser, próprio do seu tempo, e não o que era, ou parecia ser, específico da sua cultura nacional” (ibidem:93). Esta geração teve também a sua importância graças à abordagem documental. Para além da assumpção do documentário “como o maior e o mais difícil dos desafios”, criou-se uma “sintonia natural com a evolução do género, que permite encontrar rumos pessoais sem que se caia na redundância histórica” (Costa, 2004:123).

Mas a verdade é que a influência, em forma de tributo ou não, das gerações de cineastas mais antigas se faz notar na produção cinematográfica contemporânea. Paulo Cunha fala de um *grau de parentesco* “entre diversos filmes portugueses de cronologias distantes”, onde não existem dúvidas de que as citações constantes são reconhecimento assumido: “De forma mais ou menos consciente ou visível, acredito que existem ausências e presenças – linhas temáticas, referências estéticas, métodos produtivos – que se vão reproduzindo ou replicando no cinema português de geração em geração.” (Cunha, 2013). A própria relação que esta dissertação pretende analisar, indicia-a Gomes que, juntamente com Salaviza, e num discurso de aceitação de prémios, reconheceram e agradeceram a importância do contributo de autores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa, Fernando Lopes ou Paulo Rocha por, “nos últimos 50 anos, eles conseguiram fazer um cinema independente do poder político e do poder económico” (ibidem:189).

⁵ Nos anos 80, é importante referir um interesse de cineastas como Joaquim Leitão e José Fonseca e Costa que, de alguma forma, tentavam aproximar-se de modelos e estéticas do cinema americano.

O legado documental

A tradição portuguesa

O período de produção de *Veredas*, *Silvestre*, e ainda as três curtas metragens produzidas para a televisão (*Os Dois Soldados*, *O Amor das Três Romãs* e *A Mãe*), constitui uma fase notória no percurso de João César Monteiro. Este conjunto, muitas vezes apelidado de *série etnográfica* ou *série dos contos tradicionais*, significa em Monteiro um “retorno às origens, à autenticidade, à terra e às tradições orais”, com uma forte componente documental, “decorrente da mesma valorização do povo e da cultura popular” (Areal, 2005). Este período, entre finais dos anos 70 e princípios dos 80, revela um particular interesse do cineasta numa relação com os elementos da cultura popular⁶, parecendo ser essa relação uma “preocupação operativa de primordial importância”. E a preocupação nasceu de uma necessidade de “começar a catar filões culturais um tanto esquecidos, como sejam os de raiz popular. Rural, evidentemente” (Monteiro in Nicolau, 2005:311). Para além disso, é uma série de filmes que mexe com uma mitologia secular e ancestral, baseados em contos tradicionais, e que tocam no maravilhoso ou fantástico, interrogando “as raízes míticas e simbólicas do imaginário português” (Grilo in Figueiredo et Guarda, 2004:153). Existe, assim, um desejo de documentar, de registar, como que desbravando e/ou perpetuando o que se encontra em progressivo esquecimento. Esse registo, associando-o a uma rememoração, é corroborado por César Monteiro numa carta a Carlos de Oliveira — a quem ele, aliás, dedica *Silvestre*: “As formas culturais nascidas da chamada imaginação popular têm sido, como se sabe, destruídas, neste país, por factores de opressão económica, religiosa, cultural, etc. Trata-se, pois, em primeiro lugar, de tentar reconhecer (ou atender a) dignidade e nobreza dessas formas em vias de extinção” (in Nicolau, 2005:324).

Comparar a obra dos dois realizadores é também levantar a questão da influência de métodos do documental no cinema de ambos. Sendo uma questão delicada e controversa, já que a “oposição ‘documentário/ficção’ é uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde as suas origens”, convém, antes de mais, ter em conta que “a evolução da história das formas do cinema demonstra que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são fixas” e “variam consideravelmente de uma época para outra e de uma produção nacional para outra” (Aumont et Marie, 2009:80). Assumindo que essa visão do “real é sempre uma questão de construção, uma questão de ‘ficção’”, é errado entender o documentário como um mero e fiel registo do real⁷. Por seu lado, a ficção é uma

⁶ Recorde-se uma entrevista a João César Monteiro, por Adelino Tavares da Silva: “[P:...levaste, também, o teu cinema junto, exactamente, desse Povo, descobrindo-o e não apenas metendo-o lá dentro?] R: Isso acho que sim. Acho uma démarche muito consciente, que tem a ver com outro facto. Tem a ver com uma tentativa — não sei se falhada se não, mas, na verdade, muito empenhada — de não me afastar ou de estar muito junto das raízes genuinamente populares” (Monteiro in Nicolau, 2005:328).

⁷ Deve-se então considerar “uma hibridez, onde ficção e documentário se entrecruzam para criar algo de novo, algo que suplanta um género definido. Pedro Costa por ele próprio: ‘Never in my life have I thought: am I making a documentary? Am I making a fiction, and what are the ways to make one or another? They don’t exist. We film life (...)’” (Barroso et Ribas, 2008). Tendo em conta esta reflexão de Barroso e Ribas, e evocando a tal hibridez criada pelo cruzamento de documentário e ficção, é importante recordar *Belarmino*, de Fernando Lopes. Em *Belarmino* acontece o contrário; Lopes utiliza ferramentas da ficção para estruturalmente construir um filme que tem uma abordagem maioritariamente documental. Por exemplo, as sequências no clube de jazz. Nas palavras de Fernando Lopes: “No caso do *Belarmino* — e tenho um outro filme em que isso também é muito evidente, o *Nós por Cá Todos Bem* —, tento fazer a ligação, porque acho que existe, entre aquilo a que se chama o documentário e

forma de “modificar os métodos existentes de apresentações sensoriais e formas de enunciação; de variar quadros, escalas e ritmos; e de construir novas relações entre a realidade e a aparência, quer individuais quer colectivas” (Rancière apud Álvarez et Fernández, 2015).

Em Portugal existe uma tradição que faz com seja perceptível a influência documental no cinema português, de tal modo que “as velhas fronteiras entre documentário e ficção deixam de fazer sentido”, para assistirmos a uma “aparente aproximação entre o homem da câmara e o habitante da zona de desconforto que é a cidade⁸” (Castro e Silva, 2014). Esbatidas as fronteiras, o olhar documental pode ser visto como uma “ficcionalização do país” que de alguma forma “parece andar a reboque de uma ideia de cinema documental”, principalmente após o 25 de Abril. Assim se criou uma ideia de construção ou “invenção de uma imagem de Portugal” (ibidem), “seja procurando narrar episódios históricos antes [da revolução] quase ausentes das narrativas históricas, como a guerra colonial ou o próprio processo de mudança de regime” (Soares, 2011). Apesar da componente documental poder ser visível há décadas no cinema português, a abordagem que lhe é dada varia de geração em geração, e uma das mudanças mais significativas aconteceu com o aparecimento de um conjunto de realizadores que revelou características inéditas: “por um lado, nasceu uma geração que, sem complexos, assume o documentário como o maior e o mais difícil dos desafios; por outro, revelou-se, agora sim, uma sintonia natural com a evolução do género, que permite encontrar rumos pessoais sem que se caia na redundância histórica” (Costa in Figueiredo et Guarda, 2004:113). Mas independentemente da maneira como cada geração trabalha o género, é certo que a tendência documental no cinema português é transversal a várias gerações. Essa tendência, que cresceu com o aparecimento do Cinema Novo, marcou a obra de vários cineastas. Como nomes mais influentes para tipificação desta tendência, “os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro são, obviamente, os exemplos maiores desse cinema de tradição documental e etnográfica⁹” (Baptista, 2008:88). Não esquecer, no entanto, que “podemos falar de António Reis, mas, antes disso, Manoel de Oliveira, entre outros; e internacionalmente, o cinema italiano neo-realista” (Nicolau, 2016).

A utilização de métodos e estratégias documentais

Seguindo esta tendência, as obras de João César Monteiro e Miguel Gomes estão repletas de uma forte componente documental. Embora com óbvias diferenças sociais e cronológicas, ambos os realizadores “usam o documental como uma ferramenta” que vai servir a construção fílmica, e não

a ficção, a maneira como se vão contaminando o documentário e a ficção” (in Neves, 2014).

⁸ A autora refere-se essencialmente a Pedro Costa. Esta aproximação com a cidade é, no entanto, visível em outros cineastas. Veja-se, por exemplo, *Verdes Anos* de Paulo Rocha. Mesmo em João César Monteiro é visível uma peculiar relação com Lisboa: “a cidade estava completamente contaminada com uma personalidade que não só a olhava como a habitava de uma maneira completamente insólita” (Gomes, 2016). Sobre este tema, diz Alexandre Alves da Costa: “(...) se tivermos como excepção a vertente documentarista, presentes Flaherty ou Jean Rouch, de António Campos ou de António Reis entre muitos dos mais novos que também produziram curtas-metragens, se tomarmos isso, e sempre o Oliveira como excepção, todo o novo cinema teve como tema central a cidade, a cidade que se desenvolvia com o início do desmoronar da vida rural, a cidade interclassista e cosmopolita (2014).

⁹ Mas também Leitão de Barros, com *Nazaré - Praia dos Pescadores, Maria do Mar e Ala-Arriba!*; Manoel de Oliveira, com *Acto da Primavera*; António Campos com *Gente da Praia de Vieira*; ou Ricardo Costa com *Mau Tempo, Marés e Mudança*.

tanto como um meio de apenas documentar ou registar determinadas situações (ibidem). Nenhum deles é um documentarista, por isso trata-se, essencialmente, de utilizar mecanismos e estratégias documentais para servir uma ficção. É logo no primeiro filme de João César Monteiro, *Sophia*, que a influência documental se manifesta. Na curta-metragem, que faz parte de um conjunto de filmes feitos por encomenda¹⁰, Monteiro filma a escritora, ora lendo excertos da sua obra, ora convivendo com a família. No entanto, o realizador vai além do mero registo da não intervenção: as sequências em que Sophia declama são claramente planeadas; para além disso, o momento em que Sophia se exalta com os filhos, no momento em que aumentam o volume da música durante as filmagens, foi combinado entre César Monteiro e as crianças, e filmado várias vezes até que a reacção da escritora fosse significativa e cumprisse os desejos do realizador. Aqui, aliado ao artifício, o factor provocação, e um real que assim se manifesta como uma construção. César Monteiro que, não procurando a dignidade, provocava o artifício e um ponto de fractura que o originasse (Melo, 2003). Mas também *Veredas* e *Silvestre*, juntamente com as três curtas-metragens produzidas para a televisão, podem ser lidos “como documentos etnográficos e pinturas do imaginário”, que “mostram afinal a intervenção do artifício na natureza, e escapam assim a toda a abordagem ingénuo do documentarismo bem pensante ou da ficção regional decorativa” (Martins in Nicolau, 2005:291).

Na sua segunda longa-metragem, *Que Farei Eu com Esta Espada?*, Monteiro inaugura o pensamento sobre o país, documentando “as vítimas da revolução e as manifestações da sua conformação com o novo *modus vivendi*” (Cruchinho in Ferreira, 2007:136). Mas é em *Veredas* que, aliada a uma abordagem etnográfica e imaginária, a componente documental surge com mais fulgor na construção fílmica. Fiel a uma tendência típica do cinema português pós-revolução, de uma quase devoção antropológica que encontrava uma grande expressão no documentário, Monteiro parte de um conjunto de contos populares e filma o coração transmontano. Escrutina mitos, lendas e realidades arcaicas e recônditas com tradições vincadas, juntando a isso um imaginário pessoal e característico. Esta tendência, partilhada com outros cineastas¹¹, “marca o período que se sucede imediatamente ao cinema político e engajado dos anos 74 a 80, maioritariamente documental, decorrente da mesma valorização do povo e da cultura popular, em reacção à cultura burguesa e citadina” (Areal, 2005). Isto torna *Veredas* um filme difícil de catalogar¹² — como, aliás, acontece com outros filmes de Monteiro: “se não é um documentário, como de resto não é filme de género nenhum, *Veredas* é um filme fiel a qualquer coisa que definiríamos como uma “verdade etnográfica” (por exemplo naquele fabuloso plano da conversa entre o velhote e as duas velhotas)” (Oliveira in Madeira, 2010:40).

No filme seguinte, *Silvestre*, João César Monteiro parte igualmente de contos populares, continuando a busca por um imaginário popular e arcaico, onde é igualmente notável o estabelecimento de uma relação com a paisagem transmontana. No entanto, e devido a problemas numa primeira fase da

¹⁰ Os filmes foram uma encomenda de Ricardo Malheiro, que produziu cinco curtas-metragens de nomes relevantes da cultura. O desejo de César Monteiro seria fazer um filme sobre Camilo Castelo Branco, mas Malheiro queria que os filmes apenas abordassem personalidades vivas (Bénard da Costa in Madeira, 2010:22). Dos cinco filmes, e a par de *Sophia*, destaca-se *72 Minutos com Fernando Lopes Graça*, realizado por António-Pedro Vasconcelos.

¹¹ António Reis e António Campos, por exemplo.

¹² “É, com toda a certeza, o filme mais heteróclito (e mesmo alargando o campo da comparação a toda a obra de César Monteiro), aquele em que o realizador mais essencialmente se dedica a um trabalho de “bricoleur” que passa pela justaposição (e algumas vezes, fusão) de universos e referências culturais díspares” (Oliveira in Madeira, 2010:39)

rodagem, o filme acaba por ser rodado, maioritariamente, em estúdio¹³. Esta troca de um cenário natural por um cenário pintado constitui um gesto paradoxal na medida em que “a abstracção e a estilização plástica vêm introduzir em pleno seio das histórias ‘populares’ e ‘tradicionais’ o jogo da iluminação surreal” (Martins in Nicolau, 2005:294). A introdução de cenários já havia sido feita por Monteiro três anos antes de *Silvestre*, numa curta-metragem rodada em estúdio, *O Amor das Três Romãs* e que por isso pode ser considerada “uma possível génese de *Silvestre*”¹⁴ (Gomes in Nicolau, 2005:565). Com uma forte aura experimental, há no filme certos elementos que denunciam os métodos cinematográficos que o conceberam: primeiro, é-nos mostrado o momento em que o cenário de fundo está a ser pintado por várias pessoas; depois, podemos ver Margarida Gil a ler a partir de um livro, desmistificando a narração em *off* e lembrando o espectador que a curta-metragem surgiu de um conto tradicional; por último, e no fim do filme, os actores apresentam-se com um certo maneirismo teatral, fazendo vénias; destaca-se, no entanto, uma apresentação: *Maria Bénard da Costa, não entrei neste filme mas andei sempre com a Mónica*. Mónica apresentara-se antes de Maria e foi uma das actrizes de *O Amor das Três Romãs*. Afinal, de muita gente se faz um filme.



Em cima, fotograma de *O Amor das Três Romãs*, de César Monteiro, no momento em que os actores se apresentam. Em baixo, um momento semelhante em *As Mil e Uma Noites*, de Miguel Gomes, em que as crianças — actores amadores — que protagonizam o episódio do galo, se apresentam para a câmara.

¹³ César Monteiro aponta uma das razões para o falhanço da primeira rodagem: o realizador queria encontrar um Portugal medieval que não existia. “Inicialmente, eu quis filmar em Trás-os-Montes. Portanto, nunca foi preocupação minha fazer uma reconstituição da Idade Média — porque, em princípio, a acção do filme passava-se numa Idade Média mais fabulosa do que realista — mas, mesmo assim, não encontrei nada medieval neste país. Por isso, eu tive imensas dificuldades em ‘poisar’ o filme, porque, de facto, Idade Média não há. Há tão pouco que, se calhar, tudo junto não dá para um décor” (Monteiro in Nicolau, 2005:329).

¹⁴ Miguel Gomes utiliza igualmente cenários em *O Cântico das Criaturas*, uma curta-metragem inspirada na oração homónima de São Francisco de Assis. Sobre a utilização de cenários, é propositado recordar, por exemplo, *Amor de Perdição* e *Le Soulier de Satin*, de Manoel de Oliveira. Veja-se as palavras de Miguel Gomes dedicadas a Manoel de Oliveira: “Morreu hoje o maior cineasta português de todos os tempos (a par com João César Monteiro) (...) Filmou radicalmente a materialidade das coisas — dos cenários de papelão do teatro à integralidade do texto num romance — para que o cinema se pudesse aproximar de uma verdade: a da evidência”.

Também com uma forte componente documental e etnográfica, *Aquele Querido Mês de Agosto* foca um Portugal recôndito no mês de regresso dos emigrantes, obtendo um olhar sobre os costumes, as festas, as tradições e, essencialmente, as pessoas e as suas histórias, o que faz dele um “filme muito humano” (Nicolau, 2016). Paralelamente, Gomes expõe as dificuldades de financiamento do filme e, conseqüentemente, o dispositivo cinematográfico; ao mesmo tempo conta uma história de amor ficcionada entre dois primos. O filme acaba por ir ao encontro de “um tipo de hibridização por combinar dois registos — documentário e ficção — e três géneros — documentário etnográfico, melodrama familiar e metacinema¹⁵ — convidando assim a audiência a misturar o real com a ficção” (Álvarez et Fernández, 2015). A grande virtude de Gomes, reside, essencialmente, “em conseguir manejar, admiravelmente, a contradição entre ficção e documentário, envolvendo ambos numa narrativa que confunde essas distinções (Ribas in Lopes, 2011). E é assim, “numa contaminação de mundos, entre o fabricado e o existente, que *Aquele Querido Mês de Agosto* se constrói” (Dias et Pereira, 2011).

Podemos falar de uma *mise-en-scène* naturalista, que vai beber ao registo documental – em alguns planos de câmara à mão, nas conversas com os habitantes locais ou na filmagem dos acontecimentos quotidianos –, mas não sem frisar a sua colisão permanente com o desejo de controlo ficcional (nos enquadramentos, no tratamento dos diálogos, na imagem quente que percorre todos os planos). Parece existir, a espaços, uma evolução do primeiro registo para o segundo, mas as ambiguidades e indefinições não permitem clarificar tipologias de género ou narrativa. (ibidem)

De facto, *Aquele Querido Mês de Agosto* vai-se desenvolvendo ao longo de uma ténue fronteira que separa ficção de documentário, saltando constantemente de um registo para o outro, a ponto da percepção e a leitura do espectador ser constantemente posta em causa¹⁶. No entanto, e ao contrário do que a mistura de registos possa sugerir, “a confusão que a certa altura se pode instalar não prejudica o entendimento de uma realidade cultural e temporal que surge poética, bela e natural (literalmente)” (Boto, 2009:19). Mas muita desta alternância e das conseqüentes sobreposições de camadas que o filme sugere resultou de um conjunto de contratemplos, falta de financiamentos, improvisações e reestruturações do argumento. Partindo do princípio de que “sempre houve a ideia de misturar a ficção numa realidade natural, humana, paisagística e social”, o resultado final, que inclui o levantamento de “aspectos etnográficos e antropológicos do dia-a-dia daquelas terras”, não estava previsto numa fase inicial, pelo menos com a intensidade que acabou por se verificar (Pimentel, 2016)

¹⁵ Relativamente ao metacinema em Miguel Gomes, diz o próprio: “Às vezes fala-se do metacinema a propósito dos meus filmes e acho que não é tanto isso. não é tanto a questão de me colocar de colocar a dimensão do fazer o filme, é a questão de nós também fazemos parte disto, ao fazer um filme também somos parte do sistema e também é preciso mostrar isso, e eu gosto da ideia de não esconder as estruturas dos filmes mas de começar por atirá-las à cara do espectador, e aí estamos juntos numa coisa, a partir do momento em que aceitam o repto as regras são estas, e o espectador tem uma parte activa a desempenhar (Gomes, 2015).

¹⁶ A propósito, vale a pena evocar uma citação de António Reis sobre Trás-os-Montes, numa entrevista de João César Monteiro: «Às vezes parece que o filme se descose, mas não. Nesse momento estão a equacionar-se outros valores» (Reis in Nicolau, 2005:280).



Em cima, fotograma de *O Amor das Três Romãs*, de João César Monteiro, sendo visível a preparação do cenário. Em baixo, fotograma de *Cântico das Criaturas*, de Miguel Gomes.

A escrita do argumento inicial de *Aquele Querido Mês de Agosto* demorou cerca de duas semanas, tendo sido posteriormente sujeito a alterações. O guião, que acaba por ter “um valor meramente utilitário”, serve essencialmente como base de trabalho (Gomes in Dias et Pereira, 2011). As alterações, aconteceram devido a um conjunto de imprevistos que acabaram por servir beneficemente o filme e o processo criativo do realizador¹⁷. Não havendo dinheiro para filmar o guião que estava escrito, uma pequena equipa de seis pessoas deslocou-se à região para filmar o ambiente e o

¹⁷ Miguel Gomes, sobre a relação com os imprevistos: “É uma relação efectiva. Efectivamente passa-se isso e não há nada a fazer. Basicamente foi algo que eu aprendi ao longo do tempo, porque eu não era assim quando saí da escola de cinema, não era assim quando comecei a filmar. Fui aprendendo com o tempo. Foram-me acontecendo vários imprevistos e eu tinha de lhes responder. Fui aprendendo a sentir que isso faz parte do processo de um filme. Às vezes até os desejo, aos imprevistos, porque há uma coisa no cinema que me aborrece, e que é a seguinte: como se demora tanto tempo a fazer um filme, há um entusiasmo no momento em que se pensa numa ideia, que o tempo se encarrega de tornar mais ténue. E portanto a energia que se dispensa é geralmente mais produtiva quando acontece qualquer coisa nova, e nessa altura estás a responder, estás a reagir, com essa energia que é equivalente àquela que se tinha quando, um ano antes, se escreveu aquela cena. Depende de realizador para realizador, mas no meu caso é produtivo. Tem de haver uma abertura para se possam passar coisas que não são de todo aquelas que estavam pensadas. Um filme tem de ter abertura para as acolher. Obviamente não pode ser tudo, porque a liberdade é muito bonita mas também dá azo aos maiores disparates, como se vê profusamente no cinema, Inclusive no cinema português.” (Gomes in Dias et Pereira, 2011). Neste sentido, “não se pode falar de improvisação”, mas de um “surgimento intempestivo de contratempos que são um excelente combustível criativo” para o realizador; é algo que o volta a desafiar e são desses contratempos que ele tem feito a força dos filmes (Pimentel, 2016)

quotidiano da região¹⁸. Funcionando quase em forma de reportagem, a equipa registou o que de típico acontece em Agosto naquelas pequenas terras: as festas, os encontros no rio, os concertos, os incêndios; a confusão que repentinamente se instala com a chegada dos emigrantes, e que repentinamente termina no final do mês. A partir deste processo várias camadas acabaram por ir surgindo, sendo que o registo documental, adicionado à já planeada ficção, acabou por acrescentar uma segunda camada ao filme. Uma terceira camada surge quando o próprio realizador e a equipa aparecem no filme, expondo o dispositivo cinematográfico e todas as fragilidades e dificuldades que, neste caso, lhe estão associadas: face aos contratemplos e aos imprevistos, Gomes quis também que a película revelasse uma certa desorientação e incerteza que a equipa estava a sentir durante as filmagens¹⁹. No entanto, e admitindo que grande parte de *Aquele Querido Mês de Agosto* possa ter nascido de situações imprevistas e o inesperadas, e constituindo isso uma mais valia para o processo criativo do realizador, “é possível encontrar no filme de Miguel Gomes ideias narrativas cirurgicamente organizadas, tanto nas relações entre personagens como na sua respectiva evolução” (Dias et Pereira, 2011). A mesma exposição do dispositivo cinematográfico acontece, aliás, no primeiro volume de *As Mil e Uma Noites: o realizador fugiu*, perante a incapacidade e o desnorte²⁰, e a equipa corre atrás dele. Para além de se usar dos contratemplos, Miguel Gomes foi à procura deles mesmo antes do filme começar a ser rodado: “fazer um filme com o que o país lhe for dando e ele achar que é relevante; colocar-se numa armadilha destas já é ir à procura do contratempo” (Pimentel, 2016). Com uma equipa técnica, artística e de produção sempre disponíveis, funcionando quase como uma companhia de teatro (Gomes in Preto, 2015), sabia-se que o guião, e conseqüentemente o filme, ambientado pela incerteza, estava muito dependente do que estava ainda para acontecer. Tratou-se pois de assumir “o leme de um filme à deriva entre as vagas da realidade e a tempestade dos media, uma e outra afrontadas com as armas da ficção” (Preto, 2015). O filme, de certo modo incontrolável, estava ancorado à realidade do que acontecia no país.

Também na trilogia *Comédia Lusitana*, de João César Monteiro, é possível distinguir alguns aspectos que se podem associar a estratégias da abordagem documental, no sentido de querer captar ou atingir, dentro da declarada ficção, outros níveis ou camadas de leitura. Em *Recordações da Casa Amarela*, Monteiro inclui certos elementos que parecem querer tipificar determinadas situações banais de uma Lisboa bairrista: o talho, a peixaria, a frutaria, as discussões das habitantes do bairro. Ou, da mesma forma, em *A Comédia de Deus*, quando Monteiro filma o interior as cozinheiras da geladaria, que preparam os gelados ao som de Quim Barreiros. Neste âmbito, outra obra de César Monteiro que vale a pena evocar é *O Último Mergulho*. O filme parte de Alfama, dos Santos de Santo António, e tem uma aura quase documental (Branco, 2003). Indo mais longe no ponto de vista deste tipo de registo, Monteiro filma todo o ambiente bairrista na época das festas dos santos: a multidão, a histeria nocturna,

¹⁸ “No caso do *Agosto*, na primeira rotação de 2006, havia um representante da produção, uma espécie de chefe de produção — nem havia director de produção. Éramos seis nessa rotação” (Gomes in Dias et Pereira, 2011).

¹⁹ A ideia, entre a equipa, terá assim surgido: “Nós somos um grupo de seis pessoas que não fazem a mínima ideia do que está aqui a fazer. De facto, é o que está a acontecer. Estamos aqui perdidos. Então, filme-se um grupo de gajos perdidos sem saber o que fazer” (Pimentel, 2016)

²⁰ Miguel Gomes, sobre a tal desorientação: “Que me levassem à fuga não. Mas este método, de reagir a quente àquilo que fomos encontrando, chegou a um ponto quase limite que muitas vezes gerava angústias e tensões na equipa”. (Gomes in Kathleen Gomes, 2015)

as ruas coloridas, os banquetes grupais. Nestas sequências, César Monteiro “abdicou do papel de realizador e mandou o operador filmar” por entre as ruas, com o objectivo de captar ao máximo a realidade ambiente e envolvente (D’Allonnes, 2003). O filme insere-se num conjunto de filmes encomendados pela televisão²¹, e o desafio auto-imposto era o de “fazer um filme em 11 dias, praticamente dispensando um plano de trabalho” (Branco, 2003).

Relativamente à captação da festa e da celebração popular, veja-se um dos primeiros planos de *Aquele Querido Mês de Agosto*, de Miguel Gomes: um plano fixo de um baile de verão. O registo assim se vai repetindo ao longo do filme: o festejo popular, rural e autêntico, a solene comemoração dos que partiram e que gloriosamente regressam n’*Aquele Querido Mês de Agosto*. A festa, também, em alguns momentos da *Comédia Lusitana* e, ainda mais, em *O Último Mergulho*, de Monteiro: a festa popular, de Santo António, a fuga breve e grupal de uma Lisboa húmida, sombria, decadente, desesperante; a Lisboa da água turva que consome Eloi²² e à qual Samuel não sucumbe graças à descoberta do amor. A tradição, em forma de ritual, onde as transmontanhas de *Veredas* dançam colectivamente: o alheamento, a ocupação conjunta de uma comunidade que vive numa terra bruta, remota e violenta, onde o tempo passa vagarosamente. As montanhas, fronteiras naturais, que tanto protegem como limitam e enclausuram: são as montanhas de *Veredas*, mas são também as de *Aquele Querido Mês de Agosto*: o interior que isola e desconecta.

As Mil e Uma Noites distanciam-se um pouco do registo etnográfico mais evidente em *Aquele Querido Mês de Agosto*, e focam-se mais num aspecto antropológico e social de um país em crise. Durante sensivelmente um ano, três jornalistas trataram de vasculhar fait-divers mediáticos, recolhendo informações sobre o mais variado tipo de acontecimentos²³. De seguida, informavam a equipa de argumentistas (Miguel Gomes, Telmo Churro e Mariana Ricardo), que deveria transformar um acontecimento real numa ficção. As histórias escolhidas eram trabalhadas, e a equipa filmava praticamente à medida que as coisas aconteciam. Havia a “utopia de fabricar ficção em directo” com aquilo que os jornalistas forneciam (Gomes, 2015). Apesar da ficcionalização das histórias seleccionadas²⁴, a natureza documental de algumas sequências é evidente. Isto acaba por criar um contraste com essa mesma ficcionalização, devolvendo às histórias uma certa ligação com o real que tinham perdido com a adição de, por vezes, uma abordagem surreal ou fantástica²⁵. Mas é neste filme que “parece afirmar-se que a realidade serve de pouco se for apenas um inventário de acontecimentos sem dimensão ficcional” (Gomes in Preto, 2015).

²¹ Foram encomendados quatro filmes sobre os quatro elementos. A César Monteiro coube fazer um filme sobre a água. No entanto, o realizador acabou por “se afastar um pouco do tema da água; estava presente mas superficialmente”, o que constituiu um afastamento da encomenda (D’Allonnes, 2003). Monteiro quis deixar claro que era um projecto que “escapava a qualquer controlo da TV, apesar de ser feito com dinheiro da TV” (Branco, 2003).

²² E também o filho de João Vuvu, em *Vai e Vem*, último filme de João César Monteiro.

²³ A propósito: *Sapatos Pretos*, João Canijo, partiu de uma notícia de um jornal que dizia “O ourives, a mulher e o amante dela”. Canijo evidencia o seu gosto por “tragédias gregas, arquétipos das suas personagens e histórias”. “Se lermos a *Ilíada* aquilo é um western. Estão lá as personagens, todas tipificadas, que se usaram e usam”. (Canijo in Pereira et Dias, 2011).

²⁴ Sobre a questão da ficção vs. realidade, Maria José Correia, uma das jornalistas que fez parte da equipa, afirma que por vezes a realidade era tão inverossímil e delirante que era necessário ficcionar certos acontecimentos reais para se tornar plausíveis. (Correia, 2015).

²⁵ Relativamente a um lado surreal e inesperado da realidade: “As questões práticas de fazer um troco a um assassino à solta, esse lado mais banal da realidade dá uma dimensão tão surreal aos filmes que não sei se escreveria uma coisa assim só da minha cabeça...” (Gomes in Kathleen Gomes, 2015).

O filme começa com um longo travelling²⁶, a partir do rio, ao estaleiros de Viana do Castelo.



Em cima, o travelling aos estaleiros de Viana. Em baixo, um fotograma do travelling sobre Lisboa, em *Recordações de Casa Amarela*. Ambos são filmados a partir do rio.

Os trabalhadores do estaleiro enfrentavam vários casos de despedimento, e Gomes chega mesmo a filmar uma equipa da TVI a gravar um directo: para além do dispositivo cinematográfico, Gomes revela o televisivo, e o cinema perpetua aqui uma situação que, normalmente, é fugaz e momentânea²⁷. Não o tema do directo — apesar de também o poder ser — mas o directo em si. Há aqui uma certa inversão de papéis na medida em que quem costuma reportar/noticiar/assinalar o cinema é a televisão. Acabado o directo, a equipa desmonta o equipamento. O plano corta e é impossível saber o que foi feito daqueles jornalistas. Sabemos, porém, que Gomes e a sua equipa ficou, como também sabemos que é graças ao cinema que se irá prolongar no tempo um retrato de um país

²⁶ “O filme começa com os trabalhadores no cais porque a única maneira que eu tinha de aceder a eles era enfiar-me num barco” (ibidem).

²⁷ “Mas, sim, a questão do jornalismo e a forma como se dão notícias aparece logo nos primeiros minutos do filme: vê-se a câmara a desligar, tudo aquilo a ser desmontado, os jornalistas a sair do terreno e continua-se a ver as pessoas lá dentro a andar, o que reforça essa sensação de toca e fuge (Gomes in Kathleen Gomes, 2015).

em crise, uma mescla de incertezas e incongruências. Aqui, Miguel Gomes acaba por *chegar onde não chegam as televisões*: expõe as fragilidades e fugacidades da própria televisão e do que por ela é noticiado. O cinema a cumprir a sua função mnemónica.

A abordagem documental vai prosseguindo. A uns quilómetros do estaleiro, nos arredores de Viana, a vespa asiática forma ninhos e alguém encontra uma maneira eficaz de combater a praga: com a ajuda dos bombeiros, o ninho é queimado com um lança chamas, e a operação é registada no filme. Ou o banho dos magníficos, o primeiro banho do ano, no dia 1 de Janeiro, que funciona como regeneração para o ano vindouro: sendo um exemplo claro da ficcionalização das histórias por parte de Gomes e a sua equipa, a sequência do banho é um registo do que realmente aconteceu na praia; no mesmo episódio, e usando-se do enredo que criou à volta do banho, Gomes encaixa na história dois longos depoimentos de um casal desempregado. Também o episódio dos tentilhões, o último do terceiro volume, parece ser o episódio em que Gomes mais utiliza métodos documentais, na medida em que parece haver menos intervenção e ficcionalização de uma realidade já existente²⁸.

O cruzamento

Sabe-se, porém, que a vontade de fazer *Aquele Querido Mês de Agosto* “não tem nenhuma filiação directa com nenhum cineasta que ele [Miguel Gomes] admira, como o João César, o Manoel de Oliveira, o António Reis, o Paulo Rocha, etc.”. O filme nasce de um desejo muito pessoal²⁹: o avô de Gomes era de Anseriz, uma das aldeias daquela região, e o realizador passava lá férias, convivendo anualmente com a confusão que Agosto proporciona (Pimentel, 2016). Da mesma forma, e para além da teorização de questões cinematográficas que se possam evocar, “há um lado muito prático do cinema que tem a ver com a nossa própria experiência de vida” (Gomes, 2016). A memória que Miguel Gomes tinha daquela região fez com que o realizador se quisesse apropriar da “música pimba, dos bailes de verão, de todos aqueles rituais que se passam no mês de Agosto”; e é essa a génese do filme: uma ideia de melodrama que nasce a partir de canções populares (ibidem). Para além disso, e nas conversas prévias sobre o filme que então era não mais do que uma ideia, “nunca se falou numa filiação cinéfila ou inscrição em determinadas veias, como o César Monteiro ou o Paulo Rocha, sendo que o Miguel Gomes gosta muito do que eles fizeram com essa matéria e que não é bem a mesma” (Pimentel: 2016).

É certo, também, que diferem os factores e as razões: João César Monteiro filma um Portugal atrasado, pós-revolução, com acessos e ligações ao interior bastante precárias, onde, efectivamente, as câmaras não chegavam (ou tinham dificuldade em). Numa mesma linha de António Reis e Margarida Cordeiro, o interior rural é filmado com a consciência de unicidade, no sentido em que o que será

²⁸ “Ao filmar alguém que trabalhava no computador para recriar cantos de pássaros ou filmar alguém numa casa onde em cada compartimento existem dez pássaros e portanto é uma chifrineira enorme, senti estava a filmar uma coisa que não é aquilo que nós tomamos por realidade. E que essa dimensão surreal estava inserida de uma forma tranquila dentro da realidade. Se será o mais documental? É aquele em que faço menos para poder ter o lado do imaginário e o lado paralelo de realidade porque ele já está lá...” (ibidem).

²⁹ “Por exemplo, no *Agosto* não foi uma repérage. Aquilo era a minha vida. Era lá que eu ia passar férias, e eu conhecia aquilo” (Gomes in Dias et Pereira, 2011).

projectado na tela será um Portugal, ainda assim e a olhos de muita gente, quase novo, capaz de revelar uma “realidade virgem, antiga, com a espessura de muito séculos, obedecendo a leis míticas que ligam o homem directamente à paisagem e aos animais” (Martins in Nicolau, 2005). Por sua vez, em *Aquele Querido Mês de Agosto*, Miguel Gomes filma num Portugal desenvolvido, onde, apesar das facilidades de acesso, a representação que nos é fornecida de um determinado interior é limitada — ou, pelo menos, criteriosamente filtrada. Evidenciando o tema da emigração, Gomes revela as práticas e costumes de um interior e de uma comunidade que, sendo significativa, nem sempre é devidamente representada. As festas populares, os cantares, as tradições e os costumes: tudo é filmado por Miguel Gomes, e o Agosto, efémero mês das vagas de emigrantes, está de repente numa tela.

Então, embora as consequentes diferenças históricas e sociais, bem como a evidente disparidade estilística e pessoal, Miguel Gomes encontra a típica tendência documental do cinema português nesse confronto entre realidade e ficção que acaba por conceder ao filme uma estrutura onde várias camadas convivem entre si, bem como na abordagem etnográfica que, mesmo podendo ser uma *ferramenta* que serve a obra final, quer registar um mundo isolado, tradições, ritos, e as pessoas que nele vivem. Em suma, a necessidade de captar uma realidade social portuguesa e popular, o fazer desaparecer fronteiras simbólicas e geográficas; mas, também, e não negando os enleios da ficção, a vontade de registar uma realidade que é deficitariamente representada pelos media, um filmar orientado por ir “onde ainda não tinham chegado as televisões” (D’Allonnes, 2003). Encontra-se, aqui, um tipo de visão capaz de sugerir aspectos coincidentes, na medida em que existe uma certa fricção e resistência relativamente aos critérios mediáticos e à maneira como a realidade é trabalhada³⁰. Em Miguel Gomes, para além do Portugal profundo onde *Aquele Querido Mês de Agosto* emerge, *As Mil e Uma Noites* leva mais longe essa confrontação com os métodos de selecção mediática:

O que o filme de Miguel Gomes demonstra é a insuficiência das visões jornalísticas, sociológicas ou estatísticas, a miopia objectiva que as impede de compreender as contradições de uma época. É necessário que o cinema possa cumprir a sua vocação mnemónica, convertendo a ficção em documento histórico de um tempo. Neste sentido, o filme é o jornal da revolução que não aconteceu (Preto, 2015)

³⁰ Note-se que apesar de ser possível encontrar neste tipo de postura pontos semelhantes — a tal reacção a um sistema imposto e a paradigmas e métodos questionáveis — a crítica de César Monteiro, mais subversiva e indomável, dirigia-se sobretudo à televisão e aos seus conteúdos e critérios editoriais: “Não gosto da televisão. Não tem história” (Monteiro, 2003). Gomes revela claramente uma relação menos radical, mais pacificada. O registo do já citado momento, em *As Mil e Uma Noites*, é um exemplo de uma alusão à televisão. Interessa-lhe, mais do que criticar o jornalismo, questionar-lhe os limites, a flexibilidade e a liberdade: um jornalista “não pode inventar baleias que explodem”; o cinema pode juntar essa dimensão que é interdita ao jornalismo (Gomes in Kathleen Gomes, 2015). Note-se, ainda sobre esta questão: “(...) um dos problemas do caudal noticioso das televisões e dos jornais é a tendência para transformar casos particulares em alegoria. O problema é o modo como as notícias ignoram as especificidades, ficcionais ou reais, que existem por si mesmas e não para ilustrar ideias vigentes ou institucionais. A situação do país é multifacetada e gostaria que a extensão deste filme corresponda a uma diversidade e que traduza um movimento, no sentido em que não há instantâneos de realidade confortáveis com os quais possamos conviver tranquilamente e dizer: ‘sim senhor, sabemos tudo sobre a realidade’ (...) Quando alguém lê uma notícia, por mais objectiva que pretenda ser, há sempre uma comparticipação dos leitores que não podem deixar de investir sobre o que lêem ou vêem o seu imaginário. Cada leitor apropria-se da realidade projectando sobre ela uma carga ficcional. Se a realidade pode ser a mentira, uma espécie de processamento da realidade para proveito próprio, parece-me que o antídoto é a ficção. A ficção assumida como realidade paralela à realidade, mais honesta do que a falsa verdade” (Gomes in Preto, 2015).

Nesse sentido, e tendo em conta a vontade³¹ de “registar esses fenómenos antropológicos e cheios de aspectos contraditórios, celebratórios, melodramáticos”, Gomes provavelmente “foi encorajado pelas tentativas desses semi-documentaristas como António Reis, ou o Paulo Rocha de Verdes Anos ou o Fernando Lopes de Belarmino” (Pimentel, 2016), tentativas essas que acabaram por igualmente encorajar João César Monteiro.

³¹ Sobre este desejo: “Toda uma sequência inicial de imagens não foge à categoria de reportagem entregue à espontânea liberdade de quem está ali para filmar o que vê à sua volta, o que resulta numa intensa viagem a zonas remotas de uma sociedade que realmente ignoramos, ou que fazemos intencionalmente por ignorar. A marca de rudimentarismos atávicos está ali, a mal disfarçada pobreza e os casos limite de miséria mais evidente também, embrulhados no papel celofane do casticismo turístico de efeito cómico, por vezes, e trágico, não poucas” (Brites, 2008).

Actores

Entre a profissionalização e o amadorismo

Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, o próprio Miguel Gomes aparece várias vezes a conversar com o produtor, num plano em que, sentados numa mesa e num tom tenso e confessional, discutem pormenores acerca do guião e do filme. As sequências expõem, de certa forma, a falta de financiamento com que o realizador se deparou no decorrer das filmagens (Urbano in Cipriano et Martins, 2011). Esta manobra, onde Gomes parece querer revelar uma determinada estrutura histórica do filme, bem como o seu dispositivo e o que está por trás dele, viria a ser retomada em *As Mil e Uma Noites*. Mas, por agora, note-se uma fala dita ao produtor: *Eu quero pessoas, não quero actores*. A frase acaba por denunciar uma linha de actuação e de métodos cinematográficos preponderante. A representação sai de cena — ou pretende-se que saia — e é o humano que o realizador procura: um “ser em vez de parecer”³².

Dado o reconhecível esbatimento de fronteiras entre ficção e documentário, a presença e utilização de amadores nos filmes tornou-se mais regular, vindo a ser uma tendência correntemente utilizada na história do cinema português³³. Obviamente que as características dos filmes podem potenciar esta inclusão: se se tratar de um filme com características etnográficas, a utilização de amadores tende a aumentar. Já depois de trabalhar com amadores em *A Cara que Mereces* — porém, com certas particularidades distintas³⁴ — a inclusão de amadores nos filmes ganhou especial destaque na segunda longa-metragem de Gomes, *Aquele Querido Mês de Agosto*. A vontade de “trabalhar com

³² Em *Notas Sobre o Cinematógrafo*, Robert Bresson escreveu: *Actores, não!(Direcção de actores, não)/Papéis, não!(Estudo de papéis, não)/Encenação, não!Mas utilizar modelos, vindos da própria vida/SER (modelos) em vez de PARECER (actores)*. (Bresson, 2003:16). Bresson apenas utilizou actores profissionais nas suas duas primeiras longas-metragens, *Les Anges du Péché* (1944) e *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945). Daí em diante, começou a recorrer aos *modelos*.

³³ Veja-se o caso de António Reis e Margarida Cordeiro. Trabalhando como crítico na revista *O Cinéfilo*, João César Monteiro entrevistou António Reis. O cinema de Reis terá sido uma influência importante no cinema de Monteiro. Quanto à utilização de amadores, Manoel de Oliveira, entre outros, já o havia feito. Mas também, e mais recentemente, Pedro Costa: em *O Quarto de Vanda*, Costa usa amadores que, apesar de desempenharem “os seus próprios papéis, existe uma direcção de actores e a intenção de criar uma narrativa prévia” (Cipriano apud Castro e Silva, 2014). Em *Ossos*, Costa “procura nos seus actores não-profissionais a capacidade de exprimir as frágeis relações emocionais quando a vida de um casal de jovens, seus amigos e familiares, é transtornada pelo nascimento de uma criança. (...) Ainda com linha narrativa pré-definida, em *Ossos* Costa concentra-se, cada vez mais, na presença dos actores não-profissionais em cujas vidas se encontra a verdade da sua representação: ‘the boy is really poor, the housekeeper, she’s a housekeeper, the neighbourhood, it’s a real neighbourhood’” (Barroso et Ribas, 2008). Também João Salaviza, em *Arena*, utilizou actores amadores: os três adolescentes foram escolhidos a partir de castings que o realizador fez em sedes da Santa Casa, em bairros de Lisboa, numa prisão juvenil, ou em clubes de futebol dos subúrbios. Ressalva, no entanto: “Já é muito difícil trabalhar com não-actores, porque não há uma técnica, não há uma escola, não há nada. Levá-los a fazer as coisas que tu queres, o que eles querem às vezes, é muito complicado” (Salaviza in Dias et Pereira, 2011). Veja-se, a propósito, a reflexão de João Canijo: “Para um actor e para mim é muito mais interessante ter um artista a interpretar do que a improvisar” (Canijo in Dias et Pereira, 2011). Já Miguel Gomes evoca uma liberdade de actuação: “Apesar de tudo, o realizador é o realizador, portanto depois o realizador decide. Mas eu acho que ele tem que dar essa oportunidade, se não as pessoas são marionetas. Uma das minhas curtas-metragens, o *31*, é um filme para contrapor o *Entretanto*, que é o tal filme de que não gosto. No *Entretanto* faziam exactamente aquilo que eu lhes dizia, eram marionetas minhas, e peguei nos mesmos actores do *31* para lhes restituir um bocado essa liberdade. E portanto improvisávamos tudo. Eu propunha uma situação, nós íamos filmando. Eu filmava em vídeo, com uma handycam, e podíamos filmar o que quiséssemos” (Gomes in Dias et Pereira, 2011). Internacionalmente, a *Nouvelle Vague* influenciou formal e esteticamente o florescer do cinema novo português, e uma dessa influência reside na utilização de actores não-profissionais. Mas também o cinema neo-realista italiano. Veja-se, por exemplo, *La terra trema*, de Luchino Visconti.

³⁴ Apesarem de serem amadores, estão familiarizados de outra forma com o cinema: por exemplo, João Nicolau e Manuel Mozos.

peças daquele sítio” (Gomes in Dias et Pereira, 2011) levou Gomes a escolher um grupo de habitantes do interior de Portugal. Optando por não ir de encontro ao mero registo naturalista, o realizador vai à procura de uma autenticidade que dificilmente seria obtida com actores profissionais. Da mesma forma que *Aquele Querido Mês de Agosto* se vai desenvolvendo ao longo do duelo documentário/ficção, também está em jogo a dicotomia actores/não-actores, encenação/espontaneidade. Afinal de contas, é mesmo disso que se trata: “documentários sobre como as pessoas podem representar” (ibidem). Mas a genuinidade e limpeza de actuação também é potenciada por sequências em grande parte documentais, que essencialmente acontecem quando a equipa adopta o método de entrevistas: tratando-se de actores não-profissionais, certos comportamentos e momentos que acabam por surgir são veiculados pela própria abordagem do realizador. De igual forma, também em *As Mil e Uma Noites* Gomes reúne uma quantidade considerável de amadores, oferecendo-lhes muitas vezes lugares de destaque em cada história que conta. No episódio do incêndio, o triângulo amoroso³⁵, constituído por crianças, aparece a olhar para a câmara; um a um, vão dizendo as personagens que interpretam. Mais uma vez, Gomes deixa cair o pano: não está a enganar ninguém³⁶. Às crianças junta-se um notável grupo de amadores que ajudam a criar “o tour de force emocional do filme”, alguns “marginais, alguns deles ex-reclusos, habitantes de guetos sociais, que criam passarinhos em casa e os ensinam a cantar. Eles existem, de facto, o cinema não os inventou: Chico Chapas, Ribeiro, Mestre, Quitério e o seu tentilhão perneta” (Kathleen Gomes, 2015). É no Vol.3 de *As Mil e Uma Noites*, no episódio dos passarinheiros, que a utilização de amadores é mais evidente. Miguel Gomes revela um submundo, que vive quase numa realidade alternativa, e que é formado por um conjunto de pessoas que passa grande parte do seu tempo a criar tentilhões.

Vestígios de um semelhante método começam a ser visíveis nos primeiros filmes de João César Monteiro. Em *Veredas* são inúmeros os planos e sequências com transmontanos, em que a autenticidade se sobrepõe à representação; o mesmo acontece em *Os Dois Soldados*, uma curta-metragem interpretada exclusivamente por actores amadores, habitantes de uma aldeia transmontana, onde são visíveis as peculiaridades do sotaque da região e o amorismo da representação. Indo além da série etnográfica, Monteiro viria a fazê-lo de novo mais à frente. Veja-se a sequência, em *Recordações da Casa Amarela*, das bairristas à janela a queixarem-se do barulho; ou, n’*A Comédia de Deus*, a vendedora de peixe.

Sempre a par da componente documental, Monteiro utiliza³⁷ a genuinidade e autenticidade de um actor não-profissional para atingir uma construção final que, afinal de contas, é a sua. Miguel Gomes, a propósito da questão da autenticidade, e falando da experiência em *Aquele Querido Mês de Agosto*, toca num ponto oportuno: “Eu não queria actores, de todo, nem pessoas a fingir sotaques. Queria que dissessem coisas como ‘Adeus, amor’, coisas assim – e isso é impossível um actor fazer (...) Acho falso se houver um actor a tentar fabricar um sotaque” (Gomes in Dias et Pereira, 2011).

³⁵ O triângulo amoroso, também, em *Entretanto*, a primeira curta-metragem de Miguel Gomes, e em *Aquele Querido Mês de Agosto*; tal como em *À Flor do Mar* ou *O Último Mergulho*, de César Monteiro.

³⁶ Miguel Gomes sobre o papel da não-verdade: “Vamos chamar o actor que interpreta o papel de primeiro ministro para fazer a voz-off do galo. Esse momento do filme é o mais próximo da farsa (Gomes in Preto, 2015).

³⁷ A propósito, recorde-se um excerto do último filme de Monteiro, *Vai e Vem*, numa sequência em que João Vuvu conversa com o filho à beira-rio. Diz-lhe, o último: *No seu género é um imenso artista. Serve-se dos seres humanos para os transformar em objectos de arte, e tem um absoluto desprezo por tudo o que não gravite na órbita que criou.*

Então, não é apenas a limpeza proporcionada pela actuação de um amador que está em causa, mas também especificidades e características de povos e comunidades de certos locais, como o sotaque ou determinadas expressões que utilizam. Tanto em João César Monteiro como em Miguel Gomes, uma das motivações que faz com que utilizem amadores será idêntica: o resguardo e a preservação de características específicas que por certo se perderiam caso fossem interpretadas por actores profissionais. Para além disso, a própria abordagem do realizador ao filme, e o modo como ele quer que seja interpretado, poderá ser relevante para a escolha, ou não, de um actor não-profissional. Em *Quem Espera Por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, Monteiro deixou de fora actores profissionais porque não encontrava nenhum que se pudesse ajustar às personagens que idealizara; o filme pedia um “tipo de interpretação muito despojada”, pelo que alguém com qualidades de actor correria o risco de se tornar contraproducente³⁸ (Monteiro in Nicolau, 2005:264).



O momento em que Atena se dirige para as camponesas. O confronto é feito entre a postura teatral da actriz e o amadorismo das camponesas.

Para além disso, tanto César Monteiro como Miguel Gomes fazem contracenar não-actores com actores. Em Monteiro, isto constitui um dos muitos confrontos e dissonâncias que a sua obra

³⁸ “O Luís Miguel [Cintra], em quem pensei depois de ter visto *O Anfitrião* é, aliás, o único que as tem e o único que necessita delas porque encarnará uma personagem que, as mais das vezes, está a representar” (Monteiro in Nicolau, 2005:264).

transporta. Em *Silvestre*, por exemplo, “essa dissonância consiste num ‘erro de casting’” (Martins in Nicolau, 2005:299). A escolha de Xosé Maria Straviz, um actor amador que faz de alferes na parte final do filme, “provoca um choque permanente com a representação de Maria de Medeiros, que é de uma extraordinária nitidez e segurança. E é nesse mesmo ‘erro’ que reside parte da eficácia da representação do não-actor, retirando um lucro de intensidade da inabilidade e dureza expressivas, segura de posições e atropelos de dicção” (ibidem). Aqui gera-se claramente uma oposição entre profissionalismo e não-profissionalismo, e para além dos riscos que o método acarreta para o equilíbrio e objectivos do filme, poderia também causar problemas no que diz respeito à direcção de actores. Mas César Monteiro, opondo, por exemplo, uma actriz como Manuela de Freitas e um actor amador e habitante de uma recôndita aldeia transmontana, dirigia-os, ou melhor, tratava-os de igual para igual, não fazendo qualquer tipo de distinção que influenciasse o seu comportamento (Gil, 2003). Um dos exemplos do contraste criado entre profissionais e amadores, é a sequência, em *Veredas*, em que Manuela de Freitas, feita Atenas, estabelece um diálogo com um grupo de camponesas.

Sobre esta relação com os actores, veja-se o caso de *À Flor do Mar*: foi um filme problemático, que não foi fácil de fazer, “marcado por vários tipos de tropelias e dificuldades, começando naquelas que César encontrou quanto tomou o filme a cargo como produtor e nas que descobriu a dirigir Laura Morante”. Dirigi-la “terá sido uma das primeiras (a primeira?) em que atestou o seu pouco agrado em filmar com actores profissionais, excepções feitas a Luís Miguel Cintra e, sobretudo, Manuela de Freitas (mas também, episodicamente, a Dalila Rocha em *Fragments de um Filme-Esmola*, Ruy Furtado em *Silvestre* ou Canto e Castro em *O Último Mergulho*), os actores com quem gostou de trabalhar ou eram iniciados ou não eram profissionais” (Madeira, 2010:15).

Em *Recordações da Casa Amarela*, Monteiro fez contracenar nomes como Luís Miguel Cintra, Manuela de Freitas, ou Ruy Furtado, mas os outros actores são, tal como o cineasta, amadores: “A rapariga que toca clarinete é uma hospedeira da TAP. Misturei actores profissionais e gente que nunca tinha feito nada neste campo” (Monteiro in Nicolau, 2005:413) Ainda assim, existem em Monteiro duas abordagens na utilização de amadores: a primeira, mais ligada a um estilo documental e etnográfico, onde a própria abordagem fílmica, sendo circunscrita a uma região e tocando em questões identitárias e antropológicas, beneficia da utilização de actores não-profissionais; outra, é a escolha de um não-actor específico para desempenhar um papel já pensado. Teresa Villaverde, por exemplo, hoje realizadora e, em *À Flor do Mar*, actriz amadora. Ou Maria de Medeiros, que até *Silvestre* não havia tido qualquer experiência como actriz. Também Cláudia Teixeira, que faz de Joanhina em *A Comédia de Deus*, que foi escolhida através de um anúncio.

Em *As Mil e Uma Noites*, existem alguns momentos no filme em que há “actores profissionais, noutros vemos as próprias pessoas que viveram os acontecimentos que são recriados; noutros, ainda, actores amadores: a diversidade deveria estar em conformidade com a diversidade de registos de representação que pretendia ter no filme” (Gomes in Preto, 2015). Nota-se aqui que Gomes gere as vastas possibilidades que cria relativamente à utilização de actores de acordo com o registo de representação pretendido. Este cruzamento, e a consequente diversidade de registos, acaba por ser um dos ganhos da trilogia, fornecendo-lhe novos ritmos através de uma pluralidade de interpretações. Dependendo da liberdade de actuação dada a um não-actor, abrem-se ou fecham-se possibilidades de

interpretação. Quando com liberdade, a espontaneidade revela-se e o imprevisível pode acontecer. Daí que “o que é magnífico às vezes com não-actores é que eles fazem as coisas menos previsíveis; coisas que são tão inexplicáveis e tão sedutoras que ficamos pelo primeiro take”³⁹ (Gomes: 2015).

Já em *A Cara que Mereces*, e fora do registo documental, Gomes também trabalha com amadores. Neste caso, o processo de escrita já se adaptou às personagens, que foram escolhidas previamente. A vontade era a de “trabalhar com pessoas que [Gomes] conhecia, e que tinham determinadas características” (Gomes in Dias et Pereira, 2011). As pessoas, neste caso, são amigos do realizador, e alguns também eles ligados ao cinema, como João Nicolau ou Manuel Mozos. Apesar de serem amadores, também há aqui uma selecção preferencial que tem como objectivo ajustar-se da melhor forma à ideia do realizador: o filme foi escrito especificamente para ser feito com aquelas pessoas, sendo, já na fase de escrita e construção⁴⁰, moldado e pensado para elas.

Ainda numa primeira parte de *Aquele Querido Mês de Agosto*, duas raparigas aparecem no plano, num momento em que a equipa de rodagem joga à malha. Aí pedem informações sobre o casting porque querem participar no filme. Gomes assume, no momento, uma atitude um pouco altiva, enquanto se vê a rapariga — que mais à frente reconhecemos como Tânia, a protagonista — a tentar convencer o realizador a deixá-la participar no filme. O vínculo é feito do seguinte modo: se a rapariga derrubar o pino, entra no filme. Ela atira o disco, e o pino corta. Se o pino foi derrubado ou não, não se sabe. O que se sabe, mais tarde no filme, é que as raparigas desempenham duas personagens centrais na ficção. Numa sequência claramente planeada, o que Miguel Gomes faz é pôr em causa os processos de castings dos filmes. As raparigas entraram directamente na película porque o realizador cedeu ao jogo, sendo algo unicamente pessoal, alheio a qualquer critério de selecção. No entanto, os castings para *Aquele Querido Mês de Agosto* foram feitos, tendo daí surgido alguns dos actores, como os protagonistas, Hélder e Tânia. O casting pedia pessoas daquela região, que soubessem cantar ou tocar um instrumento, o que acabou por reduzir as opções. Uma parte dos actores seleccionados foram pessoas que tinham sido filmadas na primeira fase da rodagem, em 2006, e que acabaram por ser convidadas para a segunda rodagem, em 2007. Armando Soares, por exemplo, que inicialmente conta a história da santa que lhe tirou as dores de costas, e que foi depois convidado para desempenhar o papel do pai de Hélder. Ainda há o caso de Joaquim Carvalho, o pai de Tânia, que era o director de produção do filme. Acabou por abandonar o cargo, mas Gomes convidou-o⁴¹ para fazer a personagem. (ibidem).

A junção de actores não-profissionais com profissionais faz com que a direcção de actores varie de caso para caso. A gestão deste confronto é feita “tendo o bom senso de não pedir muito a actores não profissionais, de não lhe dar grandes explicações sobre motivações de personagens, nem trabalhar texto com eles de maneira muito técnica; e não dizer ‘acção’ a actores profissionais deixá-los

³⁹ “O Chico Chapas é um actor de primeira take. Eu proponho uma situação e ele decide entrar na água sem descalçar as botas. Há coisas práticas como, por exemplo, aquilo ter muitas pedras... Mas eu não sei por que razão ele fez aquilo. Não é só ele manter as botas, é ele demorar o tempo que quer para entrar na água. Ou seja, eu nunca sei o que vou receber. Isso é uma das vantagens de trabalhar com não-actores, é não saber o que vai acontecer (Gomes, 2015).

⁴⁰ Processo que, em Miguel Gomes, está em constante mutação.

⁴¹ “No caso do outro protagonista, o Joaquim Carvalho, que faz de pai da Tânia, ele de facto era o meu director de produção, que entretanto como o filme foi adiado por não haver dinheiro... Há quem diga que ele foi despedido, há quem diga que ele se despediu. Eu nessa altura já dizia que ele era uma boa opção para a personagem, e ele achava que eu estava a gozar com ele, que não queria fazer o filme, que estava a querer apertar com o filme com ‘uma manobra à César Monteiro’, com o qual ele tinha também trabalhado num filme, *As Bodas de Deus*. E ele desvinculou-se do filme quando fomos filmar com a equipa pequena, mas eu continuei com a mesma ideia e ele foi recontratado, já como actor” (Gomes in Dias et Pereira, 2011).

ali sozinhos porque maior parte deles não consegue fazer nada com isso” (Gomes, 2016). Não habituados ao trabalho que estão a desempenhar, bem como a lidar com uma atitude dirigista⁴², é importante saber diferenciar e entender um actor amador. Daí que o trabalho de direcção de actores passe muito por “saber falar com as pessoas” (Gomes in Dias et Pereira, 2011). Em *As Mil e Uma Noites*, no episódio *As Lágrima da Juíza* (vol.2) Gomes já foi mais minucioso e fiel ao guião, exigindo aos actores que dissessem exactamente aquilo que estava escrito. Já na *História do Galo* (vol.1) a postura mudou, não havendo uma direcção exigente nem um guião que pormenorizadamente tivesse de ser seguido: tratava-se, afinal de contas, da verdadeira dona do galo, e ninguém melhor do que ela para contar a história; eram-lhe então sugeridos assuntos, situações, e a partir daí trabalhavam e faziam vários takes (Gomes in Kathleen Gomes, 2015). No caso de João César Monteiro, o realizador, relativamente aos actores, mantinha uma postura “pouco dirigista” (Quester, 2003). Dar indicações, aliás, seria “adoptar outra psicologia”, diferente de um *simplesmente estar lá*⁴³. (Douchet, 2003) Pode-se então dizer que *Sophia*, o primeiro filme de Monteiro, constitui um marco primordial que já possui características que definem a sua obra futura, como “a simples presença da câmara a filmar o real” (Melo, 2003). Em *Sophia*, aliás, todos os intervenientes são amadores. No entanto, se há momentos claramente planeados — como quando Sophia, com a sua pose rigorosa, lê excertos de textos; ou da já citada provocação na cena dos Beatles —, a tal genuinidade é alcançada em sequências com os filhos da poeta, ou na fenomenal claridade dos momentos em que a família está na praia.

A auto-exposição

Outro aspecto comum aos dois realizadores é o facto de ambos aparecerem nos próprios filmes. Gomes aparece em *Aquele Querido Mês de Agosto*, expondo os problemas de financiamento do filme. Para além disso, também a equipa de rodagem vai aparecendo, assumindo “a própria rodagem como parte integrante do objecto final. Nesse sentido, *Aquele Querido Mês de Agosto* cria o seu próprio *making of*, reinventando-o” (Dias et Pereira, 2011). Mas o cineasta volta a aparecer em *As Mil e Uma Noites*: numa primeira fase, fugindo do local das filmagens — novamente a equipa a aparecer,

⁴² “É sempre diferente, varia de actor para actor. Se eu falar da mesma maneira com o Armado que canta o karaoke como falar, por exemplo, com a Gracinda Nave, quer dizer que eu sou pouco inteligente. Ainda por cima a maior parte das pessoas com quem eu trabalhei são não-actores” (Gomes in Dias et Pereira, 2011).

⁴³ Em jeito de exemplo: durante as rodagens, o director de som de César Monteiro desligou o frigorífico. O cineasta, furioso: “Vem-se para aqui com o cinema e muda-se a realidade toda!”. Era grande o compromisso de João César Monteiro com a realidade, com a vida como ela é. Interessava sobretudo “ver a beleza das coisas, a beleza que está nas coisas, mesmo que aparentemente sejam feias. A capacidade de ver a beleza sem a compor. Uma das coisas que ele mais detestava era que se fizesse bonito, era que se compusesse, incluindo os actores (...) Ele odiava tudo o que era compor, tudo quanto era embelezar. Ia ao encontro da beleza, andava à procura da beleza onde ela estava e encontrava-a na vida – o respeito dele pela vida. Lembro -me, já no último filme, de conversarmos sobre um realizador que matou um gato para filmar, e ele disse que nunca mais queria ver os filmes desse realizador. Era um grande realizador e de quem ele gostava muito. Eu questionei: «Mas não é possível que, para se fazer uma obra de arte, seja preciso matar?» Ele disse que não: «A arte nunca pode matar a vida.» Isso foi uma das últimas lições que ele me deixou. A arte é o respeito máximo pela vida. Ele não suportava a ideia de ter de alterar a realidade matando a vida; por isso, as filmagens eram feitas com o que acontecia, com exemplos de coisas que parece que foram construídas (...)” (Freitas in Neves, 2015).

expondo o mecanismo cinematográfico⁴⁴; depois, e mais uma vez expondo problemas de financiamento, negociando com os supostos produtores a continuação do filme. Em ambos os casos, Gomes parece servir-se da possibilidade de criação de um quase jogo com os espectadores. João César Monteiro faz aparições fugazes em alguns dos seus filmes. Fugindo aqui à caracterização da complexa personagem por ele criada⁴⁵, podemos ver essas breves participações em filmes como *Veredas*, numa peculiar sequência em que Monteiro, vestido de Monge, deambula cantarolando em jeito de prece, quando confrontado pelo cavaleiro que persegue o casal; ou em *À Flor do Mar*, em que Monteiro é um dos ladrões; e parece começar ali uma concepção inicial — consciente ou não — do que viria ser João de Deus no filme seguinte, *Recordações da Casa Amarela*.

No entanto, e apesar de ser coincidente o facto de ambos entrarem nos filmes que realizam, acabando por remeter ambos os realizadores para uma auto-exposição, tanto as motivações como os objectivos que pretendem atingir serão diferentes. Ao longo da obra, João César Monteiro foi, de alguma forma, dando pistas, desenhando a pouco e pouco o que viria a ser João de Deus. Quer nas tais breves aparições, quer projectando-se em outras personagens. Em *Silvestre*, “César Monteiro é o cavaleiro negro”. Acontece que a partir de certo momento, o cineasta “deixou-se de paliativos, quis ser mais sincero e expôs-se mesmo, como se fosse um Cristo, um Ecce Homo”. O caso de Miguel Gomes já é distinto. A ideia nasceu em *Aquele Querido Mês de Agosto*, não muito conscientemente, constituindo um “dispositivo narrativo nada teórico” que surgiu no meio da confusão das filmagens do filme (Pimentel, 2016). O surgimento deste dispositivo pode então ser interpretado como um acto de modéstia, uma demanda de honestidade fílmica que Miguel Gomes sentiu que deveria fornecer ao público, criando assim ele próprio uma relação com o espectador, e alargando o âmbito dos dispositivos narrativos conhecidos:

[ele faz isso] para as pessoas não caírem no logro que é tudo verdade ou que é tudo encenado. Ao contrário do que as pessoas pensam é um acto de modéstia. Eu [Miguel Gomes] não estou a fingir que aquilo que vos ponho é a verdade tal como ela é, nem sou um Deus que enceno tudo pelos mecanismo conhecidos. Ele não deixa que isso aconteça pondo-se a ele em jogo também. E ao pôr-se em jogo abana o espectador (ibidem).

⁴⁴ Sobre esta questão de uma exposição do dispositivo cinematográfico, presente em *Aquele Querido Mês de Agosto* e *As Mil e Uma Noites*, convém recordar *Acto da Primavera*, de Manoel de Oliveira: “Acto da Primavera seria, no entanto, muito mais do que o simples documentário etnográfico que os funcionários do Fundo esperavam. Em vez disso, foi uma reflexão original sobre a essência da representação, que continha já, em potência, o modelo cinematográfico que Oliveira desenvolveria ao longo das décadas seguintes” (Baptista, 2008:90).

⁴⁵ João de Deus, na trilogia *A Comédia Lusitana*; mas também João Vuvu, em *Vai e Vem*. Fernando Lopes considera o trabalho de Monteiro como actor como uma “uma mistura de Tati com Bustin Keaton” (Lopes, 2003).

Mas, para além das óbvias características que se ganham com a utilização de amadores, tais como a autenticidade de pertença numa determinada região, ou uma actuação livre de códigos próprios de actores profissionais, o uso de não-actores assume também o artifício na construção cinematográfica. Deixa de existir, então, uma tentativa de dissimular falhas de representação, tentando atingir um realismo imaculado. Artifício esse que vai mais longe com a auto-exposição dos realizadores nos próprios filmes, e em que Gomes denuncia as fragilidades e angústias de todo o processo que é realizar um filme. No entanto, a inclusão de amadores nos filmes “é uma coisa muito delicada, é preciso ter-se uma espinha dorsal muito vertical porque rapidamente cai no pagode” (ibidem). Não é certamente a ridicularização da personagem que Gomes procura, mesmo que haja momentos em que a autenticidade e certas características das personagens estimulem o riso do espectador. Fazê-lo, seria criar uma “péssima relação entre aquilo que o filme propõe” (Gomes, 2016) Veja-se o caso de Paulo Moleiro, por exemplo:

Eu não quero expor nem fazer do Moleiro um palhaço. Não quero que o espectador se sinta superior ao personagem, quero que ele possa perceber as suas falhas, mas que as possa perceber de uma forma terna, em que não esteja no lugar de juiz. Nesse sentido também há muito cinema contemporâneo que não me interessa e talvez seja um ponto comum com o César. O César às vezes era muito cruel mas eu acho que ele defendia as pessoas que filmava (...) mesmo aquelas personagens da Manuela de Freitas e personagens que são muito caricaturais, acho que são salvas por serem caricaturais. São tão caricaturais que assumimos aquilo como um artifício e não podemos censurar o actor que está a fazer aquilo. A mim chateiam-me os filmes que parece que são muito realistas mas onde as personagens existem para denunciar o mundo. Acabam por ser caricaturas mas que têm um ar realista. Isso chama-se demagogia. (ibidem)

Então, a influência em Miguel Gomes por parte de João César Monteiro, relativamente à questão dos actores, e que foi igualmente uma valiosa lição,

foi a não distinção entre excelentes actores profissionais e excelentes pessoas que não são actores, mas também entre maus actores profissionais — como o César Monteiro — ou maus figurantes. Depois, jogar com isso tudo, os bons, os maus, o mau acting que denuncia o artificialismo do mesmo acting (...) isso sim é uma influência muito directa (PIMENTEL, 2016).

A Palavra

a cinefilia e a reivindicação
dum espaço próprio do cinema
conjugadas com a revisitação
alucinada
das matrizes culturais locais
farão a glória intra e extra muros
de João César Monteiro

piscando o olho à crítica francesa
e a outros bem pensantes
Monteiro colocou por vezes
o seu génio ao serviço
de desígnios
confessadamente cínicos

bobo lúcido e louco
duma corte rendida
ao seu charme
perante Deus em pessoa
ele sacaria ainda da arma
temível e temente
da Palavra

Regina Guimarães & Saguenail⁴⁶

É evidente o valor que a palavra adquire no cinema de João César Monteiro. Tanto que "apetece dizer que os filmes do César são mais 'escritos' (ou 'escritas') do que as suas representações, ou ilustrações, audiovisuais (Tavares in Nicolau, 2005:63). O discurso do cineasta é muitas vezes associado a uma escrita puramente literária. É-o, sem dúvida, nas não raras vezes em que as citações — vindas de fontes infundáveis e até insondáveis⁴⁷ — surgem fielmente nos filmes. Mas é-o também no texto original, escrito por César Monteiro⁴⁸. Em *Veredas* a questão da palavra ganha particular distinção. À inspiração e aos textos dos contos tradicionais, Monteiro justapõe Ésquilo, personagens

⁴⁶ in Figueiredo et Guarda, 2004

⁴⁷ "A este propósito veja-se, por exemplo, as inúmeras citações blasfemas retiradas das Sagradas Escrituras, as referências sérias ou lúdicas a Borges, Breton, Joyce, aos contos populares portugueses ou as transformações paródico-burlescas de cenas alusivas a Pickpocket (em *As Bodas de Deus*), a 'Non', A Vã Glória de Mandar (em *A Comédia de Deus*) ou a imitação formal de algumas características próprias de autores como Keaton, Chaplin, Von Stroheim, etc." (Giarrusso, 2012).

⁴⁸ Em *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, *Veredas* e *Silvestre*, o argumento é partilhado com Maria Velho da Costa.

gregas antigas, Adão e Eva (Madeira, 2010:13). O texto, dito em *off*, assume uma aura poética, havendo sequências em que pode parece ser fruto de um rebuscado esforço de oficina textual. António Pedro-Vasconcelos, sobre esta questão, interroga Monteiro:

Outra questão, o papel do texto. Nos teus outros filmes eras tu quem normalmente o assinava, mesmo quando te apropriavas do Carrol, do Kafka ou do Rimbaud. Aqui entregas o texto a uma segunda pessoa, e eu penso que ele funciona menos como um comentário descritivo para ter uma função quase musical — como o Bach, no filme sobre a Sophia. O que, mesmo assim, me parece ser uma das coisas mais controversas do filme e pessoalmente acho que das mais irritantes. Ter que ouvir ler, nos limites da respiração, frases como *dormindo e jubilando sobre palhas inexoravelmente encaminhamos o defluxo dos nossos corpos para a untuosidade do coágulo ferruginoso que haveria de religar-nos ao chão* é coisa que não favorece nem o entendimento nem o ouvido⁴⁹ (Vasconcelos in Nicolau, 2005:313).

João César Monteiro responde:

Não entreguei o texto a uma segunda pessoa. A Fátima [Maria Velho da Costa] sou eu enquanto jovem passarinha. Só fiz questão que, através do texto, não fossem introduzidas, no filme, um certo tipo de relações dramáticas do género “eles foram para o campo passar o fim de semana e resolveram, a contento, a vidinha sexual”, ou favorecesse a criação de conflitos psicológicos individualizados que, no meu ver, teriam o inconveniente de o aparentar ao cinema pequeno-burguês. (...) É, isso sim, um filme de amor — o texto, sendo filme, entrelaça-se amorosamente no seu corpo (...) (Monteiro in Nicolau, 2005, 314).

A escolha de Maria Velho da Costa esteve relacionada com o bom ouvido da escritora, e da facilidade em dar um tom e uma mímica ao texto. Uma “certa maneira de dizer, de sentir” (Velho da Costa, 2003) que tem como opção de fundo o “aproveitamento de uma rede dialógica em que a transfiguração dos lugares-comuns se torna essencial, e cujas situações constantes criam um circo mental de partilhas, homenagens e paródias” (Martins in Nicolau, 2005:296). Então, o “funcionar

⁴⁹ É certo que é de cinema que se trata, de texto dito em *off*. Mas se admitirmos o carácter poético que intencionalmente acompanha o filme, vem a propósito esta questão de Maison Rouge: “Será preciso compreender um poema para o apreciar? Não nos seduz mais pelo seu ritmo, a sua musicalidade ou o poder de evocação, que pela sua estrutura, o seu vocabulário rebuscado e o sentido das suas palavras?” (Rouge, 2003:52).

menos como um comentário descritivo para ter uma função quase musical” pode-se considerar propositado, na medida em que o texto de *Veredas* quer atingir um lado poético em detrimento de um tom dramático e meramente descritivo. Mas o texto não se limita a ser um emaranhado de passagens textuais de difícil entendimento: a toada musical e poética do texto joga com o ambiente mitológico e ancestral que Monteiro pretende obter. O filme, afinal de contas, desenvolve-se a partir de contos tradicionais e quer ir ao encontro de uma cultura remota e ancestral — a imagem, o texto, o imaginário quer pessoal quer cultural, “entrelaçam-se amorosamente”. O tom de “rapto lírico” em que os textos de Maria Velho da Costa são lidos ferem pela sua singularidade estilística — mais uma dissonância acrescentada (ibidem:293). No filme seguinte, *Silvestre*, e sem voz *off*, essa “maneira de sentir” é igualmente conseguida nos diálogos que não abdicam de uma toada lírica.

Mas para além do estilo de escrita literário que se possa evocar, a palavra, no cinema, adquire outra dimensão. É então a dimensão sonora, que, exceptuando casos em que o texto está inscrito na tela, adquire uma primordial importância⁵⁰. Partindo do princípio de que “a voz tem qualidades como tom, timbre, amplitude, altura, registo, as quais possuem valores simbólicos” é fundamental ter em conta o tom, a maneira como o texto é dito, quer em voz *off* quer no diálogo das personagens. A voz poética “assume a função coesiva e estabilizante sem a qual um grupo social não poderia viver, ela é uma referência permanente e segura para uma comunidade, e é, ao mesmo tempo, profecia e memória” (Zumthor apud Moura, 1997).

Estas particularidades e variações influenciam directamente a forma como a mensagem é apreendida. Sobre esta questão, é fundamental recordar um texto de Roland Barthes, em que é precisamente relacionada a dimensão sonora do texto com o cinema:

A escrita em voz alta não é expressiva, deixa a expressão para o feno-texto, para o código regular da comunicação; ela por seu lado pertence ao geno-texto; à significância; é transportada, não apenas pelas inflexões dramáticas, pelas entoações maliciosas, pelos acentos complacentes, mas pelo grão da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e que portanto, tal como a dicção, também pode ser a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo. Em atenção aos sons da língua, a escrita em voz alta não é fonológica, mas fonética; o seu objectivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções: o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem revestida de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, e não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta escrita vocal; mas como a melodia está morta, actualmente é talvez no cinema que ela se encontra mais facilmente. Com efeito basta que o cinema capte de muito perto o

⁵⁰ Escreveu Miguel Gomes: “Se é unânime o reconhecimento da qualidade literária dos diálogos no cinema de João César Monteiro, eu, que comecei com o *travelling* lateral ao Terreiro do Paço e a voz *off* de João de Deus suspense sobre o Tejo, tenho que acrescentar-lhe a música dessa voz” (in Nicolau, 2005:562)

som da fala (é em suma a definição generalizada do grão da escrita) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechado, a polpa dos lábios, toda uma presença de focinho humano (que a voz, que a escrita sejam frescas, maleáveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar para muito longe o significado e lançar, por assim dizer, o corpo anónimo do actor para a minha orelha: isso granula, isso faz ruído, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (1997:115,116)

Barthes atribui então ao cinema a preservação do som da fala, da melodia das palavras. No último filme de João César Monteiro “há uma atracção à escrita, à oralidade, profundamente consciente. É um filme clássico porque é uma relação sem drama; um regresso a Rossellini e a Sophia, uma espécie de respeito pela coisa em si” (Gil, 2003). Nesta questão, César Monteiro cria também uma dualidade, um contraste de abordagens. Por um lado, há a palavra dita numa dimensão expressiva, drasticamente, fazendo lembrar mecanismos teatrais ou de recitação poética. Consequentemente ligados a uma escrita também ela mais grave ou poética, são momentos em que, por exemplo, Manuela de Freitas cita Édipo em *Veredas*; ou quando Luís Miguel Cintra, em *Recordações da Casa Amarela*, fala com um condenado João de Deus. *Vai e Vem*, aliás, “parece caminhar para a tal placidez formal, o sintetismo que irá possibilitar o protagonismo da palavra enquanto cifra, poesia, metro, ritmo, música. Um reencontro com o princípio da recitação presente nos seus primeiros filmes e *Branca de Neve*” (Benis in Bértolo et Rowland, 2015:68). Daí que o método de Monteiro comece no papel: tudo é pensado, escrito, ouvido, e só depois vem a relação visual — secundária, talvez (Gil, 2003). E o tipo de escrita literária, na maneira com que surge, e no momento em que surge, acaba também por constituir uma forma de expor o artifício cinematográfico: “O assumir esse artifício das personagens dizerem coisas que eram uma mistura de lugares comuns de linguagem, de expressões populares, e uma construção de português muito literária, que obviamente era impossível de existir numa situação mais prosaica do quotidiano” (Gomes, 2016). Por outro lado, há também uma leitura quase inexpressiva, numa toada desencantada, para à qual contribui igualmente a utilização de actores não profissionais — João César Monteiro incluído. Veja-se, por exemplo, o *off* de abertura de *Recordações da Casa Amarela* e, de uma maneira geral, o tom pausado e melancólico com que João de Deus fala.

Nesta questão, é impossível não recordar *Branca de Neve*, o filme negro de César Monteiro, e que é uma adaptação da peça homónima de Robert Walser. Monteiro, confrontado com problemas técnicos, e com a incapacidade de se confrontar com um grande texto (Branco, 2003), acabou por decidir tapar a câmara. O resultado é um filme escuro, e o que se vê — ou o que não se vê — é um enorme quadro negro. Ouve-se, porém, os diálogos entre as personagens. As imagens visuais, diga-se, são então substituídas por imagens sonoras das personagens, já que “a imagem é, por sua vez, palavra” (Oliveira, 2003). Apesar da opção de Monteiro não ter sido uma escolha artística, o filme, para além de outras questões polémicas e mediáticas, potenciou a discussão do peso e da importância do texto e da

palavra dita num filme⁵¹. Se o cinema mudo era imagem sem som, Monteiro realizou um filme sem imagem, mas com som. E, sendo que “um sentido distrai o outro” (ibidem), ver *Branca de Neve* é também um exercício de reflexão onde a primordial importância é dada à palavra, e o papel e atenção do espectador estão essencialmente ligados à audição, à interpretação do texto, e à consequente construção — veiculada pela imaginação — de imagens visuais a partir do diálogo das personagens.

O que interessava a João César Monteiro era “precisamente a magia da palavra e quem faz do quotidiano essa própria poesia” (Bénard da Costa, 2003). O cineasta usa-se do que a língua tem de mais popular, os “regionalismos evocativos de coisas há muito em desuso”, o “virtuosismo das frasezinhas” (Sebald apud Benis in Bértolo et Rowland, 2015:72), as ladainhas bairristas, os provérbios, os ditos cliché. O recurso ao provérbio⁵² desempenha um lugar de extrema importância no seu cinema. Este recurso vem “de uma tradição peninsular, Sancho Pança também só falava em provérbios” (Lourenço, 2003). Mais uma vez, uma tentativa de evocar o que é ser português, de projectar um imaginário português, escrutinando o que a língua tem de banal e de quotidiano. Aí, a assumpção de que o que é intrinsecamente nosso, e de que o que edifica um país e o seu imaginário, é também a sua língua. Não só a palavra literária, que frequentemente usa, cita e da qual se apropria, mas também a linguagem de café, das boates, dos obscuros e sombrios cantos; o falar de Trás-os-Montes, os ditos e reditos e insistentemente repetidos, o atavismo linguístico que sobrevive a mutações e oscilações políticas e sociais porque é perpetuado pelo povo. Veja-se, por exemplo, uma das primeiras sequências de *A Comédia de Deus*, em que João de Deus, gerente da gelataria Paraíso, está sentado numa mesa, falando com as funcionárias que circundam pelo estabelecimento. A sequência é feita de diálogos que estão repletos de trocadilhos⁵³, expressões populares, e desconstruções de ditos comuns. Aqui pode-se falar de uma quase criação de aforismos cinematográficos de que os filmes de Monteiro estão cheios. Precisamente pela evocação popular e pela carga melódica, são expressões que são facilmente associáveis à imagem e à atitude de César Monteiro. Foi, então, um cineasta com uma “submissão incondicional à língua”, uma espécie de “bricolage linguístico” (Sebald apud Benis in Bértolo et Rowland, 2015:72).

Para além das possíveis associações de estilo de escrita, que poderão lembrar igualmente uma certa influência literária — embora não tão declaradamente — também Miguel Gomes se usa da melodia das palavras, conferindo-lhe um tom melancólico e inexpressivo. Veja-se a narração em *off*⁵⁴ de Ventura na segunda parte de *Tabu*. Ou, também, o *off* inicial que o próprio Gomes dita no primeiro

⁵¹ A propósito, uma reflexão de Manoel de Oliveira: “Há uma concepção extremamente constrangedora e redutora do cinema que consiste em pensar que é necessário panorâmicas ou avançar e recuar a câmara e que a palavra é domínio do teatro. Não, o cinema é tudo. A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem. (...) A voz é autónoma. Tem um valor muito forte nos meus filmes, tanto como a imagem. A voz ou um momento de acção têm o mesmo valor (...) O cinema oferece uma imensa possibilidade de jogar com a palavra, só ou com imagem, pouco importa.” (in Baecque et Parsi, 1999:70)

⁵² João César Monteiro recorre frequentemente ao provérbio. *Quem Espera Por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, um filme de Monteiro, nasce a partir de um provérbio. A propósito, recorde-se *A Cara Que Mereces*, a primeira longa-metragem de Miguel Gomes, que tem origem no provérbio: *Até aos 30 tens a cara que Deus te deu. Depois, tens a cara que mereces*.

⁵³ Por exemplo, o trocadilho que Monteiro faz, em *A Comédia de Deus*, com a máxima *God save the queen*, que ele transforma em *God shave the queen*. João Nicolau, cineasta português contemporâneo, também recorre por vezes ao trocadilho com a língua inglesa.

⁵⁴ Apesar de César Monteiro também utilizar voz *off*, em Gomes ela desempenha um papel muito mais central (Nicolau:2016). Miguel Gomes recorre com frequência ao *off*; isso dá-lhe mais liberdade, a nível da montagem, de trabalhar determinadas cenas (Gomes:2016).

volume de *As Mil e Uma Noites*: o tom é desolado, quase lamentoso, não fosse o texto tentar expor a angústia do cineasta relativamente aos problemas com que se deparou durante a realização do filme. É então notável uma espécie de imaginário em torno da palavra, de onde se destaca “o jogo com o estilo literário”. Sendo a escrita dos argumentos partilhada com Mariana Ricardo e Telmo Churro, é-lhes comum “o interesse pela língua, pela construção de frases que no dia-a-dia possam estar um bocadinho ao lado, a atenção às pessoas que falam de maneira diferente”. Mas também o interesse pela sonoridade das palavras: a escrita do argumento passa por, numa fase inicial, ditar o texto e, só depois, no papel, trabalhar o argumento até à versão final (Gomes:2016). Está lá, como em Monteiro, o interesse pelo jogo de palavras, pelo provérbio, pela tal criação de aforismos que, por si só, possuem uma força própria, melódica e textual, que os faz permanecer na memória e no imaginário do espectador. Não é essencialmente o método que os faz tocar em pontos comuns, mas um gesto artístico, um gosto

que acaba por ser cinematográfico porque é veiculado através do som, um gosto pela palavra dita, pela língua portuguesa dita. Eu não direi um gosto literário, embora também seja, mas um gosto pela palavra dita, tanto em diálogo como na voz off. Uma utilização da língua e das suas subtilezas, os jogos de estilo dentro da língua portuguesa, entre o coloquial e o literário. E ambos produzem, em quem está a ver, uma espécie de sorriso relacionado com o sentido de humor: o que as pessoas estão a dizer a maneira, como estão a dizer... A maneira aparentemente desmotivada de como estão a dizer coisas absolutamente sublimes provoca uma segunda leitura do que se está a passar na narrativa do filme. E isso é um instrumento que os dois manejam de igual forma (Pimentel:2016).

O cinema como crítica

Seria redutor e inapropriado⁵⁵ atribuir a algumas características dos filmes de João César Monteiro e Miguel Gomes um carácter unicamente militante. Até porque, em ambos os casos, o cinema é utilizado como uma reacção a algo que, não a ignorando, ultrapassa os domínios da crítica política. Monteiro realizou os primeiros filmes em épocas pré e pós-revolução. Nessa altura, a tendência era a de fazer filmes políticos e militantes com elevada carga interventiva, sendo que grande parte deles viam na paisagem e na cultura transmontana as condições necessárias para um encontro com pessoas e tradições que até então tinham sido reprimidas. Nesse sentido, *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, foi um filme importante por precisamente se afastar dessa corrente de intervenção, já que “ao contrário do cinema de Abril mais militante, *Trás-os-Montes* não pretendia doutrinar nem simplesmente ‘dar voz’ àquelas populações cujas condições de vida reais tinham sido ignoradas durante tanto tempo” (Baptista, 2008:122).

Em Monteiro, o filme que talvez mais se aproxime de uma leitura militante seja *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, que exprime uma “dissidência contra a intervenção da NATO e contra tudo aquilo que representa politicamente a sua presença em Portugal logo após a revolução de 25 de Abril” (Giarrusso, 2012). Não se inibindo de estar em cima dos acontecimentos de então, o filme distancia-se deles o suficiente para, ainda hoje, lhes permitir uma leitura e uma análise (Oliveira in Madeira, 2010:35). *Que Farei Eu Com Esta Espada?* tem excertos originais do filme de Murnau, em que a citação a Nosferatu se insere no filme “mediante uma justaposição que dá origem, por conseguinte, à alternância de dois níveis narrativos disjuntos”⁵⁶ (Giarrusso, 2012). E é o próprio título que nos indica que se trata de um filme de “interrogações, profundas e sem resposta directa, um filme que não tem necessariamente nenhuma certeza revolucionária a propor”, onde “o nível de incomodidade, de perturbação, funciona muito para além da ressonância política”, o que, de certa forma, o descola da simples militância (Oliveira in Madeira, 2010:35, 36).

Recue-se, oportunamente, a *Sophia*. No primeiro filme de João César Monteiro, os planos prolongam-se para além da necessidade expressa de dizer, fazendo com que a urgência de dizer, própria dos filmes militantes, seja parada pela urgência do pensar (Cruchinho in Ferreira, 2007:136). E parece ser essa urgência em criar condições de reflexão, transpondo a necessidade de as impor, a norma em que, como crítica, se baseia o cinema de César Monteiro. É notável uma quase reacção alérgica ao poder que não se manifesta apenas no poder político. A postura é subversiva e engloba todo o tipo de imposições e de ordens estabelecidas: políticas, sociais e religiosas. Nesse sentido, Monteiro é um

⁵⁵ “Deve-se fazer uma distinção entre o cinema militante, produzido por um colectivo geralmente efémero e de meios limitados, e o filme de propaganda, expressão de uma instituição ou de um Estado. O filme militante inscreve-se sempre numa luta de carácter político, social ou ideológico. Quer dar conta de uma situação de exploração ou de repressão que entende denunciar. Pode assumir a forma de reportagem ou de estudo aprofundado, misturando elementos documentais e ficcionais”. Considere-se, por exemplo, *Nova Terra*, de Joris Ivens, ou *O Sal da Terra*, de Herbert J. Biberman. Na década de 60, o Maio de 68 foi propício ao aparecimento de filmes militantes como *Vent d’Est*, do grupo Dziga Vertov (entre eles, Godard), ou *À bientôt j’espère*, do grupo Slon (Aumont et Marie, 2009:263,164).

⁵⁶ Luís Miguel Oliveira fala da rima NATO/Nosferatu como sendo uma “elaboração sofisticada de uma metáfora política primária (...) Mas é mais: os longos excertos do filme de Murnau reportam-se às cenas da chegada do barco, ou seja, a doença a espalhar-se” (Oliveira in Madeira, 2010:36).

cinematista contestatário que faz um cinema perturbador (Douchet, 2003), posição que parece ir de encontro a uma certa visão da arte como forma de provocação⁵⁷, de ruptura. O seu mundo era o da “liberdade soberana”, que “ultrapassa o simples nível da provocação superficial” (Lourenço, 2003).

Veja-se a sequência em que, em *Fragments de Um Filme-Esmola*, a família se reúne. Plano fixo, cerca de oito minutos. João está acorçado num banco, com uma máscara de porco. Maria conversa com os pais no sofá; e Catarina, a filha de Maria e João, deambula pela sala com uma câmara de filmar. O pai de Maria representa o conservadorismo balofo e salazarista e é assumidamente contra a união de Maria com João, que *é doido, um indivíduo deste género é necessariamente doido*; a mãe, complacente com a filha, arranjanho justificações espontâneas para acalmar o marido, porém nunca se opondo a ele, *revoluções assim não há por aqui, pois não?* João, praticamente imóvel, grunhe de vez em quando às palavras do sogro. Maria, responde calmamente aos pais. Catarina, que rejeita cumprimentar os avós, escreve depois num papel *A escola é a retrete cultural do opressor*. A sequência, para além de desconstruir o conceito de família — *Que antes de mais se enterre de vez o conceito de família!*, ouvimos João dizer no final do filme⁵⁸ — revela também, não só o conflito de gerações, mas o conflito ideológico: de um lado a mentalidade conservadora, dos velhos costumes e da manutenção da ordem; do outro, a postura iconoclasta, provocadora, e irreverente.

Em *Veredas*, e numa particular sequência à volta de uma mesa, é igualmente evidente uma visão criticista de Monteiro perante vários poderes sociais — o mais visado será, talvez, a igreja. Aí reúne-se o poder local, D. Miguel, senhor das terras, figura austera, à cabeceira; o religioso, um padre; e o autoritário, um comandante da polícia. A sequência é caracterizada pela condenação dos *facínoras que queriam mais ordenados, que não querem é trabalhar, querem estar na sombra*. Ainda pergunta, um convidado: *os rapazes só querem um bocadinho mais de pão, talvez não?* Ao que o padre, convictamente, *não querem mais pão, no fundo o que eles querem é levantar os outros e obrigar os outros a quererem mais pão... que já o têm, não é?* Sabe-se que o grupo foi morto pela GNR, *ou ficavam os guardas ou ficavam eles*. Uma das ideias mais fortes da sequência, e várias vezes sublinhada pelo padre ao longo do discurso, é a de que *foram bem mortos, isso é indiscutível, gostei da maneira como morreram, porque é curioso, na agonia até pediram um padre*. Mais uma prova da *idoneidade da organização [GNR] que, vamos lá, respeita mais a morte do que a vida*. D. Miguel impõe-se, gravemente, *a calma, a ordem*. O padre completa, terminando aí a sequência, *A ordem é isso, o respeito pela morte*. Numa sequência anterior, já a igreja tinha sido retratada. Numa missa, o mesmo padre prega que *é preciso haver quem dê esmolas, é preciso haver quem as receba (...) é necessário que haja, pois, muitos a receberem as esmolas, poucos aqueles que as dão, porque esses são os que se salvam*. A missa termina, em coro, com a máxima *assim se veja a força da igreja*, um trocadilho com um lema político que reforça a ideia da igreja como uma organização hierarquizada que, como um partido, procura o poder para atingir determinados fins, ideológicos ou não.

Também em momentos da trilogia *A Comédia Lusitana* é evidente a postura subversiva e anti-poder. Não fosse João de Deus, por si só, uma personagem à margem, nunca pacificada com os critérios sociais e morais vigentes. Em *Recordações da Casa Amarela*, César Monteiro volta à figura

⁵⁷ Disse Marcel Duchamp: “Um quadro que não choca não vale a pena”.

⁵⁸ O texto original é de André Breton, *L'amour Fou*.

do polícia: João de Deus, usando uma antiga farda militar, percorre as ruas de Lisboa, acabando por entrar num quartel. Tem uma conversa com o comandante, adoptando uma postura prepotente e provocadora, à la João de Deus, o que lhe vale a entrada num hospital psiquiátrico. Dele sai, sob a égide de Lívio, *vai e dá-lhes trabalho*, expressão que, na língua portuguesa, adquire um duplo significado. Renasce, saído de uma tampa de esgoto, qual Nosferatu, numa sequência quase expressionista.

E deu-lhes trabalho, João de Deus. Pierre Hodgson, entrevistando Monteiro, considera *A Comédia de Deus* um filme político, que é “anticlerical, mas também escandaloso sob o ponto de vista dos costumes”. Monteiro responde:

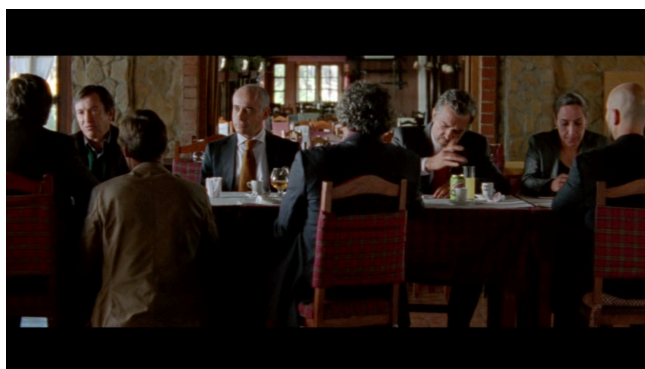
É um filme que vai dividir. Ainda bem. (...) Quis fazer um filme político no sentido grego, uma intervenção na vida pública. Não acredito na Europa. Não acredito na nação. Não acredito na moeda única. Como toda a gente, estou muito preocupado com a hegemonia da Alemanha. Não quero ser alemão. Na *Comédia de Deus*, Judite representa uma certa ordem. É uma ex-puta. Subiu na vida, não tem escrúpulos. Mas é suficientemente hipócrita para saber que deve correr com um troublemaker como João de Deus. No final, ela expulsa-o literalmente da imagem. Judite representa a ordem estabelecida. E o filme é um filme contra a ordem estabelecida. É preciso fundar uma nova sociedade. É uma preocupação que diz respeito a toda a gente. Ou nos colocamos do lado da história, como as personagens de Beckett, ou nos empenhamos a fazer qualquer coisa. O amor é óptimo. Toda a gente está de acordo nesse ponto. Mas óptimo como? O conjúgio é atroz. Se toco no joelho da minha mulher — e estou a citar Unamuno — não sinto nada. E, no entanto, se ela tem dores, se está doente, eu sofro. (Monteiro in Nicolau, 2005:428).

Nota-se uma visão que denuncia uma intensa resistência por parte de Monteiro às ordens instituídas. O cineasta revela mesmo um tipo de pensamento utópico, apelando à fundação de uma nova sociedade, que, de alguma forma, rompa com uma estrutura social anacrónica. Nesse sentido, não se deixa ficar “do lado da história”; não se conforma, inquieta-se, e esse espírito revoltoso, de não compactuação com leis, regras e ordens que lhe são impostas, acaba por se revelar nos seus filmes.

Novamente numa mesa: em *A Comédia de Deus*, João de Deus, agora criador, está prestes a apresentar o seu novo gelado. Dois poderes estão lá representados: o político e o religioso. O político, pelo Dr. Pedro Cruel, *talvez o mais brilhante e promissor político da nova geração*, que no momento em que afirma que *a governação do país está, por ora, em muito boas mãos*, rapidamente alguém, fora de campo, grita *Cala-te boi!* O poder religioso, representado pelo padre que, *infelizmente em precárias condições de saúde*, veio de Braga para abençoar o gelado: *afinal quem já abençoou bombas, minha filha, não fará grande sacrifício em abençoar um delicioso gelado*. Mas o momento do discurso de João de Deus estava a chegar e, com ele, a atitude contestatária. Sabe-se que, apesar de ser uma

personagem, João de Deus é também João César Monteiro. No entanto, neste discurso, há uma ligeira impressão de que é Monteiro, eclipsando João de Deus, que fala:

Podia, quem sabe, ser um criminoso, um proscrito em permanente rebelião contra uma lei social cega e aberrante. Sei que não poderia ser político, engrossar o cortejo dessa corja que põe e dispõe do ser humano, guiando-o para um dever cada vez mais favorável à condição de rastejante. És réptil e em réptil te tornarás, é a lógica que forma incansavelmente a nossa vergonhosa degradação, enquanto indivíduos, enquanto espécie. Contra a trapaça universal, os gelados enregelados, o meu gelado que leva em si toda a energia calórica do mundo. Uma palavra amiga, uma prova de amor. Rigor e fantasia. O ultimo luxo soberano de um homem livre que teve a suprema ousadia de no país dos gatos pingados exultar a vida. (...)



Em cima, fotogramas de *Veredas* e *A Comédia de Deus*, de João César Monteiro; em baixo, de *As Mil e Uma Noites*, de Miguel Gomes. Em todos, a mesa como lugar comum de crítica.

Apesar da visão criticista estar de alguma forma presente em *Tabu* — em forma de um país com passado colonial — é em *As Mil e Uma Noites* que, no cinema de Miguel Gomes, atinge o seu auge. É, sem dúvida, um filme sobre Portugal e sobre os portugueses, sobre a *actual e miserável*

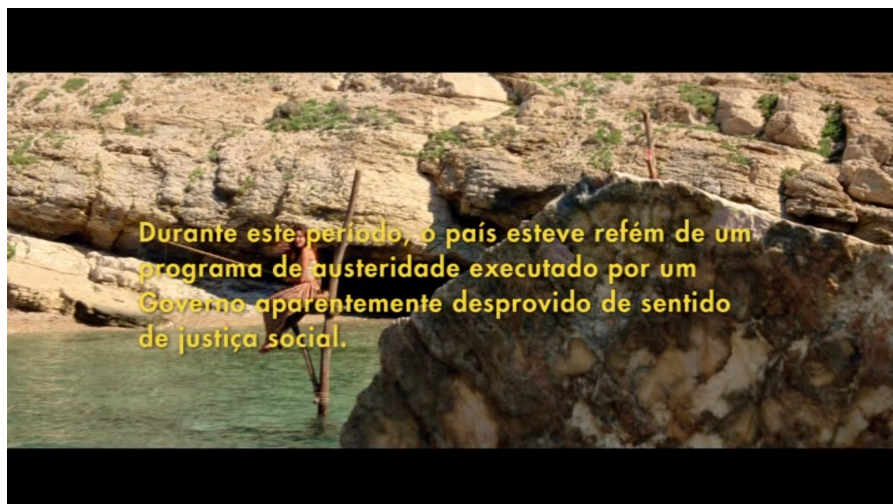
situação de Portugal, e sobre as consequências sociais e morais de todas as medidas políticas que foram impostas durante a intervenção da troika. São tempos desesperantes, onde pesa o *horizonte falhado do presente*. No início do Vol.1, Miguel Gomes adverte, num *off* com ares de auto-depreciação: *Não se consegue fazer um filme militante que logo esqueça a militância e se ponha a escapar à realidade*. Não é, porém, um filme assumidamente militante:

Os filmes militantes apresentam, quanto a mim, um problema idêntico ao das testemunhas de Jeová: querem converter-nos. Têm um programa, acham que isso se deve expandir aos outros e, portanto, tentam convencer-nos de que aquilo é bom. Não sendo eu um homem de fé – nem política, nem religiosa ou outra –, o meu lado agnóstico faz com que me seja difícil tentar impor valores aos espectadores. Não me vejo como um pregador (Gomes in Preto, 2015).

Não querendo, então, impor valores, *As Mil e Uma Noites* pode ser considerado um filme reflexão, que estimula mais a reflexão e o pensamento sobre o país do que impõe uma visão. Para além disso, a adição de elementos de ficção, fantásticos ou surreais, confere-lhe outro tipo de carácter: é um filme inteiramente conectado com a realidade porque dela nasceu, mas ao mesmo tempo distancia-se dela. E é desse o jogo interno que o filme vive, bem como das suas mutações e mudanças de ritmo. Apesar de ser um filme que, com fantasia ou não, documenta e revela um conjunto de episódios que aconteceram em Portugal durante o período de um ano, reforçando assim a função mnemónica que lhe poderá estar associada, as transmutações de que é feito irão sempre suscitar diversas interpretações e reflexões, garantindo que, no futuro, o filme não seja meramente lido e visto como um documento histórico.

É certo que a vontade de Miguel Gomes não é converter o espectador, o que não implica que não seja notável uma posição de divergência para com o sistema. *As Mil e Uma Noites* não é um filme politicamente neutro. Apesar de não o dizer directamente, nota-se que não existe qualquer simpatia por o governo que então exercia funções; ao mesmo tempo, não dita soluções nem planos para o progresso (Gomes, 2015). Este lado em que Gomes critica e está contra algo, sem o assumir evidentemente, usando uma certa dissimulação, poderá dar uma nova dimensão ao filme:

Que fácil que era ao Miguel ter feito um filme contra a troika, todo politicamente correcto. Mas assim ainda é mais arrasador contra a troika, contra o Portugal da troika. Mas não o é porque te disse que era, é porque te mostrou um basqueiro tal que te faz ficar com a impressão de que vivemos tempos tão estúpidos em Portugal. Uma reunião da troika não é uma coisa cómica, mas depois de ver o filme associas sempre a reunião da troika ao filme e não os consegues levar a sério. Bestial. (Pimentel, 2016)



Fotogramas de *As Mil e Uma Noites*, de Miguel Gomes. Diz o texto: *Durante este período, o país esteve refém de um programa de austeridade executado por um Governo aparentemente desprovido de sentido de justice social./Em consequência, quase todos os portugueses empobreceram.*

O episódio com mais carácter político é o primeiro que Sherazade conta, no primeiro volume de *As Mil e Uma Noites*, e que representa uma reunião entre políticos, governo e a troika. Aí, Miguel Gomes estabelece uma relação entre o poder político e o poder sexual⁵⁹. É um episódio asneirente, que recorre ao calão e a uma linguagem brejeira, em que a reunião, as pessoas que dela fazem parte, e os métodos e critérios de negociação— que posteriormente vão afectar directamente o país — saem

⁵⁹ Luís Miguel Oliveira, sobre *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, menciona essa relação que está igualmente presente no filme de João César Monteiro: “E são novamente os canhões, e depois os próprios barcos, que se assumem como falos. A associação é mais ou menos clara? É: a equivalência entre o poder militar e político e o poder sexual, outra coisa que vem nos livros” (Oliveira in adeira, 2010:36). Os filmes estabelecem, desde já, para além da agora mencionada, algumas relações: a vontade de registar acontecimentos relevantes para o país de forma a mostrar o ambiente vivido, o filmar manifestações e depoimentos de pessoas; e a capacidade que os filmes têm de, não se descolando da actualidade que pretendem retratar, permitir — com a inclusão de certos elementos — uma leitura futura que não se limite ao simples documento histórico.

ridicularizados. *Miséria! Então é assim fortuna? Relegas para a sombra os mais sábios e o governo do mundo abandonas aos néscios.*

Essa parte daquilo ser brejeiro, eu sou um menino comparado com o César. Mas, para mim, fazia parte dos códigos do próprio livro d'*As Mil e Uma Noites*. São contos de cultura popular onde existe muita sátira e um registo escatológico e eu achei que fazia sentido ter isso no filme (Gomes, 2016).

Mais à frente, recorrendo a uma personagem revoltada, *por isso é que ela parece uma porca espigada derivado à revolta de ver tanta gente válida a navegar à sorte no mar agitado da selvajaria social. Se dependesse dela, sangrava-vos até à morte indiferente aos grunhidos capitalistas que soldásseis*. Não ignorando a situação política nacional e europeia, em *Redemption*, Miguel Gomes já fizera alusão a questões políticas, servindo-se da imaginação para criar excertos confessionais de quatro personalidades com poder político. São elas Pedro Passos Coelho, Nicolas Sarkozy, Silvio Berlusconi e Angela Merkel. Miguel Gomes resume, assim, a sua relação com o poder:

Eu não tenho grandes relações com o poder, mas eu acho que isso também tem um bocado a ver com a maneira de ver o país. O João César Monteiro tinha uma relação tão central com o país que a coisa passava também pelo poder. (...) Apesar de tudo não existe qualquer tipo de censura e portanto o João César Monteiro pôde fazer os seus filmes em que criticava o regime, em que criticava o poder político e o poder em geral, tal como eu posso fazer. Coisa que não é tão óbvia noutros países. No caso d'*As Mil e Uma Noites* havia todo esse contexto que vem do livro e que vinha da situação do país, em que eu achei que queria filmar pessoas que não tinham poder nenhum, como os passarinhos, o casal suicida, ou a história do Dixie, e queria filmar pessoas que tinham poder. Fazia parte da ideia de que o filme deveria se o mais tenso possível a nível da representação das classes da sociedade portuguesa. Como no livro em que existem ricos e pobres, poderosos e ladrões. Então o filme deveria cobrir isso tudo e surgiram essas personagens todas, as personagens da troika, do governo, mas também essa espécie de classe média alta, de juizes, de alguém que supostamente tem alguma influência dentro da sociedade e que a ia perder devido à situação que se apresentava no país. (Gomes, 2016)

Monteiro era, nesta questão, muito mais radical. Tendo uma postura — dentro dos filmes e, também, fora deles — mais subversiva e inquieta. Nota-se um desconforto pessoal que, seguindo sempre em fricção o sistemas e os poderes instituídos, transpõe para os seus filmes de uma maneira provocadora. As críticas ao poder, que poderão passar por essa tal relação estreita que se estabelece com o país, ultrapassam muitas vezes os limites da irreverência, da mera discórdia politicamente correcta. Miguel Gomes, embora com menos revolta, encontrou nesta postura de Monteiro um encorajamento, no sentido em que as “experiências anteriores do César são um modelo, um modelo não imensissimamente original, mas são um modelo para transformar em farsa coisas que são solenes e que estão atrás das cortinas, e abrir as cortinas e dá-las como farsa” (Pimentel, 2016).

O imaginário português

Os retratos e representações de um país

*Mas haveis de lamentar este país em troca de outra terra, pois já vos profetizo que, com o andar do tempo, crescerá a glória desta cidade.*⁶⁰

Na sua obra conjunta *Ler cinema: o nosso caso* (conversas e outros textos em volta de um certo cinema português), organizada por Regina Guimarães e Saguenail, diz a primeira, a certa altura: Apesar de estarmos um pouco à espera disso, pelo carácter marcadamente urbano da maioria dos cineastas, quando perguntávamos o que era português no cinema português as pessoas riam-se. “Vêm agora estes pacóvios do Porto preocuparem-se com o que é português no cinema português, francamente isso não é problema para ninguém. Nós estamos em Lisboa como estaríamos em Berlim, Nova Iorque ou Tóquio, é tudo a mesma coisa”. As pessoas achavam, de uma forma geral, a pergunta perfeitamente descabida. O Oliveira não. Levou aquilo muito a sério e respondeu-nos que o que era português era a erva daninha. Invadem, destroem, devastam, e aquilo que volta a nascer é o que é português. É interessante ter sido o único a responder. Num país que sofre intensamente de excesso de identidade, é curioso que haja tão pouco à vontade para falar de uma coisa destas. Se ao menos houvesse uma recusa... mas porquê fazer disso um tabu? (Guimarães et Saguenail apud Bello, 2011)

Ambos os cineastas parecem revelar — ou querer transmitir — um certo imaginário pessoal de Portugal. O registo de uma cultura popular exige que se construa uma relação estreita com as pessoas que a fazem e mantêm. O compromisso que é filmá-los toca, inevitavelmente, em questões intrínsecas e identitárias. O cinema tem sido, ao longo da sua história, um importante meio na (re)construção de identidades/alteridades e os filmes não são impermeáveis ao momento histórico em que são produzidos. (Piçarra apud Pereira, 2016).

Aquele Querido Mês de Agosto veio desenterrar um Portugal profundo ao mesmo tempo em que se desenrola uma ficção; uma visão que, apesar de ser muito pessoal, pode ter uma leitura mais vasta do que a mera assumption de que Miguel Gomes decidiu unicamente realizar o filme porque os avós eram naturais daquela região. Para além disso, *Aquele Querido Mês de Agosto* é um filme sobre o

⁶⁰ De *Veredas*.

interior profundo que renasce em Agosto, sobre a emigração, sobre uma identidade renegada pelos media mas que existe a larga escala e se estende além daquelas terras: as festas, a música popular, as personagens locais. Evidenciando o tema da emigração, Gomes revela as práticas e costumes de um interior e de uma comunidade que, sendo significativa, nem sempre é devidamente representada. São símbolos de uma identidade de um país, arquétipos ocultos que se projectam além daquelas montanhas da beira: o hiato entre Lisboa e aquelas terras, e a relação dos habitantes com essa falta de conexão. Veja-se o momento em que é entrevistado um casal: ele, holandês; ela, lisboeta. *Toda a gente vem cair neste buraco* [Portugal] e a ele perdoam-lhe as excentricidades de trabalhar a terra nu; a ela, chamam-lhe uma *achadiça*, expressão que utilizam para denominar as pessoas que não são de lá. Diz, a certa altura, em contraste com o sempre sorridente holandês: *temos opiniões diferentes, [Portugal] é liberdade, é tudo muito lindo, mas eu continuo a achar que há racismo*. Mais à frente, e na sequência em que Gomes conversa sobre os problemas de financiamento com Joaquim Carvalho, director de produção e mais tarde contractado para actor, o realizador pede que *tragam o dinheiro de Lisboa e eu cá estou com estes personagens*. Conscientemente ou não, o realizador sublinha a distância. Lisboa, a capital, detentora dos fundos; o interior, e quem lá está, à espera deles. Afinal de contas, *Aquele Querido Mês de Agosto* é também um filme que aquelas terras dão a Miguel Gomes. O realizador e a sua equipa desloca-se de Lisboa para o interior beirão, onde enfrentam os já conhecidos problemas. Mas é naqueles sítios que acaba por encontrar pessoas, actores, histórias, e pessoas com histórias que vão mais tarde ser actores. Nesse sentido, pode-se também dizer que o interior faz *Aquele Querido Mês de Agosto*.

É também notável — e natural — o confronto com o interior filmado por Reis ou Monteiro. O interior de *Aquele Querido Mês de Agosto* é um interior de um Portugal europeísta, que, ao longo do tempo (quatro décadas) sofreu mudanças políticas e sociais significativas. Apesar de por vezes a ideia de um interior agrícola, auto-suficiente esteja ainda presente — não quer dizer que não exista, mas certamente acontece em muito menor escala —, *Aquele Querido Mês de Agosto* “não olha com nostalgia um universo a caminho do desaparecimento, mas sim aquilo em que ele já se transformou”, abdicando de procurar os traços de uma cultura especificamente rural num universo onde ela já não é preponderante. O interior rural filmado por Miguel Gomes é um espaço despovoado pelo envelhecimento e pela emigração e onde já quase ninguém vive da agricultura (Baptista, 2008:167). No entanto, o filme foi feito “sem qualquer pretensão de ter uma abordagem sociológica”, não descorando a hipótese de, no futuro, poder existir “um olhar sociológico e etnográfico sobre o filme” (Gomes, 2016).

Nunca me interessou filmar o trabalho, não há ninguém a trabalhar no filme. Nunca se percebe bem qual é o núcleo familiar, o lado da organização social. Nada disso me interessou no filme. O que realmente me interessava era o mundo de espectáculo que havia ali. Não existe um olhar sobre o interior. Atraía-me uma série de pessoas que estão a inventar o seu próprio espectáculo. É o Paulo Moleiro que se atira da ponte, é as bandas que tocam, a rádio. Há toda um organização que faz reconfigurar

aqueles lugares numa coisa festiva e feérica durante um mês. Conheço suficientemente aquela zona para saber que durante o resto do ano aquelas aldeias não são assim. Existe um desejo de espectáculo e de celebrações que eu gostava de captar no filme, portanto o meu olhar não é tanto um olhar muito sociológico e etnográfico porque a mim o que me interessava era mais o que se produzia como imaginário e menos como é que as pessoas vivem, ou o contraste com o litoral, etc. (ibidem)

O filme seguinte, *Tabu*, foca a ressaca de um colonialismo e a relação que hoje estabelecemos com ele, reflectindo a forma como estereótipos e representações sociais e raciais se repercutem na sociedade portuguesa. *Tabu* apresenta uma construção da identidade portuguesa a partir da sua relação com as antigas colónias. Oferece também um “olhar crítico sobre uma certa elite portuguesa em África e sobre a forma como esse mesmo grupo viveu o período da Guerra pela Independência, confrontando esse momento da história portuguesa com o tempo actual”. Também a representação dos negros revelará a uma mentalidade colonizadora e escravizante. Embora estejam sempre presente nas acções - — o espectador sabe-o — aparecem frequentemente nas imagens. No entanto, os negros são “quase sempre excluídos por supressão no discurso de Gian Lucca” (Pereira, 2016). Na única cena em que um negro se destaca, *um provento ancião que servia a família do marido havia décadas e cuja reputação culinária era extraordinária*, e que era também um feiticeiro e vidente, vaticinou a Aurora a um *fim amargurado e solitário*; acabou por ser expulso da casa, Aurora não podia *continuar a pactuar com rituais repugnantes e heréticos*. Esta é uma ausência que “é propositada no sentido em que diz qualquer coisa sobre o imaginário colonial” (Gomes, 2016).

Mas *Tabu* é também um filme sobre o tempo, sobre a confrontação entre o passado e o presente, em que a segunda parte vive unicamente num lugar memória, a memória de Gianluca Ventura. Denominada *Paraíso Perdido*, esta parte denuncia um evidente sentimento de perda que o filme se encarrega de transportar. É um paraíso perdido no tempo, perdido com a independência das colónias e com os ataques dos movimento libertários; mas é essencialmente um paraíso que se perdeu graças aos *indizíveis crimes* cometidos e ao forçoso fim da relação entre Aurora e Ventura. Em forma de prelúdio, existe um “filme dentro de um filme”, a história de um *intrépido explorador* que prefere lançar-se a um lago com um crocodilo do que viver sem o amor desejado. Afinal, também Aurora morre antes que consiga reunir-se com Ventura. Então, o *paraíso perdido* pode adquirir a dimensão de um amor perdido. Mas apesar do constante sentimento de perda, nada em *Tabu* parece adquirir uma aura saudosista; há lugar, isso sim, para uma evidente melancolia: o aparente tom distante, por vezes a tocar a frieza, poderá ter sido adquirido com a passagem do tempo; mas é melancolia e resignação para o que o discurso nos remete. Para além da perda, há a solidão de que são feitas estas personagens. Sozinha, Pilar, dá-se aos outros, sendo cortejada pelo amigo pintor, também ele sozinho. Santa, indiferente ou não, também sozinha. Aurora, abandonada pela filha. Ventura, num lar de idosos.

A curta-metragem *Redemption* desenvolve-se a partir de discursos na primeira pessoa de quatro personagens que, no fim do filme, são apresentadas ao espectador. No dia 21 de Janeiro de

1975, uma criança escreve aos pais que estão em Angola a dizer-lhes como é triste Portugal; no dia 13 de Julho de 2011, um idoso lembra-se do amor que se lhe escapou pelas mãos, e lamenta-se que toda a sua vida seja pública mas a todos escape a sua intimidade; a 6 de Maio de 2012, em Paris, um homem diz à filha que a encherá de bens, e que certamente a deixará em perda de amor paterno, por isso ela não se lembrará dele; a 3 de Setembro de 1977, em Leipzig, RDA, uma noiva não consegue tirar Wagner da cabeça (Câmara, 2013). O que *Redemption* nos mostra são quatro depoimentos, em tom confessional e em voz *off*, ilustrados com imagens de arquivo. É criada uma disparidade intencional, uma “disparidade baseada na compreensão que o espectador tem de algo anterior, compreensão essa que é atribuída ao documento de arquivo” (Baron apud Adelaar). Só sabemos a quem pertence cada uma daquelas vozes nos momentos finais do filme e, até lá, somos livres para imaginar quem quer que seja. É um filme sobre personagens e imagens anónimas que foram caminhando em direcção a uma dimensão pública (Gomes in Câmara, 2013). No final, há a confrontação entre a imaginação do espectador e as personagens que o realizador nos apresenta. São elas: Pedro Passos Coelho, Nicolas Sarkozy, Silvio Berlusconi e Angela Merkel.



Fotogramas de *Redemption*. Imagens de arquivo. Em cima, as colónias. Em baixo: a ruralidade de Trás-os-Montes.

Em *Redemption* tudo começou “com uma pesquisa sobre as personagens reais que teve a densidade de uma wikipedia; não era preciso mais, a imaginação teria de se libertar para inventar” (Câmara, 2013). “Um detalhe pode levar à explosão de um mundo”, e são os livros que se leram, os filmes que se viram — “de onde vêm todas as coisas” — que vão estimular um mundo por criar (Ricardo apud Câmara, 2013). Foquemo-nos na primeira das quatro histórias, as confissões de um jovem Passos Coelho que se dirige aos pais que estão em África, daí o tom infantil, despidorado e inocente transportado no discurso. A imagem de Portugal que nos é dada é a de um de um país de *gente burra e feia*, um *Portugal que é muito triste e vai ser sempre assim*. Também aí há um confronto com o passado colonial: *Tenho a certeza que aí [África] ainda há muita gente que é nossa amiga e que não quer saber de revoluções. Papá e mamã, sei que temos de sair daí porque isso já não é Portugal. Mas que é que isso de Portugal interessa, se Portugal é só gente pobre e feia a passear em bois esqueléticos*. Tendo ido viver para Vila Real depois do 25 de Abril, o jovem Passos Coelho revela aqui uma ideia atrasada e rural de Portugal. Esse Portugal é exibido nas imagens arquivo presentes no filme, que vão alternando com imagens de África enquanto território português.

Uma das forças de *As Mil e Uma Noites* é multiplicidade de representações de Portugal que estão presentes em cada história que Sherazade conta, e que no seu todo expõem um país ferido pela crise, governado por gente *aparentemente desprovida do conceito de justiça social*. Ficam a nu as contradições, o surreal que, mesmo ignorando a componente ficcional adicionada às histórias, paira sobre uma realidade saída de um país que, por vezes, adquire uma aura fantasiosa. Fazer um retrato da alma de um país implica mostrar o que está acontecer, o que se quer que aconteça, ou que se receia que aconteça (Gomes, 2015).

Antes de Sherazade começar a contar as histórias, Gomes leva-nos a Viana do Castelo: os estivadores enfrentavam uma vaga de despedimentos, daí que para o realizador seja *impossível fazer um filme em Portugal e deixá-los de fora*. Em Viana há também um homem que inventou uma máquina exterminadora de vespas asiáticas. Este momento do filme, anterior às histórias que Sherazade conta, adquire uma abordagem mais documental, deixando um pouco de lado a ficcionalização de histórias a que se recorre mais à frente. Funciona quase como um prólogo que pretende de certo modo revelar *a miserável situação* em que Portugal se encontra, e que serve também como introdução para o que se passa a seguir: a fuga do realizador. A par do registo do porto de Viana, vemos manifestações onde se grita *não queremos dinheiro, queremos trabalho*; discursos na rua, e ao mesmo tempo, festas e bailes minhotos.

As contradições e o país em que Portugal se tornou está lá. Simão Sem-Tripas, procurado por assassinato, conseguiu enganar dezenas de polícias durante a sua fuga; ajudado pela população, Simão é apanhado porque regressou a sua casa, e é recebido com aplausos dos habitantes pelo simples facto de ter conseguido ludibriar a polícia. A juíza, severa, que sadicamente controla a filha, mas que sucumbe à encruzilhada de crimes, à teia aparentemente⁶¹ irreal que se forma num julgamento, e que desesperadamente chora, cabisbaixa e impotente. Ou um grupo de passarinheiros, alheios ao estado em que o país se encontra — e que motivou *As Mil e Uma Noites* — e que se dedicam com devoção à

⁶¹ Individualmente, cada crime aconteceu, apesar da teia criada ser uma construção. Ou seja, os crimes, por si só, aconteceram verdadeiramente e foram reunidos pela equipa de jornalistas. A relação entre eles criada, a dita teia, é que foi ficcionada.

criação de tentilhões. Portugal, um *país a pão e água*. Quem o diz é o personagem que foca toda a sua energia, a pouca que lhe resta, na organização de um banho rejuvenescedor no dia 1 de Janeiro. Recebe e motiva desempregados a participarem. *Se os senhores ouvissem metade do que eu e a minha camarada Maria ouvimos todos os dias da boca dos desempregados, ficariam doentes*. Gomes utiliza a trama criada para incluir o depoimento de três desempregados no filme. Este também é o país das elevadas taxas de desemprego, da não-dignidade e humilhação, que leva as pessoas sem emprego a sujeitarem-se a *aceitar tudo*.

As Mil e Uma Noites é a imagem de um país em crise — não há ar dele em *Aquele Querido Mês de Agosto* — e que se transformou, subjugando a população aos mais ignóbeis sacrifícios, um país nas mãos de credores e de negociações enigmáticas — é o primeiro conto de Sherazade, uma ficcionalização de uma reunião entre o Governo e a troika; e assim se inicia a narração: *Escuta, ó venturoso rei, fui sabedora de que há um triste país entre os países, onde assomavam as ruínas e o povo andava à míngua*. Povo esse que partilhava a “fantasia de que aquilo haveria de parar, mesmo com as mais inusitadas situações, todos os cortes e medidas de austeridade” (Gomes, 2015).

Numa mesma linha do que fizera a *Nouvelle Vague* francesa, *Quem Espera Por Sapatos de Defunto Morre Descalço* é um filme inquieto, que conta a história do amor entre Lívio (Luís Miguel Cintra) e Mónica (Paula Ferreira *aka* Paula Bobone). Uma reflexão sobre Portugal que parte de uma ideia de fazer uma série de filmes com base em provérbios portugueses. Lívio, inconstante e incerto, não consegue resolver “uma paixoneta que nem ata nem desata” (Bénard da Costa in Madeira, 2010:29). Vai deambulando, por ruas e cafés, adiando-se. É o mártir de uma juventude desesperada, sem esperança, com uma grande incerteza no futuro. Aos melancólicos devaneios de Lívio, é-lhes acrescido o peso de um país, que *é um poço onde se cai, um cu de onde não se não sai*. *Quem Espera Por Sapatos de Defunto Morre Descalço* é um filme “secreto, opaco, como um búzio” onde o que se pretende filmar “não é tanto o filme, mas o seu reflexo. Obscuramente, como num espelho” (Monteiro apud Bénard da Costa in *ibidem*:28).

Em *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, João César Monteiro revela o impasse de um país em ebulição que, no pós-25 de Abril, vê o seu futuro pouco definido. O filme funciona como uma “cápsula do tempo, de um momento exacto na história portuguesa recente, um filme-espelho de um país fragmentado” que “na sua agitação e urgência, acaba por capturar uma inquietude e um estado de insatisfação que se repetirá ciclicamente nos anos seguintes”. Navios da NATO atracavam no Tejo, à espera de intervir caso fosse necessário, sublinhando o ambiente de incerteza que então se vivia. “Inerente a uma perda de soberania, pelo condicionamento da decisão do futuro de um povo, está inerente uma perda de identidade, que no fundo se resume ao espectro do colonizador que é agora colonizado” (Araújo, 2015). Sem deixar de trabalhar a actualidade, *Que Farei eu com Esta Espada?* “procura ainda mais encontrar uma distância que propicie a análise que, de certa maneira, o esvazie do seu tempo”. Mas sem querer nem conseguir dar respostas, é um filme de interrogações profundas, que é “obsuro e que obscurece” (Oliveira in Madeira, 2010:35). Um retrato de um Portugal em pura desconfiança com o insurgir daqueles navios; um povo que, ainda instigado pela revolução — e ele próprio fragmentado — se manifesta contra a possibilidade de ver a sua independência e soberania posta em causa. Já *Veredas*, e os restantes filmes que partem de contos tradicionais, revelam um

Portugal recôndito, mas com uma cultura popular particularmente rica. A par do tom mitológico e poético, é-nos mostrado um país com tradições seculares e rituais místicos e arcaicos.

É a partir de *Recordações da Casa Amarela* que João César Monteiro consolida com mais evidência um olhar sobre o país que acabaria por estar presente até ao seu último filme, *Vai e Vem*. Uma construção que, como um puzzle, é feita de várias peças, e onde se sentem ecos de algumas representações que Monteiro usara nos filmes anteriores. Com a ajuda de João de Deus, estabelece uma prática que cava fundo os maneirismos, as hipocrisias. Monteiro “brinca com o imaginário português, com o conformismo” (Lourenço, 2003). As aparências, as justificações balofas: *barroca, Senhor João; isto foi casa de marqueses, de príncipes de Portugal*. João de Deus lá anda, ao sabor das marés, nas ruas do bairro, nos restaurantes e cafés, nos hospitais. E o bairro, por si só, é uma representação: “Para certos aspectos tive em conta os locais. Fiz a minha pesquisa, como amador, claro está, porque não sou um especialista nem em antropologia nem em ciências humanas. Observei atentamente esse bairro popular, fiz longas repérages, falei com as pessoas, fiz-lhes perguntas sobre os seus problemas concretos” (Monteiro in Nicolau, 2005:411). Surge, finalmente, o recalcado, o perverso João de Deus — são de ele, também, as acções mais ignóbeis. Ignóbil e perverso para alguns, humano para outros. No humano, sabe-se, cabe muita coisa; e muita coisa se vê nos filmes de Monteiro. É, afinal de contas, a sumarização de uma portugalidade, um apontar de costumes, mesquinhices e fragilidades. Veja-se a reunião das bairristas, em *Recordações da Casa Amarela*: juntas nas ruas, a alto e bom som, na *má língua*; “não te metas na vida alheia se não queres lá ficar”, dizia Almada Negreiros. São representações de Portugal, do banal, do quotidiano, que se munem da criação de personagens (ou linguagens)-tipo; como tal, César Monteiro usa-se do calão, do provérbio, da gíria de café. João César Monteiro é “um cineasta nosso, português, e radicalmente surrealista, sobretudo na posição de estar no mundo” (Tavares, 2003). Em *Le Bassin de JW*, “a imagem de Portugal projectada por Monteiro neste filme é de um espaço sem futuro histórico, sem salvação ou redenção possível, onde apenas resta a fuga para um exílio idealizado desde a infância (o Pólo Norte onde um mítico John Wayne se passeava mexendo “maravilhosamente” a bacia)” (Cunha, 2010). Há uma visão negra em relação ao mundo contemporâneo do qual Portugal faz parte, o que remete para uma certa descrença do mundo a vir. É uma descrença do homem contemporâneo (Monteiro in Nicolau, 2005:378). Quando, em *Veredas*, Corifeu pergunta a Atena *E dás-me garantias para todo o porvir?*, responde Atena: *Para quê fazer promessas que poderão falhar?* Essa descrença no porvir pode igualmente ser visível em Miguel Gomes. Ou, se não for isso, será desconfiança ou incerteza no porvir: é também disso que é feito *As Mil e Uma Noites*; um país magoado, despedaçado, onde as condições de vida de um Portugal actual tornam a realidade irrisória.

Eu, sofrer essa humilhação! Oh!
Eu e a minha alma antiga
Obrigada a viver neste país
Como alguém impuro e desprezível
*Ah! Não! É só cólera o que eu respiro, é só rancor*⁶²

O imaginário e as representações do país, em ambos os cineastas, tocam-se em certos aspectos. A visão é muitas vezes a de um país triste, que sufoca mais do que liberta, que desgraça, desvaloriza e recalca. *A maior desgraça foi ter nascido em Portugal*, disse João de Deus, em *As Bodas de Deus*. Há melancolia, conformismo, resignação; um universo de personagens que tipificam os mais variados comportamentos e cimentam uma visão característica de Portugal. Interessam-lhes particularidades, banalidades e características mundanas e comuns, mas que estabelecem um tipo e que o espectador facilmente identifica como algo intrinsecamente português. Em ambos, também, uma certa resistência à ideia de crescimento, de entrada na vida adulta: em *A Cara que Mereces*, a primeira longa-metragem de Miguel Gomes, o imaginário fantasioso e infantil domina a película, e é a dificuldade e as consequências de entrar na vida adulta o tema central do filme⁶³; também João de Deus, a certo ponto, é uma personagem infantil, alheia e pouco consciente (será?), com uma muito própria assumpção do certo e do errado, e que age imponderadamente conforme os seus desejos; diz o próprio, *juro pela alma da minha mãe que Deus tem que vou passar o resto dos meus dias a viver em conformidade com a idade que tenho*.

*Sou português, amarelinho: vou para Cuba fazer o ninho. Sou português, fui desmamado. Sou português, fui enganado.*⁶⁴

Como já foi dito, a diferença geracional não pode ser ignorada: a visão do país de alguém que nasce e vive em tempos de regime salazarista, não pode ser igual à de alguém que nasce poucos anos antes da revolução. No entanto, o reconhecimento de semelhanças entre as duas visões sugere ele mesmo que, à parte de questões políticas e cronológicas, sugere que existe um certo imaginário e uma particular ideia de pensar Portugal que toca várias gerações. *É o atavismo, é o atavismo*, já João Vuvu dizia em *Vai e Vem*. Então, nem são as próprias representações em si que mais se assemelham, mas a relação que Gomes e Monteiro estabelecem com Portugal — o imaginário — e que consequentemente transfiguram para os seus filmes. E a relação que os dois cineastas mantêm com o país parece ser uma

⁶² Texto de *Veredas*, de João César Monteiro, protagonizado por Manuela de Freitas e um conjunto de camponesas, e que corresponde à encenação de *Euménides*, de Ésquilo.

⁶³ Vai de encontro a uma certa tradição de um certo cinema português contemporâneo. Veja-se, por exemplo, *Rapace*, de João Nicolau.

⁶⁴ De *Le Bassin de J.W.*

relação de intensa pertença, ávida o suficiente para lhe detectar singularidades identitárias, consciente o suficiente para lhe saber os defeitos⁶⁵. Sente-se, porém, que está intimamente ligada ao ser-se português⁶⁶. O imaginário, afinal de contas, vem da experiência de viver num sítio (Gomes, 2015), e ambos, de uma maneira ou de outra, com mais complacência e aceitação ou não, parecem não conseguir ignorar o facto de serem portugueses, o que acaba por se reflectir no cinema de ambos⁶⁷.

O cinema português sempre teve uma relação muito obsessiva com o país; o país não é muito grande. [A relação estabelece-se] desde o cinema novo, o Fernando Lopes, Paulo Rocha... Os Verdes Anos e o Belarmino, são filmes sobre Portugal. O que é a experiência de viver e ter crescido em Portugal? Eu pergunto-me às vezes até que ponto me posso permitir fazer um filme com uma relação muito menos evidente com o país. Mesmo o Tabu tem uma relação com a história de Portugal. Uma vez perguntaram-me por que é que Lisboa⁶⁸ não aparece tanto nos meus filmes, e eu acho que respondi porque quando eu quero filmar tenho vontade de filmar num sítio onde não costumo estar. Não sei se me posso permitir fazer um filme mais distante do país, se tenho esse direito. Porque é que não me consigo livrar disto? (Gomes, 2015)

A partir do Cinema Novo, do Paulo Rocha e Fernando Lopes, o “objecto do cinema português sempre foi Portugal, de maneiras diferentes”. E, mesmo antes, no regime salazarista, o cinema também andava à volta de uma ideia de Portugal; a diferença é que era “uma ideia que se queria impor” (Gomes, 2016). É nesse sentido que, tanto Gomes como Monteiro, mesmo não partilhando exactamente a mesma ideia sobre o país, fazem parte de uma tradição que parece não conseguir excluir dos seus filmes uma ideia de Portugal. Um sublinhar de que viver neste país, com estas pessoas, e com

⁶⁵ Este sentimento de pertença contrasta com uma citação de Pedro Costa, que diz que a geração dele não tinha país, nem tradição: «O punk que eu conheci na Escola [de Cinema] foi o António Reis. (...) O confronto com ele, por um lado, deu razão àquele nervosismo e àquela insolência. Disse-me: «Não, não, continua assim, desespera.» Por outro, deu-me a coisa mais importante, que foi (...) uma espécie de calma para conseguir fazer filmes em português. Essa era uma grande dificuldade para mim e para todos os meus colegas dessa altura; creio que todos vivíamos essa angústia. Nós não tínhamos país, não tínhamos tradição. Nem temos. Quer dizer, o Manoel de Oliveira não serve para isso, e ainda bem: é sozinho, é excepcional, mas não tem o cinema todo. E Portugal não teve, para mim, um cinema a sério» (Costa apud Cipriano, 2011). No entanto, em *No cinema português: continuidade e rupturas em Pedro Costa*, Bárbara Barroso e Daniel Ribas traçam a ideia da construção de um imaginário colectivo em Pedro Costa, ressaltando que, mesmo a nível português, “os filmes de Pedro Costa não são órfãos” (2008).

⁶⁶ Note-se o que disse João César Monteiro, em entrevista a Rodrigues da Silva: “Portugal é um país de que gosto bastante. Eu não confundo Portugal com o cavaquismo. Gosto bastante de algumas coisas disto e não só de Lisboa. Sei que é um país com imensos defeitos, mas com imensas qualidades” (in Nicolau, 2005:367).

⁶⁷ “É com este sentimento de desamparo e desenraizamento que muitos dos novos cineastas começam a olhar para o mundo que os rodeia. Na ausência de um cinema português com o qual se conseguissem relacionar e confrontados com uma sociedade em acelerada mudança, estes jovens (os mais bem formados do cinema português até então), tal como muitas das personagens que irão criar, não sabem ao certo de onde vêm e olham para o futuro com incerteza” (Cipriano, 2011).

⁶⁸ Por seu turno, Lisboa está intensamente presente no cinema de João César Monteiro.

todas as contradições que isso implica, vai estar presente, de uma maneira ou outra, conscientemente ou não, nos filmes que realizam.

Por um lado acho que podemos fazer filmes sobre outras coisas, não podemos ser escravizados pelo país. Não sei se consigo ter argumentos muito sólidos sobre isto, mas acho que, de facto, regressamos todos a isto, à questão de o que é que é Portugal. Só vejo uma razão: é porque estamos em Portugal e vivemos em Portugal. Desde o *Belarmino* do Fernando Lopes a passar pelo João César sempre houve um grande interesse do cinema português pela cultura popular. A velha ideia de que aquilo que existir de identitário existe também nas histórias populares, no meio popular. Acho que o João César Monteiro estava obcecado por Portugal mas acho que é uma coisa compreensível, sendo ele português e sendo Portugal um país tão peculiar, mesmo historicamente. É um país que geograficamente e politicamente o que faria sentido era provavelmente nem sequer existir. É quase milagre como Portugal conseguiu manter uma identidade e existir como país. Mas aconteceu e não sei porquê mas vamos todos parar a isto (ibidem).



João Vuvu, em *Vai e Vem*, a conversar com o filho. *Das tarântulas livrámo-nos nós, mas ainda tenho a cabeça cheia de portugueses. Aliás, não se nasce português, fica-se português. É o atavismo! É o atavismo!*

A construção de personagens: a condenação em ficar

O Bénard da Costa a certa altura do episódio identifica uma tristeza profunda, e “acabrunhante” nos filmes portugueses. E acaba por dizer que os filmes portugueses são feitos de espaços pequenos e de personagens pequenas. Mas eu não sinto isso. Sinto que as personagens destes filmes são sempre muito maiores que aqueles espaços e porventura estarão apertadas neles (Guimarães et Saguenail apud Bello, 2011).

Parece existir em algumas personagens de Miguel Gomes uma certa sensação de claustro e de impossibilidade de fuga. Elas estão, não raras vezes, de alguma forma presas aos espaços em que circulam ou habitam; seja ele físico ou moral. Laivos deste sentimento são igualmente visíveis em João César Monteiro. O espaço que limita, em Monteiro, não é apenas a montanha, a miséria, um bairro, ou Lisboa⁶⁹: é também Portugal. *Não se nasce português, fica-se português*, dizia João Vuvu em *Vai e Vem*. E é um saído do hospital João de Deus que, no final de *A Comédia de Deus*, igualmente vaticina, resolutivo: *Não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar!* E assim parte João de Deus, apesar dos julgamentos externos, livre. Onde os condena ele a ficar? São muitas as possibilidades: a gelataria, Lisboa, Portugal, uma condenação moral. Não se sabe o que vai na cabeça de João de Deus. Sabe-se apenas que parte mais livre. Esta condenação em ficar denuncia uma intensa ligação ao país ou ao espaço. Seja a cidade, a corrente de circunstâncias, a falta de condições ou oportunidades, ou até uma imposição social, a condenação é a mesma: a incapacidade de reação e de evasão⁷⁰.

Em *A Cara que Mereces*, de Miguel Gomes, Francisco está preso a um imaginário só dele. Em *Tabu*, Aurora foi no passado impossibilitada de ficar com Ventura; hoje, vive acossada pelos *indizíveis crimes cometidos*. Santa está dependente das *ordens da senhora*, filha de Aurora, *que estuda umas baleiazitas lá no Canadá*. Pilar vive para os outros, refugiando-se na religião e nas manifestações solidárias. Já em *As Mil e Uma Noites*, o grande protagonista da trilogia é Portugal e a comunidade em geral. E é mesmo Portugal que se vê na impossibilidade de escapar da situação em que se encontra. Face a exigências externas, que no filme adquirem uma abordagem fantasiosa, o país encontra-se refém de um conjunto de imposições. E na senda do país, vêm muitas outras personagens que lutam contra uma condição: os funcionários dos estaleiros; Simão Sem Tripas — o seu episódio é, aliás, sobre uma fuga; os desempregados que prestam os depoimentos; o sindicalista que, não escapando a um problema

⁶⁹ Sobre a geração de 90, Miguel Cipriano fala também das limitações e da imposição de um espaço; neste caso, a cidade: “A cidade que vão encontrar não é a Lisboa bairrista e tradicional que o cinema retratara nas três décadas anteriores, é agora uma «cidade opressora que os humilha e marginaliza» (Baptista, 2008: 94). É uma cidade de «espaços claustrofóbicos, sem saída, onde tudo se agoniza numa morte branda» (Costa, 1991, 120). Seguindo a tradição neo-realista de personagens desajustadas em ambientes coercivos, Paulo Rocha abordava, através da rua, a violência da ditadura que se abatia sobre o país, dando «a ver Lisboa e Portugal como *espaços de frustração*» (Cipriano, 2011).

⁷⁰ Veja-se, também *O Bobo* de José Álvaro Morais. Morais que desde a sua primeira obra, se manteve fiel a um retrato: um retrato de gente presa na *paisagem*. E em Portugal, «um país que agarra as pessoas com tanta força ao mesmo tempo que lhes dá vontade de fugir» (Conde, Grande et Rocha, 2009).

de coração, consegue organizar o primeiro banho do ano; e o cão Dixie, por exemplo, que é “a única personagem feliz do segundo volume” (Gomes, 2015).

Também nas personagens de *Aquele Querido Mês de Agosto* se nota um certo desconforto, uma não pacificação com o espaço que habitam e com o ambiente que as envolve. Começa logo por uma ausência, a mãe de Tânia, que, por razões desconhecidas, abandonou a filha e o marido. Mas é precisamente quem ficou, e o universo que aí se constrói, que interessa a Miguel Gomes. Hélder, primo de Tânia, é confrontado com a obrigatoriedade de partir quando, momentos antes, tinha manifestado o interesse em ficar. Ainda Paulo Moleiro, personagem irremediavelmente presa àquelas terras, a figura do anti-herói, ele próprio símbolo de diversas contrariedades. A par disso, poder-se-á notar uma certa melancolia nas personagens de Gomes, associada um sentimento de desânimo, de desencanto; são, no entanto, personagens “pouco encantadas, e não desencantadas” (Nicolau, 2016)⁷¹.

Esta abordagem de tratamento e construção de personagens estará relacionada com os “códigos dramaturgicos”, a necessidade de existirem personagens que, por si só, criem contrastes, constituam paradoxos, e tenham dificuldades para ultrapassar (Gomes, 2016). Interessa, então, uma construção de personagens que de alguma forma vejam o seu espaço delimitado — espaço físico ou moral — e que potencie a criação de incongruências, de um certo desconforto:

Se as personagens puderem fazer o que querem e não tiverem qualquer tipo de problema, se não tiverem nada para ultrapassar, é mais difícil haver um conflito qualquer que resulte em cinema. Mas eu acho que é qualquer coisa que faz parte da vida das pessoas. Normalmente as pessoas estão sempre presas a qualquer coisa. Ao passado, por exemplo. Isso não é necessariamente mau. Pode ser, mas acho que as pessoas estão agarradas a qualquer coisa que é o seu mundo, e que muitas vezes pode ser impeditivo e originar problemas (Gomes, 2016).

Existe, assim, esta associação com a figura de um anti-herói⁷². Também o foi João de Deus, oscilando entre a glória e o reconhecimento, e a ignomínia e a censura. Por exemplo, em *A Comédia de*

⁷¹ Mariana Ricardo, argumentista — e atriz, pontualmente — de Gomes fala do desencanto e do tom melancólico: “Mesmo nos filmes de que gosto a melancolia está lá sempre. Não é aquela coisa da saudade, não suporto essa cena. É uma coisa sempre ao lado. Mesmo quando há uma coisa alegre há uma calminha qualquer que se impõe” (in Câmara, 2013).

⁷² Recorde-se Paulo Moleiro, de *Aquele Querido Mês de Agosto*. Esta ideia de anti-herói aproxima-o de Belarmino, figura explorada por Fernando Lopes no filme com o mesmo nome. Belarmino, o boxer que nunca se cumpriu por razões que lhe eram sempre alheias: “O cinema sempre gostou muito da ideia dos losers. Alguém que não é bem sucedido na vida, que falhou, mas que tinha uma grandeza qualquer ali por trás. É essa relação entre força e fraqueza, entre grandeza e falhanço que existe no Belarmino. (...) provavelmente o que nos atrai nessas personagens, e que também são pessoas, era o paradoxo, era o facto de ao mesmo tempo terem um lado que tem a ver com o cinema, serem maiores que a vida, serem outra coisa, serem um espectáculo. O grande boxeur e ao mesmo tempo um loser. O menino do rio que se atirava de um sítio de onde ninguém se atira e ao mesmo tempo um alcoólico, o idiota da aldeia. Mas uma coisa não exclui a outra. Eu só deixo de filmar o moleiro a partir do momento que sinto que tenho as duas coisas. Em que existe um lado de grandeza tal que se impõe aos outros, em que existe uma capacidade e carisma qualquer que faz com que ele ganhe peso naquela comunidade e ao mesmo tempo tenha uma debilidade e uma fraqueza que choca com isso. E esse choque que faz e cria a personagem (Gomes, 2016).

Deus, onde se vê por momentos um João de Deus estável, gerente de uma gelataria e dono de um especial talento para fazer gelados. Ou em *As Bodas de Deus*, em que enriquece, por ordem divina, e se estabelece confortavelmente numa quinta, sendo respeitado. Em ambos os casos, acabou condenado pela sua própria conduta, por um conjunto de princípios que provocavam, desafiavam e iam contra o equilíbrio e as regras sociais vigentes. E foi-o também, em certa medida, o próprio João César Monteiro.

Conclusão

Seria redutor e insensato atribuir, com toda a certeza e convicção, certos elementos do cinema de João César Monteiro ao cinema de Miguel Gomes. De muito se faz um cineasta — João César Monteiro que o diga — e é declarada a admiração de Gomes por outros cineastas portugueses como Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, ou Fernando Lopes. Há, para além disso, um enorme caldeirão de referências que ultrapassa o domínio do cinema: obras literárias, música popular e erudita, e um conjunto de referências, também elas populares, que fazem parte de um imaginário, ora pessoal, ora colectivo. Como disse João César Monteiro, numa entrevista a Vasconcelos sobre *Veredas*: “Seria absurdo, e indesejável, varrer todas as aquisições culturais, conscientes ou inconscientes. O que é necessário é procurar confrontá-las e, se possível, enriquecê-las nesse confronto” (in Nicolau, 2005:312). E foi exactamente isso que esta investigação pretendeu fazer: estabelecer um confronto entre determinados métodos, abordagens, visões, etc., onde se pudesse encontrar associações que posteriormente gerassem uma reflexão e uma discussão. Da mesma forma, sempre se pretendeu evitar a associação fácil, inoportuna, dando pistas e tentando estabelecer relações vagas que sejam apenas movidas por um desejo de, despropositadamente, completar lacunas académicas e metodológicas. Por opção própria, decidiu-se escolher Monteiro. Conhecendo algumas características do cinema de César Monteiro e numa primeira leitura de alguns filmes do Gomes, logo surgiu essa possível associação e comparação.

Apesar de se saber que outros nomes podiam — e deviam — ser citados, acabam por surgir, no decorrer da investigação, uma multiplicidade de possíveis ligações e afinidades que ultrapassam o objecto de estudo. Tentou-se manter, porém, uma linha narrativa fiel às questões a analisar. Mas mesmo dentro do âmbito da investigação em si, o de tentar encontrar relações entre o cinema de César Monteiro e Miguel Gomes, chega-se ao fim da análise com o surgimento de novas ideias, o aparecer de novas relações e associações, tendo-se então a plena consciência de que possíveis pontos de contacto ficaram por abordar. Essas diversas questões, que foram surgindo e se foram manifestando ao longo da investigação, poderão ser mais tarde abordadas em possíveis estudos de menor dimensão.

Relativamente a uma influência documental, viu-se que é uma questão que, de alguma forma, constitui uma já histórica tradição no cinema português. Foi, e ainda é, uma ferramenta utilizada por vários cineastas que, assimilando o que já se fez no passado, a continuam a utilizar. Há, no entanto, uma vertente mais antropológica e etnográfica, visível em, por exemplo, *Veredas*, de César Monteiro. O filme possui uma sobreposição de camadas em que, ao mesmo tempo que se desenrola uma ficção, acontece o registo de uma cultura arcaica e popular, onde abundam particularidades de uma comunidade e de uma região. Mesmo admitindo que não fosse esse o seu principal propósito, Miguel Gomes, em *Aquele Querido Mês de Agosto*, faz também o retrato de uma região, o interior, captando-lhe diversas particularidades e rituais. Nesse sentido, é igualmente possível assumir uma leitura etnográfica do filme: Gomes filma as festas, as pessoas, características intrínsecas e identitárias. Para além disso, *Aquele Querido Mês de Agosto* desenvolve-se sobre várias camadas: o registo de uma

região, o desenrolar de uma ficção, e o registo do próprio mecanismo cinematográfico. É, em ambos os casos, uma captação de uma realidade que não põe de parte um imaginário pessoal do realizador.

Em *As Mil e Uma Noites*, e já se distanciando um pouco de uma possível leitura etnográfica, Gomes utiliza o documental para captar um Portugal ferido. Aí, está mais perto de uma abordagem de Monteiro em *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, em que o realizador regista a chegada de um barco da NATO a Lisboa, captando o clima de revolta e de incerteza que então se vivia, e filmando depoimentos e manifestações da população. Trata-se, então, da utilização de um método e de mecanismos do documentário, que vão servir a estruturalmente o filme.

Outra questão é a utilização de actores não-profissionais, fazendo-os contracenar com actores profissionais. Sabe-se que há determinadas características que o uso de actores amadores proporcionam: a unicidade, a autenticidade, ou uma representação mais despojada e livre de certos códigos dramáticos ou teatrais. Ambos os realizadores exploraram este método, não menosprezando a actuação de actores profissionais, que ocupam um lugar também ele preponderante nos seus filmes. Tenha-se em conta, porém, que o processo de utilização de actores não-profissionais não é linear: cada caso é um caso e variam os propósitos. Neste sentido, e mais do que o próprio uso de actores amadores, Miguel Gomes herda de Monteiro a não distinção entre os dois tipos, e a maneira como equilibra, dentro de um filme, dois tipos de registos totalmente diferentes. De um lado, a escola, a profissionalização, os códigos; do outro, a limpeza de actuação, o amadorismo.

Em relação ao texto, ao exercício da palavra, tanto João César Monteiro como Miguel Gomes parecem dar uma especial importância à palavra, tendo em comum “um gosto, que acaba por ser cinematográfico porque é veiculado através do som, um gosto pela palavra dita, pela língua portuguesa dita”(Pimentel, 2016). Para além de uma influência literária, visível, por exemplo, no recurso ao conto popular, num desejo de contar histórias, é a atenção dada à dimensão sonora, à melodia das palavras, muita vezes dita com uma ironia e um humor particular, que mais os aproxima.

Também as representações de Portugal e um imaginário do país estão presentes no cinema de César Monteiro e de Gomes. Tendo em conta as disparidades cronológicas e, conseqüentemente sociais, entre os dois realizadores, a ideia e a memória do país é, irremediavelmente, distinta. No entanto — e mais uma vez o cinema português segue essa linha — poder-se-á estabelecer uma relação em alguns aspectos. Isto está relacionado com a projecção de uma ideia do país, de um olhar que não ignora questões identitárias. O país é pensado, representado, e com ele é estabelecida uma relação de intensa pertença. São abordadas singularidades identitárias que questionam e caracterizam — por vezes de uma forma caricatural — o próprio facto de se ser português. E a ideia projectada parece ser a de um país, ora derrotado, ora efusivo por entre a derrota; um país que repele, que aprisiona, ao qual se está condenado a ficar, mas onde se fica porque se escolhe ficar. Daí que o cinema seja também um lugar de crítica, de exposição das incongruências e fragilidades de um país. Essa crítica passa muitas vezes pelo poder, político ou não, e está ela também relacionada com a maneira como se vê o país (Gomes, 2016). Gomes fê-lo notavelmente em *As Mil e Uma Noites* quando desnuda um Portugal fragilizado por medidas de austeridade. João César Monteiro é mais extremo, radical e subversivo, e parece manter uma posição inconformada e não pacificada com os poderes instituídos — veja-se o discurso de João de Deus no momento de apresentação do gelado, em *A Comédia de Deus*.

Mas, essencialmente, o legado de João César Monteiro em Miguel Gomes traduz-se numa total “liberdade no acto de filmar” (Nicolau, 2016). Esta liberdade está relacionada com uma marca de personalidade que se transporta para os filmes, onde o cinema é tomado como um lugar de criação identitária, única, e estreitamente pessoal. Disse Monteiro que “o cinema é uma coisa que só se sabe no fim, uma coisa que tem marcas de fabricação. E marcas pessoais” (Nicolau, 2005:354). Nesse sentido, fala-se de um cinema pessoal onde são facilmente identificáveis certas características do autor — gostos atitudes, olhares, comportamentos. É a assumpção de que os filmes estão inteiramente dependentes de uma forma de olhar mundo, de pensar o cinema, e de uma experiência individual que é a do realizador. Daí que Miguel Gomes tenha apreendido o modo como João César Monteiro “se relaciona com o cinema, enquanto matéria e *modus operandi* da projecção de um olhar”, bem como o “inabalável compromisso com o que filma”, e, associando-o a uma ideia de transgressão, “um certo desrespeito pelo cinema, uma vontade renovada de sabotar a solenidade” (Gomes in Nicolau, 2005:565). A transposição da personalidade do realizador para o filme, e a sua constatação, confere ao filme uma carga intensamente humana: o espectador sabe que o que está a ver é também a afirmação de um olhar único, e que o filme é algo pessoal que, conseqüentemente, está sujeito a volatilidades, a flutuações, a diferentes estados de espírito. É, em suma, o afirmar de um espaço, o reconhecimento de que um filme é o que é porque foi feito por um específico realizador.

Anexos

Filmografia de João César Monteiro

Longas-metragens:

Fragmentos de um Filme-Esmola (A Sagrada Família) (1972)

Que Farei Eu com Esta Espada? (1975)

Veredas (1977)

Silvestre (1981)

À Flor do Mar (1986)

Recordações da Casa Amarela (1989)*

O Último Mergulho – Esboço de Filme (1992)

A Comédia de Deus (1995)*

Le Bassin de J. W. (1997)

As Bodas de Deus (1998)*

Branca de Neve (2000)

Vai e Vem (2003)

* Os três filmes formam a trilogia *Comédia Lusitana*.

Curtas e médias-metragens:

Sophia de Mello Breyner Andresen (1969)

Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço (1970)

A Mãe (1978/9)

Os Dois Soldados (1979)

O Amor das Três Romãs (1979)

O Rico e o Pobre (1979)

Conserva Acabada (1989)

Lettera Amorosa (1995)

Passeio com Johnny Guitar (1995)

O Bestiário ou O Cortejo de Orfeu (1995)

Filmografia de Miguel Gomes

Curtas-metragens:

Entretanto (1999)

Inventário de Natal (2000)

31 (2002)

Kalkitos (2002)

Pre-Evolution Soccer's One Minute After a Golden Goal in the Master League (2003)

Cântico das Criaturas (2006)

Redemption (2013)

Longas-metragens:

A cara que mereces (2004)

Aquele querido mês de agosto (2008)

Tabu (2012)

As Mil e Uma Noites (2015)

Entrevista a Vasco Pimentel

Trabalhaste com o João César Monteiro e com o Miguel Gomes. Já te tinha ocorrido, alguma vez, uma relação entre os dois?

É uma reflexão que me está sempre a ocorrer quando estou a trabalhar com o Miguel. Há muitas coisas que me fazem lembrar o César. O gesto artístico, principalmente. Um gosto, que acaba por ser cinematográfico na medida em que é veiculado através do som, pela palavra dita, pela língua portuguesa dita. Eu não direi um gosto literário; mas acaba por ser, também. Mas é principalmente um gosto pela palavra dita, tanto em diálogo como na voz *off*. Uma utilização da língua e das suas subtilidades, dos jogos de estilo dentro da língua portuguesa, entre o coloquial e o literário, que têm em comum produzir em quem está a ver uma espécie de sorriso relacionado com o sentido de humor: o que as pessoas estão a dizer, a maneira como estão a dizer, a maneira aparentemente desmotivada como dizem coisas absolutamente sublimes. Isso provoca uma segunda leitura do que se está a passar na narrativa do filme e isso é um instrumento que os dois manejam de igual forma.

Esse gosto pela palavra dita, e a forma como trabalham a língua portuguesa, é uma maneira de tentar atingir um certo romantismo?

Por acaso acho que sim, tanto num caso como no outro. Um romantismo totalmente negro e perverso no João César e um romantismo mais claro, ingénuo e bom no Miguel. Ambos têm um gosto por um romantismo torcido, fora do vulgar, mas o do César vai mais longe no seu negrume, em ser sombrio e perverso. No Miguel eu não vejo a perversidade deliberada que vejo no César Monteiro. No Miguel é uma espécie de desencanto e reconhecimento das coisas como elas são, sem mascarar o que quer que seja.

Onde no César Monteiro há transgressão, provocação, no Miguel Gomes há irreverência?

Não é irreverência, é reconhecimento das coisas como elas são. No meu interior é assim e no teu também, não mintas. É assim que o mundo funciona, com um encantamento romântico, colorido e enriquecido por um desencantamento enorme que lhe está associado. No César há uma opinião dos espécimes da raça humana mais negativa do que no Miguel Gomes, vai mais fundo no prazer que lhe dá descascar o perverso, o execrável, o miserável que as pessoas têm em geral. O César tem uma visão do mundo que começa por ele próprio. Isso é que é mais importante na obra dele, nunca aponta o dedo. Ele é o primeiro a reconhecer 'eu sou um traste, agora vamos lá ver os outros', o que lhe dá uma certa caução narrativa para se aceitar o negativismo, o pessimismo, a quase má criação que ele atribui a todos os outros. Como ele é o pior de todos, uma pessoa já se identifica. No caso do Miguel, ele faz isso tudo mas não tem uma visão tão apocalíptica e negra de si próprio. Ambos são *truthful to themselves*, ambos são fiéis a si mesmos, nenhum deles está a fazer batota, nenhum se está a querer armar em engraçado. Eles são assim, são dois cinemas muito honestos, muito sinceros. Há uma espécie de auto-acusações, e tal como o João César não escapa dali ileso, o Miguel também não. Tem-se posto a jogo cada vez mais; mas não é glorificação, é um admitir das próprias fraquezas. No caso de *As Mil e Uma Noites*, as fraquezas como cineasta e as insuficiências como narrador. E não é falsa modéstia, o

Miguel estava aterrado, mas com aquele sorrisinho de quem sabe que aterrado é que é bom. Amanhou-se, mas aquele dispositivo narrativo que ele foi arranjando, e que afinal corre que nem água, não sei como é que ele arranhou unhas para aquilo.

Então, tal como no *Aquele Querido Mês de Agosto*, a improvisação desempenhou um grande papel em *As Mil e Uma Noites*.

Aquilo não se pode falar de improvisação. Há uma tendência que no Miguel se tem vindo a aprofundar, que é o surgimento intempestivo de contratempos funcionar como um excelente combustível criativo para ele. Isso volta a desafiá-lo, e depois de ele já ter um filme na cabeça, volta a questioná-lo. E é desses contratempos que ele tem feito a força dos filmes. O Miguel decidiu fazer *As Mil e Uma Noites* com um contratempo já incluído que foi o de fazer um filme com aquilo que o país lhe fosse dando e que ele achasse relevante. Colocar-se a si próprio numa armadilha destas já é ir à procura do contratempo.

Mas no meio desses contratempos há um plano ou uma estrutura?

Há, e depois essa estrutura muda. No início há sempre tudo. Todos os filmes, tirando *As Mil e Uma Noites*, são de pedra e cal quanto tu os lês mas o que tu vês é um filme 30 vezes mais impecável e 300 vezes melhor e diferente. Há uma estrutura que não se faz. Depois há um buraco, que é fazer o filme, e no fim há uma estrutura que é de pedra e cal e aquilo é impecável. Ao princípio existe uma ideia e ele farta-se da ideia antes de a filmar. Eu, Miguel, preciso que em cada fase volte a ser desafiado por qualquer coisa. No *Tabu* fomos fazer aquilo com uma equipa do tamanho do *Aquele Querido Mês de Agosto*, uma equipa de reportagem. A cena que era de noite passou a ser de dia. Ia-se inventando à medida que íamos conhecendo sítios. Foi-se reinventado um outro filme e à medida que foram surgindo ideias elas eram registadas. Íamos fazendo coisas. O que se pudesse fazia-se, e o que não se pudesse não se fazia.

Esse espírito de improvisação também estava presente no César Monteiro?

Não, nessas coisas o César era de uma minúcia desesperante, filmava literalmente tudo ao pormenor o que lá estava.

O *Silvestre* foi reescrito.

O *Silvestre* já é outra coisa. O *Silvestre* foi praticamente filmado duas vezes. Ele estava visivelmente descontente com o que estava a fazer. Coisas dele. Às vezes não gosta e faz um filme preto, outras vezes não gosta e despede-se a si próprio. Ali foi mais longe do que nunca. O Paulo Branco um dia chegou lá e disse ‘acabou’. Mais de um ano depois é que se cozinhou um outro *Silvestre* muito mais *cesarista*, artificioso, com imagética medieval, muita coisa tirada da pintura, com o valor da palavra mais em evidência. E como estamos em estúdio é tudo visualmente muito mais depurado. E pronto, fez-se uma obra-prima.

Essa primeira versão estava mais próxima do *Veredas*?

Sim, sem a graça da sobreposição de camadas que há no *Veredas*. Aquilo não estava a correr bem, era um sonho que ele tinha depois do *Veredas* fazer uma grande história, juntar dois contos e fazer uma coisa no mesmo cenário do *Veredas*. Aquilo não encaixou nele e ele deixou aquilo rebentar.

Relativamente à questão etnográfica presente em *Aquele Querido Mês de Agosto*. Isso vai de encontro à velha tradição portuguesa do uso de estratégias documentais.

Que já está no *Mudar de Vida*, do Paulo Rocha; no António Reis.

E o *Aquele Querido Mês de Agosto* segue essa linha?

Não, a vontade de fazer o *Aquele Querido Mês de Agosto*, isso eu sei, não tem nenhuma filiação em nenhum cineasta que ele admira, Reis, Lopes, Manoel, César, Rocha... A vontade de fazer aquilo não está filiado em nenhuma veia desses cineastas, é uma coisa muito pessoal. O avô dele era de lá de uma aldeia que se chamava Anseriz e ele passava lá as férias no meio daquela vida, naquele mês de Agosto em que tudo mudava de um dia para o outro e no 31 de Agosto mudava tudo outra vez. A ideia original era situar uma ficção naquele meio. Nas conversas prévias, anos antes, nunca se falou numa filiação cinéfila de se inscrever numa veia como o César ou Rocha. Sendo que ele gosta muito do que eles fizeram com essa matéria, que não é bem a mesma.

E não havia vontade de registar aquele mundo? As festas, tradições, cultura popular.

Havia, obviamente. É um fenómeno e o Miguel tinha uma vontade de morte de registar esse fenómeno. Aí sim há um paralelo se calhar encorajado por tentativas desses semi-documentaristas como o Reis ou o Lopes no *Belarmino*. Ele queria registar esse fenómeno antropológico cheio de aspectos contraditórios, celebratórios e melodramáticos que ele ao princípio cristalizou numa ficção. No fim do filme resta um bocadinho dessa ficção, mas sempre foi ideia dele atirar com os actores e com os personagens da ficção para dentro daquele ambiente. Filmar o ambiente e fazer a ficção desenrolar-se aí. Sempre houve a ideia de misturar a ficção numa realidade humana, natural, paisagística e política e social, mas não ao ponto de fazer o que acabou por fazer, esse levantamento de aspectos etnográficos e antropológicos do dia-a-dia da vida daquela terra.

Sobre a questão dos actores. Tanto um como o outro utilizam, a par de actores profissionais, actores amadores.

Aí sim, há da parte do César uma grande lição e sei que encorajou, em grande parte, o trabalho do Miguel. Foi aí, de certo modo, que ele foi buscar a inspiração. A não distinção entre excelentes actores profissionais e excelente pessoas que são da vida e que não são actores; mas também entre maus actores profissionais — como o João César — e maus figurantes ou não-actores. E o jogar com isso tudo, com os maus, com os bons, o mau acting que denuncia o artificialismo do mesmo acting, que é um gesto quase *brechtiano*, e que tanto o César como o Miguel têm uma grande coragem em utilizar porque é uma coisa muito delicada. Para usar isso é preciso ter-se uma espinha dorsal muito vertical porque aquilo rapidamente cai no pagode. E nem um nem outro fazem isso, sabem manejar a má

actuação e estar muito atentos a como essas coisas se vão paradoxalmente equilibrar no filme. Isso sim é uma influência muito directa.

Ambos aparecem nos próprios filmes. Com motivações diferentes, porém.

Todos os filmes do César já são na primeira pessoa, são todos confesionais, como se fosse confessar ‘eu sou um traste’. No *Silvestre*, o César é o cavaleiro negro. Ele de repente percebeu que, em vez de estar com paliativos, ia ser mais sincero e expor-se mesmo, como se fosse um Cristo, um Ecce Homo. No caso do Miguel não vejo nada a coisa assim. No caso do Miguel é um não muito consciente e nada teórico dispositivo narrativo e que nasceu no *Aquele Querido Mês de Agosto*, que é ‘por que hei-de estar a esconder que estou aqui a contar uma história?’. Expôs-se para as pessoas não caírem no logro de que é tudo verdade ou que é tudo encenado. Ao contrário do que as pessoas pensam é um acto de modéstia: ‘eu não estou a fingir que aquilo que vos ponho é a verdade tal como ela, é nem eu sou um Deus que enceno tudo pelos mecanismos conhecidos’. Ele não deixa que isso aconteça pondo-se ele em jogo também; pondo-se ele em jogo abana o espectador, ‘vamos lá ver se mesmo assim tu aderes a isto tudo’. É um desejo de alargar o âmbito dos dispositivos narrativos conhecidos e que começou no *Aquele Querido Mês de Agosto*. A primeira vez que fomos lá não pudemos fazer a ficção e fomos filmar os bombeiros, os concertos, etc. E depois começam a surgir camadas para o filme. Já que não há dinheiro para fazer o guião filmaram-se as vidas daquelas pessoas. No meio disto tudo há uma camada que estamos a esconder, que é a de estar aqui todos os dias. Nós somos um grupo de seis palermas que não fazem a mínima ideia que está aqui a fazer. De facto, é o que está a acontecer, estamos aqui perdidos. Então vamos filmar aqui um grupo de gajos perdidos a não saber o que há-de fazer. Já no *Tabu* o Miguel não se implicou, não é como César que tomou uma decisão para a vida: ‘eu meto-me lá e cristicamente me ofereço à populaça, atirem-me dardos’.

Em relação a uma postura de crítica sobre o poder. São posições semelhantes?

Aí são muito semelhantes. E sim, as experiências anteriores do César são um modelo, um modelo não imensissimamente original, mas são um modelo para transformar em farsa coisas que são solenes e que estão atrás das cortinas, e abrir as cortinas e dá-las como farsa. São coisas que foram feitas nos anos 70 mas nunca muito bem. Coisas do Marco Ferreri e do Carlos Saura, mas de uma maneira que o João César não gostava e o Miguel também não. A maneira tão brutal como o César fez aquilo, tão escarrapachada, uma representação quase revisteira, dizer coisas que era impossível certa personagem dizer, sem qualquer verosimilhança no diálogo das posturas. O César fez isso de uma maneira muito radical e o Miguel gosta imenso. Não que ele esteja a copiar o César, porque não está. É um cineasta que ama a obra de outro e é normal que sinta uma certa caução por o outro já ter feito. Aí sim, uma filiação. Olha, que fácil que era ao Miguel ter feito um filme contra a troika, todo politicamente correcto. Assim ainda é mais arrasador contra a troika, contra o Portugal da troika. Mas não o é porque te disse que era, é porque te mostrou um basqueiro tal que te faz ficar com a impressão de que vivemos tempos tão estúpidos em Portugal. Uma reunião da troika não é uma coisa cómica, mas depois de ver o filme associas sempre a reunião da troika ao filme e não os consegues levar a sério. Bestial.

Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, é citado um poema de João de Deus.

No caso do Miguel até é possível que haja uma terceira camada que é uma singela homenagem ao César, que tinha acabado de morrer. É capaz, não sei. Não é uma relativização das culturas ou da divisão entre a cultura popular e erudita. Cá para mim começou-se a fazer isso na Nouvelle Vague, reabilitar canções. É levado à exaustão com Werner Schroeder, esse sim encorajou muito o César e o Miguel. A música é cinema, são objectos sonoros que é matéria de cinema E eles são pessoas fortemente implicadas nesse tipo de cruzamentos. Não é para chatear o pessoal. Tudo no César é ironia. Ambos eram adeptos do Benfica, sendo grandes artistas não há problema nenhum em assumir a opção clubística. É como pôr Quim Barreiros a tocar.

Entrevista a Miguel Comes

Qual é que achas que foi o legado que o João César Monteiro deixou ao cinema português?

Apesar de tudo, o cinema português é uma coisa que tem uma identidade muito própria. Quando era estudante, e antes de começar a fazer filmes, sempre me questionava muito sobre a razão do cinema português ter filmes tão pessoais, com uma identidade tão própria. Depois percebi porquê. Acho que tem a ver com o sistema de apoios que existe na maior parte dos países europeus mas que em Portugal é uma coisa tão pequenina que não há expectativa de haver grande retorno financeiro. Claro que há excepções, como o *Pátio das Cantigas*, mas tirando esses casos, que são muito raros ao longo da história do cinema português, não existe essa expectativa porque é um mercado demasiado pequeno. Por causa desse problema surgiu este luxo de se poder fazer filmes muito pessoais. Quando eu falo de um cinema identitário tem mais a ver com essa marca de personalidade e de uma coisa que parece não ser muito comprometida com as regras vigentes, e que se preocupa mais em fazer o que quer fazer e em que se sente que o realizador está ao comando. Existe uma personalidade que manda. Dentro disso, obviamente que o César é alguém que é um dos expoentes máximos dessa maneira de fazer filmes, de fazer cinema.

E, mais concretamente, em relação ao teu cinema?

De uma maneira mais pessoal, o César Monteiro foi para mim uma porta de entrada no cinema português. Vi as *Recordações da Casa Amarela* com 16 anos e pareceu-me uma coisa estranhíssima, mas, ao mesmo tempo, fiquei fascinado pela maneira como se podia fazer cinema assim. Não sei se é o melhor filme dele e, se me perguntares qual é, dir-te-ei *A Comédia de Deus*. Mas, com as *Recordações da Casa Amarela*, estabeleço um nível mais emocional que tem a ver com coisas mais pessoais, e por isso dir-te-ia *Recordações da Casa Amarela* como o filme mais importante para mim. É um filme onde eu reconheço um sítio, um lugar. É a minha cidade, Lisboa, e reconheci essa cidade sendo que essa cidade estava completamente contaminada com uma personalidade que, não só a olhava, como a habitava de uma maneira completamente insólita. É um filme que acaba com o próprio realizador, e também actor, João de Deus, João César Monteiro, transformado em Nosferatu, a ocupar e a vampirizar literalmente a cidade. E desde o princípio, em que há um *travelling* por Lisboa a partir do Tejo, até ao final, há uma progressiva transformação da cidade a partir dessa personalidade, dessa forma de viver a cidade, de olhar o mundo, de pensar o cinema, e de fazer filmes. Quando vi o filme pela primeira vez não pensei em nada disto. Achei apenas que o filme era inacreditavelmente sensual, provocador, e que era muito estimulante para mim, apesar de não saber muito bem como me relacionar com ele. Voltei ao filme muitas vezes e percebi que um filme podia ter aquilo tudo. Outra coisa que existe no cinema do César — que não é só dele e que tem a ver com o cinema moderno a partir dos anos 60 —, tem a ver com uma certa descontinuidade. Percebi que as cenas existem não para fazer pontes entre a cena anterior e a cena seguinte, nem para servir uma estrutura completamente desenhada onde se faz um trajecto linear. Percebi que as cenas podem existir por si, pela força de cada uma, e que cada cena tem uma relativa autonomia dentro da própria estrutura do filme. Outra coisa que me agrada no cinema do César Monteiro é que é um cinema que assumia o artifício de uma forma muito visível. O

Silvestre é um exemplo claro disso. Mas acho que em todos os filmes dele o cinema não é o lugar de reprodução dos mecanismos reais da vida, é outra coisa, é um outro espaço. Isso era também evidente num tipo de escrita literária. O assumir esse artifício das personagens dizerem coisas que eram uma mistura de lugares comuns de linguagem, de expressões populares, e uma construção de português muito literária, que obviamente era impossível de existir numa situação mais prosaica do quotidiano. Depois também o caso do João César Monteiro é um caso limite de pôr a personalidade dentro do filme, a maneira como ele olhava o país, como gostava dos actores, e das suas actrizes particularmente, o sentido de humor dele, os gostos dele, tudo isso estava no filme porque era o João César Monteiro que estava a fazer o filme e não era outro qualquer. Essa coisa de pôr nos filmes as coisas de que se gosta. No João César Monteiro houve casos limite, houve filmes em que se calhar ele estava mais descontrolado, estava em períodos da vida mais complicados. E eu acho que faz sentido que os filmes sejam também retratos de momentos da vida. Falo de filmes mais caóticos, descontrolados, às vezes mais raivosos, irados. Mas havia sempre uma flutuação nos filmes dele, de passar de cenas violentas, com um lado muito agressivo, para uma coisa muito melancólica, derrotada. E as próprias flutuações do estado de espírito do César Monteiro existem dentro dos próprios filmes, em que podemos pressupor que ele estava mais zangado, e noutros mais pacificado.

Disseste que o cinema português tinha uma identidade muito própria. Os teus filmes também estabelecem uma relação próxima com o país. É-te difícil fazer um cinema que não esteja ligado a um certo imaginário de Portugal?

Não, é uma coisa muito natural. É verdade que existe essa tradição no cinema português, e que é o grande assunto do cinema português, mesmo no tempo do Salazar. Aí também era uma ideia de Portugal, mas era uma ideia de Portugal que se queria impor. Mas a partir do Cinema Novo, a partir do Rocha e do Lopes, o grande objecto do cinema português sempre foi Portugal, de maneiras diferentes. Há um filme que eu gosto muito de um cineasta que não fez muitos filmes, o José Álvaro Morais, que é um filme chamado *O Bobo*, e que acho que é uma das grandes obras-primas do cinema português. É um filme quase megalómano sobre Portugal, feito de uma maneira pobre mas que é incrivelmente ambicioso. Tal como o cinema do Oliveira tem muito a ver com Portugal, e muito mau e bom cinema português andou sempre muito à volta do que é isto, o que é Portugal. Sobre esta questão, tenho *mixed feelings*. Por um lado acho que podemos fazer filmes sobre outras coisas, não podemos ser escravizados pelo país. Não sei se consigo ter argumentos muito sólidos sobre isto, mas acho que, de facto, regressamos todos a isto. Só vejo uma razão: é porque estamos em Portugal e vivemos em Portugal. Desde o *Belarmino* do Fernando Lopes a passar pelo João César, sempre houve um grande interesse do cinema português pela cultura popular, a velha ideia de que aquilo que existir de identitário existe também nas histórias populares, no meio popular. E para tentarmos agarrar isso temos de passar por aí. Acho que o João César Monteiro estava obcecado por Portugal mas acho que é uma coisa compreensível, sendo ele português e sendo Portugal um país tão peculiar, mesmo historicamente. Um país que geograficamente e politicamente o que faria sentido era provavelmente nem sequer existir. É quase milagre Portugal ter conseguido manter uma identidade e existir como país. Mas aconteceu e não sei porquê mas vamos todos parar a isto.

Falaste de um interesse do cinema português pela cultura popular. Parece ter tido o mesmo interesse em *Aquele Querido Mês de Agosto*. Era a tua intenção, neste caso, fazer um retrato, um registo dessa cultura?

Não, para além das coisas todas teóricas que nós possamos falar sobre o cinema, como a atracção pela identidade portuguesa, existe um lado muito prático do cinema que tem a ver com a nossa própria experiência de vida. No caso do *Aquele Querido Mês de Agosto*, e apesar de eu ser lisboeta, o meu bisavô veio da Beira Alta. Desde criança que ia para lá, tinha essa memória e aquilo não me era estranho. Então tentei apropriar-me disso, da música pimba, dos bailes de verão, de todos aqueles rituais que se passam no mês de Agosto. Era qualquer coisa que eu conhecia e foi essa a génese da ideia daquele filme. Uma ideia de melodrama que nasce a partir de canções populares das quais eu me queria apropriar para o construir. É um filme que veio como uma espécie de choque entre a minha própria experiência naquela região e os códigos de cinema, neste caso do melodrama.

E em relação à utilização de estratégias documentais?

O cinema sempre veio de dois lados. Um deles tem a ver com a imaginação, outro com a realidade. Desde o início houve dois cineastas que formaram duas famílias, uma espécie de genealogia do cinema. O Lumière, em que havia a captação de coisas reais, as saídas dos trabalhadores da fábrica, coisas que o cinema podia registar naquele dia. Uma determinada actividade, uma séria de coisas muito concretas que tem a ver o mundo real. Depois existia a família Méliès, que era alguém que usava o cinema como uma coisa de continuidade, como um regime de continuidade e magia. Usava o cinema com esse lado completamente anti-realista, anti-naturalista. E o cinema entronca nessas duas grandes famílias e pareceu-me, desde o início, que não se tem de escolher entre uma família e a outra. Para mim o imaginário existe, e esse imaginário, que contraria todas as regras da realidade, tem tanto peso e é tão real na vida de alguém como o real. Acho que não se tem de renunciar a um ou a outro, não se tem de fazer uma escolha. O que me pareceu interessante foi como passar de uma coisa para a outra, como fazer com que uma e outra se alimentassem. No caso do *Aquele Querido Mês de Agosto* houve uma crise, desencadeada por uma questão financeira, e na impossibilidade de se filmar o argumento que tínhamos escrito eu vi-me na contingência de esperar mais um ano para que os produtores conseguissem reunir mais dinheiro para filmar o que tínhamos imaginado. Eu achei que isso era improvável, portanto fiquei a pensar durante alguns dias e achei que a melhor solução seria reformular o projecto. Decidimos partir para o terreno e filmar as festas na região e, de acordo com aquilo que eu tivesse filmado, escrever um novo guião. Toda a estrutura do filme nasceu desse acidente. Nalguns casos estava a filmar pessoas que já sabia que fariam parte do filme. Noutros, filmava pessoas que não sabia que iriam estar no filme e que depois decidi, durante a montagem, que poderia pô-las a fazer esse papel. Numa primeira parte do *Aquele Querido Mês de Agosto* eu dizia ‘acção’ sem saber o que se iria passar. Há um exemplo, no princípio do filme, onde se vê fogo de artifício e uma imagem de uma santa. Nós não sabíamos o que ia acontecer, aquilo estava anunciado e nós pensávamos que ia ser uma coisa maior. Muitas coisas nasciam do acaso, outras já tínhamos uma ideia concreta do que seria aquela peça do puzzle na estrutura do filme, como quando filmo a Tânia na vigia dos fogos. Em *As Mil e Uma Noites* era isso mas levado a um extremo. Eu trabalhava para ter determinados segmentos do

filme sem ter a noção do que iria surgir para a frente, e portanto era mais difícil imaginar o lugar de cada cena, sequer se existia esse lugar e que rimas iria ter com outras partes do filme. Era um *work in progress* onde eu era incapaz de ver a totalidade do filme porque estava dependente de acontecimentos reais que ainda não tinham tido lugar. Queríamos que o filme fosse heterogéneo mas queríamos que houvesse uma coerência qualquer, e tivemos de ir calculando isso enquanto o estávamos a fazer. Na busca dessa heterogeneidade eu queria que houvesse vários registos diferentes, vários tipos de maneiras de contar histórias. Comigo existe a vontade de fazer qualquer coisa que crie um choque. Pode parecer um bocado diletante da minha parte, mas aborrece-me muito fazer a mesma coisa. Há um lado do cinema contemporâneo, mesmo no cinema de autor, e às vezes em filmes que até são defensáveis, mas que me aborrecem profundamente porque são sempre a mesma coisa do princípio até ao fim, estão sempre no mesmo registo. Isso é uma coisa que a mim me chateia. Eu gosto que os filmes se vão transformando. Um dia não é sempre igual, não é sempre a mesma coisa, portanto não me agrada a ideia de um filme que começa e termina no mesmo tom. Em *As Mil e uma Noites* havia isso e era uma coisa muito natural; depois de fazermos, por exemplo, *Os Homens de Pau Feito*, em que havia um lado fácil muito grande, queríamos fazer uma coisa diferente a seguir. A nossa própria tendência natural era a de ir para um registo diferente.

Enquanto que em *Aquele Querido Mês de Agosto*, e até no *Tabu*, essas limitações e imprevistos foram de alguma forma inesperados, em *As Mil e Uma Noites* parece ir à procura deles.

No caso do *Aquele Querido Mês de Agosto* foi o caso de um filme que era suposto seguirmos um argumento que não foi filmado. De facto houve essa mudança e isso fez com que o filme sofresse uma espécie de revolução, sendo que muita das coisas que parecem casuais no filme já são uma construção. Eu nunca tive um encontro fortuito com o Fábio que joga hóquei ou com a Sónia que depois vai fazer de cantora da banda que toca no filme. Isso já fez parte da produção, fez parte de um antigo processo em que eles os dois já estavam preparados para fazer as personagens e depois foi necessário inventar uma maneira de fazer o outro filme onde os pudéssemos inserir. No caso do *Tabu* a primeira parte do filme foi completamente escrita. Existem algumas alterações na montagem, mas, no geral, o filme segue o que estava delineado. A segunda parte do filme, mais uma vez por não haver dinheiro para aquilo que estava escrito, e porque o sítio que eu escolhi para filmar ter surgido depois de ter escrito o argumento, tivemos de mudar algumas coisas. Quando descobri esse sítio, descobri uma série de especificidades que me levaram a querer fazer outras coisas. Havia, ao mesmo tempo, uma série de limitações: o sítio que eu escolhi tinha poucos brancos e era complicado, em termos logísticos, tentar compensar isso. Seria preciso mandar vir muita gente de fora e apercebi-me que não fazia sentido. Então decidi não ter o argumento e fazer uma lista de cenas e ir inventando a parte de Moçambique, ir inventando o filme à medida que o ia rodando. Mas já existia um trabalho prévio, sabíamos de uma série de cenas, sabíamos qual era a estrutura da história, a progressão dramática da história era conhecida. Não sabíamos era exactamente que cenas iríamos fazer para preencher essa progressão narrativa. E havia várias possibilidades, quatro ou cinco para cada cena. Depois, durante o processo de fazer o filme, fomos deixando cair umas, fazendo outras, e inventando outras novas, a partir das pessoas que íamos conhecendo, das histórias que nos iam contando. Por exemplo, a parte da piscina,

foi-nos contada essa história de um tipo que morreu a fazer roleta russa e que era, de facto, o dono daquela casa. Quando cheguei lá para preparar o processo não conhecia essa história, e ela só surgiu quase na véspera da rotação. Acabei por a integrar no filme porque tinha criado o espaço para que pudesse integrar essas histórias. Depois, normalmente, aquilo é um problema porque aparece 'dia 1 cenas tal, e dia 2 cenas tal'. Ali não era isso, havia um período de rotação, havia uma série de cenas que já estava definida, mas havia zonas em branco em que nós não sabíamos muito bem o que íamos filmar.

Tal como não sabias em *As Mil e Uma Noites*.

No caso de *As Mil e Uma Noites* isso já foi definido como ponto de partida. Aí já não era por uma questão de dinheiro, era por uma questão de termos definido um processo em que existiria um determinado número de semanas de rotação, que inicialmente eram 14 e terminaram em 16. Portanto estava previsto que durante o período de um ano existiriam jornalistas, que começariam, um mês antes, a investigar coisas para nós; depois nós iríamos transformar em ficção o que eles estavam a investigar. Podiam ter uma abordagem mais próxima do real, como o episódio do galo e dos passarinhos, ou podíamos inventar, como a história da troika. Mas durante um período de um ano havia uma espécie de laboratório com uma parte de investigação, essa parte daria origem a uma escrita e a uma rotação e, terminado esse processo, reiniciava-se outro segmento do filme, sendo que éramos incapazes de estabelecer, à partida, quantas histórias iriam ser feitas, e que personagens e que histórias surgiriam. O meu primeiro filme já seguiu um processo de produção mais convencional, mas mais uma vez não havia dinheiro para o argumento e o que aconteceu foi que sofremos todos muito e tentámos adaptarmo-nos aos dias de rotação que tínhamos, e todos os dias tínhamos de repensar cenas, repensar coisas. Foi um processo bastante sofrido. O que há em comum nesses filmes, a partir do *Aquele Querido Mês de Agosto*, é que existiu uma percepção, da minha parte, que para além de querer fazer um filme, e ter o desejo de filmar determinadas histórias e determinadas pessoas, que eu também tinha de inventar e que não devia deixar isso para a produção. Eu tinha de inventar, com as pessoas mais próximas da equipa, uma maneira de o fazer. E essa maneira de fazer o filme não correspondia talvez aos cânones daquilo que está estabelecido para a produção de um filme, que é uma coisa que bastante codificada onde está tudo pré-determinado. Eu tinha, então, de arranjar uma maneira de poder filmar o que me apetecia tendo como contrapartida de renunciar ao pré-estabelecido. Por seu lado, a produção tinha de seguir uma metodologia que é diferente de filme para filme, onde eu tinha de ter espaço e tempo para poder ir determinando o que era importante para o filme. Isso aconteceu por causa desse tal problema de não ser possível filmar o que estava definido no *Aquele Querido Mês de Agosto* e, a partir daí, eu tive essa noção de que a maneira que eu tinha para fazer filmes seria de facto inventar uma maneira de os fazer. No *Aquele Querido Mês de Agosto* assumi esse acidente como parte integrante do filme. No *Tabu* senti que estava mais defendido, sabendo que tinha uma voz *off* que me permitia, numa fase final do filme, na parte da montagem, poder montar e escrever o texto. Sentia-me protegido para ir filmar coisas que me interessavam. Um dia acordávamos 'epá hoje vamos por o Carlotto a soprar numa concha e a chamar um animal' porque acordámos com aquela ideia e vimos uma concha. Havia essa liberdade. É um processo mais angustiante, mas mais divertido. É mais divertido ir tendo ideias e nos

irmos surpreendendo com aquilo que está a surgir no filme, e que nos vai condicionar para um lado qualquer. Acho que o cinema é muito uma questão de peso. Às vezes há filmes que são demasiado leves, outros que são demasiado pesados, e um filme tem de ir redistribuindo o seu peso para poder funcionar. Quando se escreve não se sente tanto o peso, só filmando é que se sente o peso das coisas. Se filmássemos uma cena que nós achávamos muito aérea e divertida depois sentíamos logo a necessidade de fazer qualquer coisa que fosse mais grave. Tudo isso durante o processo de rodagem, havendo condições para isso — é preciso é criá-las — conseguimos controlar o processo de uma outra maneira. E em *As Mil e Uma Noites* isso existia pré-determinado. Depois de uma história qualquer sentíamos a necessidade de contrapor com outra história que fizesse uma fricção. As duas últimas histórias que filmei em Portugal foi o Simão Sem Tripas e a Juíza, e as duas eram o oposto uma da outra. Uma com actores profissionais e outra com um actor amador que iria surgir, mais à frente, nos passarinhos. Uma com muitos diálogos, completamente escrita, outra quase silenciosa. Dava-nos gozo trabalhar nesses dois registos e sentir que uma coisa contrariava a outra, e portanto talvez essa seja a justa medida para fazer filmes. Num filme tão grande talvez a justa medida seja existir oposições, um actor não-profissional muito calado que anda no meio do mato e uma história toda passada no mesmo sitio com muitas personagens a falarem com um texto totalmente escrito e muito literário.

Nos teus filmes parece dar uma grande importância ao texto, à palavra dita, à oralidade. Como é que funciona o processo de escrita, principalmente quando não escreves sozinho? Há um tom que queres dar ao texto e que transmites a quem escreve contigo?

Mais uma vez, como é um cinema que é pessoal, a gente pode fazer aquilo que quer. Vão aparecer sempre coisas que provavelmente são características minhas e de com quem eu trabalho. Trabalho desde há muito tempo sempre com os mesmos, com a Mariana e o Telmo. O nosso método de escrita varia um bocado. Depende, às vezes n'*As Mil e Uma Noites* era quase uma pequena fábrica. Havia momentos em que eu estava ocupado com algumas coisas, eu dava uma ideia e a Mariana e o Telmo ficavam dois ou três dias a escrever uma versão. Depois chegavam até mim e reescrevíamos tudo. A maior parte das vezes sou eu que digo e depois temos uma determinada coisa e eles fazem-me críticas e discutimos por que é que está mal e recomeçamos. Não existe uma maneira tipo de escrever, depende sempre das circunstâncias de cada filme. Acabámos de escrever a nova versão de um novo projecto, a adaptação de um livro. Aí foi uma escrita que teve de ter mais em conta o livro, foi um trabalho mais de trabalhar sobre a estrutura do livro, retirar coisas. Foi algo que nós nunca tínhamos feito e demorámos quatro meses a escrever essa primeira versão. Lemos o livro em conjunto, fizemos resumos de cada parte do livro, foi um trabalho diferente. Depende de cada momento.

Há citações originais?

Grande parte da acção é determinada por aquilo o que vem no livro, por isso é que não é como *As Mil e Uma Noites*, desta vez vamos mesmo adaptar um livro. Há uma série de sequências que não fazem parte do livro, algumas até podem ter sido sugeridas pelo livro mas não estão no livro. E nós sabemos que iniciámos um processo em que vão haver sucessivas revisões deste ponto de partida, que é o livro,

e agora existe um novo que é o argumento que escrevemos a partir desse livro. Já fomos ao Brasil, à zona onde se passa a acção, no sertão da Bahia, o que alterou algumas coisas; mudou o nosso olhar relativamente ao que tínhamos escrito. Agora vai haver uma fase seguinte em que nós provavelmente vamos ter uma segunda versão do que tínhamos escrito. Vai haver passos, momentos, em que vamos alterar aquilo que tínhamos originalmente. O que é importante é definir esse processo que nos vai conduzir até à fase final e que só estará terminado na fase de montagem. Mas sabemos que este filme terá uma voz *off* importante e que mesmo aí poderá sofrer alterações.

Relativamente à questão dos actores. Utilizas muito actores não-profissionais. Como é que geres a relação entre actores e não-actores?

Tendo o bom senso de não dar a actores não-profissionais grandes explicações sobre motivações de personagens, nem trabalhar texto com eles de maneira muito técnica; e com actores profissionais não dizer 'acção' e deixá-los ali sozinhos porque maior parte deles não consegue fazer nada com isso. Nos actores profissionais sei o que posso esperar sabendo que a cada um deles posso pedir coisas diferentes. Uns serão mais fortes para fazer umas coisas, outros outras. O que não se pode fazer é pedir o irrazoável, e esperar de uns coisas que eles não podem dar. Não posso pedir a Luísa Cruz para me fazer as mesmas coisas que peço ao Chico Chapas. O Chico Chapas está muito confortável, não lhe posso pedir para trabalhar o texto como peço à Luísa no episódio da juíza, como não posso pedir à Luísa como peço ao Chico Chapas para ir à água e despir a roupa. Com o Chico Chapas não sei o que vai acontecer, mas alguma coisa vai acontecer. Até que digo 'acção' e vejo que ele não tira os sapatos e vai de cuecas para a água. Não fui eu que o mandei fazer isso, ele achou que escorregava e sem me dizer nada foi de sapatos. Eu sei que ele mantém os sapatos porque não está a pensar muito se aquilo é importante ou não para o filme. Eu conheço-o o suficientemente bem para saber que ele vai fazer o que lhe der jeito. Está-se um bocado a borrifar sobre a imagem que fica para o filme ou que está a dar ao personagem. Está a ser movido por uma coisa muito concreta, o que lhe foi pedido foi que fosse dar um mergulho, e foi o que ele fez, à maneira dele. Com a Luísa Cruz trabalhámos texto, ensaiámos. Havia ali um arco que era muito importante, ela sabia melhor do que eu se calhar, que era relativamente ao descontrolo da personagem, à progressão que existe. É uma personagem aparentemente muito racional, que vai perdendo o controlo, e que no final vai perder a capacidade de falar. Havia então uma progressão que era muito importante para o filme e isso tem de ser trabalhado. Eu tenho de perceber o que é que um actor precisa. Vou percebendo a personalidade deles, quem é que precisa de palmadinhas nas costas e quem precisa de ser contrariado, quem é que quer discutir mais motivações e quem é que precisa de indicações mais técnicas, se a terminação da frase deve ir mais para um agudo ou mais para um grave. Coisas tão técnicas quanto isto. E todos os actores são diferentes mas existem estas duas famílias. Mas sabemos, sei eu e a equipa, que é irrazoável pedir coisas que eles não podem dar. Portanto é só seguir isso, não é muito complicado.

É a imprevisibilidade e a autenticidade que te atrai nos actores não-profissionais?

Muitas vezes não é muito importante ser um actor ou um não-actor. A partir de um momento em que me interessei pelos passarinhos eu estou interessado num universo, numa série de pessoas, e no que elas estão a fazer. Não me cabe na cabeça pedir a actores para irem morar para os bairros onde vivem os passarinhos e estarem a fazer coisas que não sabem fazer. Para me divertir, pedi isso ao Gonçalo Waddington e misturei aquilo com a personagem dele do *Dixie*, que aparece no segundo volume. Já estávamos a filmar aquilo e de repente fez sentido para mim que fosse assim, e ele passou uma tarde a aprender como é que se colocava o pano. Claro que não conseguiu pôr o pano numa gaiola como fazem os passarinhos. Mesmo assim, existe o esforço de um actor a tentar colocar um pano numa gaiola, e a mim interessa-me filmar esse esforço. Tal como os actores que não são actores no *Aquele Querido Mês de Agosto* fazem o esforço de ser actores, e é também esse esforço que me interessa. Obviamente que não quero que façam má figura e que pareçam péssimos, mas a minha pretensão não é que eles pareçam actores profissionais. Eu quero sentir a dificuldade deles e o gozo deles em fingir que estão a fazer personagens, sabendo que não têm a técnica e os códigos que têm os actores profissionais. Portanto interessam-me os actores, os não-actores, e interessa-me o que está no meio, sobretudo o que está no meio. Colocar desafios quer a actores e quer a não actores, dentro dos limites de não pedir coisas absolutamente irrazoáveis e inapropriadas a cada um deles. Às vezes os não-actores surgem porque eu descobri aquele universo dos passarinhos e quero filmar aquilo, e não há outra maneira de filmar aquilo. E há histórias em que, de facto, me interessa muito a questão dos diálogos, como a história da juíza, e sei que o que faz sentido é passar por actores profissionais. Posso obter coisas que não posso obter com os outros. Mas digamos que não é um interesse delineado à partida, depende muito.

Agora sobre a construção das tuas personagens. Muitas delas parecem estar presas a alguma coisa, parecem não ter saída. No *Tabu*, a Aurora está presa aos crimes cometidos, a Santa está presa à Aurora e à filha. Em *As Mil e Uma Noites* os casos abundam. O casal suicida, os estivadores, os desempregados.

Faz parte um bocado dos códigos dramáticos. À partida tem de haver personagens que tenham uma contrariedade qualquer para que exista narrativa. Não sei, nunca pensei muito nisso. São personagens que tentam ultrapassar uma dificuldade. Se as personagens puderem fazer o que querem e não tiverem qualquer tipo de problema, se não tiverem nada para ultrapassar, é mais difícil haver um conflito qualquer que resulte em cinema. Mas eu acho que é qualquer coisa que faz parte da vida das pessoas. Normalmente as pessoas estão sempre presas a qualquer coisa. Ao passado, por exemplo. Isso não é necessariamente mau. Pode ser, mas acho que as pessoas estão agarradas a qualquer coisa que é o seu mundo, e que muitas vezes pode ser impeditivo e originar problemas.

O César Monteiro parecia ter quase uma reacção alérgica ao poder, aos poderes estabelecidos. Tu, pelo menos, aparentas estar um bocado mais pacificado. Mas, em *As Mil e Uma Noites*, no episódio da reunião da troika, fazes uma alusão ao poder político e sexual em que recorres ao calão e ao brejeiro. Mostras alguém que tem poder, mas que, na realidade, não tem. Tal como no episódio da juíza. No início, até a virgindade da filha controla, mas vai perdendo o poder à medida que aquele novelo de crimes bizarros se começa a desenrolar.

Essa parte daquilo ser brejeiro, eu sou um menino comparado com o César. Mas, para mim, fazia parte dos códigos do próprio livro d'*As Mil e Uma Noites*. São contos de cultura popular onde existe muita sátira e um registo escatológico e eu achei que fazia sentido ter isso no filme. Agora a questão do poder, eu não tenho grandes relações com o poder, mas eu acho que isso também tem um bocado a ver com a maneira de ver o país. O João César Monteiro tinha uma relação tão central com o país que a coisa passava também pelo poder. Eu viajo por outros países nos festivais e sinto que às vezes não temos consciência de como é fazer um cinema que é patrocinado pelo estado. Existe uma política cultural que faz com que existam condições para apoiar financeiramente os filmes que de outra maneira não teriam ocasião de existir. Apesar de tudo não existe qualquer tipo de censura e portanto o João César Monteiro pôde fazer os seus filmes em que criticava o regime, em que criticava o poder político e o poder em geral, tal como eu posso fazer. Coisa que não é tão óbvia noutros países. No caso d'*As Mil e Uma Noites* havia todo esse contexto que vem do livro e que vinha da situação do país, em que eu achei que queria filmar pessoas que não tinham poder nenhum, como os passarinhos, o casal suicida, ou a história do Dixie, e queria filmar pessoas que tinham poder. Fazia parte da ideia de que o filme deveria se o mais tenso possível a nível da representação das classes da sociedade portuguesa. Como no livro em que existem ricos e pobres, poderosos e ladrões. Então o filme deveria cobrir isso tudo e surgiram essas personagens todas, as personagens da troika, do governo, mas também essa espécie de classe média alta, de juizes, de alguém que supostamente tem alguma influência dentro da sociedade e que a ia perder devido à situação que se apresentava no país.

No início, falaste da relação que o César Monteiro estabeleceu com Lisboa. Filmas Lisboa numa parte do *Tabu*; e n'*As Mil e Uma Noites* apenas no episódio dos passarinhos e no do casal suicida.

Lisboa mesmo existe nos passarinhos, que são bairros de Lisboa. No caso dos suicidas é Santo António dos Cavaleiros, Loures, que são subúrbios de Lisboa. Não sei, não tenho resposta. Talvez seja por uma questão pessoal em que eu sinto que fazer filmes, de certa maneira, é partir. É partir para um outro mundo. Também posso partir para Lisboa. Acho que a Lisboa do *Tabu*, a Lisboa da Pilar, da Aurora, da Santa, é uma Lisboa esclerosada, fechada em si mesma, cinzenta, invernal. É uma espécie de mundo que inventámos, e tenho a sensação que mesmo aí é para partir, partir para o passado, para as memórias, para África. Tenho a sensação, e é uma coisa muito pessoal que tem a ver com a minha maneira de ser, de que fazer cinema é sair, é partir. E acabo por ter essa tendência. Acho que em todos os filmes que fiz, e todos os que pretendo fazer, de um certo modo existe uma vontade de inventar o mundo e de sentir esse mundo a ser inventado. Desde o primeiro, *A Cara que Mereces*, onde até existe um conjunto de regras que ditam o funcionamento de uma certa realidade. No fundo, *Aquele Querido*

Mês de Agosto é a mesma coisa, é uma série de regras de como funciona aquele mundo, e então aí podemos ter uma progressão dramática com uma família de protagonistas e com uma série de situações que vai desencadear uma narrativa. No *Tabu* também é uma espécie de mundo escondido que vai aparecer na segunda parte. *As Mil e Uma Noites* é a própria ideia, uma das matrizes do outro lado do mundo, o Oriente e o mundo da ficção mais assumido, o mundo da Sherazade. Digamos que esse desejo de um outro mundo existe em todos os filmes, sendo que todos os filmes se ocupam, desde o início, de definir a sua cartografia, as suas regras; definir as pessoas pelas quais esse mundo é habitado, criá-lo, e fazer com que ele exista antes de nele existirem acontecimentos. Nesse sentido, partir é sempre uma coisa que acho que é o princípio.

Sobre o facto de expores o dispositivo e o mecanismo cinematográfico. N'As Mil e Uma Noites fazes um *off* inicial com um tom quase auto-depreciativo, em que também apareces. É uma marca de autor ou as dificuldades e a angústia em fazer aquele filme eram reais e tu quiseste mostrá-las?

Por um lado, a angústia de fazer aquele filme naquelas condições era real e, em certa medida, é justo, não estou a inventar. Havia essa angústia, não ao ponto de eu querer fugir, obviamente. Não diria que seja uma marca de autor, é algo que faz parte do filme, exactamente como outros mecanismos que existem no filme, e que são bastante artificiais, e às vezes cómicos, entre o afrodisíaco que põe os membros sexuais da malta da troika em pé e o meu desejo de fugir. São mecanismos tradicionais bastante absurdos que eu quero que se reconheçam como artifícios para fazer andar o filme para a frente. No caso da fuga foi uma maneira de cumprir várias coisas. Por um lado, dar a entender os mecanismos do filme, quase um manual de instruções do filme. Esse filme vai estar à deriva porque o realizador fugiu, e a realidade e o desejo de ficção vão-se anular. Mas depois acho que o filme contraria isso e que passe da ficção para o real até as coisas se alimentarem de uma maneira produtiva. É um mecanismo como outro qualquer, pelo facto de ser eu a fazer uma personagem, como aconteceu no *Aquele Querido Mês de Agosto*. Pode ser visto como um capricho meu, mas talvez me estejam a dar demasiada importância. Eu sei que me estão a dar demasiada importância, porque num filme de seis horas e tal essa aparição serve menos para eu aparecer do que mais para eu desaparecer. Isso é que era importante, era o realizador desaparecer. Podia ter posto outro qualquer mas não tínhamos ali actor e portanto fui eu que fiz essa personagem. De facto existe uma relação com *Aquele Querido Mês de Agosto* porque também eu aí percebi que estando lá a fazer o filme fazíamos parte daquele sistema todo, e fazia sentido incluímo-nos no próprio filme, uma vez que estávamos lá e estávamos a ter uma acção concreta.

Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, tu desmistificas um bocado uma ideia de um interior isolado, agrícola...

Eu não tenho qualquer pretensão de ter uma abordagem sociológica do filme. Depois, eventualmente, pode-se ter um olhar sociológico e etnográfico sobre o filme. Se reparares, nunca me interessou filmar o trabalho, não há ninguém a trabalhar no filme. Nunca se percebe bem qual é o núcleo familiar, o lado da organização social. Nada disso me interessou no filme. O que realmente me interessava era o mundo

de espectáculo que havia ali. Não existe um olhar sobre o interior. Atraía-me uma série de pessoas que estão a inventar o seu próprio espectáculo. É o Paulo Moleiro que se atira da ponte, é as bandas que tocam, a rádio. Há toda uma organização que faz reconfigurar aqueles lugares numa coisa festiva e feérica durante um mês. Conheço suficientemente aquela zona para saber que durante o resto do ano aquelas aldeias não são assim. Existe um desejo de espectáculo e de celebrações que eu gostava de captar no filme, portanto o meu olhar não é tanto um olhar muito sociológico e etnográfico porque a mim o que me interessava era mais o que se produzia como imaginário e menos a maneira como as pessoas vivem, ou o contraste com o litoral, etc.

No *Tabu*, principalmente quando o Ventura começa a narrar em *off*, a imagem dos negros é praticamente inexistente. Há apenas uma menção, que é quando a Aurora expulsa de casa um criado negro.

Repara, acabaste de dizer uma coisa estranha. Há uma personagem, que é a Santa, e que é negra.

Sim, mas isso é numa Lisboa actual.

Exacto, mas também há um jogo de relação entre as duas partes, uma alimenta a outra. Essa ausência é propositada no sentido em que acho diz qualquer coisa sobre o imaginário colonial. É precisamente pelo facto de aquilo ser contado do ponto de vista de um italiano, meio esclerosado, meio português, que teve uma aventura com uma senhora rica que vivia naquela colónia, e haver todo um imaginário de aventura romanesco europeu. E, de facto, os negros aparecem a trabalhar e quase não têm existência no filme. Houve algumas críticas sobre se aquilo seria um pouco racista, o que me faz pensar que às vezes as coisas são todas muito estabelecidas de uma maneira um bocado limitativa, porque chegámos a um ponto civilizacional onde é obrigatório fazer determinadas críticas para nós percebermos que o filme está do lado bom e que está a denunciar a questão do racismo. Eu fiz o filme em 2012 e senti que já era tempo de não fazer essas coisas. Sei que existem muitas pessoas racistas mas não me peçam para ter de fazer o óbvio. Acho que, hoje em dia, não devia ser necessário fazer uma coisa dessas. A mim parece-me muito mais interessante o lado do colonialismo ser dado por uma ausência do que por haver cenas concretas que supostamente estão a denunciar o racismo, as questões coloniais, e a injustiça daquele regime político. Isso é dado pela loucura das personagens que estão a viver um romance e que não querem saber do que existe à volta delas. Todo o resto desapareceu. Isso corresponde a uma ideia muito simplista em que é necessário haver obrigatoriamente uma espécie de caderno de encargos de umas cenas onde se está a criticar aquele regime. Estamos no século XXI, é óbvio que o colonialismo não fazia sentido nenhum, era um sistema completamente injusto onde se explorava pessoas sem razão nenhuma. Eu acho que o filme estabelece essa ausência como uma coisa que está implícita num olhar que não pode ser bom, mas que cabe ao espectador retirar. O realizador não tem de passar mensagens, é uma coisa que me aborrece muito e geralmente dá filmes muito maus. O cinema não é para passar mensagens, e a maior parte dos realizadores, eu incluído, não tem ideias geniais sobre o mundo. E se as tem não devia fazer cinema, devia fazer outra coisa. Eu acho que o cinema tem de mostrar coisas e tem de tentar não impor as pobres ideias que os realizadores têm aos espectadores, porque normalmente essas ideias não são interessantes. Só têm é de fazer com que haja um mundo em que exista um olhar

do realizador sobre as coisas mas que esse olhar não se imponha de uma forma impositiva ao espectador. A mim o que me interessa é arranjar estruturas em que o espectador possa intervir e não ser basicamente alguém que esteja sobre o comando de um pequeno tirano.

Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, há a citação de um poema de João de Deus. Pensaste no Monteiro?

Não, isso seria uma *private joke*. Não, para preparar a versão original do *Agosto*, nunca filmada, eu e a Mariana Ricardo... Para também te responder a uma questão anterior se o universo das músicas pimba estavam na génese do filme, estava tão génese do filme que nós fizemos um acordo com as editoras de música pimba para que nos enviassem todos os discos que estivessem no catálogo. Foi uma coisa que quase nos enlouqueceu mas durante dois ou três meses ouvimos todos os discos de todas as editoras de músicas pimba. Fazia parte da escrita e o que nos interessava era arranjar canções que gostássemos mas que fizessem sentido com a história que queríamos contar. O João de Deus apareceu numa colectânea que tinha aquele poema, era uma das faixas num disco. Ouvimos aquilo, havia a história da mãe e da personagem que tinha desaparecido, e nós agarrámos aquilo. Não pensámos no César.

Qual é o papel do humor nos teus filmes?

Já fiz filme suficientes para esse humor ter ambientes diferentes e propósitos diferentes. Mas é alguma coisa que faz parte, para mim, da minha maneira de ver o mundo. Existe algum humor, alguma ironia, são coisas que eu nem sequer escrevi, capto, reconheço, divirto-me com aquilo e coloco no filme. Depois há uma questão, que é um compromisso, que é quando esse humor estabelece uma relação entre o espectador e as personagens, e que eu acho negativa. Tal como o cinema não tem de impor um discurso aos seus espectadores, também acho que o humor não tem de satirizar ou gozar com as personagens de modo que o espectador se sinta recompensado ou superior às personagens. Mas eu acho que se pode ser ao mesmo tempo cúmplice e solidário, ter uma cumplicidade qualquer em que se esteja no mesmo comprimento de onda de uma personagem ao fazer qualquer coisa que seja meia ridícula. É um bocado como a história de eu fugir, é o realizador que faz aquilo; é ridículo e ao mesmo tempo eu não me sinto demasiado exposto, e espero que seja essa a relação que tenho com os outros. Às vezes eles dizem coisas que nos fazem rir. Por exemplo, o Paulo Moleiro tem um lado ridículo e ao mesmo tempo cativante de alguém que é um bocado mitómano e projecta uma determinada imagem. Depois vê-se a força dessa projecção e a fragilidade da correspondência entre aquilo que ele projecta e as fragilidades visíveis daquela construção. Eu acho isso interessante, mas não quero expor nem fazer do Moleiro um palhaço. Isso parece-me uma péssima relação entre aquilo que o filme propõe. Não quero que o espectador se sinta superior ao personagem, quero que ele possa perceber as suas falhas, mas que possa perceber de uma forma terna, em que não esteja no lugar de juiz. Nesse sentido também há muito cinema contemporâneo que não me interessa e talvez seja um ponto comum com o César. O César às vezes era muito cruel, mas eu acho que ele defendia as pessoas que filmava. Ele trabalhava mais com actores do que com não-actores, mas eu acho que há muito cinema hoje em dia que faz filmes para demonstrar como o mundo está errado e que as personagens são más. Mesmo no César, naquelas personagens da Manuela de Freitas, e personagens que são muito caricaturais, acho que são salvas

precisamente por serem caricaturais. São tão caricaturais que assumimos aquilo como um artifício e não podemos censurar o actor que está fazer aquilo. A mim chateiam-me os filmes que parece que são muito realistas mas onde as personagens existem para denunciar o mundo e que acabam por ser caricaturas mas que têm um ar realista. Isso chama-se demagogia.

O Paulo Moleiro é quase um Belarmino, então.

Sim, no sentido em que é um loser, não é? O cinema sempre gostou muito da ideia dos losers, de alguém que não é bem sucedido na vida, que falhou, mas que tinha uma grandeza qualquer ali por trás. É essa relação entre força e fraqueza, entre grandeza e falhanço que existe no Belarmino. Havia essa ideia, e o Fernando Lopes sabia-o, de que o que é interessante no cinema são os contrastes. Que é preciso que exista duas coisas contrárias para a coisa se tornar interessante. Quanto ao Moleiro e ao Belarmino, o que provavelmente nos atraía nessas personagens — e que também são pessoas —, era o paradoxo, era o facto de ao mesmo tempo terem um lado que tem a ver com o cinema, o de serem maiores que a vida, serem outra coisa, serem um espectáculo. O grande boxeur e ao mesmo tempo um loser. O menino do rio que se atirava de um sitio de onde ninguém se atira e ao mesmo tempo um alcoólico, o idiota da aldeia. Mas uma coisa não exclui a outra. Eu só deixo de filmar o Moleiro a partir do momento que sinto que tenho as duas coisas. Em que existe um lado de grandeza tal que se impõe aos outros, em que existe uma capacidade e carisma qualquer que faz com que ele ganhe peso naquela comunidade e ao mesmo tempo tenha uma debilidade e uma fraqueza que choca com isso. E é esse choque que faz e cria a personagem. Isso era, de facto, o Belarmino: era o grande boxer que nunca foi. Nunca o foi porque era de Lisboa, e porque era português, e havia todo o peso social e político a impor-se a alguém. Mas também as debilidades de alguém que existia nesse contexto e que ao mesmo tempo expõe as suas forças e fraquezas.

Bibliografia

- ÁLVAREZ, Iván Villarrea e FERNÁNDEZ, Horacio Muñoz. *Aesthetic Tendencies in Contemporary Portuguese Cinema*, 2015. Disponível em http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/pdf/ccc06/ccc06_eng_munoz_villarrea.pdf [Consult. Mai 2016]
- ARAÚJO, João. *Que Farei eu com Esta Espada? (1975)* de João César Monteiro, 2015. Disponível em <http://www.apaladewalsh.com/2015/04/que-farei-eu-com-esta-espada-1975-de-joao-cesar-monteiro/> [Consult. Mar 2016]
- AREAL, Leonor. *A poética do desejo na obra de João César Monteiro (2005)*. Disponível em <http://revistas.ua.pt/index.php/sopcom/article/view/3241/3007> [Consult. Jul 2016]
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Edições Texto & Grafia, 2008
- BAECQUE, Antoine de e PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999
- BAPTISTA, Tiago. *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, 2008
- BARON, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2014. in ADELAAR, Samuel. *Redemption and the Multiple Lives of the Moving Image*. Disponível em https://www.academia.edu/17584669/Miguel_Gomes_Redemption_and_the_Multiple_Lives_of_the_Moving_Image [Consult. Jul 2016]
- BARROSO, Bárbara e RIBAS, Daniel. *No cinema português: continuidade e rupturas em Pedro Costa*, 2008. Disponível em https://www.academia.edu/7905753/No_cinema_portugu%C3%AAs_continuidades_e_rupturas_em_Pedro_Costa [Consult. Mar 2016]
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições70, 1997
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. *A implosão do cinema português – Duas faces da mesma moeda*, 2010. Disponível em <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETHREEPAPERS/BELLO-P3.pdf> [Consult. Fev 2016]
- BÉNARD DA COSTA, João. *Entrevista a João Bénard da Costa in Integral João César Monteiro: Branca de Neve*. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- BÉNARD DA COSTA, João. *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço: Um provérbio cinematográfico*, in MADEIRA, Maria João (coord.) *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2010

- BENIS, Rita. A escrita do cinema: Ensaio in BÉRTOLO, José e ROWLAND, Clara. Lisboa: Documenta, 2015
- BOTO, Daniel. Aquele Querido Mês de Agosto: Análise de filme de Miguel Gomes, 2009. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13262/1/Tese%20mestrado%20Daniel%20Boto.pdf> [Consult. Jun 2016]
- BRAGANÇA, Felipe. Arte do encontro e da transformação – Seis perguntas para Miguel Gomes. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entmiguelgomes.htm> [Consult. Jan 2016]
- BRANCO, Paulo. Entrevista a Paulo Branco in Integral João César Monteiro: O Último Mergulho. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- BRESSON, Robert. Notas sobre o cinematógrafo. Porto: Elementos Sudoeste, 2003
- BRITES, Costa. "Aquele Querido Mês de Agosto", presença de um povo e de paisagens que Portugal não conhece ou faz por esquecer, 2008. Disponível em <https://costabrites.wordpress.com/category/jornalismo/coxia-central-cinema/page/2/> [Consult. Mai 2016]
- CÂMARA, Vasco. Uma dimensão íntima, um trágico sopro europeu no novo filme de Miguel Gomes, 2013. Disponível em <https://www.publico.pt/festival-de-veneza/jornal/uma-dimensao-intima-um-tragico-sopro-europeu-no-novo-filme-de-miguel-gomes-27006942> [Consult. Abr 2016]
- CANIJO, João in DIAS, Vanessa Sousa e PEREIRA, Carlos. Novas e velhas tendências no cinema contemporâneo português: Entrevista com João Canijo, 2011. Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/303> [Consult. Mar 2016]
- CARVALHO, John M. Tabu: Time out of joint in contemporary portuguese cinema, 2014. Disponível em <http://cjpmi.ifilnova.pt/5-contents> [Consult. Mai 2016]
- CASTRO E SILVA, Maria Inês. A Condição de Explorador: Discursos da Dor entre Os Cus de Judas de António Lobo Antunes e Tabu de Miguel Gomes, 2014. Disponível em https://www.academia.edu/19468778/A_condi%C3%A7%C3%A3o_de_explorador_Discursos_da_dor_entre_Os_Cus_de_Judas_de_Ant%C3%B3nio_Lobo_Antunes_e_Tabu_de_Miguel_Gomes [Consult. Abr 2016]
- CIPRIANO, Miguel e MARTINS, Levi. Novas e velhas tendências no cinema contemporâneo português: Entrevista com Luís Urbano, 2011. Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/326> [Consult. Mar 2016]
- CIPRIANO, Miguel. O mistério das origens ou o cinema português no tempo da pós-ruralidade, 2011. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.21/257> [Consult. Abr 2016]
- CIPRIANO, Miguel. Identidade e Descentramento em Pedro Costa in CASTRO E SILVA, Maria Inês. A Condição de Explorador: Discursos da Dor entre Os Cus de Judas de António Lobo Antunes e Tabu de Miguel Gomes, 2014. Disponível em https://www.academia.edu/19468778/A_condi%C3%A7%C3%A3o_de_explorador_Discursos_da_dor_entre_Os_Cus_de_Judas_de_Ant%C3%B3nio_Lobo_Antunes_e_Tabu_de_Miguel_Gomes [Consult. Abr 2016]
- CLETO, Germano. Rumos do cinema português. Lisboa: Cadernos FAOJ. 1979

- CONDE, Ana, GRANDE, Cristina e ROCHA, Pedro. Folheto de "Ciclo O Sabor do Cinema". Porto: Serralves, 2009
- CORREIA, Maria José. À Pala de Walsh: Filme Falado #16: As Mil e uma Noites: Volumes 1, 2 e 3 de Miguel Gomes, 2015. Entrevista áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qF7Y66ZvOQ0> [Consult. Abr 2016]
- COSTA, Alexandre Alves da, in NEVES, José (coord.). O lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Belarmino de Fernando Lopes, 2014. Disponível em http://dafne.pt/conteudos/livros/belarmino/Lugar_Dafne_Fasciculo_03.pdf [Consult. Mar 2016]
- COSTA, João Bénard da. Histórias do Cinema. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991
- COSTA, José Manuel. Questões do documentário em Portugal in FIGUEIREDO, Nuno e GUARDA, Dinis (orgs.) Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004
- COSTA, Pedro. “A closed door that leaves us guessing”, In: Rouge, n. 10, 2005. Disponível em <http://rouge.com.au/10/index.html>. [Consult. Mar 2016]
- CRUCHINHO, Fausto. Que farei eu com esta espada? in FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.) O cinema português através dos seus filmes. Lisboa: Edições70, 2007
- CUNHA, Paulo. Decadência, regeneração e utopia em João César Monteiro, 2010. Disponível em <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETHREEPAPERS/CUNHA-P3.pdf> [Consult. Jun 2016]
- CUNHA, Paulo. Genealogias, filiações e afinidades no cinema português: Do Novo Cinema ao cinema português contemporâneo. Disponível em https://www.academia.edu/5718672/Genealogias_filia%C3%A7%C3%B5es_e_afinidades_no_cinema_portugu%C3%AAs_2013_ [Consult. Mar 2016]
- D'ALLONNES, Fabrice Revault. Entrevista a Fabrice Revault d'Allonnes in Integral João César Monteiro: O Último Mergulho. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento, Cinema 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo, Cinema 2. Lisboa: Documenta, 2015
- DIAS, Vanessa Sousa e PEREIRA, Carlos. Novas e velhas tendências no cinema contemporâneo português: Entrevista com Miguel Gomes, 2011. Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/315> [Consult. Mar 2016]
- DOUCHET, Jean. Entrevista a Jean Douchet in Integral João César Monteiro: A Comédia de Deus. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- FERREIRA, Carlos Melo. As poéticas do cinema. Porto: Edições Afrontamento, 2004
- FERREIRA, Carlos Melo. Um caso muito sério - 3, 2015. Disponível em <http://carlosmeloferreira.blogspot.pt/2015/10/um-caso-muito-serio-3.html> [Consult. Fev 2016]
- FREITAS, Manuela de, in NEVES, José (coord.). O lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Recordações da Casa Amarela de João César Monteiro, 2015. Disponível em http://dafne.pt/conteudos/livros/recordacoes-da-casa-amarela/Lugar_Dafne_Fasciculo_11.pdf [Consult. Mar 2016]

- FIGUEIREDO, Nuno e GUARDA, Dinis (orgs.) Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004
- GIARRUSSO, Francesco. Hieróglifos dialógicos: breve análise do palimpsesto monteiriano, 2012. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> [Consult. Jun 2016]
- GIL, Margarida. Entrevista a Margarida Gil in Integral João César Monteiro: À Flor do Mar. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- GOMES, Kathleen. Portugal: este país de maravilhas existe, 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-cinema-ajusta-contas-com-a-troika-1705938> [Consult. Mar 2016]
- GOMES, Miguel in DIAS, Vanessa Sousa e PEREIRA, Carlos. Novas e velhas tendências no cinema contemporâneo português: Entrevista com Miguel Gomes, 2011. Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/315> [Consult. Mar 2016]
- GOMES, Miguel in NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- GOMES, Miguel in PRETO, António. Portugal visto do tapete voador de Miguel Gomes, 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/portugal-visto-do-tapete-voador-de-miguel-gomes-1682999> [Consult. Fev 2016]
- GOMES, Miguel. À Pala de Walsh: Filme Falado #16: As Mil e uma Noites: Volumes 1, 2 e 3 de Miguel Gomes, 2015. Entrevista áudio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qF7Y66ZvOQ0> [Consult. Abr 2016]
- GOMES, Miguel. Entrevista a Miguel Gomes pelo autor. Lisboa: 2016
- GOMES, Miguel. Film Society of Lincoln Center: 'Arabian Nights: Vol. 1' Q&A | Miguel Gomes | NYFF53, 2015. Entrevista em formato vídeo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=w6-3IUXN8CA> [Consult. Mar 2016]
- GRILO, João Mário. A imagem subalterna in FIGUEIREDO, Nuno e GUARDA, Dinis (orgs.). Portugal: um retrato cinematográfico. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004
- GUIMARÃES, Regina e SAGUENAIL (orgs.). Ler cinema: o nosso caso (conversas e outros textos em volta de um certo cinema português) in BELLO, Maria do Rosário Lupi. A implosão do cinema português: duas face de uma mesma moeda, 2011. Disponível em <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETHREEPAPERS/BELLO-P3.pdf> [Consult. Fev 2016]
- GUSMÃO, Manuel. Algumas prosas para ir e vir ao cinema de JCM in NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- LOPES, Fernando. Entrevista a Fernando Lopes in Integral João César Monteiro: Recordações da Casa Amarela. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- LOPES, Fernando in NEVES, José (coord.). O lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Belarmino de Fernando Lopes, 2014. Disponível em http://dafne.pt/conteudos/livros/belarmino/Lugar_Dafne_Fasciculo_03.pdf [Consult. Mar 2016]

- LOPES, Frederico (org.). Cinema em português, 2011. Disponível em <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/17> [Consult. Fev 2016]
- LOURENÇO, Eduardo. Entrevista a Eduardo Lourenço in *Integral João César Monteiro: As Bodas de Deus*. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- MADEIRA, Maria João. Biografia in MADEIRA, Maria João (coord.) *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2010
- MARTINS, Alexandra João. Curtas 2015: Às voltas com Miguel Gomes na abertura, 2015. Disponível em <https://jpn.up.pt/2015/07/07/curtas-2015-as-voltas-miguel-gomes-na-abertura/> [Consult. Jan 2016]
- MARTINS, Fernando Cabral. A arte mágica in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MELO, Jorge Silva. Entrevista a Jorge Silva Melo in *Integral João César Monteiro: Os Quatro Primeiros Filmes*. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- MONTEIRO, João César. Carta a Carlos de Oliveira (1981) in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MONTEIRO, João César. Entrevista a João César Monteiro in *Integral João César Monteiro: Branca de Neve*. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- MONTEIRO, João César. Entrevista com um vampiro: Entrevista com João César Monteiro por Pierre Hodgson (1996) in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MONTEIRO, João César. João César Monteiro sobre Veredas, Entrevista com João César Monteiro por António Pedro Vasconcelos in NICOLAU, João (org.) *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MONTEIRO, João César. O regresso de Lúcifer: Entrevista com João César Monteiro por Alexandra Carita (1998) in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MONTEIRO, João César. O sagrado e o profano: O Último Mergulho de João César Monteiro in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MONTEIRO, João César. O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem: Entrevista com João César Monteiro por Adelino Tavares da Silva (1982) in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MONTEIRO, João César. Quem Espera Por Sapatos de Defunto Morre Descalço: Entrevista com João César Monteiro por Lauro António (1973) in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- MONTEIRO, João César. Um cineasta na cidade: Entrevista com João César Monteiro por Jean A. Gil (1991) in NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005

- MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação / The burden of a nation”, in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs.), Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait, Lisboa, Número – Arte e Cultura. 2004
- NEVES, José (coord.). O lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Belarmino de Fernando Lopes, 2014. Disponível em http://dafne.pt/conteudos/livros/belarmino/Lugar_Dafne_Fasciculo_03.pdf [Consult. Mar 2016]
- NEVES, José (coord.). O lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal – Recordações da Casa Amarela de João César Monteiro, 2015. Disponível em http://dafne.pt/conteudos/livros/recordacoes-da-casa-amarela/Lugar_Dafne_Fasciculo_11.pdf [Consult. Mar 2016]
- NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- NICOLAU, João. Entrevista pelo autor. Lisboa: 2016
- OLIVEIRA, Luís Miguel. Que Farei eu com Esta Espada? in MADEIRA, Maria João (coord.) As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2010
- OLIVEIRA, Luís Miguel. Veredas in MADEIRA, Maria João (coord.) As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2010
- OLIVEIRA, Manoel de. Entrevista a Manoel de Oliveira in Integral João César Monteiro: Branca de Neve. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- PAES, Sidónio. Recordações de João (de Deus) César Monteiro in NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- PEREIRA, Ana Cristina. Alteridade e identidade em Tabu de Miguel Gomes, 2016. Disponível em <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/viewFile/2422/2335> [Consult. Jun 2016]
- PIÇARRA, M. C. Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo. Lisboa: Edições 70. in PEREIRA, Ana Cristina. Alteridade e identidade em Tabu de Miguel Gomes, 2016. Disponível em <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/article/viewFile/2422/2335> [Consult. Jun 2016]
- PIMENTEL, Vasco. Entrevista pelo autor. Lisboa: 2016.
- PRETO, António. Portugal visto do tapete voador de Miguel Gomes, 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/portugal-visto-do-tapete-voador-de-miguel-gomes-1682999> [Consult. Fev 2016]
- QUESTER, Hugues. Entrevista a Hugues Quester in Integral João César Monteiro: Le Bassin de JW. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- RANCIÈRE, Jacques. El espectador emancipado. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010
- RANCIÈRE, Jacques. Os intervalos do cinema. Lisboa: Orfeu Negro, 2012

- REIS, António. Jaime, O inesperado no cinema português: Entrevista com António Reis, por João César Monteiro (1974) in NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- RIBAS, Daniel. Nova Geração?: a geração curtas chega às longas in LOPES, Frederico. Cinema em Português: Actas das II Jornadas, 2011. Disponível em http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110118-frederico_lopes_cinema_em_portugues.pdf [Consult. Mar 2016]
- RICARDO, Mariana. Entrevista a Vasco Câmara in CÂMARA, Vasco. Uma dimensão íntima, um trágico sopro europeu no novo filme de Miguel Gomes, 2013. Disponível em <https://www.publico.pt/festival-de-veneza/jornal/uma-dimensao-intima-um-tragico-sopro-europeu-no-novo-filme-de-miguel-gomes-27006942> [Consult. Abr 2016]
- ROUGE, Maison. A arte contemporânea. Sintra: Editorial Inquérito, 2003
- SALAVIZA, João in DIAS, Vanessa Sousa e PEREIRA, Carlos. Novas e velhas tendências no cinema contemporâneo português: Entrevista com João Salaviza, 2011. Disponível em http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/858/1/joao_salaviza.pdf [Consult. Mar 2016]
- SEBALD, W. G. O Caminhante Solitário, 2009 in A escrita do cinema: Ensaios in BÉRTOLO, José e ROWLAND, Clara. Lisboa: Documenta, 2015
- SOARES, Ana Isabel. Nem velho nem novo: outro documentário abordagem das tendências do documentarismo português no início do século XXI, 2011. Disponível em http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/413/1/ana_soares.pdf [Consult. Mar 2016]
- TAVARES, Vítor Silva (coord.). João César Monteiro: Obra escrita I. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2014
- TAVARES, Vítor Silva (coord.). João César Monteiro: Obra escrita II. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2015
- TAVARES, Vítor Silva. Entrevista a Vítor Silva Tavares in integral João César Monteiro: Branca de Neve. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- TAVARES, Vítor Silva. Notas para a recordação do meu amigo João in in NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- TUDOR, Andrew. Teorias do cinema. Lisboa: Edições 70, 1985
- VASCONCELOS, António Pedro. João César Monteiro sobre Veredas, Entrevista com João César Monteiro por António Pedro Vasconcelos in NICOLAU, João (org.) João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005
- VELHO da COSTA, Maria. Entrevista a Maria Velho da Costa in Integral João César Monteiro: Silvestre. Lisboa: Lusomundo, 2003. DVD
- ZUMTHOR, Paul. A permanência da voz in MOURA, Hudson. Oralidade e Fabulação no Cinema Documentário, 1997. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf> [Consult. Jun 2016]
- ZUMTHOR, Paul. Memória e comunidade - A letra e a voz: A “literatura” medieval in MOURA, Hudson. Oralidade e Fabulação no Cinema Documentário, 1997. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf> [Consult. Jun 2016]