

Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

ENTREVISTAS

com realizadores



João Botelho: “Fazemos um cinema cosido à mão”

Entrevista conduzida por Marta Simões e Jorge Jácome

JOÃO BOTELHO nasceu em Lamego em 1949. Antes de ter frequentado a Escola Superior de Teatro e Cinema (1974) passou pela Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra e pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Foi dirigente dos cineclubes de Coimbra e do Porto e do CITAC (Circuitos Internos de Televisão e Antenas Colectivas), crítico de cinema em jornais e revistas e fundou a revista de cinema *M*. Desde 1970 que se dedica também ao design gráfico.

É dos poucos realizadores portugueses que consegue manter um ritmo de produção constante desde que iniciou a sua carreira no mundo das longas-metragens ficcionais em 1980 com *Conversa Acabada*.

Nos últimos dez anos, as suas obras variam entre o drama, romance, comédia, crítica social, adaptações de obras literárias, mantendo-se contudo o mesmo tipo de abordagem, caracterizada por um trabalho de direcção de actores por vezes próximo da encenação, por um desenho de luz cuidado e próximo da pintura.

Filmografia: *O Alto do Cobre* (cm, 1977); *Um projecto de Educação Popular* (cm, 1977); *Os bonecos de Santo Aleixo* (doc lm, 1977); *Alexandre e Rosa* (cm c/ Jorge Alves da Silva, 1978); *Conversa acabada* (estreia festival de Cannes, Quinzena dos Realizadores, 1980); *Um adeus português* (estreia no Festival de Londres, do Rio de Janeiro – Tucano de Ouro -, New Film, New Directing, MOMA New York, Forum de Berlim, 1985); *Tempos difíceis* (estreia no Festival de Veneza, selecção oficial, competição – prémio da crítica italiana -, Festival de Nova Iorque, Lincoln Centre , 1987); *No meu dia de anos* (encomenda RTP/ARTE sobre os 4 elementos; estreia no Festival de Locarno, selecção oficial, fora de competição, 1991); *Aqui na terra* (Festival de Veneza, selecção oficial, competição; filme seleccionado para o dia da Europa, exibição simultânea na Alemanha, França e Portugal , 1993); *Três palmeiras* (encomenda de Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura; estreia no Festival de Cannes, quinzena dos realizadores, 1994); *13 filmes x 3'* (para Trio de Quattro, RTP , 1995); *Tráfico* (estreia no Festival de Veneza, selecção oficial, competição, 1998); *Se a memória existe* (vídeo digital, 30' – encomenda para o 25º aniversário do 25 de Abril; estreia no Festival de Veneza, novos territórios, 1999); *Quem és tu?* (Festival de Veneza, selecção oficial, competição; Prémio Mimo Rotella para a melhor contribuição artística da Bienal de Veneza, 2001); *As mãos e as pedras* (vídeo digital 12', filme de abertura de Porto 2001, Capital Europeia da Cultura ,

2001); *A mulher que acreditava ser presidente dos Estados Unidos da América* (estreia no Festival de Cannes, quinzena dos realizadores, filme de abertura, 2003); *A luz na Ria Formosa* (documentário, vídeo digital 50', Festival Doc Lisboa e selecção oficial de Torino Film Festival, Cinéma de Reel, Paris, Viennal da Áustria e Festival di Popolo, Florença, 2005); *O Fatalista* (estreia no Festival de Veneza, selecção oficial, competição; Festival de Toronto, Sevilha, Mostra de São Paulo, etc. 2005); *A baleia branca, uma ideia de Deus* (doc de 50', vídeo digital sobre uma encenação do Moby Dick de Melville, 2006); *A terra antes do céu* (doc de 50', vídeo digital para o centenário do nascimento de Miguel Torga, 2007); *Corrupção* (filme não assinado por divergências com o produtor, 2007); *A Corte do Norte* (2008).

Marta Simões — Como é que trabalha as ideias para os seus filmes?

João Botelho — Não vou ter com as ideias, elas vêm ter comigo. Nunca programei o tipo de cinema que queria fazer. Acho que o cinema nunca é o que se conta, nem o que se passa ou quando se passa, mas sim como se filma: onde é que se põe a câmara. O Manoel de Oliveira ensinou-me isto: só há um ponto de vista para cada situação. O mesmo argumento pode dar origem a filmes muito diferentes, por isso não são as histórias (às vezes nem sequer história há), mas sim o modo como elas são contadas. O modo de filmar sim, escolhi-o há muito tempo, foi algo que sempre esteve relacionado com os meios que nós temos e para poucos meios, grandes ambições. Apesar de termos pouco dinheiro, temos muito tempo. O cinema português de que eu gosto não pertence a uma escola, mas possui um certo modo de filmar que tem a ver com os meios/tempo: nós fazemos mais composição do que acção, mais luz e sombra do que montagem, temos mais poesia do que prosa. Quando se filma é de um modo amador: amador no sentido de 'amante de'. É artesanato — há pessoas que fabricam tudo à mão e eu normalmente também trabalho sozinho. Escolho o que quero, trabalho os textos. Já fiz coisas que pertencem a várias linhas mas o modo de filmar é sempre o mesmo.

Há um peso enorme no meu cinema (e no cinema português) da palavra sobre a imagem, algo que está ligado ao cinema contemporâneo: a imagem avançou muito mas, para mim, o som continua a ser mais verdadeiro. Escolhemos o nosso campo, contra-campo, são duas dimensões, há sempre algo de falso. O grão da palavra marca-me mais do ponto de vista da matéria do que a imagem. Mas a verdade é que nós somos quase autodidatas, fazemos um cinema 'cosido à mão': escrevemos, pensamos, filmamos, montamos. É evidente que se discute com a equipa e que recebo sempre ideias, sugestões. (...)

Tenho uma vantagem em relação a outras pessoas: quando estou a escrever estou também a pensar como estou a filmar, qual é o plano que estou a fazer, qual o local em que vou filmar e qual o ponto de vista da câmara. Uma coisa que marca muito os meus filmes é a noção que o espectador tem da sua estrutura: ele tem tempo de ver onde é que está a câmara, a luz, o actor. É quase como mostrar o processo de fabricação que está lá dentro. O cinema, para mim, não é uma arte de ilusão, a matéria marca-me mais e ao fim ao cabo aquilo é tudo falso. O que é verdadeiro é a relação que se estabelece entre o que se passa e a pessoa que está a ver.

Jorge Jácome — Então a imagem é algo intuitivo da palavra?

JB — Não é intuitiva, é um dos elementos. O Oliveira tem uma frase radical: "o cinema não existe, o cinema é teatro filmado". O teatro é muito mais verdade, não há truques, é à mão, é o que se vê. No cinema não: fazes 12, 20 takes, escolhes, fazes decoupage. No teatro também podes fazer decoupage, fechando a luz num sítio e abrindo noutra - cada vez mais o teatro tem influências do cinema. Mas realmente aquilo é mais verdadeiro, e o que é verdade ali é a representação. O cinema americano clássico era um cinema da identificação onde o espectador se aproximava das personagens.

No nosso cinema nunca ninguém se identifica com ninguém, é impossível (...). Eu não permito que as pessoas 'entrem no ecrã' e isso é algo que está relacionado com a matéria: a luz é uma

matéria, o modo de olhar de um actor é uma matéria, a palavra é uma matéria. Somos muito materialistas por cá, porque apanhámos uma altura em que o cinema se desenvolveu imenso e fomos muito marcados por uma espécie de cinema contemporâneo.

O senhor Straub ensinou-me uma vez: nunca digas moderno, diz contemporâneo ou tradicional, porque o que é moderno hoje amanhã deixa de o ser. É algo que tem a ver com a tradição, pegar na memória e fazer coisas novas e diferentes. E também me ensinou a nunca fazer resistência às coisas (tentámos fazer resistência ao cinema americano e perdemos), mas sim fazer dissidência, ou seja, fazer ao lado. (...) Eu não saberia fazer um filme de não sei quantos milhões de dólares, sei fazer filmes de 750 mil euros. Mas isso dá-nos uma coisa maravilhosa que não tem preço: a liberdade total. E a verdade é que tudo o que está de bom ou de mau nos filmes é meu. É a possibilidade de trabalhar num filme como quem escreve um romance ou pinta um quadro.

MS — E essa liberdade total não tem algumas consequências?

JB — O cinema é sempre um compromisso entre comércio e arte e o cinema português, como não tem pressão do mercado, tem sempre uma marca profunda de tentativa de arte cinematográfica. Desde o princípio do Cinema Novo que houve percursos diferentes: o do Oliveira, o do António Reis (...) e isso criou uma série de atitudes de filmar em Portugal em que ninguém copiava ninguém (...). O modo de filmar era uma comunhão entre pessoas apaixonadas por uma coisa e, não havendo relação com o mercado, não há um filme português (até mesmo os chamados ‘comerciais’) que cubra os seus custos. (...)

A verdade é que o cinema comercial português se chama Manoel de Oliveira: vende mais cópias fora, passa na televisão francesa (...) e em termos de receitas no mercado (e não número de espectadores) o que se tem que ver é quanto custou e quanto rendeu. (...) É evidente que uma pessoa quando faz qualquer coisa quer mostrá-lo ao maior número de pessoas possível, mas não deve ser isso o primordial quando se faz. Quando alguém escreve um romance é porque tem uma vontade enorme de o fazer e despejar cá para fora o que se sente, depois tenta vender. Mas um bom escritor não cede quando escreve. Quando estou a filmar também é assim: um tema ‘cai-me’, pego num texto e depois é o trabalho sobre isso.

O Godard também me ensinou: não há um modo de fazer filmes, há centenas de modos diferentes. O cinema não é uma só coisa (...), o cinema que se faz no Irão não tem nada a ver com o que se faz em França, em Itália ou na Argentina, já para não falar de personalidades dentro de cada um desses países. Há é um modo americano que é dominante. Hoje em dia está-se a transformar num entretenimento infantil, quem vai mais ao cinema são os miúdos de dezoito anos e os adultos ficam em casa. Há muito mais referências ao cinema clássico nas séries de televisão americanas, porque aquilo é feito para uma audiência de adultos que já não sai para ir ao cinema. É como se se tivesse perdido algo de sagrado que existia na comunhão dentro da sala escura. Hoje não há nenhum filme que não se veja sem ser a comer pipocas. O cinema português não permite isso. Nos filmes de que eu gosto, que nos falam do Pessoa ou do Camilo Castelo Branco, não pode haver pipocas. (...) São pequenas coisas que criaram um modo de filmar, ou uma escola, que tem a ver com poucos meios, com o facto de trabalharmos com equipas de 100 ou de até mesmo de 20, não trabalharmos no *star system*. Na Europa há é filmes que levam as pessoas ao cinema.

O problema que aqueles que tentam fazer um cinema mais independente (não sei se este será o termo correcto, pois na verdade estamos todos dependentes do ICA) tem a ver com o facto de não termos espaço para o mostrar. Não há salas para o cinema português. (...) No caso da *Corte do Norte*, tinham dito que iam equipar não sei quantas salas com digital em 2009 e acabou por não acontecer. As pequenas salas ainda não estão equipadas, só há salas enormes de 500 lugares que são para os desenhos animados e nós ficamos reduzidos a 2 ou 3 semanas.

MS — Em relação às pessoas com quem trabalha...

JB — Eu trabalho muito com a família – quando gosto de uma pessoa mantenho-a o máximo de tempo possível. Pode-se discutir coisas e já sabem o que é pretendido. Com os actores a mesma coisa. (...) Vai-se aprendendo e muitas vezes ajudam a construir situações. (...) Há uma geração nova de pessoas muito apaixonadas, talvez não tão competentes como a velha-guarda mas que têm um entusiasmo enorme. Passaram a ser mais barulhentos, antes entrava-se num plateau de cinema e era uma missa. (...)

A ideia das pequenas equipas é muito engraçada. Normalmente as pessoas saem da escola e juntam-se, fazem um pequeno grupo, pensam colectivamente as coisas. Também comecei assim. É um tipo de organização que se adapta ao que há porque não há investidores privados (...), é uma função do Estado e se o Estado acabar, acaba o nosso cinema e também acaba o Teatro da Cornucópia ou a música de câmara. Sem apoio acaba tudo. Agora há vantagens e desvantagens. Vantagem: liberdade absoluta, tempo para pensar. Desvantagem: não podemos fazer tudo o que queremos, temos que pensar os meios que há.

MS — **Alguma vez sentiu que havia competências técnicas que estavam em falta?**

JB — Não acho que seja uma questão de competências. Por exemplo, na Tobis são capazes do melhor e do pior, por vezes é mesmo uma questão de sorte e lotaria. No *Tempos Difíceis* a primeira semana foi toda para o lixo, já não trabalhavam com preto e branco há dez anos, faz parte do que acontece em Portugal. (...) No final ficou uma cópia deslumbrante, consegui um preto e branco notável que se calhar não conseguia noutro laboratório qualquer. É um bocado artesanato, experimentação. Nas equipas também. Por exemplo agora na *Corte do Norte*, não fazia a mínima ideia como se filmava em alta-definição. Já tinha experimentado mini-dv e betacam digital, mas alta definição não sabia o que era. Andei a trabalhar com o João Ribeiro, fomos aprendendo e vendo o que se podia fazer ou não.

JJ — **Então a mudança para a *Corte do Norte* foi principalmente uma escolha estética?**

JB — Não. Foi económica. Tem a ver com a capacidade de uma pessoa se adaptar às circunstâncias. Outra citação do Oliveira: quando não há dinheiro para filmar a carruagem filma-se a roda, mas tem que se filmar bem a roda. (...)

Jogamos em determinados limites. É um tipo de cinema, não é todo. Para mim não é um cinema da ilusão, nunca. É da matéria. E tem a ver com o facto de ser tudo cosido à mão. Há outro tipo de cinema comercial, outro tipo de projectos, mas essas apostas num cinema de entretenimento por vezes fazem perder as coisas mais genuínas e precisam de muito dinheiro, o que não há. Nós fazemos coisas mais limitadas, é como as orquestras e os concertos de câmara: qual é a música melhor, a da orquestra ou a do quarteto de cordas? Não sei, há orquestras e quartetos igualmente maravilhosos. Nós não temos dinheiro para a orquestra, temos dinheiro para o quarteto. (...)

É difícil romper o facto de não termos mercado. (...) É muito reduzido e não conseguimos exportar para lado nenhum. O nosso circuito é o da arte e do ensaio, o cinema que eu gosto é o das pequenas salas. (...) Mas existe uma marca poderosa de cinema português, há algo que é distinto. O *Quem És Tu*, provavelmente o filme mais radical ou mais anti-cinematográfico que eu fiz porque é uma peça de teatro filmada, foi o filme que me correu melhor nos festivais porque era diferente de tudo o que lá estava. E a diferença não é por ser original, é porque o nosso modo de filmar é diferente. É o tempo, a composição, a luz, a sombra, isso é que é interessante e não a acção. A acção fazemos mal.

MS — **Então a aposta nessa diferença é um caminho para o cinema português?**

JB — É algo que está relacionado com os cinemas nacionais. O Rossellini inventou o cinema contemporâneo: filmava com poucos meios, equipas mais ligeiras, actores amadores, era quase artesanato. Isto deu origem ao cinema novo brasileiro, à nouvelle vague francesa, ao cinema novo alemão. Nós chegámos muito mais tarde, mas também deu origem ao cinema português.

Agora, isto é capaz de não se manter muito mais tempo, a sociedade mudou toda. Nós fomos dos últimos a ter uma identidade nacional no cinema.

Nos anos 60 existia o cinema português (e o cinema polaco, por exemplo) que era uma coisa estranha. Hoje em dia passa-se algo parecido na Argentina, que não tem nada a ver com o nosso cinema mas que se liga a nós pelo modo de produção. (...) No Brasil também apareceu de repente uma escola nova que foi buscar muito às raízes do cinema novo brasileiro e agora fazem documentários e pequenas ficções maravilhosas. Trata-se de um cinema muito mais barato, mais pobre mas com uma identidade muito engraçada.

JJ — Costuma ocupar-se dos materiais promocionais, ou do *making of* dos seus filmes?

JB — Não. Normalmente os dvds têm uma entrevista ou uma cópia do filme comentada. (...) Como *Quem És Tu* já vendi mais dvds do que o número de espectadores que fiz. Os miúdos preferem ver o filme do que ler o livro e mesmo assim é duro para eles. Neste momento há uma resistência em relação ao cinema de adultos e eu não sei filmar para crianças. É preciso não sei quantos planos, mudar o plano a cada segundo, um efeito sonoro diferente a cada plano. Não tenho os meios e se calhar se os tivesse não sabia fazer. Sei filmar para adultos, mas eles já não vão ao cinema. (...) Hoje aprende-se pouco no cinema, já só se aprende na cinemateca.

MS — Quando faz os filmes não pensa no público?

JB — Nunca. Tenho os temas e depois depende dos filmes: se é o *Tempos Difíceis* do Dickens é de uma maneira, se é o Garrett é de outra, se é um original meu de outra. (...) Gostava de fazer géneros, gostava de fazer um musical. *Cowboys* é mais difícil, mas é possível! No cinema podem-se fazer muitas coisas diferentes, é o que for, é o que vem. Houve uma altura em que os júris do ICA estavam todos ligados à literatura e portanto era mais fácil ter um romance bom e ter um projecto.

(...) Há trinta, quarenta, cinquenta variáveis quando se está a filmar. Se se consegue mais ou menos vinte já é muito bom. Ter as condições ideais é muito difícil, vamo-nos aproximando o mais que podemos.

MS — Mesmo assim é dos realizadores que filma com mais frequência.

JB — Procuo sempre fazer no seguinte uma coisa que não fiz antes. Poder fazer filmes, para mim, é um luxo. Somos responsáveis por tentar fazer coisas que ainda ninguém viu, melhor ou pior. (...) Não tenho nada contra a *Branca de Neve* do João César Monteiro, um filme pode ser tudo. (...) Hoje em dia as pessoas é que não têm tempo para ver (...). Mas é o que é, não tenho nada contra, o mundo muda e as pessoas têm que correr. Há uma marca de comportamentos globais que antes não havia (...) e o cinema está sempre a mudar. Nós temos esse privilégio de poder ter acesso a um meio que acaba sem compromisso de rentabilidade. Entre o primeiro e o segundo filme demorei cinco anos, entre o segundo e o terceiro mais quatro. Aqui em Portugal normalmente quanto mais velho se é, mais atenção se tem... Depois também há as encomendas, desde que não se ceda. Eu fi-lo duas vezes: no *Fatalista* (não no modo como filmei, mas em relação ao tempo que tinha ficado acordado com o Paulo Branco - de nove semanas passei a ter apenas seis) e com o *Corrupção* (...), por culpa minha que nunca tive o hábito de ler contratos...

MS — Enquanto realizador que já atravessou diferentes períodos, quais são os principais problemas que acha que continuam a afectar o cinema português?

JB — Há uma burocratização no cinema que me chateia muito. (...) Começaram a formatar demasiado os concursos, as equipas. Há uma tentativa de normalização de uma coisa que é completamente anormal e isso pode ser perigoso. (...) O ICA tem cada vez menos dinheiro para o cinema e desperdiçam balúrdios no FICA, cujos produtos admitiria enquanto produtos privados, nunca como produtos públicos.

É possível fazer tudo, é possível fazer filmes sem dinheiro. Mas são coisas completamente diferentes — o problema é que, quando uma pessoa faz um filme deste modo artesanal, a maioria das vezes não tem sítio onde o mostrar. Um dos grandes problemas é o como mostrar as coisas. É cada vez mais difícil haver uma sala onde se respeite o que nós fazemos. É a regra do mercado para o nosso cinema quando o nosso circuito devia ser o da arte ou do ensaio, do cinema independente, o que quiserem. Pequenas salas onde um filme possa estar mais tempo em vez de tentar esgotar em duas semanas salas de 400 espectadores.

Devia haver um circuito nacional. Há neste momento uma rede fantástica de cineteatros (Faro, Bragança, Vila Real) que não estão equipados para cinema porque ninguém investiu num bom projecto. Por exemplo, no São Jorge, também fizeram obras notáveis mas não é a melhor projecção de imagem nem de som e devia ser. Não há esse cuidado porque é ‘um filme português’. Devíamos ter salas boas, é um próximo passo para a vossa geração: construir uma rede onde possam passar as obras e que essas obras sejam as mais experimentais e diferentes. As pessoas acabam por ir ver.

MS — Talvez isso já esteja a começar com alguns festivais.

JB — O problema é precisamente terem transformado isto em festivais. Há milhões de festivais pelo mundo inteiro, todos os dias há um novo. Depois começa a ser uma confusão porque não se trata de uma relação directa com o público — é uma celebração. São não sei quantos espectadores concentrados numa semana. (...) Grande percentagem dos filmes que são exibidos não vão para o circuito.

Neste momento o cinema está nos centros comerciais. A Lusomundo faz tantas receitas em pipocas e coca-cola como em bilhetes vendidos. São produtos infanto-juvenis que até podem ser engraçados, mas é outra coisa. O cinema é como a vida: nasce, cresce e morre. (...) Hoje não há a transcendência de um Dreyer, de um Renoir, de um Ozu. Houve uma altura em que parecia que ia atingir o céu, depois foi destruído pela entrada da televisão que começou a formatar as imagens, o modo de filmar.

Hoje as pessoas comentam um filme em dez segundos. Eu sou do tempo em que era capaz de estar uma semana a discutir um filme — hoje os filmes não têm camadas, é o que é. Ver um clássico pela primeira vez ainda me surpreende, sinto que estou a aprender: não estava à espera daquele plano, daquela luz, daquele modo de filmar. Isso é bom. O nosso cinema também ficou um bocadinho autista, reconheço. Avançámos muito na matéria, esquecemo-nos que as pessoas não vão atrás e por vezes é preciso ganhar pelo menos 10 pessoas numa sala de 100. Se aquilo não atinge ninguém, é uma tristeza. É evidente que o meu sonho é atingir como atinge o Rothko — não há ali nenhuma narrativa, é só um jogo de cores e de matéria e as pessoas choram a ver aquilo. Quem me dera fazer isso no cinema, mas é impossível. As pessoas estão sempre à espera que o cinema conte qualquer coisa, são crianças.

Eu gosto do cinema português. Há uma certa decadência nos últimos tempos, fazem-se menos filmes, há uma normalização. Mas ainda há uma frescura, às vezes o filme até pode ser falhado, mas há duas ou três ideias que surpreendem.

Na rede de Cine-Teatros reabilitados

Extracto da entrevista com João Botelho realizada por Miguel Cipriano, transcrita por Marta Simões, para o documentário “Um Filme Português”, realizado no âmbito do projecto “Principais tendências no Cinema Português Contemporâneo”:

Miguel Cipriano – Como surgiu a ideia para este projecto de digressão com o Filme do Desassossego?

João Botelho – Surgiu por uma questão de humilhação. Quando fiz a “Corte do Norte” da Augustina, pus o filme nas mãos da Lusomundo e o resultado foi um desastre. Puseram o filme em salas que são incompatíveis com o cinema que se faz em Portugal e com o cinema de que eu gosto, que se passa no resto do mundo e que naquelas salas esbarra com um desejo enorme de consumo rápido. Neste momento os cinemas estão todos concentrados em centros comerciais e têm um código: comer e beber. Noutro dia no “Estranho Caso De Angélica”, que é um filme com uma hora e meia, havia um intervalo a meio para as pessoas irem comer e beber. Isto é ridículo e na Corte do Norte houve isto, esta ideia de passar filmes em salas que não estão preparadas para aqueles filmes. Isto é uma questão mundial. Hoje, as salas são ocupadas por miudos entre os 4 e os 18 anos, e a partir desta idade já ninguém vai ao cinema. Descarregam da internet, vêem em casa, há muito poucos hábitos de deslocação porque as pessoas ficam incomodadas com determinados tipos de acontecimentos que se passam nas salas.

Depois fui ver uma peça na Cornucópia, de que gostei muito, e a plateia estava cheia de miudos adolescentes. Estavam a fazer uma barulheira, mas quando as pessoas disseram ‘desliguem os telemóveis e calem-se porque vai começar o espectáculo’, eles fizeram-no. Estiveram ali uma hora e meia e no fim bateram palmas. Ou seja, a sala impõe respeito. Lembrei-me de todos os cine-teatros que há espalhados pelo país, onde foram gastos milhões de euros em recuperações ou construção de raiz, mas que se esqueceram de equipar para cinema. São cerca de 50 ou 70 salas maravilhosas e que estavam afastadas do cinema como espectáculo digno [trata-se da rede de Cine-Teatros reabilitados, um projecto lançado pelo ministro da Cultura Manuel Maria Carrilho em 1998].

É evidente que beneficiei de duas coisas. Primeiro houve a hipótese do Centro Cultural de Belém ter um buraco para eu poder passar lá, isto foi o início. Depois negocieei com o Teatro São João no Porto, onde já não havia cinema há 40 anos e correu bem. Como havia crise, não havia programação, foi fácil fazer uma rede. Foi como as cerejas – as coisas foram entrando umas a seguir às outras (...). Houve a ideia de regressar a uma sala em silêncio, às escuras, colectiva. Lembro-me de algumas experiências notáveis: no Porto as sessões esgotaram; no Olga Cadaval, em Sintra, nem me queriam dar a sala grande mas fiz 800 espectadores numa noite. As pessoas começaram a afluir. Houve pessoas que regresaram ao cinema onde já não iam há 10 anos. Vestiam-se e arranjavam-se como se fossem para um espectáculo normal de teatro.

Houve uma altura em que pensei porque é que o teatro tem mais gente do que o cinema em Portugal. Porque não há uma certa dignidade face aos filmes, nem às salas. Depois foi fazer o circuito: fiz 10 mil quilómetros em dois meses mas valeu a pena.

Nós somos apoiados pelo Estado. Se não houver apoio do ICA ou de outra coisa qualquer, não há cinema em Portugal, como não há música, não há ópera, não há Cornucópia nem teatros independentes. Tem de haver, da nossa parte, uma espécie de respeito pelo serviço público. Se nos dão um apoio também temos de fazer o máximo de esforço. Durante as filmagens, eu não sei de nada. Mas antes, para arranjar dinheiro e no fim, para o divulgar, faço o que for preciso. Aprendi isto com o [Manoel de] Oliveira, para arranjar dinheiro é preciso fazer de tudo, nem que seja uma pequena substituição.

Não se pode é ceder quando se filma, isso não. Uma pessoa deve fazer o que gosta, o que quer. Não é para ninguém, é para nós, é o melhor que se sabe, e depois mostrar ao maior número de pessoas, a ideia é essa. Acho que isto não é se aplica só a mim, é para toda a gente. Pelo menos para um determinado tipo de cinema. É para mim como é para o [Manuel] Mozos, para o Oliveira, para o Pedro Costa, para a [Teresa] Villaverde, para o cinema iraniano, para cinema independente americano... Em Portugal há uma rede [de salas] que foi feita e que tem de ser utilizada, programada. Mas exige mais: se eu não for às sessões, tenho metade das pessoas.

Fiz uma coisa engraçada, à tarde dava aulas de cinema aos miúdos. Normalmente vinham muitos das escolas, ou pagos pela Câmara, ou alguns que pagavam mesmo bilhete. Tentava enquadrar o filme, explicava-lhes que o cinema não começou com o Tarantino. Era falar de cinema: dos Lumière, do Méliès, de como é que isto tinha começado, o pecado original e a moeda dentro da máquina para se poder ver. Depois, falava dos artistas que tinham libertado um bocado o cinema desse peso da relação dinheiro/espectáculo, falava do vento que falta nas árvores, do que o Griffith disse há mais de 100 anos. Depois, à noite, falava do filme aos pais e aí já podia falar de Pessoa.

Depois eles viam aquilo e uns gostavam, outros não. Normalmente dependia dos professores, quando eram bons aquilo corria bem. Também tive casos de miúdos com raios laser para o rabo do actor e para as maminhas da actriz, tive de tudo. E tive miúdos de 14 anos espertos, a fazer perguntas incríveis, que eu não imaginava aptos para ver e ouvir. Foi uma digressão engraçada, que não foi total. Falta-me o interior alentejano, Bragança, Évora, a Madeira!

Há uma rede que nós podemos aproveitar e reivindicá-la como nossa, para o cinema. É evidente que eu sei que 50% do cinema é negócio, mas há os outros 50% de arte que nós não podemos perder. (...)

Eu e o produtor comprámos um projector de 50 mil euros, aos 20 mil espectadores estava pago. Mas o filme é passado numa playstation! É melhor que o DCPⁱ (Digital Cinema Package) que a Lusomundo tem, é um *Blue Ray* numa playstation que custa 300 euros. A coisa mais cara foi o cabo, que tem umas pontas de ouro para não perder o sincronismo. Mas é um sistema barato, podiam equipar as salas todas com isto. Dizem que as vão equipar, mas não sei quando.

O problema ainda é encontrar um padrão de exibição. Neste filme tive DCP [Digital Cinema Package, http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_Cinema_Package] que são uma espécie de códigos que passam de um computador para um disco e que se projecta. Mas esta projecção é pior do que a de um disco *Blue Ray*. Há uns anos o Coppola trouxe o “Tetro” em DCP, 35mm e *Blue Ray* e a melhor projecção era em *Blue Ray*. O futuro pode ser uma coisa destas. O *Blue Ray* estraga-se menos que o VHS, que o DVD normal, tem uma fidelidade incrível. E tem desvantagens: não é cinema, é outra coisa. Mas dá para contar histórias. ■

Os últimos filmes de João Botelho

Marta Simões

Quem És Tu? (2001)

Longa-metragem ficcional, 112'

Realização: João Botelho

Argumento: João Botelho

Produção: João Botelho (39 Degraus)

Direcção de Fotografia: Elso Roque

Direcção de Som: António Pinto Vargas

Montagem: João Botelho, Waldir Xavier

Direcção Artística: Silvia Grabowski

Actores principais: Patrícia Guerreiro, Suzana Borges, Rui Morrison, Rogério Samora, José Pinto, Francisco D'Orey

Distribuição: Lusomundo Audiovisuais

Prémios: Mimmo Rotella Foundation Award – Festival de Veneza, em 2001

Outras nomeações: Leão de Ouro – Festival de Veneza, em 2001

Quem és Tu? é uma adaptação de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, precedida de uma pequena introdução histórica que o realizador chamou de “Sonhos e Pesadelos Sebastianistas” e

que contextualiza a obra literária de Garrett. Trata-se assim de um filme de época, fiel ao texto original, cuja atmosfera é maioritariamente criada a partir do guarda-roupa e dos locais escolhidos como cenário (como o Mosteiro de Alcobaça e o Convento de Cristo de Tomar). A presença da iconografia da época é garantida apenas através dos retratos das personagens principais que pairam sobre a história, por certos objectos simbólicos (como a caveira do início do filme ou a cruz que cai das mãos do Cardeal D. Henrique) ou até mesmo pelos cantares populares que Maria e a sua aia entoam.

A *mise-en-scène* caracteriza-se, à semelhança de uma peça de teatro, pela simplicidade dos *décors* (quase vazios, apenas com uma mesa, uma cama, uma cadeira, ou uma cruz), pelos vitrais e pelas paisagens falsos, por uma preocupação com a composição dentro do plano – os planos, maioritariamente gerais e frontais, são longos e pouco decouçados; os movimentos de câmara são escassos (à excepção dos *travellings* laterais sobre as estátuas claro/escuras da lição de história inicial) e quando existem servem para isolar personagens ou dar ênfase a uma frase que está a ser dita. A própria posição dos actores é definida consoante o texto e as personagens raramente olham uma para a outra enquanto falam. A propósito do filme o realizador afirmou: “O *Quem És Tu*, provavelmente o filme mais radical ou mais anti-cinematográfico que eu fiz porque é uma peça de teatro filmada, foi o filme que me correu melhor nos festivais porque era diferente de tudo o que lá estava. E a diferença não é por ser original, é porque o nosso modo de filmar é diferente. É o tempo, a composição, a luz, a sombra, isso é que é interessante e não a acção. A acção fazemos mal” (1).

Para além da proximidade que o filme estabelece com o teatro, as referências à pintura também são marcantes, principalmente através do desenho de luz (os grandes contrastes entre as zonas iluminadas e as zonas escuras, a luz pontual que ilumina apenas uma figura, a inspiração assumida nas imagens de El Greco) e através da movimentação e posições dos actores (com destaque para o plano-quadro final, homenagem à *Pietà* de Miguel Angelo).

Existe ainda uma carga simbólica forte, aliada a uma economia de produção. Na cena da batalha de Alcácer-Quibir, por exemplo, cerca de 15 cavalos (os brancos em representação dos portugueses e os pretos dos mouros) e mais alguns figurantes, compõem uma cena onde a acção não é o mais importante, mas sim a ideia - a ideia da derrota, a ideia da morte, que é prolongada durante um *travelling* de cerca de três minutos. Este episódio, juntamente com o da saída da casa em chamas de Manuel de Sousa Coutinho, constituem os únicos e breves *décors* exteriores. O ritmo do filme é lento, a montagem é clássica – o campo-contra-campo, o *raccord* pontuado por alguns cortes no eixo um pouco mais estranhos, os planos subjectivos do olhar de Maria e os correspondentes planos objectivos de D. Sebastião ou os de um retrato. A música composta por António Pinto Vargas dita o tom do filme e vai pontuando os principais acontecimentos.

Quem és tu? assume-se assim como um filme cuja principal função é fazer ver e ouvir um pedaço da história de Portugal, como um filme que pretende relembrar os grandes textos e autores nacionais, ideia que se resume na frase-chave da história: ‘Há-de saber-se no mundo que ainda há um português em Portugal’.

A Mulher Que Acreditava Ser Presidente dos E.U.A. (2003)

Longa-metragem ficcional, 114’

Realização: João Botelho

Argumento: João Botelho (a partir de uma ideia original de Leonor Pinhão)

Produção: Paulo Branco

Direcção de Fotografia: Inês Cravalho

Direcção de Som: Philippe Morel

Montagem: João Botelho, Pedro Marques, Waldir Xavier

Direcção Artística: Catarina Amaro

Actores principais: Alexandra Lencastre, Rita Blanco, Laura Soveral, Suzana Borges, Lia Gama, Lúdia Franco, Maria João Luís, Roa Lobato Faria,

Distribuição: Atalanta Filmes e Madragoa Filmes

Prémios:

Outras nomeações: Estreia no Festival de Cannes, Quinzena dos Realizadores, filme de abertura.

Com *A Mulher Que Acreditava Ser Presidente dos E.U.A.*, o realizador volta ao registo cómico que assumira em *Tráfico* (1998), apesar de *A Mulher Que Acreditava...* ser um filme histérico e frenético, onde a sátira social que punha em causa os bons costumes de *Tráfico* é substituída por uma visão do que os Estados Unidos da América representam nos dias que correm.

A história é da autoria do próprio realizador e conta-nos o dia-a-dia de uma mulher que, tal como o título indica, acredita ser a nova presidente dos Estados Unidos da América. Podemos dividi-la em três actos, consoante as cores da bandeira de Portugal e dos fatos da personagem principal: um vermelho (onde a Presidente nos é apresentada entre maneirismos e correrias, assim como a Secretária de Estado e as oito senhoras do Comité), um verde (em que acompanhamos as tarefas da Presidente depois da sua decisão de abrir a Casa Branca a todas as mulheres no dia do seu aniversário) e um amarelo (quando o dia do aniversário finalmente chega e o resultado catastrófico da sua iniciativa). O filme está construído tendo em conta o delírio que lhe serve de premissa: os diálogos são, na sua maioria, absurdos, apesar das mensagens e críticas que tentam passar; as representações são exageradas e as situações de alucinação são frequentes (para além dos sonhos em forma de ópera da Secretária Maria de Lurdes e das perucas que vão aparecendo na cabeça da jornalista da *Vanity*, o décor é totalmente inverosímil – por fora uma casa minúscula na Avenida Washington, por dentro um autêntico palácio que bem poderia ser a Casa Branca apesar da Sala Oval ser totalmente rectangular). O trabalho de *art direction* incide, novamente, sobre o guarda-roupa (desta vez composto por vestidos de cores garridas e tecidos e sapatos excêntricos), e sobre o imaginário do que é tipicamente americano (para além dos quadros da “Sala Oval” e das bandeiras ao longo das escadarias e corredores, os hamburguers, a “coke” e a comida congelada estão sempre presentes).

O trabalho de câmara está próximo do cinema clássico: a escalas de planos são escolhidas consoante o drama, os movimentos acompanham as corridas pelos corredores e pelo jardim. Para João Botelho, o trabalho sobre a composição dos planos é algo que começa desde que o argumento está a ser escrito: “Tenho uma vantagem em relação a outras pessoas: quando estou a escrever estou também a pensar como estou a filmar, qual é o plano que estou a fazer, qual o local em que vou filmar e qual o ponto de vista da câmara. Uma coisa que marca muito os meus filmes é a noção que o espectador tem da sua estrutura: ele tem tempo de ver aonde é que está a câmara, a luz, o actor. É quase como mostrar o processo de fabricação que está lá dentro. O cinema, para mim, não é uma arte de ilusão, a matéria marca-me mais e ao fim ao cabo aquilo é tudo falso”(2).

Apesar do tom cómico que percorre todo o filme (que é garantido pelos papéis que o seu elenco totalmente feminino desempenha), *A Mulher Que Acreditava...* funciona principalmente em termos de cena, isto é, os pequenos episódios que o realizador nos vai apresentando resultam melhor individualmente do que como um todo com continuidade narrativa — da cena com a mãe da Presidente que se mantém numa cave rodeada de flores, saltamos para as oito do Comité, depois para uma sessão de psicanálise com Maria de Lurdes e para uma corrida no jardim ou para mais um retrato do conjunto de mulheres durante uma sessão de beleza. Este percurso acaba por ir dar a um final que vai revelar que afinal tudo não passou de uma alucinação em technicolor.

O Fatalista (2005)

Longa-metragem ficcional, 98'

Realização: João Botelho

Argumento: João Botelho, Denis Diderot (adaptação)

Produção: Paulo Branco

Direcção de Fotografia: Edmundo Díaz

Direcção de Som: Pedro Melo

Montagem: Renata Sancho

Direcção Artística: Isabel Branco

Actores principais: Rogério Samora, André Gomes, Suzana Borges, Rita Blanco, , Patrícia Guerreiro, José Wallenstein

Distribuição: Gémini Films

Prémios:

Outras nomeações: Leão de Ouro – Festival de Veneza, em 2005

O Fatalista é mais uma adaptação feita pelo realizador, desta vez a partir do romance “Jacques le Fataliste” de Denis Diderot. Trata-se de um *road movie* por estradas alentejanas e outras paisagens menos reconhecíveis, onde o texto original continua a ter grande importância: “há um peso enorme no meu cinema (e no cinema português) da palavra sobre a imagem, algo que está ligado ao cinema contemporâneo: a imagem avançou muito mas, para mim, o som continua a ser mais verdadeiro. Escolhemos o nosso campo, contra-campo, são duas dimensões, há sempre algo de falso. O grão da palavra marca-me mais do ponto de vista da matéria do que a imagem”(3).

O realizador recorreu à voz off para nos guiar entre as múltiplas narrativas que nos vão sendo apresentadas à medida que patrão e motorista discutem sobre paixões, sexo e poder, não esquecendo a máxima que o motorista insiste em repetir: ‘tudo o que nos acontece de bem ou de mal cá em baixo, está escrito lá em cima’. Apesar de estes episódios nos parecerem autónomos, existe uma lógica subtil que os tenta unificar e que está presente no tipo de relações (baseadas, invariavelmente, no sexo, poder e corrupção) que as personagens estabelecem entre si. Estes pequenos retratos do que o realizador crê ser o comportamento humano são prova de um tema recorrente nos filmes de João Botelho: a necessidade de pensar (e criticar) o Portugal contemporâneo, os seus vícios e fraquezas. Deste modo, o que mais interessa n’*O Fatalista* são as personagens e as suas reacções perante as diversas situações com que se vão confrontando, destacando-se do conjunto de aventuras a história do Marquês (José Wallenstein) e da Senhora D. (Rita Blanco), que funciona como uma pausa no meio do filme. O som ambiente quase que deixa de existir e fica só a palavra, à semelhança da mise-en-scène de *Quem És Tu?*, os planos são muito longos, os actores não se olham enquanto contracenam devido à artificialidade das posições que ocupam dentro do plano. Existe um grande rigor nos olhares, na movimentação dos actores e na iluminação que destaca os rostos e os vultos.

A propósito do seu cinema, João Botelho afirma: “Eu não permito que as pessoas ‘entrem no ecrã’ e isso é algo que está relacionado com a matéria: a luz é uma matéria, o modo de olhar de um actor é uma matéria, a palavra é uma matéria. (...) Jogamos em determinados limites. É um tipo de cinema, não é todo. Para mim não é um cinema da ilusão, nunca. É da matéria. E tem a ver com o facto de ser tudo cosido à mão”(4). N’*O Fatalista*, para além de opatar por respeitar o tom do texto original, o realizador escolhe décors mais abstractos (nomeadamente os espaços interiores) e cria situações inverosímeis (como a cena do acidente nocturno, em que o motorista ajuda a senhora meio despida a sair do carro capotado), tentando, através de um registo cómico e caricatural, adaptar a obra de Diderot a uma ideia do que é Portugal contemporâneo. O filme funciona como um conjunto de episódios que vão sendo apresentados ao espectador que nunca se chega a identificar com as personagens, pois estas são construídas a partir da matéria que o realizador nos fala: a maneira como dizem o texto e se movimentam no plano, os olhares, o modo como estão iluminadas, denunciam sempre que estamos dentro de um filme.

Corrupção (2007)

Longa-metragem ficcional, 92'

Realização:

Argumento: João Botelho, Leonor Pinhão, Carolina Salgado (adaptação)

Produção: Alexandre Valente

Direcção de Fotografia: Orlando Alegria

Direcção de Som: Francisco Veloso

Montagem: João Braz

Direcção Artística: Sílvia Grabowski

Actores principais: Margarida Vila-Nova, Nicolau Breyner, António Pedro Cerdeira, Alexandra Lencastre

Distribuição: Filmes Lusomundo

Prémios:

Outras nomeações: Globo de Ouro – melhor actriz e melhor actor, Globos De Ouro 2008

Devido a uma divergência com o produtor de *Corrupção*, o realizador não assinou o filme. Tal acto, sem precedentes na história do cinema português, derivou de alterações na montagem e banda sonora com as quais João Botelho não concordava mas que não conseguiu impedir. O filme acabou por estrear numa versão que o realizador afirma ser bastante diferente do filme que tinha feito: meia hora inicial foi cortada e toda a banda sonora não corresponde à sua ideia inicial.

A Corte do Norte (2008)

Longa-metragem ficcional

Realização: João Botelho

Argumento: João Botelho, José Álvaro Morais e Agustina Bessa-Luís (adaptação)

Produção: António da Cunha Telles e Pandora da Cunha Telles

Direcção de Fotografia:

Direcção de Som: João Ribeiro

Montagem: João Braz

Direcção Artística: Catarina Amaro

Actores principais: Ana Moreira, Ricardo Aibéo, Rogério Samora, Custódia Galego, Laura Soveral

Distribuição: Animatógrafo II, Marfilmes

Prémios: Premiere Section - Special Mention - Rome Film Fest, em 2008; Audience Award – Coimbra Caminhos do Cinema Português, em 2009

A Corte do Norte é a adaptação de uma obra de Agustina Bessa-Luís e tem por base a história verídica da actriz Emília das Neves (referida no filme como Emília de Sousa) que, farta da sua vida isolada na ilha da Madeira, simula o seu desaparecimento, dando início a um mistério familiar que só será possivelmente desvendado por uma das suas descendentes.

Mais uma vez o realizador optou por manter-se fiel à obra original: acrescentou apenas uma frase ao texto ("Ouçam a minha voz e sigam-me para que não se percam"), que é trazido para o filme através de uma narradora(5). O filme constitui também uma espécie de encomenda que conclui um projecto inicialmente idealizado por José Álvaro Morais, a quem João Botelho dedica um exemplar do livro no início do filme.

A Corte do Norte representa um regresso do realizador à sua forma: "respeitando os actores, o texto, a luz, a música, o som, o som directo, o vento das árvores, o som do mar"(6). Para além do texto de Agustina Bessa-Luís, o filme é feito da luz e sombra das pinturas de Michelangelo Caravaggio, da música de Schubert e de Verdi, do cinema de Visconti e das grandes dimensões que José Álvaro Morais desejava e que João Botelho tentou adaptar sem trair a sua memória. A passagem para o digital permitiu ao realizador trabalhar com um orçamento mais reduzido e canalizar parte do financiamento para outras áreas, como o guarda-roupa, importado da República Checa e Espanha.

O filme é fortemente marcado pela presença da actriz Ana Moreira, que se desmultiplica em cinco personagens diferentes. A propósito deste assunto, Mário Jorge Torres escreveu:

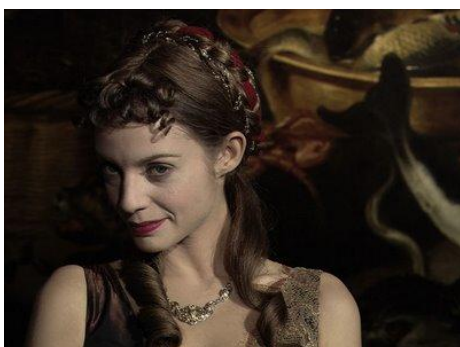
‘(...) O ovo de Colombo de escolher a mesma actriz (a fabulosa e perturbante Ana Moreira) para interpretar todos os papéis femininos principais constrói um labirinto representativo em que tudo se confunde e revela, ou seja: a semelhança de Rosalina com Emília, facilitando a identificação, não é maior nem menor do que com as descendentes da Baronesa, Rosamund e Águeda, ou com o seu duplo imediato e assumido, Elizabeth, Imperatriz da Áustria. A multiplicidade de tempos e de montagens em tortuosos "flash-backs" desdobra e reformula a hipótese de "thriller" numa saga familiar, iludindo a importância do mistério: nem se aspira a resolver nada, nem se oculta o objectivo de atingir, no fascínio de uma beleza fátua, feita de filtros, "travellings" sobre a paisagem recomposta, um falso decorativismo de época’(7).

A realização e a fotografia tentam reforçar o clima de mistério realçando as grandes falésias por onde a actriz se desloca e espreita ao longo do filme. Os planos das nuvens ameaçadores que se formam constantemente e o vento nas árvores possibilitam a passagem para outros tempos, para outras épocas e outras personagens. A mudança para o digital não consegue esconder alguns problemas como a dificuldade de trabalhar a profundidade de campo ou certos movimentos, mas o principal problema ainda se prende com o facto de as pequenas salas não estarem equipadas para exibir filmes em alta-definição (8).

Apesar do ritmo lento e do tempo que nos é dado para reflectir sobre cada imagem, a história torna-se por vezes confusa: perdemo-nos na multiplicidade de representações de Ana Moreira e já não sabemos quem é quem nesta procura de identidades. ■

Notas

1. Ver entrevista acima
2. Idem
3. Ibidem
4. Ibidem
5. A propósito deste assunto o realizador afirma: “A ideia é respeitar um texto que é forte ou mais forte do que a ilusão. Aquilo é matéria, não há ilusão nenhuma. O cinema não é ilustração. Uma das coisas que mais me agrada no cinema que defendo é a defesa integral do texto literário. (...) Só há uma frase minha (...), até a palavra *fim* está a mais.”, in Público, 20 de Março de 2009, entrevista com João Botelho por Carlos Câmara Leme
6. Idem
7. In Público, 19 de Março de 2009, artigo “A Corte do Norte – Ternas Guerreiras”, Mário Jorge Torres
8. “No caso da *Corte do Norte*, tinham dito que iam equipar não sei quantas salas com digital em 2009 e acabou por não acontecer. As pequenas salas ainda não estão equipadas, só há salas enormes de 500 lugares que são para os desenhos animados e nós ficamos reduzidos a duas ou três semanas.”, in entrevista acima.



A Corte do Norte, de João Botel
