



FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI - SETÚBAL, SEGUNDA-FEIRA, 19 DE FEVEREIRO, DE 2024 - 21H00



“Tempos Difíceis – Este Tempo”, de João Botelho (1988)

Realização: João Botelho; Argumento: João Botelho, a partir do romance Hard Times, de Charles Dickens; Fotografia: Elso Roque; Montagem: João Botelho; Direcção Artística: Jasmim de Matos; Cenários: Luís Monteiro; Música: António Pinho Vargas, interpretada por Paulo Farmhouse Alberto, Carolina Carreira, José Carlos Costa, António Melo, Paula Azguime, António Saiote, etc. (e ainda Canon dodecafónico, de Igor Stravinsky, interpretado por Alexandra Mendes, Clélia Vital, Jorge Lé e Vasco Branco); Figurinos: Jasmim de Matos; Guarda-Roupa Virgílio Leitão, Paula Ferreira, Nadia Baggioli, José Faria, Jasmim; Som Vasco Pimentel; Assistência a Produção Cláudia Lopes, João Pedro Bénard; Produção João Botelho, Manuel Guanilho e João Pinto Nogueira, para Artificial Eye Productions Com: Henrique Viana (José Grandela), Eunice Muñoz (sra. Vilaverde), Joaquim Mendes (Sebastião), Julia Britton (Luísa), Ruy Furtado (Tomaz Cremalheira), Pedro Cabrita Reis (dr. Vaz Simões), Isabel Ruth (mulher de Sebastião), Luís Estrela (Tomazinho Cremalheira), Isabel de Castro

(Tereza Cremalheira), Lia Gama (Raquel), Beatriz Batarda (Luísa criança), Maria José Oliveira (Cecília criança), Vasco Letria (Tomazinho criança), Maria Alice Pereira (velha de preto), Inês de Medeiros (Cecília), Pedro Hestnes (Bastos), Pedro Dias Macedo (Bastos criança), António Peixoto (padre), Fernando Cabral Martins (professor), António Sequeira Lopes (marido de Cecília), António Salgueiro (velho na taberna), Diniz Neto Jorge (rapaz na taberna), Francisco Nascimento (rapaz na fábrica), Francisco Botelho (rapaz no genérico), António Pinhão Botelho (filho de Cecília), Mónica Lopes (noiva no sonho), Maria Rosa Pereira (criada Grandela), Armanda Cardoso (criada Cremalheira), José Paiva (barman do hotel), Helder Rainha (recepcionista do hotel), Manuel Paiva (rapaz na escola), Luís Lucas (narrador)

Duração: 93 minutos; Estreia: Estreia 30 de Setembro de 1988 nos cinemas Gil Vicente (Coimbra), Amoreiras 7 e Quarteto 2 (Lisboa)

Já não via este filme há algum tempo. Não desgostei de o ver outra vez. Queria dizer porque é que o fiz. Há um texto fundamental do Eisenstein (1) sobre o Dickens que marcou este filme. Há pouco, o arquitecto Raul falou do Eisenstein e com razão. Nesse texto maravilhoso, disse que não foi o Griffith quem inventou o cinema, mas o Dickens. E cita precisamente este romance. Diz que nele estão todas as marcas da ideia do cinema, cinquenta anos antes de o cinema ser inventado como narrativa. Além de falar, por exemplo, de um capítulo acabar com um plano geral (como eu tentei fazer) e o capítulo seguinte começar com um grande plano; e cada personagem ter a sua característica bem definida; chegou ao ponto de dizer que há uma elipse, a elipse que é a figura de estilo que mais amo no cinema. Se vocês repararam, em 1/24 de segundo, e feito apenas com um lençol, passam-se dez anos na vida da Cecília. Essa ideia, é uma das coisas que o Eisenstein refere ter sido o Dickens a inventar, uma ideia narrativa diferente da do romance, uma forma de contar histórias com meios que anunciam o cinema.



O segundo ponto, e se calhar o mais importante, é a ideia do cavaquismo. Tínhamos passado a euforia de uma revolução, houve uma festa enorme, depois houve uma grande ressaca. E houve uma ordem no sistema que se foi impondo e que hoje está completamente desenvolvida, ou seja, hoje quem manda não é quem tem saber, é quem tem dinheiro. Portanto, tentei encontrar equivalentes portugueses e tentei fazer uma coisa que é a abstracção. Foi mais fácil traduzir por Grandela, e dar a Gradgrind, que é uma coisa muito difícil que esmaga e torce ao mesmo tempo, o nome Cremalheira, que só esmaga, não torce.

Apesar de ter mantido o que o Dickens escreveu – for this times traduzi para «este tempo», em vez de «para este tempo», porque era para aquele momento do cavaquismo, mas tornar aquilo abstracto, para poder ser visto naquela altura e vinte anos depois, ou vinte anos antes.

Por mais estranho que pareça, este filme funcionou melhor em Inglaterra do que em Portugal, onde não correu muito bem. Em Inglaterra nunca tinham visto o Dickens adaptado desta maneira.

O Dickens tem muito molho, tem muita carne, e tentei fazer osso, só osso, estrutura, definições e arquétipos. Aqui não há personagens individuais, são sempre distantes, frias. Na utilização dos actores, no modo de representar, procurou-se sempre uma maneira de distanciar – já chego à arquitectura – para as pessoas poderem exercer um bocadinho de distância e estranheza, poderem dizer «aquilo é qualquer coisa de mim, mas não é tudo». E isso é o lugar da reflexão e do pensamento. Para mim o cinema, continuo a dizê-lo, nunca é «o quê» nem o «quando», é o modo como se filma. Dou sempre o exemplo da Madame Bovary. Grandes cineastas fizeram a Madame Bovary, o Buñuel, o Renoir até o senhor Oliveira fez a Bovarina do Douro no Vale Abraão (2). São todos grandes filmes e todos diferentes. O cinema não é a Madame Bovary, não é o romance, o cinema é o modo como se filma.

O problema do cinema – e isso é que vou ligar à arquitectura – é ser uma arte de ladrões, ou seja, nós roubamos todas as outras artes. Não é uma arte pura, é uma coisa que tem de contar qualquer história, e também tem um pouco de negócio. A primeira vez que se inventou metia-se uma moeda, pagava-se para se ver as imagens. A arquitectura é uma coisa mais... pura, mais pura, é uma coisa que serve... Se calhar, o ponto de partida é parecido: temos um espaço vazio – o que é que vamos pôr lá dentro, e para quê e como? Tem também essa acumulação de informações para se chegar ao ponto. Mas o cinema é uma coisa de ladroagem, roubamos à pintura, à poesia, à música. Por exemplo, neste

caso, uma coisa que tentei fazer – e hoje não sei se faria da mesma maneira, e só aí, não em relação à Cecília (dirigindo-se a Raul Hestnes Ferreira), a que já lhe vou responder – foi uma música para cada personagem, uma música para cada situação. Estão muito marcadas e houve momentos em que, por respeito ao compositor – neste caso trabalhei com ele desde o início, ao contrário de outros filmes –, prolonguei alguns planos para a música ter a última nota lá dentro, para se ouvir. Respeitava o António Pinho Vargas, que fez uma excelente música, mas não sei se não será música a mais; de vez em quando gosto do silêncio. Por isso



gosto muito daquele plano do cãozinho a passear com a fábrica ao fundo, em que não se ouve nada a não ser as patas do cão na água.

Eu tento ser coerente – o preto-e-branco ajuda muito e torna as coisas mais abstractas –, este amontoado arquitectónico foi rodado em muitos sítios. Este Poço do Mundo inventado é um pouco do Poço do Bispo, mas também tem Alcântara, tem o Barreiro, tem as casas dos operários...

Às vezes as pessoas dizem: «a arquitectura dos pobres»... Muita da arquitectura dos pobres é feita por ricos para lhes fazerem

casinhas direitinhas e iguais, de uma maneira funcional, para os pobres poderem trabalhar. A CUF, no Barreiro, fez muito isso. Fez casas sociais com uma certa dignidade, mas para extracção da mais-valia do trabalho, para as pessoas poderem render mais. Há uma parte do filme que é estúdio puro: a casa do Sebastião, apesar de o corredor ser lá em baixo no Poço do Bispo, o interior é no estúdio da Tobis, portanto é de papelão, cartão.

Eu gosto das ideias, não gosto das coisas, gosto da ideia da morte, da ideia do frio, da ideia da luta; não gosto das coisas, gosto das ideias.

E gosto que essa ideia possa permitir ao espectador decidir e escolher, não estar condicionado. Também acho que o cinema nunca é metáfora, nunca. Quando é uma metáfora é uma coisa condicionante. Uma coisa não é para dizer outra coisa que não seja o que está ali. É aquilo. É assim.

Há uma outra questão que há pouco não concluí: muitos dos actores são amadores. A actriz principal, Luísa, era assistente de montagem; o operário, Sebastião, era um funcionário público que era amigo do Nozolino; o Pedro Cabrita Reis, que vocês conhecem, é pintor.

Há outros actores lá no meio, mas tentei que os actores habituados a representar de uma maneira muito mais naturalista fizessem a abstracção que os amadores sabem fazer. Ou seja, aquela ingenuidade, aquela insegurança do modo de dizer, do modo de falar, do modo de estar, do tempo, de uma certa duração de fixação.

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

Em relação à ideia do circo, na verdade, só a usei no princípio porque o Dickens tratava tão mal os patrões como os operários. Põe o Sebastião – que talvez seja a personagem mais humana – como um bufo. E incapaz de dizer não, incapaz de ser recusado, desprezado.

A única alegria que lhe dá – e que está no filme, porque é um filme sobre o osso, o direito à felicidade dos marginais – é a rapariga do circo. Mas vai para a instituição, casa-se, tem um filho, portanto, não é uma coisa fora do sistema, ou seja, volta à ordem, apesar de estar na desordem.

É verdade que no romance a parte final do circo é uma euforia sobre essa marginalidade, e são eles que resolvem tudo e resolvem o romance. Eu queria deixar isso em suspenso, naquele plano fixo em que a menina olha para os espectadores quando lhe perguntam se é feliz. (Aquilo foi feito de uma maneira muito estranha, porque estava a filmar com objectivas que me permitiam ter profundidade de campo.

Cheguei a filmar aquela cena do caracol e da Eunice Muñoz com 11 de diafragma à noite, que é uma coisa completamente insuportável, com projectores de aviões para ter profundidade de campo – eu gosto da profundidade –, e não conseguia ter uma objectiva para fazer aquele grande plano. A objectiva foi feita fora da câmara, com um canudo de cartão – eu gosto desse lado artesanal das coisas.) Mas gostava desse lado suspenso, que não permitia felicidade a ninguém. Acho que não se deve resolver os filmes; os filmes devem

ficar abertos e quem resolve são os espectadores. (Aponta para o ecrã) Isto é tudo falso, o que está aqui em cima é falso. O que é verdadeiro é a relação que se estabelece entre isto e quem vê. O que se vai fazer a seguir, o que se pensa, o que se decide – porque isto é sempre uma coisa que se escolhe, um ponto de vista, um modo de filmar meu. Quando se dá a ver, dá-se a ver para que essa realidade, a interação entre o que se passa aqui e o que se passa na sala, tenha qualquer coisa de verdade. Queria deixar em suspenso, não queria resolver nada. Há pouco estava a falar da Inglaterra: eles nunca tinham visto o Dickens desta maneira, ou seja, tão no osso e tão pouco na carne. Não estou a dizer que é bom ou que é mau; estou a dizer que é diferente. No Dickens há sempre situações humanas de desespero, é muito melodramático. Eu não queria isso. Queria a chamada matéria, tentar chegar à matéria das coisas, dos pensamentos, das acções, e não – como é que se diz? – a condução do espectador. O espectador que decida, nunca eu.

**João Botelho in “O lugar dos Ricos e dos Pobres – Tempos Difíceis”
Dafne Editora, Porto, Junho 2014**



Filmografia de Joaquim Leitão

“Índice Médio de Felicidade” (2017), “O Fim da Inocência” (2017), “Sei Lá” (2014), “Quarta Divisão” (2013), “A Esperança Está Onde Menos Se Espera” (2009), “20, 13” (2006), “Até Amanhã, Camaradas” (Série TV – 2005), “Inferno” (1999), “Tentação” (1998), “Adão e Eva” (1995), “Uma Cidade Qualquer” (Curta – 1994), “Uma Vida Normal” (1993), “Ao Fim da Noite” (1991), “The Island” (Curta – 1991), “Ransom” (Curta – 1990), “Voltar” (Curta – 1988), “Duma Vez por Todas” (1986), “O Aprendiz de Mago” (Curta – 1980)

FORUM MUNICIPAL LÚISA TODI-SETÚBAL | SEGUNDA-FEIRA, 26 DE FEVEREIRO DE 2024

“A História Resumida do Cinema Português em 22 Filmes – Volume II” 21H00 (entrada livre)

“Recordações da Casa Amarela” de João César Monteiro (1989)