

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

1

***Verdes Anos
de Paulo Rocha
1963***

com

**Paulo Rocha
Eduardo Souto de Moura**

moderado por

**Manuela de Freitas
José Neves**

PAULO ROCHA Eu sou do Porto e, desde miúdo, vivi à sombra do futuro da arquitectura. Nos anos formativos, eu e os meus colegas cineastas vivíamos obcecados pela ideia da arquitectura. O Manoel de Oliveira, por exemplo, chegou a ter uma sala de desenho de arquitectura, semiprofissional, porque gostava tanto de arquitectura que se sentiu na obrigação de ter os instrumentos, de maneira a desenhar os seus *décors* e a pôr as suas ideias de cinema cá para fora. Ao longo desses primeiros dez anos, no Porto, a arquitectura estava no ar. O António Reis foi um dos promotores da publicação *Arquitectura Popular em Portugal*¹, andou a cobrir o país todo para a fazer. Quase todos os meus amigos e colegas iam nessa direcção.

Fui aluno de jesuítas com o Carlos Portas. O irmão dele, o Nuno Portas, passava muitos filmes na escola, e inventou uma espécie de cineclube. Uma vez fui visitar a família deles a Vila Viçosa, e o Nuno Portas, que estava por ali, de vez em quando mostrava-nos coisas de que gostava no Alentejo, e todo o seu discurso era direccionado para a arquitectura popular. Como na altura eu já estava com o bichinho do cinema, de vez em quando falávamos de cinema, mas falávamos principalmente sobre «o povo a viver» e a expressão disso na arquitectura.

Há alguns meses, uma das minhas grandes surpresas foi o balanço final da acção da Gulbenkian no cinema, e no último dia mostrou-se um filme do António Campos, que era uma das minhas paixões desde

¹ *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

o início, o *Vilarinho das Furnas*². O filme andou desaparecido e só há relativamente pouco tempo passou a ser exibido numa cópia mais ou menos profissional. Eu fiquei pasmado. Um dos desgostos da minha vida é que o António Campos não tenha tido possibilidade de fazer muitos projectos assim tão elaborados. Lembrei-me de que lhe tinha dado uns livros sobre Vilarinho das Furnas, do professor Jorge Dias, se não me engano. Vi depois que o filme fala de uma aldeia que hoje está submersa pela água. O trabalho do António Campos é prodigioso na medida em que filma as casas e filma, por cima das casas, espantosas formações feitas em palha que são uma segunda arquitectura sobre a arquitectura popular – isso eu nunca tinha visto.

Agora, passados alguns anos, a televisão passou um filme submarino feito debaixo das águas, nas ruínas, e há tempos pude ir ver, muito perto de Vilarinho das Furnas, um novo restaurante espantoso que ganhou prémios internacionais de arquitectura. Estava a pensar que ali no fundo, debaixo da água, estava aquilo, e comecei a lembrar-me do tal filme que a Gulbenkian fez. Aquilo era tudo fantasmal; fiquei espantado porque lá no cume da serra Amarela, no Gerês, há uma pequena aldeia ao lado do restaurante que ainda é um exemplo pasmoso de arquitectura popular.

Naquela época as pessoas gostavam muito de ver, havia uns tiques de tentar estudar a linguagem das pessoas. O António Reis era especialista nisso; além da arquitectura, fazia muito trabalho de campo para estudar como falavam os pescadores, as várias classes sociais. Quando voltei de Paris, depois de lá ter feito o meu pequeno curso de cinema, no IDHEC³, tinha qualquer coisa parecida: passava a vida a estudar aqueles campos que estavam para além, no fundo da Avenida dos Estados Unidos. Andava horas e horas. Aquilo fascinava-me porque era uma arquitectura popular transformada pelos restos de fábricas, de todas as idades. Começava a haver uma espécie de proletarização do *décor*, mas aquilo era absolutamente fascinante, e como estava a entrar para o cinema queria saber o que sentiam, o que eram os sonhos, como seriam os amores e os desesperos daquelas pessoas. Eu queria saber!

Via as raparigas, ouvia os velhotes à porta de casa, e queria tentar saber como é que eles eram. Isso também já vinha muito do Porto; já nos arredores e em Gaia eu começava a fazer mil e um projectos de filmes a tentar saber quem eram aquelas pessoas. Eu tinha vergonha, mas tinha vontade de falar, de abrir portas e perguntar: «Conte-me lá, e a senhora o que está a pensar agora?» Era uma espécie de vício que tive durante muitos anos – e ainda tenho um bocadinho. A minha mãe, que morreu há pouco tempo, entrava muito no meu jogo. Uma das coisas de

2 António Campos, *Vilarinho das Furnas*, Portugal, António Campos, 1971, 77 min.

3 Institut des Hautes Études Cinématographiques, Paris.

que ela mais gostava era de dizer: «Olha, encontrei uma negra no metro com uma cara espantosa e uns cabelos desta maneira... e, olha, arranjei o número de telefone dela.» Havia uma espécie de vontade de conhecer. As cidades do Porto e Lisboa estavam menos desumanizadas do que agora. Nunca vi os meus alunos – eu fui durante muitos anos professor na escola de cinema – com essa curiosidade, com essa vontade de saber como é, porque é que alguém está triste, porque é que está contente, os seus sonhos eróticos, ou de desespero, ou de vingança.

Acho que um dia ainda se deveria tentar; esse seria um dos meus projectos, fazer uma minicoisa de quinze ou vinte minutos sobre os primeiros passinhos do cinema português, que vivia, coitadinho... ainda não sabia que o era, ou se se conseguiria firmar. Em parte isto tinha que ver com a arquitectura. Sentir os espaços, como as pessoas viviam lá dentro – tinha que ver com a vida interior deles. Ainda agora, neste momento em que já não posso andar bem, quando ando, sobretudo de táxi, conforme as horas do dia, descubro cada dia uma Lisboa nova. É estranhíssimo. Conforme a luz ou como o sol está, se é princípio do dia, se o sol está a reflectir nas superfícies ou nas publicidades e, de repente, aparece-me gente que nunca tinha sonhado que pudesse ser assim; ou um tipo arrogante ou chateado – de todas as idades. Esta manhã vi um grupo que devia ser de religiosos negros, de uma religião que não conheço, tinham um capuchinho branco na cabeça, com capas de várias cores e, de repente, o sol bateu-lhes e, por trás deles, estavam publicidades a aparecer. De repente uma senhora com ar muito snob, de mais ou menos trinta anos, apareceu com uns colares espantosos e, sob o projector prodigioso do sol, ela era, de repente, um ser fantástico. Se pudesse filmava aquilo, ou reimaginava aquilo.

De certo modo, muitos dos meus alunos não tiveram, durante tantos anos como eu, vontade de conhecer as pessoas. É claro que o Renoir era magistral – o Renoir que é provavelmente o meu professor de cinema – na relação com as pessoas e a pôr a arquitectura a falar. O Renoir filma a Revolução Francesa, Versalhes, e de repente os espaços dos jardins e das escadas ganham vida; aquilo foi criado para aquilo e, de certo modo, foi preciso o Renoir reinventar as pessoas e os seus sonhos, que criaram aqueles espaços. A arquitectura pode servir para isso, e se nós não tivermos os filmes não sabemos. Os filmes são provas concretas de encenação do inconsciente das pessoas, dos problemas que são tabus. Temos de aprender, pensar a vida, repensar a realidade que todos os dias nos parece diferente. Mesmo a cena que vi esta manhã com os senhores e a tal senhora com os colares, se a tivesse visto a outra hora teria um sentido completamente diferente. A tentativa de manter isso,

com o objecto sempre vivo, a mudar e a dizer: «Hoje de manhã era o contrário; agora se calhar é mais verdade.»

SOUTO DE MOURA Também sou do Porto. Somos os dois do Porto, mas eu sou de outra geração, e apanhei tudo ao contrário do Paulo Rocha. Quando os meus professores, da sua geração, perguntavam se queríamos ir para a serra Amarela, nós dizíamos que não vinha a propósito, porque as soluções para a arquitectura e para a cidade, que eram o que nos interessava, não estavam na serra Amarela. Na altura, o António Reis, o Campos, o Távora, que foi meu professor, baseavam-se no Inquérito para tentar encontrar uma via alternativa ao movimento moderno, e à cidade moderna, que era muito criticada. Esse movimento começou pelo Tainha mas foi depois encabeçado pelo Nuno Portas, tentando encontrar influências por via de Itália. Eu apanhei o rescaldo do Inquérito e disse para mim próprio: «Isto não me interessa, não me é útil; isto é uma via das ciências sociais e a arquitectura não é sociologia ou antropologia. A solução do território passa pela *Arquitectura da Cidade*.»⁴

Eram os anos 70, o cinema era muito urbano – foi você um dos pioneiros –, a literatura era urbana, e o Inquérito era como comprar um barro da Rosa Ramalho, era um objecto interessante... O Távora era meu professor, eu trabalhava com o Siza; eles ficavam escandalizados, ainda hoje ficam, quando eu, provocatoriamente, dizia que o Inquérito serviu para fazer os aldeamentos turísticos no Algarve e pouco mais, porque o Inquérito não consegue, ou não tem escala para «ultrapassar» o campo. Aquilo para que o movimento moderno serviu (que tanto criticaram, e que foi tão maltratado) foi para fazer a cidade – com muitos defeitos, particularmente na reconstrução apressada depois da guerra –, mas na hora da verdade, quando se teve de fazer bairros novos, o Bairro das Estacas⁵, os bairros no Porto, como o Bairro de Ramalde⁶, do Távora, os bairros que mostrou aqui no filme, aí entrava o movimento moderno. E pergunto: o que é que se andava a fazer em Rio de Onor? A descobrir arados e coberturas de telhado... O Lévi-Strauss era antropólogo, não era arquitecto. E na verdade depois fazem-se prédios, como a Torre⁷ do Távora em Aveiro, com base no movimento moderno, que afinal não era tão mau como isso! Os prédios devem ter *pilotis*, e o Paulo Rocha fez aquelas cenas lindíssimas no meio dos *pilotis*. Os prédios devem ter janela horizontal, e a visão da cidade é feita por aquela janela de sapateiro. Os prédios devem ter terraços... Eu sou da geração que põe em causa esse movimento quase etnográfico criado em volta do Inquérito à *Arquitectura Popular*, que foi muito heróico e não era um estudo sobre a casa portuguesa (porque isso era conotado com o

- 4 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, Cosmos, 1977. [1.ª ed. 1966]
- 5 Ruy Jervis d'Atouguia, Sebastião Formosinho Sanches, Bairro das Estacas, Lisboa, 1949-1955.
- 6 Fernando Távora, Unidade Residencial Ramalde, Porto, 1952-1960.
- 7 Fernando Távora, Edifício Torre e Centro Comercial, Aveiro, 1966.



Verdes Anos,
Quinta da Bela Vista

Salazar), mas sim um inquérito antropológico e etnográfico sobre as raízes da arquitectura popular em Portugal. Para a minha geração, e para trabalhar a cidade, foi – a palavra é muito dura – um impasse. É que não convém fazer beirais de telha em prédios com sete pisos!

O que acho notável neste filme – agora vamos ao filme, para não falar de arquitectura – é que ele mostra exactamente essa dicotomia entre a cidade e o campo, os elementos que definem a cidade nas zonas de fronteira – o filme é escrito nas «margens». Há uma vocação maniqueísta para dizer «o campo é que é bom, a cidade é má», ou «a cidade é o futuro, não gosto do campo»... como diz Julio Cortázar «el campo, ese lugar donde los pollos se pasean crudos». O filme passa-se nessa tensão de mostrar as duas faces da mesma moeda, não só no território e na geografia, mas também nos próprios elementos da arquitectura. Isto em vários pormenores: uma vez aparece uma carroça com um cavalo, outra vez aparece o «dois cavalos», uma vez aparecem zonas quase de arquitectura vernacular, que existiam ali às portas da cidade, e depois aparece o *Jaguar* como símbolo da modernidade. E isso é que acho muito interessante, porque penso que não tem aquela visão fundamentalista de que a cidade é a fonte dos defeitos, que o mal estava todo na arquitectura moderna – ideia moralista que apareceu na crítica do pós-guerra e que foi o grande impulso para o Inquérito. É filmado de uma maneira «lindíssima», há quase um elogio dos materiais modernos. Por exemplo, um material, a pastilha, que é considerado «aquilo que os patos-bravos põem nas fachadas» (por exemplo, os meus pais e a geração deles diziam: «Não ponham azulejos, não ponham pastilha, senão parece uma casa de emigrantes»)... e muitos

dos planos são feitos com essas texturas. O jogo do vidro, as portas – estão sempre a abrir portas, a descobrir como é que se abre a porta –, é um problema fundamental da modernidade: a transparência. Os elevadores, a televisão, os carros... Também no filme, mais uma vez se confirma que o movimento moderno tinha razão, e não sei o que eles estavam a fazer na serra Amarela. RISOS NA ASSISTÊNCIA

Fui um pouco provocador, não é completamente assim... Tinha visto o filme há muitos anos, não me lembrava bem e pedi para o rever. Ontem estive em casa a vê-lo e pensei: «... Mas isto é maravilhoso. Como é que dizem mal do movimento moderno?» Que mal tem a janela horizontal se fazem o filme quase todo com um olhar baixo, rasteiro, a olhar pela janela horizontal? Vertical é muito bonita, mas precisamos de pés-direitos com quatro metros, senão a padieira bate no tecto, é como uma cara sem testa. Quando apareceu a habitação social, a preocupação era, em dois andares antigos, fazer três modernos, portanto com um pé-direito mais baixo os arquitectos naturalmente rodaram a janela. É um problema de pragmatismo e política, quase de justiça social, «de dois fazemos três».

Assisti a muitas conversas do Távora e trabalhei muitos anos com o Siza, realmente lembro-me desse inquérito e dessa paixão pelos trabalhos de recolha. Mas creio que era mais um projecto de vida do que propriamente uma recolha. Era andar pelos montes, falar com as pessoas, ouvir a música, o Giacometti que gravava, era fotografar as casas, era fazer levantamentos, era comer bem, penso eu. Mas, exactamente, aquele telhado servia para quê? Tiravam-se as medidas ao telhado e depois fazia-se um telhado? Não sei se me estou a dispersar muito... Lembro-me de trabalhar na Malagueira, que é um bairro do Siza, lindíssimo, em Évora. Foi feito depois do 25 de Abril e tem uma imagem muito forte do Alentejo, as ruas marcadas com umas chaminés enormes. Mas perguntei a mim próprio para que seriam as chaminés, se ainda existiam fumeiros ou se eram para meter o microondas? Porque as chaminés têm uma justificação funcional, que é o fumeiro, mas nos anos 80 já não havia fumeiros e, portanto, tudo me parecia mais romântico do que operacional. É uma arquitectura também justa, evocativa, e porque não dizê-lo: *postmodern*. Penso que existe esta contradição, porque, quando chegam à cidade, esses mesmos arquitectos fazem torres, fazem varandas, fazem os cinco pontos da arquitectura do Le Corbusier, ângulos a 45 graus, espaços livres no meio... como no Bairro das Estacas.

JOSÉ NEVES Apesar de tudo, não sei se o filme faz exactamente o jogo do movimento moderno. De facto, passa-se numa zona de transição

entre o que é, ou quer ainda ser, cidade tradicional – os quarteirões, as ruas-corredor, as praças, a Avenida de Roma, a Praça de Londres, o Areeiro – e uma outra, que já é a do movimento moderno, os edifícios soltos, o Bairro das Estacas, os edifícios do Vá-Vá. E com as próprias personagens do filme, o Júlio e a Ilda, há sempre um desacerto com a cidade, aquilo está sempre a correr mal. Os vidros, por exemplo, são sempre um problema, o Júlio está sempre a esbarrar contra os vidros. A cidade é o sítio onde eles se encontram, onde fazem os recados, a janela do sapateiro é, de facto, *en longueur*, mas é a janela de um espaço onde ele não pode sequer endireitar a cabeça. Aqui os dois andares não são divididos em três, são divididos em quatro...

SOUTO DE MOURA Mas acho que a Ilda está encantada.

JOSÉ NEVES Está, está... ela tem um cantinho como ele, ela tem a cozinha, ele tem a cave do sapateiro, mas quando têm de encontrar um lugar para namorar não é a cidade...

SOUTO DE MOURA Aliás, a Ilda é uma mulher moderna. Até na maneira de vestir...

JOSÉ NEVES Na maneira de vestir, a partir de certo momento... O João Mário Grilo diz que este filme é uma espécie de tomada da Bastilha no cinema português, ou seja, é o momento em que os pobres entram pelo quarto dos senhores adentro e, a partir daí, tudo corre mal...

Temos portanto esta cidade extremamente organizada e planeada, com os 45 graus, com as torres, os espaços livres; por outro lado, uma parte importante do trabalho do arquitecto Souto de Moura tem-se centrado em casas, em habitações unifamiliares. A habitação colectiva que tem projectado, alguma, é sempre numa cidade mais difusa, mais suburbana, e as casas são quase sempre no campo – não sei se alguma é na serra Amarela...

SOUTO DE MOURA Há uma. É a primeira, no Gerês – uma ruína. RISOS

JOSÉ NEVES A primeira questão que queria colocar é: qual é o lugar dos ricos e dos pobres na arquitectura do Eduardo Souto de Moura? E ao Paulo Rocha gostava de perguntar qual é o lugar do Júlio e da Ilda? Porque me parece que o lugar deles não é aquela cidade – da qual eu gosto também imenso, aliás.

SOUTO DE MOURA Não contava com esta... Primeiro, é mais interessante fazer casas para os pobres do que para os ricos. Não é nenhum moralismo político, é porque a disciplina de haver menos dinheiro obriga-nos a maior rigor. Depois, existe o gosto pequeno-burguês dos pobres que querem imitar os ricos; aliás, vê-se no filme e... podemos falar de política, ou não...?

8 João Dias,
As Operações SAAL,
Portugal, Abel
Ribeiro Chaves,
2007, 90 min.

JOSÉ NEVES Estamos sempre a falar de política...

SOUTO DE MOURA ^{RI-SE} Temos de falar de política. Neste momento estou a fazer três casas... Comecei a fazer casas e agora tenho mais habitação colectiva. A habitação colectiva está ligada ao grande capital, aos construtores, e durante muitos anos não tive esse acesso, agora começa a aparecer. Durante anos, por exemplo, recuperei um mosteiro, que é a pousada de Santa Maria do Bouro: tinha um óptimo encarregado da empresa Soares da Costa, tinha um óptimo marmorista, tinha um óptimo serralheiro, que fez umas janelas... e isto é uma preocupação para o marxismo. Em vez de haver a revolução, o proletariado transformou-se «com gostos e dinheiro pequeno-burgueses», como se costuma dizer. Neste momento estou a fazer casas para o proletariado, isto é, estou a fazer uma casa para o marmorista, estou a fazer uma casa para o encarregado, estou a fazer uma casa para o pedreiro. É engraçadíssimo que, como eles têm trabalhado imenso comigo, conhecem os meus gostos e dizem sempre: «Está bem, já conheço.» O problema são as senhoras que ficam escandalizadas antes de ver, ficam logo arrepiadas – como diz o Cesariny: «Não vi e não gostei.»

Eduardo Souto de
Moura, *Reconversão
de uma ruína
no Gerês*, Vieira
do Minho, 1980.
Fotografia de
Manuel Magalhães



Eu não faço distinção, porque, no fundo faço as casas para mim. Sempre. É uma regra. Assim como o Paulo Rocha deve fazer os filmes para ele. Aquela casa é sempre para eu viver. Se faço no Gerês, imagino que vou viver para o Gerês, que tenho de fazer uma tese de doutoramento (nem pensar!, mas...), começo a imaginar-me ali. Se faço uma casa no Algarve, digo que tenho uma doença de reumatismo e tenho de ter um clima pouco húmido, porque o Porto é muito mau e vou viver para o Algarve. Aquela casa é sempre para mim. Faço uma «transmutação» para o cliente e, quer ele seja pobre ou rico, é sempre a minha casa, e é esse o entusiasmo que ponho em cada uma. Não sei se respondi. Ah, uma vez disse a um cliente que fazia a casa para mim, e ele disse: «Então escuso de lhe pagar, se é para si...» RISOS NA ASSISTÊNCIA

JOSÉ NEVES A propósito, há uma pequena história que é contada no filme *As Operações SAAL*⁸: o Manuel Vicente conta que a dada altura, durante a discussão dos projectos, um futuro utente das casas – um pobre, portanto – estava muito farto das conversas de «mais corredor, menos corredor, mais assim ou mais assado», virou-se para o Manuel Vicente e disse: «Olhe, faça a casa como se fosse para si, que a gente vai gostar de certeza absoluta.»



PÚBLICO 1 Tenho duas perguntas, uma para o cineasta e outra para o arquitecto. O ciclo, no trágico tema, já encerra uma contradição, bastante classista: fala de ricos e de pobres. Nesse sentido, este filme é o melhor para ilustrar essa ideia, porque tem ricos, tem pobres, tem cinema e tem arquitectura. Hoje, vendo o filme, parece-me que o que sobrevive e permite que o filme continue a ser tão actual é, provavelmente, mais o lado que tem de cinema e menos aquilo que tem de crítica social.

A minha pergunta para o cineasta Paulo Rocha é se lhe parece que o cinema pode ter conteúdo social, ou se, como o arquitecto Souto de Moura diz que a arquitectura não é sociologia, o cinema também não é sociologia e é qualquer coisa de muito mais específica, e se a crítica social feita através do cinema tem sempre os dias contados.

A pergunta para o arquitecto Souto de Moura é: parece-me que faz uma espécie de oposição entre aquilo a que chama romantismo e aquilo que o movimento moderno nos trouxe de eficácia. Parece-lhe que hoje, ou desde sempre, a arquitectura, pelo enorme investimento económico que implica e pelo tempo que exige, pode alguma vez ser lugar de dissidência ou de crítica social – no fundo a pergunta é parecida –, ou tem de depender sempre, por razões óbvias, de qualquer poder instituído, económico ou político?

PAULO ROCHA Tenho uma grande dificuldade em responder a essas coisas, porque sou filho de um camponês português que emigrou para o Brasil e teve êxito na sua ida, portanto sou um filho de família, alguém que ficou muito ligado à aldeia do meu pai. Visito ainda as casas de há cento e tal anos e tento ouvir os ecos das pessoas que morreram, do que disseram e fizeram. Portanto, recordo, olho para os móveis, para as coisas, «aquí morreu o meu avô, aquí a minha avó fez isto ou aquilo...», tento ouvir os barulhos... O meu avô morreu com seis filhos, a pneumónica levou-o em 1918, deixou seis filhos, e o meu pai foi obrigado a ir para o Brasil, porque a situação da casa era difícil. O meu pai foi apanhado no turbilhão da vida moderna, das aventuras do dinheiro e da política brasileira, e das artes, e voltou para Portugal como um poeta meio-brasileiro, que era o que ele sabia da literatura que aprendeu no Brasil quando tinha para aí 19 anos. Eu nunca tive a menor consciência social, nunca achei que tivesse capacidade de intervenção nesse aspecto, e agora vejo que o Museu do Neo-Realismo também vai exhibir *Os Verdes Anos* e fico atrapalhadíssimo, porque não li nenhum romance neo-realista, tenho milhares de livros em casa e não tenho nenhum dos livros canónicos que criaram as formas do neo-realismo. No entanto, acho que as coisas têm de ser plantadas de uma maneira inesperada, têm de ser vividas pelas pessoas nos seus problemas pessoais, e privados, ao tentar reagir às dificuldades que a vida lhes põe. Essas soluções, fabricadas pelos partidos ou por ideias já fabricadas... estar a repetir os *mots d'ordre* nunca sai bem. Portanto, como era um menino um bocadinho privilegiado, e sempre fui um pouco doente, acabei por me identificar com as pessoas que estavam atrapalhadas.

Vivia por cima do Vá-Vá, nos prédios do Segurado, e soube que o sapateiro da zona tinha matado uma namorada que não se queria casar com ele. Senti absolutamente o ponto de vista do rapaz, eu tinha problemas parecidos. De certo modo, a faca do rapaz era a minha. RISOS NA ASSISTÊNCIA
Em geral, tenho vergonha de confessar estas coisas que não se podem confessar. Agora já sou velho e posso dizer a verdade. Nasci numa casa na Rua Álvares Cabral, no Porto; na realidade, nasci na Rua de Cedofeita...

SOUTO DE MOURA Também eu.

PAULO ROCHA ... que era uma espantosa rua, muito popular. Ao lado da minha casa havia uma casa de uma das famílias mais importantes: a do Pinto da Costa, que na altura era um miúdo como eu. Não me lembro de o ter visto, mas sei que o meu pai acabou por comprar uma casa do Pinto da Costa, eu ainda tenho na minha casa em Lisboa alguns restos de decorações

que a minha mãe fabricou juntando essas decorações... É uma confusão... Mas temos de tentar viver no meio destas confusões e, dia a dia, sentimos que a vida não nos dá o que queremos e a imaginação pede muitas outras coisas. Têm de se criar, em parte através da literatura, que pode ajudar a formar imensas fórmulas para analisarmos pequenos problemas concretos. Nisso, as várias modernidades, que muitas vezes são atacadas, acabam por ser utilíssimas para abrir portas. Durante muitos anos, tive problemas com os meus alunos da escola de cinema que já vinham com ideias preconcebidas sobre o que tinha de ser o cinema, «porque na América» ou «porque na Alemanha... estava a fazer-se assim». As modas estão sempre a mudar. As pessoas têm problemas pessoais – intimamente – e tentam resolver a confusão, a doença que o mundo é, tentam repor alguma coisa mais certa, mais legível, mais habitável... não há nenhuma regra.



Felizmente, na altura d'*Os Verdes Anos* estava numa total virgindade do olhar, a tentar resolver os meus pobres problemas. Foi uma espécie de higiene mental encontrar uma espécie de fantasma meu, que era o sapateiro que matava a rapariga que não queria casar com ele, e esta foi a minha maneira de resolver o caso. Julgo que seria a melhor receita para qualquer processo de cinema: ser suficientemente subjectivo e egoísta como eu fui – tentar resolver um problema prático.

Ilda e Júlio, Avenida
dos Estados Unidos
da América

SOUTO DE MOURA Acho que a resposta está dada quando digo que faço casas para mim e o Paulo Rocha diz que faz filmes para ele. Para sublimar... Foi isso que gostei imenso de ver no filme, calmamente: não é panfletário. Quero dizer, toca em vários acontecimentos, fala de amor

e tem cenas de erotismo, mas ninguém está nu. A outra classe está sempre presente, e as diferenças também, mas não é forçado. O movimento moderno tem os cinco elementos de que eu gosto; se calhar foi por acaso, mas estão sempre a ser focados – o elogio da máquina, objecto quase de culto do modernismo, mas também não é forçado. O *Jaguar E* que aparece, há uma boca. Tudo aparece com uma certa naturalidade, essas componentes sociais, estéticas, éticas... Estou a lembrar-me de quando eles vão almoçar ao lado de lá. Há uma cena numa cozinha grosseira, com um tipo a pegar nos pratos cheios de gordura e, de repente, muda-se para a cozinha moderna que tem os armários em cima. Há sempre esta questão. Filma a carroça e de repente vira para os prédios. Portanto, o que acho que é interessante é não haver aqueles tipos que dão respostas e explicam tudo: «Sobre isto tal, tal sobre isso...» O que há é uma abordagem, fornece-se informação para as pessoas poderem decidir, são elas que têm de decidir.

Em arquitectura – penso que em tudo – não há arquitectura revolucionária, há homens revolucionários. Se calhar – para mim é um mistério, e até um dia gostava de estudar, mas não tenho tempo – os arquitectos mais revolucionários eram de direita, entre aspas; especialmente aqui em Portugal e em Espanha, pelo menos aqueles de que eu gosto, esteticamente os de ruptura. Naquilo que está convencionalmente ser de esquerda há uma grande dicotomia. Se calhar «os mais de esquerda» são os menos inovadores na linguagem, ou têm menos tempo porque andam a militar, leram o *Capital*⁹ mas não leram a *Complexidade e Contradição*¹⁰, do Venturi... RISOS NA ASSISTÊNCIA Portanto, essa naturalidade no fazer cinema e resolver os próprios problemas... Na arte é preciso ser fundamentalmente egoísta, sem desprezo nenhum, porque é uma obstinação. Temos de tratar de nós, ou ninguém trata. Quando sublimamos, como diz o Paulo Rocha, então aí, sim, se ficamos bem connosco estamos disponíveis para ajudar – ajudar não num sentido missionário. Somos radicalmente egoístas. Construimos, e depois o objecto fica disponível – neste caso a arquitectura, ou o filme, ou o livro...

Se *a priori* – na arquitectura é assim – decido que quero fazer isto, essa é a primeira condição para ser um desastre. Quero dizer, se digo que vou fazer uma casa muito bem integrada... como um tipo que se senta num café, um escritor, não diz «Vou fazer poesia». Portanto, essa vocação de querer fazer um trabalho poético deve ser *sine qua non* para nunca ser poético. Assim como dizer que se vai fazer arquitectura revolucionária: geralmente dá num desastre completo, porque não existem esses códigos. Se ele pensa que é, é porque não é.

⁹ Karl Marx, *O Capital: Crítica da Economia Política*, Lisboa, Editorial Avante, 1997-2012 [Livros I a III, tomos I a VI] [1.ª ed. Livro I: 1867; ed. definitiva: 1890]
¹⁰ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nova Iorque, Museum of Modern Art, 1966.



PÚBLICO 2 A arquitectura está cheia de *remakes*, não é? Talvez até mais do que o cinema. E acho que este filme levanta uma questão. Eu conheci suavemente esta realidade – e estão aqui pessoas muito novas que não tiveram conhecimento desta cidade. Parece-me que a cidade dos ricos está pior, indiscutivelmente, e a cidade dos pobres também, por razões diferentes. Hoje em dia, o ex-líbris de Lisboa, a chamada Expo ou Parque das Nações (não sei como é que aquilo se possa chamar), é uma prova evidente de que a cidade dos ricos – a cidade em geral, enfim – está bastante pior. Parte do egoísmo dos criadores quis tentar projectar o futuro, digamos assim, e tentar construir outro tipo de responsabilidades. Estas questões são importantes na sua natureza prospectiva, e quer o cinema quer a arquitectura são actos muito colectivos, o cinema muito mais de representação que a arquitectura, o cinema é mais arte do que a arquitectura, penso eu.

Quanto ao Inquérito, acho que o arquitecto Souto de Moura tem razão em quase tudo, mas penso que se esqueceu de uma coisa. É que aquele conjunto de arquitectos quis mostrar empiricamente uma coisa que eles sabiam *a priori*: que naquela altura se propagava uma grande mentira, que havia uma putativa arquitectura portuguesa erudita, da qual diria que quase se tentou fazer uma tratadística. O Inquérito demonstrava empiricamente, de uma forma quase científica, que de facto não havia uma arquitectura portuguesa, porque não há uma arquitectura de nada, qualquer que ela seja, o que há é um paradigma de universalidade. O Inquérito não é *um inquérito*, como o Eduardo sabe bem, são vários, porque as equipas tiveram abordagens diferentes, colocaram-se em territórios diferentes, e logo desde aí surgiram abordagens muito diferentes. O Eduardo, em certo momento, diz que o Inquérito serviu para fazer aldeamentos, mas já não serve apenas para fazer aldeamentos, serve para fazer cidades urbanas e suburbanas em barda, em grande extensão, quer dizer... RISOS NA ASSISTÊNCIA Subimos e descemos o Eixo Norte-Sul, entre Sete-Rios e a chamada Telheiras Norte, olhamos principalmente para a esquerda, e quem manda, quem gere – a classe média alta – vive naquela cidade... Porque gosta. Provavelmente, se tivesse alternativas, vivia neste espaço tão estranho porque é ambivalente, porque é de ruptura, porque é de margem, como o que o Paulo Rocha retratou. Conto uma história, onde estudei, no liceu por detrás da Padre Manuel da Nóbrega, onde tinha Religião e Moral como todos os miúdos, e aos sábados íamos fazer acções de religião e moral justamente para os clandestinos ao pé das Olaías, onde

é a cidade dos pobres deste filme. A questão que talvez deixasse é o que essa forma de pensar mais alargada nos pode trazer. Perante a posição partilhada pelos dois, o aspecto confessional do criador – o filme que é para mim, a casa que é para mim, etc. –, pergunto-me se podemos ir por esse caminho. Se calhar o cinema já não é o que era há quarenta anos, e provavelmente a arquitectura também não. O Miguel Ângelo esteve dez anos a desenhar aquela pequena escada da Biblioteca Laurenziana. Dez anos! De facto, aquilo era muito mais do que a escada de uma biblioteca. Hoje ainda é assim? A arquitectura e o cinema ainda têm este papel na representação do mundo, ou não?

JOSÉ NEVES Gostava de acrescentar uma coisa. O Carlos Lameiro acabou de dizer que hoje em dia não seria possível um *remake* d'*Os Verdes Anos*, porque – se percebi o que queria dizer – não há uma cidade nova tão boa como aquela. Um estudante dizia-me ontem que gostaria de perguntar ao Paulo Rocha, se fizesse *Os Verdes Anos* hoje, em que lugar filmaria e quem seriam as personagens?



PAULO ROCHA Recentemente as senhoras não me dizem que não, portanto eu fico com menos vontade. RISOS NA ASSISTÊNCIA E APLAUSOS Teria de fazer outra coisa. Os meus problemas mudaram, já não consigo andar. Gostava de poder dançar e andar por cima das pedras, portanto os filmes que eu faria seriam muito diferentes.

Ilda e Júlio, na Quinta da Bela Vista, com a Avenida dos Estados Unidos da América ao fundo

SOUTO DE MOURA Em relação aos *remakes*, não tenho essa visão saudosista de que «antigamente é que era bom». Não, é diferente.

É preciso uns anos, é uma coisa que se chama distância histórica, para poder avaliar – como estamos hoje a ver este filme – a importância histórica destes acontecimentos. O Paulo Rocha estava a fazer um filme sobre ele próprio, porque tinha esse problema e porque não fazia a mínima ideia – e por isso é que é bom – que isto seria parte da história do cinema português e europeu, e se calhar passam-se coisas hoje e nós não temos distância para saber. A Expo não é propriamente um fragmento de cidade. Tem prédios horríveis, inimagináveis, com cornos e tudo – tem cornos tem, é uma coisa que há no Dubai, uns prédios em estilo rinoceronte –, mas também tem coisas maravilhosas. No outro dia estive a jantar no Pavilhão de Portugal, numa homenagem a um arquitecto italiano; estava uma noite maravilhosa, e o jantar era na varanda do Pavilhão de Portugal, que tem quatro metros de largura. É um edifício lindíssimo, um dos mais bonitos de Portugal. Ali na Expo não é tudo carne do lombo, mas acho que tem coisas boas.

Em relação aos pobres viverem pior, acho que não. Lembro-me de ser miúdo e vir a Lisboa – no Porto havia as ilhas, mas não havia bairros-de-lata –, e lembro-me de entrar pelo aeroporto e ver quilómetros e quilómetros de barracas e barracas. Não se vive bem em Lisboa, penso eu, não se vive bem em Portugal, há cada vez mais diferenças sociais, mas acho que antigamente não era melhor, era pior.

Em relação ao Inquérito, não tenho nada contra ele. Tenho contra as pessoas do Inquérito que disseram tão mal do movimento moderno. O Paulo Rocha tinha problemas e então fez um filme, não disse mal de ninguém. Os que queriam resolver os seus problemas de arquitectura foram para Ribeira de Pena e não sei para onde fazer levantamentos aos fornos, e outras coisas interessantíssimas, mas depois fizeram uma espécie de *revanche* contra o movimento moderno – que era o culpado de tudo! Há textos insultuosos que não percebo... No outro dia estava a ler um texto do Keil do Amaral, que foi um modernista óptimo, e, de repente, desfaz o movimento moderno como sendo uma coisa ridícula, pataqueira... Essas grandes contundências não têm sentido, no meu entender.

Os *pilotis* têm piada de vez em quando para fazer uns filmes interessantíssimos, mas é muito mais agradável ter lojas, poder comprar o jornal, tomar café, do que ter cidades vazias assentes em cima de *pilotis*. Pode ter muitos defeitos, mas o projecto do movimento moderno não acabou, porque não é um problema ideológico, nem um problema de gosto. Hoje, quer se queira quer não, quer se goste quer não, e é por isso que o pós-modernismo falhou, toda a arquitectura é moderna! Se formos ver o que se faz são estruturas *dom-ino*, pilares e vigas, fachadas independentes, janelas horizontais. Se fizer um prédio com umas janelas assim INDICANDO COM OS DEPOS A FORMA RECTANGULAR AO ALTO, a dizer

que é pós-moderno, levo dois tiros, porque ninguém aceita aquilo: «Rasgadas, ó arquitecto, janelas rasgadas!» Tal como se puser um telhado numa torre, é caricato. O bairro da Misericórdia foi projectado por um grande arquitecto do Porto que, depois, fez umas torres e lhes colou telhas, fez um capachinho de telhas. RISOS NA ASSISTÊNCIA E é um grande arquitecto, nas primeiras obras, esta não correu bem. Mas porquê? Porque o Inquérito dizia que tinha de ter telhas! Pediram-lhe um prédio, ele cobriu-o de azulejos e granito, depois chegou ao fim e pôs-lhe telhas... Não tem sentido. Eu uso imenso o Inquérito, ainda hoje estive a consultá-lo por causa de uns pavimentos para os Açores. Mas faz-me impressão aquela alienação de encontrar a verdade, um bocado como nos anos 60, quando ou se ia para o PC ou para a JUC, ou não sei o quê, e ali é que estava a verdade, e para trás era tudo mau... Não é assim... Eu apanhei essa geração.

Lembro-me de que, quando entrei para o escritório do Siza, ele me perguntou: «Não quer ir à Gulbenkian fazer uma conferência sobre o Alvar Aalto?» E eu disse: «Não, não me interessa nada o Alvar Aalto.» Ele ficou escandalizado: «Mas porquê? Então de quem é que você gosta?» «Do Mies van der Rohe», respondi, e ele ficou aterrado: «Há aqui um “mal-entendido” neste escritório! Esse tipo que faz casas todas de vidro onde ninguém pode viver?» «Mas eu gosto.» E depois houve conversa, mas agora não vou falar disso. Ainda em relação ao Inquérito, houve um ajuste de contas a mal com o movimento moderno, para depois regressarem todos – até parece o 25 de Abril, é tudo de esquerda para depois ficar tudo outra vez... Há ali qualquer coisa mal resolvida.



PÚBLICO 3 Lembro-me de uma coisa que foi dita esta noite pela personagem Afonso: «Eles pagam mais para dormir do que para comer.» A propósito dos ricos que vivem na Avenida dos Estados Unidos da América e por causa do nome deste ciclo, pergunto se os problemas da habitação que existiam na época era eles pagarem mais para dormir do que para comer. Que transformação é que houve? Que lugar para os ricos e para os pobres na arquitectura e no cinema em Portugal hoje?

SOUTO DE MOURA *If you don't mind...* RISOS

PAULO ROCHA Eu agora saio pouco de casa: fico sempre na cadeira de rodas, e não sei o que se faz em cinema. Portanto prefiro passar a palavra ao arquitecto. RISOS NA ASSISTÊNCIA

SOUTO DE MOURA Eu não punha esta questão assim, porque a arquitectura não depende dos ricos e dos pobres. A arquitectura, para existir, precisa de dinheiro. Esta questão está um pouco ligada à anterior, sobre se há uma arquitectura revolucionária ou contestatária. Não há. Precisa de «muita guita», como se costuma dizer. Depois, a própria linguagem que se emprega com esse dinheiro é que pode contribuir para resolver problemas dentro da história da arquitectura. Portanto, cada um tem o seu papel, os ricos e os pobres. Quanto aos pobres, tem de ser o Estado a construir por eles. O problema é que a arquitectura é uma arte social, e temos de resolver problemas. A arquitectura é um serviço, não é um divertimento. Realmente, os pós-modernistas, que se põem a fazer frontões e outras coisas, esquecem-se de que a arquitectura é um serviço público que, depois de existir, depois de meter os tijolos, os telhados para não entrar chuva lá dentro, para se poder comer, guardar os carros, etc., pode provocar emoções. Mas é depois. Os bons provocam e os maus não provocam. O papel dos ricos e dos pobres é o mesmo, só que os pobres não podem construir.

Como eu dizia, os meus clientes são todos novos-ricos, porque os pobres não têm casa, e os ricos já têm, portanto têm de ser novos-ricos. Eu próprio sou novo-rico, porque construí um prédio e depois comprei lá um andar.

MANUELA DE FREITAS Mas pode haver na concepção arquitectónica de um edifício a noção de que há uma parte para as pessoas ricas e uma parte para as pessoas pobres?

SOUTO DE MOURA A única noção que há, quanto a mim, é o problema do orçamento. Mais nada. Não há concepções para pobres e concepções para ricos.

MANUELA DE FREITAS Por exemplo, num serviço público, não pode haver na concepção do arquitecto que este espaço é para os empregados cá de baixo e, portanto, tem condições diferentes? Não pode haver à partida a noção de que os pobres não são muito exigentes, não precisam de grandes coisas? Os senhores directores e os senhores engenheiros precisam de coisas mais... Não pode haver isso?

SOUTO DE MOURA Pode, porque a arquitectura retrata as culturas, a cultura actual.

JOSÉ NEVES Retrata ou crítica...

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

SOUTO DE MOURA Não, não critica, senão não existe. Como é que critica? Se o Salazar te encomendasse o Palácio da Justiça e tu fizesses um cubo de vidro, ele dizia: «Nã nã, ou recusa ou aceita.»

JOSÉ NEVES A crítica teria de ser subtil, claro.

SOUTO DE MOURA Claro, subtil.

JOSÉ NEVES Os modernistas, em Portugal, fizeram um pouco isso.

SOUTO DE MOURA Claro, senão... faz um gesto de corte na garganta Ou iam para Angola. O movimento moderno foi feito em Moçambique; o mais radical de todos, sob o ponto de visto público e urbano, foi feito em Angola, Luanda, e por elites. As duas casas mais radicais que eu conheço em Portugal foram feitas por dois aristocratas que não tinham nada a ver com política e para clientes da alta burguesia. São radicalíssimas, a Casa Sande e Castro do Athouguia, uma casa de purismo minimalista em Cascais, e a Casa de Caxias do João Andresen. São casas sem nada! Dois muros e dois vidros! Dizia-se: «Ai, isto é um caixote.» Se o meu pai visse aquilo dizia: «Isto é um caixote.» E de gente com muito dinheiro. A questão não se põe aí. É evidente que a arquitectura retrata a sociedade em que vivemos.

JOSÉ NEVES Quando digo que é possível fazer crítica através da arquitectura, falo, por exemplo, do Hotel Ritz. Sabe-se que o Salazar não gostou nada do Ritz, e é evidente que há uma crítica, até ideológica, quando se vai buscar exactamente o movimento moderno para se fazer

Ilda e Júlio,
Quinta da Bela Vista



uma espécie de monumento num país que não tem nada de internacional, de internacionalista. É nesse aspecto que estou a falar de crítica.

Outro aspecto que eu gostava de lembrar é que há uma espécie de género –também na arquitectura há géneros como no cinema –, que é a chamada habitação social, e que tem regras muito próprias, tem orçamentos, tem áreas, etc. É claro que há arquitectos que trabalham e trabalharam, quando se fazia mais do que hoje, obedecendo àquilo que penso ser o que se estava a chamar «cultura actual», neste caso a estigmatização, fazendo coisas muito pouco interessantes, e houve outros que trabalharam em habitação social tentando criar exactamente as mesmas emoções que com outro tipo de arquitectura qualquer...

SOUTO DE MOURA Desculpe, acho que eles fizeram com a convicção de querer fazer bem e não de contestar. Quando o Athouguia fez o Bairro das Estacas, a última coisa que queria era irritar o Salazar, senão depois a mãe do Athouguia tinha de ir ao Salazar dizer: «Ai o meu filho...» É verdade, tomava um chá e tal. Ele queria fazer a Carta de Atenas porque era uma espécie de vertigem, era como ir a Fátima. Acreditava piamente que tinha de ser feito, era uma fé! E não era para contestar, acho eu.

JOSÉ NEVES Talvez a palavra contestar não seja a mais indicada. A crítica e a contestação são coisas diferentes.

SOUTO DE MOURA Era para criticar a outra habitação social que era mal feita: existem alternativas que o movimento moderno dá; eu escuso de fazer um quarteirão cheio de galinheiros em que se atira papéis, e consigo fazer um espaço público, fluido, em que as pessoas participam através dos terraços. Mas isso era para aumentar a qualidade, não tinha essa ideia de manifesto, acho eu.



PÚBLICO 4 Volto um pouco atrás para abordar esta questão de maneira um pouco diferente. Acho que o filme começa de uma maneira muito alegre, na medida em que o pobre vai para a cidade dos ricos e há uma espécie de alegria que se gera. Depois, a rapariga vai para o campo e vai para o mundo dos pobres. E o filme acaba de maneira muito triste, evidenciando que os ricos e os pobres não se podem misturar. Estavam a falar da situação actual da arquitectura, e acho que tem tudo a ver com esta questão do filme, porque cada vez mais se vê segregação entre os espaços para ricos e os espaços para pobres, independentemente de a arquitectura

ser para ricos ou para pobres. O que eu quero dizer é que a arquitectura para ricos está separada da arquitectura para pobres. De que modo – se é que é possível – os ricos podem viver juntamente com os pobres? Poderão partilhar os mesmos espaços públicos, poderão viver juntos na cidade?

SOUTO DE MOURA Há lugares onde isso acontece: são os centros históricos, e é por isso que as pessoas gostam deles e são coisas maravilhosas. O problema das cidades é a periferia. Quer estejam mais degradados, quer estejam menos degradados – o que depende de haver mais ou menos dinheiro –, ninguém é contra um centro histórico, ninguém, desde da UDP ao PP.

JOSÉ NEVES Alguns arquitectos modernistas eram, queriam arrasá-los...

SOUTO DE MOURA Não, isso eram alguns que estavam distraídos... Hoje em dia ninguém é contra os centros históricos. Deve ser das poucas coisas unânimes. E porquê? Porque têm uma quantidade de sobreposições e alternativas, coisa que a cidade moderna, por vezes, não tem, com as auto-estradas e os *cul-de-sac*. Realmente, há bairros aqui em Lisboa – no Porto nem tanto, porque o Porto é mais elitista – onde existem e coabitam pobres e ricos... Por exemplo, o Bairro Alto, a Lapa... Portanto, o que é preciso é usar os centros históricos, porque aí há essa mestiçagem. O problema é que desapareceu aquilo que se chama a habitação social, já não se faz... Deixou de se fazer, as pessoas não se interessam. Perdeu-se sensibilidade, as pessoas não ficam chocadas por haver pobreza – a nível institucional. Antigamente, havia planos disto, planos de habitação, planos daquilo, discussões nos congressos de arquitectura. Quando se faziam casinhas individuais dizia-se: «Não, isso é pequeno-burguês», e então fazíamos prédios colectivos...

JOSÉ NEVES Quando diz «as pessoas», diz nós «os arquitectos» também?

SOUTO DE MOURA Nós também, os arquitectos. Essas coisas não nascem do sol. Hoje em dia, esse aspecto da habitação social desapareceu, já não faz parte das revistas de arquitectura, por exemplo... É só a casa deste, a casa daquele, aquele prédio de escritórios, habitação colectiva é raríssima...

JOSÉ NEVES Aliás, o Athougúia fez o Bairro das Estacas e fez, também, a Gulbenkian.

SOUTO DE MOURA Muito depois, vinte anos depois...

JOSÉ NEVES Muito depois, mas eram duas coisas que se faziam, os arquitectos faziam habitação, às vezes social, outras vezes médio não sei quê, e ao mesmo tempo os grandes equipamentos... E hoje não.

SOUTO DE MOURA Não há essa política nem essa prática. Lisboa, por exemplo, tem meio milhão de habitantes, já teve um milhão e agora tem meio, Lisboa centro, cidade, está tudo desabitado. O Porto tinha quatrocentos e tantos mil, quando andava na escola estávamos sempre à espera do meio milhão, e neste momento tem duzentos e sessenta mil, o que deve ser como Almada... que deve ter trezentos... ou mais...

JOSÉ NEVES Almada é capaz de já ter mais...

SOUTO DE MOURA Ai, se no Porto sabem disso... RISOS NA ASSISTÊNCIA
Por isso é que o Porto está vazio, porque não tem sentido construir coisas novas quando já existe uma qualidade enorme nessas casas abandonadas. Penso que a tentativa é essa, obrigar as pessoas a voltar aos centros históricos, mas não há meios suficientes; é só conversa, porque depois não há dinheiro. É essa a questão. O Porto está vazio, a partir das seis ou sete horas não há ninguém na rua... Compram-se palácios – agora nem tanto, porque os espanhóis começam a fazer especulação – e casas por vinte mil contos, em Álvares Cabral, com jardins que batem na Rua dos Bragas, portanto, com duzentos, trezentos metros. Conheço vários arquitectos que compraram lá casa pelo preço de um T1 ou de um T2.



PÚBLICO 5 Havia uma pessoa que seria muito interessante entrar neste debate, para termos outra visão da cidade: era o Carlos Paredes. Eu gostava de perguntar ao cineasta como é que ocorreu esse diálogo entre o compositor, a pessoa que fez a música, e a pessoa que fez o filme? Se houve essa preocupação em encontrar a dicotomia entre os ricos e os pobres?

PAULO ROCHA A história do Paredes é um dos acontecimentos da minha vida. Eu não tinha a menor afinidade com o Paredes em termos de acção política, eu tinha muito medo da polícia. De repente, o Cunha Telles apareceu-me com o Paredes de mão dada, e o Paredes leu o texto que o Bragança tinha, que eram para aí vinte páginas, d'Os Verdes Anos. Houve então uma coisa qualquer que lhe deu na cabeça e compôs, de

uma vez só, uma grande quantidade de música. Ora, eu oiço a música do Paredes e, como de costume, estava nos montes que dominavam as coisas lá em baixo, da Avenida dos Estados Unidos, de repente começo a olhar para aquelas árvores, para aquele abismo, e vejo um reflexo que a luz tinha deixado numa poça de água, vejo os prédios reflectidos. De repente, achei que naquele lugar tinha havido um grande conflito emocional. Peguei no Bragança e levei-o ao sítio, e fi-lo ouvir a música do Paredes. Expliquei-lhe que havia sítios onde existia uma espécie de memória de um crime, de um facto violento, portanto, com uma mancha. De certo modo, foi o momento em que o filme passou a ser exemplar. Foi uma mistura inesperada, e, para mim, de repente, fez-se luz. Quando comecei a imaginar as vistas panorâmicas sobre a cidade, com o casal de namorados a passear, era como se de repente já estivesse a fazer o filme, em *playback*.

Há um lado um pouco genial do Paredes, que foi à história, ao principal, fazer uma síntese fortíssima. Um dos temas que eu queria, e a maneira como ele o fez, acabou por me mudar a mim, e à minha maneira de olhar. Acontece que eu estava a experimentar com a Isabel Ruth – que era uma actriz prodigiosa e continua a ser prodigiosa, capaz de coisas absolutamente inesperadas –, e ela tirou-me o tapete debaixo dos pés; ela tinha uma capacidade de resposta estranhíssima, quase nunca obedecia ao que eu queria, fazia coisas diferentes, só que tinha sempre razão. As tripas dela estavam sempre no lugar certo.

Eu, no fundo, tive muita sorte, pouco merecida, na vida. Muitas vezes movo-me por uma espécie de constelações de coisas que não preparei, mas que, quando acontecem, estou ali com alguma atenção e aceito. Aceito, aceito os cruzamentos em frente à minha câmara ou à minha vida, ou à minha imaginação, e coisas que eu pensava mal – em geral penso mal nas coisas – de repente passo a vê-las de uma maneira um bocadinho mais certa. De certo modo, não mereço ter tido estes encontros na vida. No caso deste filme, fizeram-me. São momentos da minha vida que ainda hoje estou a viver, estou ainda a viver *Os Verdes Anos*. Internacionalmente, *Os Verdes Anos* está sempre a aparecer e é sempre rediscutido. As televisões estrangeiras, quando o Estado português não dá um tostão, lá por ser para o Paulo Rocha, «porque é d'*Os Verdes Anos*», dão mais uns tostoezinhos. ^{RISOS} Não foi bem o meu mérito. Tive a sorte de ter estes encontros estranhos, de esta espécie de constelações ou astros se juntarem, de estas luzes se cruzarem à minha frente. Eu disse: «A minha ideia estava errada e agora está um bocadinho mais certa.» Tive sorte. Julgo que, muitas vezes, muitos cineastas têm ideias demasiado quadradas e, quando a vida não lhes dá



de presente nada de verdade, dizem: «Isso não está de acordo com o meu projecto.» Têm de ser mais abertos a estes acasos que vêm discutir muitas das coisas que pressentimos.

Nunca percebi – quase até ao fim – que o Carlos Paredes era um elemento tão forte do Partido Comunista, que ia tocar para os canaviais da outra banda cercado pela Guarda Republicana. **RISOS** *Os Verdes Anos* foram tocados pela primeira vez, julgo eu, em minicomícios, em barcos escondidos entre os canaviais na outra banda. Só agora é que percebi, depois de membros do Partido terem dito estar cheios de medo por estarem cercados pela Guarda Republicana. **RISOS** Na altura, foi uma sorte para o Paredes ter encontrado as pessoas certas para o ouvir, para ouvirem aquela música. Agora vejo aquele baile no filme, que correu muito bem, aquilo é – como é que se chama aquele grande escândalo da pedofilia? – ... aquilo é a Casa Pia. **RISOS** Eu sabia, mais ou menos, que aquele edifício era um dos primeiros da Renascença em Portugal, agora há os restos, aquelas escadinhas quando eles são expulsos... Aceitei facilmente, não só por o edifício ser tão bonito, mas porque acertava com aquilo de que eu precisava para filmar aquele bairro popular, e fui aceitando todas as contradições. Na época ainda não havia agências para escolher figurantes. Era uma época muito antiga, era quase impossível arranjar figurantes. De repente, apareceram-me uns grupos, que passaram a acompanhar as minhas filmagens em frente ao Vá-Vá, de dia e de noite, e depois a certa altura disseram-me que queriam entrar nos meus filmes porque andavam a fazer foto-romances, eram concorrentes meus. **Ri-se** Só que não faziam filmes, tinham figurantes e acabei por meter grande parte deles no baile e em muitas outras cenas do filme...

Paulo Rocha em rodagem na Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América

O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

São acontecimentos... Aquilo deu uma verdade, porque, no fundo, teria imaginado um baile e outras cenas muito menos concretas com «vontade de espirrar cá para fora». Eles eram insuportáveis e queriam exibir-se durante o baile... ^{RISOS} Havia um problema: na altura a Isabel Ruth era considerada a melhor bailarina moderna de Portugal, e o Rui Gomes era timidíssimo, mas nas noites de Lisboa abafava os lugares onde ia cantar. Eles dançavam prodigiosamente, eram especialistas em todas as danças modernas. Então, eu tinha ali aqueles fulanos da fotonovela que se queriam exibir e me iam estragando o filme, e a Isabel Ruth e o Rui Gomes tiveram de inventar que não sabiam dançar – ora, era o que eles sabiam melhor, para eles era a coisa mais fácil do mundo...! ^{RISOS} Interpretar qualquer tipo de dança na moda. Entretanto, das danças da moda, as canções acabaram por ser escolhidas pelo Paredes, que foi lá ao *jukebox* dizer: «Ponha lá isto e aquilo...» Os meios que nos chegam às mãos ou as coisas que nos põem à mesa para almoçar são completamente contraditórias e nunca esperadas, ou seja, julgo que muitos dos meus colegas que fazem filmes, às vezes não muito bons, às vezes falhados, têm demasiadas ideias fixas, não querem aceitar o que lhes dão. A vida é de tal modo confusa e rica que, muitas vezes, estão sempre a dizer-me que estou errado, que há coisas mais interessantes. Algumas das vantagens dos meus filmes residem nessa capacidade. E, então, aceito. Muito obrigado.

Os Verdes Anos

1963

Realização e Argumento Paulo Rocha

Assistente de Realização Fernando Matos Silva

(António Vilela, Olavo Rasquinho)

Adaptação e Diálogo Nuno de Bragança

Fotografia Luc Mirot, Elso Roque

Assistente de Fotografia Eduardo Ferros

Caracterização Manuel Fernandes

Cabeleireiros Casimiro

Som Heliodoro Pires

Música Carlos Paredes (à guitarra, Carlos Paredes;
à viola, Fernando Alvim)

Canções por Teresa Paula (*Verdes Anos*)

Poema Pedro Tamen

Conjunto Jorge Machado

Anotação Maria Teresa de Vasconcelos

Interpretação Isabel Ruth (Ilda), Rui Gomes (Júlio),
Paulo Renato (Afonso), Cândida Lacerda (patroa),
Carlos José Teixeira (patrão), Irene Dyne (prima),
Harry Weeland (o americana bêbedo),
Ruy Furtado (Raúl), Alberto Ghira

Produção António da Cunha Teles

Assistente de Produção António Carvalho da Costa

Laboratório de Fotografia Ulyssea Filme

Cópia Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema,
35mm, preto e branco, 85 minutos

Estreia São Luiz, Alvalade (Lisboa),
29 de Novembro de 1963



DAFNE EDITORA

Porto, Janeiro 2014

Coordenação José Neves

Edição André Tavares

Design João Guedes/Dobra

Revisão Conceição Candeias

© Dafne Editora

www.dafne.pt

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

Juventude em Marcha

PEDRO COSTA

MANUEL GRAÇA DIAS

Belarmino

FERNANDO LOPES

ALEXANDRE ALVES COSTA

Brandos Costumes

SEIXAS SANTOS

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

Trás-os-Montes

PEDRO COSTA

VÍTOR GONÇALVES

ANTÓNIO BELÉM LIMA

Peixe-Lua

LUIS MIGUEL CINTRA

BEATRIZ BATARDA

RICARDO AIBÉO

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA

Tempos Difíceis

JOÃO BOTELHO

RAÚL HESTNES FERREIRA

Longe da Vista

JOÃO MÁRIO GRILO

NUNO PORTAS

Agosto

JORGE SILVA MELO

PEDRO MAURÍCIO BORGES

Uma Rapariga no Verão

VÍTOR GONÇALVES

DUARTE CABRAL DE MELLO

Recordações da Casa Amarela

MARGARIDA GIL

MANUELA DE FREITAS

JOÃO PEDRO BÉNARD DA COSTA

JOAQUIM PINTO

O Passado e o Presente

MANOEL DE OLIVEIRA

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

APOIO À EDIÇÃO



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO
DA CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO-GERAL
DAS ARTES



cinemateca
portuguesa
MUSEU DO CINEMA