

# O CÉU É HISTÓRICO

## ENTREVISTA DE MANOEL DE OLIVEIRA A SERGE DANEY E RAYMOND BELLLOUR, COM APRESENTAÇÃO DE PHILIPPE TANCELIN

*Tradução do francês: Claudia Moraes*

### RESUMO

O cineasta português Manoel de Oliveira fala de seus filmes e expõe suas idéias a respeito do cinema em entrevista a Serge Daney e Raymond Bellour.

*Palavras-chave: Manoel de Oliveira; cinema; história.*

### SUMMARY

In this interview conducted by Serge Daney and Raymond Bellour, Portuguese film-maker Manoel de Oliveira speaks of his films and exposes his ideas about cinema.

*Keywords: Manoel de Oliveira; cinema; history.*

*O nascimento da sétima arte precede em apenas alguns anos o do cineasta Manoel de Oliveira. Sua obra, tão mal conhecida na França, consegue ser por mais de cinquenta anos uma espécie de vínculo mágico entre os mais diversos e opostos movimentos estéticos do cinema (de Eisenstein a Rossellini), exprimindo ao mesmo tempo uma enorme continuidade da matéria fílmica, tanto no plano do material quanto do dispositivo puramente cênico.*

*Sua obra, sempre desenvolvida com o máximo de cuidado e sem precipitações, apresenta-se primeiramente como a de um documentarista original cujo tema principal é a cidade (Douro, faina fluvial, 1931; Miramar, praia das rosas, 1938; O pintor e a cidade, 1956; Lisboa cultural, 1982; Nice, 1983 etc.). Depois, a partir de 1963, Oliveira se volta para o cinema de ficção.*

*De um a outro desses registros, uma mesma problemática, o intervalo, ronda e desestabiliza as mais sábias montagens, classificações ou, ao contrário, estilhaçamentos de imagens. Oliveira mobiliza aí todos os seus esforços para que cada plano, pela ausência que o precede, fragilize toda representação em sua pretensão à totalidade, a qual nada é além de aparência ilusória. A escritura cinematográfica valoriza assim as sucessões-momentos-fragmentos de narrativa que pouco a pouco vão desenvol-*

Esta entrevista foi realizada em Paris, em abril de 1991, e publicada na revista *Chimères*, nº 14, inverno 1991-1992.

*ver a relação mais forte e amarrada entre texto e imagem, visto e mostrado. Deste modo, cada plano não se identifica mais a uma seqüência, mas a uma cena. Ele desdobra-se como um verdadeiro quadro. Entre dois planos, vigiam e trabalham os buracos, espaços disponíveis, incomensuráveis, em dolorosa espera, que pouco a pouco constroem a notável ilusão de um desenrolar contínuo* (Amor de perdição, 1978; Francisca, 1981).

*Essa problemática do intervalo liga-se a uma concepção e utilização do espaço cênico que Manoel de Oliveira desloca incessantemente, da cena da vida à cena do teatro, da cena do teatro à do cinema* (Amor de perdição; Le soulier de satin, 1985; O meu caso, 1986).

*Segundo Oliveira, "para filmar é preciso um teatro, é preciso criar um teatro"<sup>1</sup>. Ou seja, um momento de encontros. Entre esses encontros está o desconhecido por todos, aquilo que ninguém pode testemunhar e de que entretanto cada um procura ser espectador. Somos todos espectadores, primeiro da vida, da representação vital (aquilo que a vida sabe representar dela mesma). O teatro repete esta representação e o cinema filma o espetáculo. O grande mistério para o cineasta é a criação desse teatro que permite filmar, isto é, a criação de um verdadeiro movimento de expansão graças ao qual poderemos ver claramente o que é o cerceamento das palavras, dos gestos e das imagens quando são reunidos, coagulados dentro de uma única perspectiva: o reforço do poder da representação.*

*Contra tais embaraços escombros de imagens, de palavras intermediárias que invadem e ocupam os ocos, os vazios dos encontros de modo a dar a ilusão da vida pela simples agitação, precipitação consumidora, é preciso criar um teatro de ocos, um teatro de calma que abre os espaços intermediários, os libera, e lá colocar a câmera. Oliveira se inscreve assim nesses interstícios de planos. Ele os ocupa, dilata-os até a abertura de uma verdadeira cena outra, cena intervalar, onde se coloca a questão do poder das imagens e de sua estabilidade. Através dessa cena de afastamentos entre a representação teatral e o espetáculo cinematográfico, Oliveira incita o espectador a apreender o movimento de uma à outra dessas representações, levando-o a criar sua própria cena de testemunha espectadora, que ele conduz em seguida para a projeção sobre a tela de cinema. O cineasta facilita tal movimento através da multiplicação de planos fixos e pela amputação sistemática das imagens intermediárias e das ligações entre as cenas-quadros... O espectador constrói o tempo do seu olhar (O passado e o presente, 1971; Amor de perdição; Os canibais, 1988).*

*Mais do que manter o espectador na ilusão devoradora de que o visível equivale a que alguma coisa sempre esteja ocorrendo, que algo aconteça, Oliveira prefere cultivar aquilo que chamamos injustamente de "tempos mortos": a inquietação profunda, a ebulição permanente e desenferrujante na qual ele nos submerge. Assim, graças à eliminação das imagens ligantes, o espectador pode se dar conta de que aquilo que a câmera não consegue reter, o buraco negro no qual ela é absorvida por instantes, nada mais é que este invisível real que trabalha cada imagem e a torna tão*

(1) Lardeau, Y., Ph. Tancelin e J. Parsi. *Manoel de Oliveira*. Ed. Dis-Voir, 1988.

*sensível para nós, na medida precisa de nosso embaraço em nos percebermos, em nos movermos na agitação de superfície que propõe geralmente o cinema de sobre-representação espetacular.*

*Tal tempo livre e não morto é para o espectador aquele do movimento do pensamento, da reflexão quando se promete e se apresenta o entre-visto das coisas, o entre-outro-ver vivo sensível onde se desfazem os planos totalizantes da representação (O meu caso; Os canibais). O tempo dos intervalos que Oliveira propõe é para o espectador o tempo do testemunho que somos em permanência, tempo do qual não saberíamos escapar, porque "viver é representar"<sup>2</sup>, ou seja, ser atazanado, trabalhado, agitado até o ponto de "refazer o que se viu, o que aconteceu, o que nos impressiona, porque a memória nos escapa"<sup>3</sup>.*

(2) Idem, ibidem.

(3) Idem, ibidem.

*Em face do afastamento do criar e do viver que constantemente nos ameaça, aderimos àquilo pelo qual tudo chega, àquilo cuja presença lembra que as coisas estão em vias de se decidirem novamente, de se inventarem no emaranhado das frágeis representações.*

*No cinema de Oliveira, a testemunha espectadora é convidada a se perguntar: o que vim testemunhar? Para que fui chamado a testemunhar a mais uma representação? O que é um olhar que resiste, um olhar rebelde às sobre-imagens?*

*O cineasta cuida desses olhares de testemunhas espectadoras. Entre cada plano-cena, plano-quadro, um simples letreiro narrativo (ou às vezes o negro) basta para mostrar quais complacências de imagens, quais negligências de instantes nos ameaçam de cegueira.*

*A maior prova disso é talvez o mau conhecimento, tão bem difundido, da obra desse grande cineasta contemporâneo cuja paixão é sem dúvida um "menos" de imagens, como se fosse urgente aumentar nossa visibilidade entre duas vistas: uma teatral, a outra cinematográfica.*

*...Urgência de visibilidade, sim, para testemunhar o homem como idéia, no sentido sartriano do homem teatral, um homem antecipante-vidente-falante em seu drama de não saber fingir, de não mais querer saber iludir.*

*A partir da cena intervalar dessa visibilidade frágil e fugaz, Oliveira cria um teatro das Artes, com todas as disciplinas reunidas. Pretende nele ir ao enalço, para nosso grande prazer, de uma experiência estética de resistência à vaga devorante das representações sem espessura onde se dissolve o ponto testemunho do mundo real. (PH. T.)*



*Se bem compreendi, Manoel queria conversar com Gilles Deleuze sobre o tempo no cinema. Portanto, farei a ele a pergunta de sua pergunta. Que perguntas ele gostaria de fazer para alguém como Deleuze sobre o assunto do tempo? O que seria preciso saber?*

O tempo me inquieta muito... O tempo está numa relação íntima com o cinema. Os filmes são guardados em caixas e se tornam objetos que podemos olhar independentemente de toda idéia de tempo, independentemente do próprio tempo em que foram feitos. Mas quando os projetamos, eles têm uma duração, eles *falam no tempo*, como a música, como a fala... É muito diferente do quadro, que é fixo. O cinema, por definição, é movimento. E para mim, o movimento é tempo.

*É o que pensa Deleuze de certa forma. Mas ele preferiu dividir a história do cinema, o pensamento do cinema em dois grandes momentos, mesmo fazendo diversos cruzamentos entre eles. O primeiro grande momento é o da "imagem-movimento"; no segundo momento, que prevalece hoje há pelo menos quarenta anos, a imagem-movimento se supera em direção a uma "imagem-tempo". Mas esta classificação não é apenas histórica, é antes de tudo estética e filosófica.*

Sim... Mas simplificando as coisas — pelo menos para mim —, podemos dividir o tempo em tempo *cinematográfico* e em tempo *cronológico* (histórico). São dois tempos distintos. Podemos ter também um tempo psicológico que defronta-se ao tempo cinematográfico.

Durante muito tempo pensei que o cinema era antes de tudo um olhar, mas é um olhar que ora olha, ora *cessa* de olhar. Vê-se esta porta, entrevê-se a rua... dirige-se para a rua... dá-se alguns passos pela calçada, o *travelling* acompanha... Olha-se para o alto, eixo vertical, trinta pés... Tem-se a impressão de um fluxo contínuo, mas na verdade não é bem assim que isto acontece. Pois, nesse percurso, certas coisas me interessam mesmo e outras não: efetuo então uma espécie de síntese que vai construir o tempo de outra maneira. Nós olhamos, por exemplo, esse espelho do lado da porta, mas — por não sei qual associação de idéias — passamos pela porta fechando os olhos, sem vê-la. Eis a síntese. Este é também o princípio mesmo da montagem, da decupagem. Reunimos tudo o que queremos guardar, operamos um modo de *concentração* de tempo. Vamos diretamente às coisas que queremos ver e deixamos as outras de lado. Frequentemente eu me pergunto se o que nós deixamos de lado não tem realmente importância; e por que relegamos ao segundo plano aquilo que talvez devêssemos guardar... Certos filmes indianos são assim, muito longos. Vi um que no fundo não me interessava, mas que pouco a pouco conseguiu atrair minha atenção graças a uma série de pequenas coisas que, à primeira vista, nada me diziam. Ora, levar em conta essas pequenas coisas é, de certa maneira, tornar complexo o tempo no interior do cinema. Na vida, por exemplo, é quase igual. Pode-se dividir nosso tempo pessoal em tempo cronológico (digamos *histórico*), em tempo biológico (que é autônomo) e em tempo psicológico.

Considero que o cinema está "na história", em tudo o que se passa no mundo, em tudo o que é exterior. O cinema é a câmera que se põe no ombro como um fuzil para ir à caça. Se gostamos de alguma coisa, atiramos... Adiante, recomeçamos. Caçamos num espaço que, para nós, é também o tempo, o tempo da descoberta. Olhando ou andando nesse espaço histórico,

surpreendemos coisas que são imediatamente presentes e que, por isso mesmo, já são do passado. Daí a grande importância da memória e do livro, e de tudo que permaneceu. O que não permaneceu desaparece, ou só fica na recordação. Posso falar do reservatório de memória que tenho em mim. O que exprimimos é mais ou menos interessante segundo a qualidade desse reservatório que cada um traz na sua cabeça.

*Uma das formas de dizer que o cinema sempre foi mais permeado pelo tempo seria ressaltando que ele tem estado cada vez mais preocupado com a questão da sua memória, de sua própria memória, como a do mundo em geral.*

Acho que sim. Porque o cinema trabalha com a vida de uma forma muito concreta, enquanto a literatura trata as coisas no abstrato. Quando quero filmar um copo, é preciso que um copo seja colocado em frente à câmera, enquanto na literatura eu digo "um copo", e pronto. "Um copo sobre a mesa", e basta. No cinema, isto não é suficiente. "Um copo sobre a mesa" vai acarretar enormes problemas de escolha: que copo, que mesa?...

*Mas na literatura é preciso dizer: "há um copo" ou "havia um copo" ou "haverá um copo". Já aí há os tempos, e portanto a escolha de um tempo.*

Certo, mas falo aqui do concreto. Pois não é a abstração, mas precisamente esse concreto que nos leva ao tempo. É um copo de tal século, ou é um copo de hoje, ou é um copo de ontem posto aqui hoje, sobre uma mesa que está aí, agora... É um jogo ao mesmo tempo complicado e concreto. O copo talvez seja do século XVII, mas se o utilizamos hoje, não é a mesma coisa... É isso o que eu chamo de *histórico* no cinema. E isso não tem nada a ver com o realismo. Alguém me objetou: "Você faz filmes de época, com figurino, decoração; é muito realista!". Não, não é realista, é histórico! Pois se conhecemos precisamente os objetos ou as roupas de uma época, não sabemos nada em contrapartida dos gestos, das posturas, da maneira de falar das pessoas daquele tempo...

*Podemos nos desviar um instante para um cineasta que apresenta muitos pontos em comum com os seus, Eric Rohmer? Acho que ele tem uma teoria muito rigorosamente realista do tempo no cinema. Para os filmes cuja ação se passa antes da invenção do cinema, antes do século XX portanto, a única coisa a fazer é inspirar-se em modos de representação da época. Em La marquise d'O, não se inventa um naturalismo qualquer do século XVIII, inspira-se em Greuze. Aí o cinema — que é ontologicamente realista — só é realista no que parte de Greuze, que não o é. Idem para as iluminuras da Idade Média em Perceval le Gallois. É um filme onde não há céu, porque as iluminuras não faziam muito caso dos céus. Mas tudo muda quando se trata do século XX, que é o século do cinema, ou seja, o século do qual o cinema é a memória. Você já se fez esta pergunta? E para os períodos em que os únicos testemunhos que temos são pictóricos ou arqueológicos, como você os resolveu?*

Quando começo um filme, preciso inventar-me uma teoria particular, para meu uso pessoal. Tenho necessidade de ter uma teoria e, curiosamente, para cada filme encontro uma teoria diferente, que se adapta ao meu propósito. *Non, ou a vã glória de mandar* colocava justamente a questão levantada por Rohmer; eu tinha uma determinada idéia do histórico que eu queria respeitar quase integralmente. Com a ajuda de especialistas e historiadores, estudei e segui os cronistas das épocas sobre as quais eu trabalhava. E nisso me ative. Gosto muito deste ponto de vista. É a pura verdade...

*Mas Daney, evocando Rohmer, se referiu a uma documentação pictórica. E você fala de cronistas, de coisas escritas...*

Acho que quando se parte da escrita, no caso dos cronistas ou do que é literário, o resultado é mais rigoroso. É mais difícil, e portanto mais interessante. Ao contrário, tudo que é pictórico, ou seja as roupas, as armas, o mobiliário, tudo que se pode *ver* reproduzido num quadro, todos os vestígios *reais* daquilo que foi, tudo isso é de uma natureza mais evidente, mais facilmente apreensível. Certo, trata-se também do histórico. Mas nos meus últimos filmes procurei *principalmente* a objetividade.

Como se pode ser objetivo? A objetividade consiste em estar próximo do acontecimento, daquilo que se passou; num filme, é se aproximar dos cronistas, das pessoas que relataram o acontecimento. É a única maneira de ser objetivo. É também uma forma de escapar da nossa tendência de impor aos acontecimentos uma lógica pessoal. Em *Non* não me remeti a um cronista único, mas procurei o que podia haver em comum em todos os cronistas que li. Por outro lado, recorri a diferentes escritores que estavam em situação de invenção e imaginação em relação a esses períodos da história, e segui-os porque acho que a ficção é complementar à história, ela nos ajuda... A história enquanto tal, muito pura, é também muito limitada.

Nesse sentido, *Non* se encontra em oposição, ou contraposição em relação aos filmes históricos americanos. Estes começam por não respeitar o quadro histórico da época; os cronistas são eliminados em proveito de uma composição imaginária saída diretamente da cabeça do diretor ou do cenógrafo. Eles alteram os quadros de época à vontade e segundo o que imaginam ser o mais agradável. Chegam ao ponto de imaginar os movimentos e as palavras dos personagens históricos. É uma mentira completa!

*Esses filmes se tornaram uma mentira a partir do momento em que, num cinema que ia rumo ao tempo, continuaram a acreditar apenas no movimento — este movimento que tem sido fundamentalmente o da América, assim como do cinema que se mexia com ela.*

*É o que se chama "imaginação".*

É isso, a imaginação. Mas o meu problema é o seguinte: até onde pode ir o rigor de um filme — digamos, "de arte" — se ele reduz desse modo o efeito histórico?

*É mais complicado do que isso.*

Sim, é mais complicado. Não digo que isso seja *bom* ou *mau*. Digo que esta é *uma* característica, e aquela é uma *outra*. Quanto a mim, atualmente, oriento-me em direção a uma busca do *histórico*, e portanto a uma busca da objetividade. Parto de textos históricos, porque são mais sólidos. Se eu próprio os escrevesse, não encontraria nenhuma resistência. Partindo dos elementos que já existem, que nos foram legados como traço do passado (ou mesmo partindo de uma ficção, uma ficção que já ultrapassou a ficção por um efeito de pátina do tempo), o que se faz toma um valor histórico. O lado *psicológico*, o lado *biológico*, o lado *visão social* de uma época, o lado *arte da humanidade* se decantam e tornam-se então o que pode neles haver de *permanente* na humanidade.

Desse ponto de vista, o que aconteceu há um, dois ou três séculos, pode acontecer exatamente da mesma maneira hoje, após todas as revoluções culturais.

*Mas há "tempo" e "tempo". O que você acabou de descrever é o tempo como arqueologia: é preciso levar em conta os traços materiais que nos chegam do passado, as informações, relatos, objetos etc. É o problema de qualquer cineasta que faz o que na França chamamos de um "film à costumes" [filme de época, literalmente, filme de vestimentas]. Confesso que gosto muito dessa expressão porque ela é bem concreta. Ela diz que o que se visa não é a história, mas um certo "efeito de passado", e ela não impede que se pense que as vestimentas são feitas também (e talvez principalmente) para se disfarçar. Pode-se não gostar de que o cinema americano tenha sempre transformado tudo em América, do povo hebreu ao califa de Bagdá, passando pelos índios Sioux ou a Revolução Francesa, mas aí está a sua força, a força do carnaval democrático americano, o disfarce histórico de um povo sem história. Mas nós, pobres europeus — e os portugueses mais que muitos outros! —, nós temos uma história muito longa. E nosso problema é menos o tempo arqueológico dos bibelôs do que o tempo vivido das crenças. É a duração e a necessidade, para fazer aparecer a duração, de inscrevê-la no poço sem fundo da reconstituição do passado. É este abismo que os americanos necessariamente ignoram e com o qual nós, europeus, necessariamente nos confrontamos. Rossellini, em La prise de pouvoir par Louis XIV, propõe uma solução...*

Aí está um filme próximo do que eu quero fazer. Eis a objetividade!

*Ou melhor, "objetividade".*

É, talvez... Quando digo objetividade quero dizer: matar a subjetividade do artista. É isto que é preciso fazer! Porque ela sempre sobrevive. Então, é preciso encontrar qualquer coisa que a mate! Este é o perigo: a persistência da subjetividade!

*Como filmar a duração na medida em que ela é, também, passado? Há algumas soluções célebres, mais ou menos elegantes ou convincentes. Em La Marseillaise, a solução Renoir está próxima do "gestus" brechtiano.*

*É a cena em que Luís XVI come tomates pela primeira vez na corte e acha esse novo legume muito interessante. Ele tem razão, só que a Revolução estrondeia e ele não a vê. É desse duplo presente, em que um é a verdade irônica do outro, que brota o sentimento de uma duração histórica mais interrompida, esburacada.*

*Vimos o sistema Rohmer há pouco. Há o sistema Rossellini, próximo de Renoir, que consiste em só filmar acontecimentos vividos como "primeiras vezes" por seus próprios atores. Mas há soluções muito diferentes, mais esquizóides. Penso naquele filme estupendo que é o *Ran* de Kurosawa. Nele, o autor faz o exato contrário de Rohmer e alcança a seu modo um sentimento de duração vaga, terminada. Há uma cena no começo entre os filhos do rei aparelhados em suas armaduras; eles discutem e há de repente planos de céu que ocupam a tela toda com suas nuvens. Essas imagens nada representam na tradição japonesa, elas são mesmo raras (ou se tornaram raras depois do fim do cinema mudo, depois de Murnau ou Dreyer) na tradição do cinema; elas impedem toda reconstituição, toda tentativa de fazer como se, e criam um sentimento bastante dilacerante, muito japonês, do efêmero puro, eterno. Cito estes exemplos porque me vêm à cabeça. Haveria outros. Então, será que Manoel de Oliveira não é, neste aspecto, o mais complicado de todos? Porque a sua idéia é mostrar que a séculos de distância os mesmos gestos podem voltar e trazer com eles uma duração em espiral, circular, como em certas histórias de Borges.*

Circular não, em espiral. Um fio permanece um momento, mas já não é mais o mesmo momento... Não vi esse filme, *Ran*, mas gostei muito do que você descreveu, é objetivo! O céu, que existe desde sempre, é absolutamente histórico! É muito bonito isso, vou colocar num próximo filme! [Risos]

*Cada qual com o cinema (arte realista) deve inventar o tempo, mas "o tempo no tempo". Seja uma duração que é perfurada por um evento (o tomate de Renoir). Seja um evento que é a própria duração (a nuvem de Kurosawa). Talvez Raymond Bellour poderia, na ausência de Deleuze, nos lembrar o que este dizia da "imagem cristal"?*

Gostaria de achar as imagens certas para responder a você. Sou cineasta, e passar da imagem à palavra é o meu limite... É pretender explicar-me num terreno que não é o meu. Minha dificuldade, pois, é imensa...

Assim, não responderei diretamente. Estou habituado ao termo *histórico*, vocês já compreenderam o que entendo por isso. Histórico não quer dizer que seja do passado: é mesmo do presente. Histórico significa que estamos metidos em uma espécie de mistura, a cultura é uma mestiçagem, não existe uma cultura pura. Portugal é complicado... Para o tempo também, existe uma espécie de mestiçagem. Somos hoje os mestiços do nosso passado. Cada um tem a sua cor, sua mestiçagem. Cada grupo, cada povo também. Assim, quando recupero o passado, abordo necessariamente o presente. É o caso de *Non*, que é feito de tudo o que não se pode esquecer, que constitui verdadeiramente a nossa identidade.

*Poder-se-ia fazer uma observação um pouco formal a partir de um ponto que me apaixonou quando vi Non. Isso se relaciona à idéia de uma teoria por filme. Os livros de Deleuze são também uma teoria por livro. Na maioria dos seus filmes antes de Non, de diferentes maneiras, você inclinou-se a eliminar o contracampo. Estou falando por alto, mas sente-se claramente a presença constante de diversas estratégias, diversas teorias, que tendem a eliminar ou a minimizar o dispositivo clássico do campo/contracampo.*

*Em Non, a coisa fascinante é que o contracampo, que é um dos sustentáculos para toda tentativa de renovação do cinema, foi reformulado de modo completamente diferente. Tem-se lá um novo contracampo, nunca visto antes. Isto irrompe na primeira cena, desde a primeira cena, em Angola, quando os soldados discutem longa e apaixonadamente no caminho que atravessa a floresta (seria preciso fazer aqui uma descrição detalhada das posições dos personagens, que se falam de costas a maioria das vezes, e dos contrapontos entre som e imagem). Pode-se perguntar se trazer de volta o contracampo de uma forma tão nova e maciça corresponde ao fato de que o filme inteiro é como um imenso campo/contracampo entre o presente e o passado, também muito novo.*

*É isso realmente o contracampo de Non. Há os presentes e os passados. Quando ele está in e quando está off. Porque o off é o contracampo também.*

*Sim, mas mesmo nas cenas no presente, em Angola, há todo esse trabalho que parece tão novo, nesse diálogo dos soldados. É o contracampo apesar de tudo, e não é contudo o contracampo tradicional. Um outro contracampo foi inventado lá, visualmente...*

*Talvez se trate de um outro tipo de contracampo, mais perto do da ópera, por exemplo. Como no seu filme Os canibais. Mas existe, um espaço off na ópera? Não sei...*

No filme que acabei de terminar, retornei ao contracampo. Sou perseguido pelo cinema dos anos 20! Há longas cenas... Há uma longa cena de quase quarenta minutos de um mesmo diálogo entre duas pessoas e outros personagens secundários que são acessórios. Senti desde o começo que seria sistemático demais fazer um campo/contracampo clássico. Como eu estava me cansando do procedimento, achei uma solução durante a filmagem — e não durante a montagem. Ela me veio enquanto dirigia e me lembrava do que Deleuze diz a propósito do filme dos Straub sobre Cézanne, que o cinema é um "bloco de imagem-duração". Esta idéia de bloco me seduziu bastante e, utilizando-a, dividi a cena em blocos. A cena é a mesma, mas há evidentemente tempos dramáticos, e cada tempo dramático constitui um bloco no mesmo espaço, sempre o mesmo espaço, mas dividido em vinte blocos. Fiquei muito contente. Quando filmava, eu não sabia qual seria o terceiro bloco no momento em que terminava o primeiro. Tudo me veio paulatinamente, no próprio trabalho, segundo as sugestões ou o cenário. Quando me cansava, encontrava uma outra coisa e assim por diante... Isso tornava-se também uma divisão do tempo...

*É isso, é esta acumulação de blocos, que produz uma profundidade de tempo.*

Quando invento para mim uma teoria para fazer um filme, eu a imponho a mim mesmo; sigo-a ao pé da letra, senão mereço a prisão como qualquer um que não respeitasse a lei! Como o cinema para mim é algo de muito concreto, posso filmar aquela lupa sobre a mesa ou cada um de nós, com a condição de que tudo isso permaneça como estava. Não posso, ao filmar vocês, gravar o que pensam. Não posso filmar o sonho de alguém quando dorme. Recuso-me a fazê-lo. Eu não filmaria o pensamento, a consciência, o sonho, a voz *off* da imaginação. Isto seria falso! O monólogo no teatro não garante a verdade do pensamento; a única verdade é que ele é dito efetivamente! Eu me imponho regras e as sigo: não seja sentimental, não seja dramático, seja distante, racional, o mais físico possível, lógico, tudo isso. No momento em que filmo, esses limites se tornam minhas armas.

*Desculpe-me, mas não se trata de uma velha técnica cristã que consiste em se impor leis para melhor sucumbir ao prazer de transgredi-las? Um jeito de ter mais prazer ainda?*

Não, não, não, não, não. É uma visão bastante séria do cinema. É por isso que gosto muito dos filmes dos Straub. Eles têm um rigor extraordinário.

Não trapaceio no filme, mas faço tudo o que é possível fazer sem trapacear.

*E ao mesmo tempo temos às vezes a impressão de que "a trapaça" tem o direito de existir positivamente, de ser por inteiro um bloco preciso, exterior ao resto do filme. Em Non, por exemplo, o episódio de Camões é como a presença de uma vez só de tudo o que o resto do filme ignora ou nega.*

Mas não é trapacear! É histórico, é mitológico!

*A mitologia é uma trapaça. Ou melhor, ela pôde virar uma trapaça ao se separar da história.*

*Mas não se pode "filmar" a mitologia! É como os sonhos, uma máquina abstrata, uma caixa preta!*

Não! Ela é tão verdadeira que Camões pôde imaginá-la no seu "Canto décimo" d'*Os Lusíadas*!

Vou explicar-lhes exatamente o procedimento. O filme tem aparentemente um caráter negativo; ele só fala de derrotas, e isto é uma coisa muito mal vista em Portugal, ao menos por alguns...

*...Se alguém fizesse isto na França, iria preso. Alésia, Bouvines, Waterloo, Dien Bien-Phu!*

Mas é toda a história de Portugal que está lá! E esta história, tal como vocês vêem no filme, é contada por um grande historiador, Oliveira Martins, que a dividiu em duas partes. A primeira é uma parte *luminosa*, que começa com a fundação da nação e que vai, num *crescendo*, até as Grandes

Descobertas. Todas as portas que se abrem para outras direções que não as que vão nos levar às Grandes Descobertas são sistematicamente fechadas. A parte luminosa é uma linha reta que se encaminha diretamente para essas Grandes Descobertas como para o destino divino oferecido aos portugueses, devido à posição geográfica do país, ou devido à sua pequenez...

É uma coisa inacreditável, é irreal as Grandes Descobertas! Eis um país muito pouco povoado, um país muito pequeno e pobre que subitamente se levanta! A nobreza quer conquistar terras para travar relações, fazer comércio, ser a mais forte. É esta toda a sua vocação. Mas em *Os Lusíadas*, o coroamento dessa epopéia, desse movimento para frente em linha reta é uma derrota! Não é uma posição de força finalmente adquirida por uma classe, mas uma vitória para a humanidade inteira!

E é justamente "O hino de amor" que engrandecerá tudo isso, ao conceder a esses pobres marinheiros a Imortalidade e o Reconhecimento...

*É o único momento de utopia realizada do filme, seu momento sim em certa medida.*

Dessas Grandes Descobertas portuguesas, tudo o que nos resta hoje de verdadeiro, de histórico é esta parábola mitológica! O que nos resta além disso? Não temos mais um centímetro de terra. Nada mais nos pertence. Felizmente, por sinal! É isso que é bonito!

*Assim resta uma memória encantada, e é preciso um modo particular de filmá-la, de contá-la, que deve diferir dos outros momentos por esta mesma razão...*

Evocar a epopéia de todas essas batalhas ganhas, isto não é muito importante. O que o é verdadeiramente é o resultado, ou seja, as Descobertas que deram a conhecer ao mundo essas terras novas, esses novos céus. Nós só tomamos a riqueza para restituí-la e nos reencontrarmos sem nada, para voltar ao ponto de partida.

É precisamente aí que, segundo Oliveira Martins, começa a segunda parte da história de Portugal, a parte *sombria*, que se prolonga até hoje. *Non* não traz nenhuma solução e não contém nem condenação nem aprovação. Ele faz perguntas: O que aconteceu? O que nos tornamos? Qual vai ser nosso futuro? Todo esse passado criou uma mitologia própria, nacional, sebasti-anista. Espera-se o impossível. É isso.

*A singularidade da questão do tempo, aqui, é também porque Non é o único filme, acho eu, que fez em um filme a história de um país, e de um país antigo, um dos que fizeram nossa memória européia. Isto é que leva a uma relação com o tempo verdadeiramente singular.*

Mas o tempo realmente, não o conhecemos! Para conhecê-lo, é preciso chegar a seu fim, ao fim dos tempos.

*Sim, mas deve-se sobretudo captá-lo de um só golpe. Talvez seja possível porque se trata de um pequeno país, ou de um grande cineasta.*

Nem uma coisa nem outra. É a própria virtuosidade do cinema que está em questão, isto é, as elipses. No cinema, o importante não é o que se vê, mas o que corre *entre* as imagens. É preciso prestar atenção àquilo do filme que fica na cabeça. É isto que é belo, continuar a pensar depois. Durante a projeção, só se vê o que é trivial.

*Pode-se mesmo dizer sobre o cinema: isto passa realmente mas não permanece. O cinema, neste sentido, é não. E quando o cinema desaparece, permanece o vídeo, e o vídeo é sim. Isto, o vídeo, permanece, mas não em nós, em nossas mentes e corações, permanece numa biblioteca, num cofre, e se celebra regularmente em lances rituais, como um prazer armazenado de uma vez por todas, como o episódio de Camões de seu filme.*

Mas atenção, Serge, não faça confusão! O cinema é o pai do vídeo. O videoclip é uma espécie de agressão à inteligência, à sensibilidade...

*Não. O cinema é a fruição de um encontro sempre possível, de uma navegação, de uma tradição oral. O vídeo é o prazer armazenado que não está a cargo de ninguém.*

Gosto das coisas que me tocam, que me impressionam, mas não do que é brutal! Essa espécie de loucura desse jogo rápido...

*Não estou falando dos videoclipes. Falo das pessoas que guardam os filmes que gostam, que os colecionam em uma videoteca. E que acabam por se encontrar em face de uma mitologia pessoal a ser gerida.*

Se é como um livro, eu concordo inteiramente...

*É quando sua história se perdeu (ou é incontável) que um povo (ou um indivíduo) se recolhe à caixa preta da sua mitologia fundadora. E o que há nessa caixa preta? Momentos onde teria havido felicidade, uma saída do tempo, um real tocado pelo menos uma vez, sem ressentimento.*

Sim, é verdade. O pedaço cantado por Camões é o que temos de mais precioso, porque é o que nós demos. Nós guardamos aquilo que demos!

*Porque só se guarda aquilo que se dá. Não se guarda o que se dilapida. Então, eu me pergunto freqüentemente: o cinema está do lado da dádiva ou da dilapidação? Será que ele é efetivamente guardado, transmitido, mesmo em videocassetes?*

Acho que não podemos separar um lado de outro. É preciso conservar os dois. Cada um com sua função. Guardar para o prazer dos que virão, e desperdiçar para nosso próprio prazer...

Mas há um outro problema doloroso: o cinema provém de um processo audiovisual de fixação que se destrói pouco a pouco, começando pelas cores. E nós que pensávamos que o cinema poderia fixar tudo para sempre!

*Mas suspeita-se hoje em dia que mesmo o acetato não resiste... É preciso pessoas como nós, é preciso um pequeno país que nada é além de*

*memória, Portugal, para que se fale do cinema como se falou aqui, como uma resistência.*

Isso permanece, permanece... até a explosão final!

*Quero dizer que se você fosse espanhol, será que você faria esses filmes? Será que estaríamos dispostos a conversar todos os três? Penso que há um destino espanhol mas diria que ele não se parece com o do cinema. O de Portugal sim.*

Nós somos completamente diferentes dos espanhóis; mas temos também coisas que se encontram... Vejam o *Cristo* de Vélasquez... Vélasquez tem um lado português. Os Cristos espanhóis são crispados, sangrentos, enquanto o de Vélasquez é doce. É um Cristo português, sorridente, atencioso, paciente.

*Sebastianista! [riso de Oliveira]. Para voltar ao nosso ponto de partida, o tempo, será que todos os povos, as velhas nações não têm destinos com um tempo especial, uma temporalidade própria? Ou apenas alguns entre eles? E Portugal, por exemplo? Quando os alemães (penso em Sylberberg) se debruçam sobre essas questões, eles sentem e causam um frio na espinha. Mas será que Portugal não está protegido da loucura pelo fato de que ele é desde muito tempo como um personagem acalmado, em declínio, mas com uma boa memória do que ele deu (e perdeu) durante o percurso?*

Algumas vezes penso que Portugal é como o Cristo doce, paciente e resignado de que acabei de falar.

Tem esse ar de bode expiatório.

Não é realmente revoltado.

Os portugueses são submissos ao seu destino, ao desespero. Portugal é um país onde não se tem demasiadas ilusões; o povo desconfia de todos os grandes personagens que prometem grandes coisas...

Antes da fundação da nação, viu passar os vikings, os romanos, os árabes, os fenícios que chegaram pela costa, os godos; todos eles passaram, arrasaram tudo, mas as raízes profundas permaneceram e tornam a brotar como ervas daninhas.

Existe uma certa resignação, mas também uma desconfiança em face das grandes promessas, das grandes coisas, do que não chega nunca...

Para expulsar os árabes, Portugal tornou-se um país cristão durante as cruzadas. O primeiro rei, durante a primeira batalha, teria dito aos soldados que, durante a noite, o Cristo, com os estigmas, teria aparecido a ele e anunciado: "Irás ganhar a batalha". É uma visão de verdade ou um truque para impelir os soldados a avançar? Seja o que for, a bandeira portuguesa guarda após isso cinco estigmas.

*Então o cinema também pode filmar os sonhos?*

Não! Não é sonho, é vida...

No meu último filme, imaginei um sonho a partir de alguma coisa que não existe, ou que existe, não sei bem; enfim, eu o fiz. Fiz com cores e som.

Explicam-me logo depois que no sonho não há nem cores nem som. Mas era um sonho cinematográfico! É importante, esse sonho, no meu próximo filme.

*E que filme é possível ainda se fazer quando já se abordou a história de seu próprio país? Depois da suma de Non, qual será o seu próximo filme?*

Há um monte de filmes a se fazer fora da história! Há as pessoas que vivem à margem da história, há os seus dramas. O filme que acabei de terminar (*A divina comédia*) é como o prolongamento disso. É uma coisa universal. Retomei textos muito antigos para refletir sobre a civilização ocidental, judaico-cristã. Ainda assim é uma comédia! Uma divina comédia!

*Você não tem vontade de filmar a sociedade portuguesa de hoje?*

Fico extasiado de ver os filmes dos americanos com gim por toda parte, e coca-cola; o que eu traria de novo em relação a eles? Eu só faria uma espécie de filme americano à portuguesa!

Na última aldeia do fim do mundo pode-se ver na televisão *strip-teases*, cenas de amor chocantes tais como se vêem em Paris ou em qualquer outro lugar. Mas as pessoas não estão preparadas e isso é uma agressão para mentalidades diferentes das nossas.

Tudo está nivelado na civilização ocidental, que era uma civilização greco-romana e depois greco-cristã até a Invencível Armada — é *Le soulier de satin*. Depois, o poder sobre o mar passou para os ingleses. A aparição da máquina a vapor agravou esta tendência. A civilização ocidental mediterrânea, que tinha muita espiritualidade, tornou-se uma civilização anglo-saxã, do pragmatismo e do resultado imediato. Ela domina o mundo até o Oriente. No Japão, é a mesma coisa. Mesmo o cinema. Por toda parte é a mesma coisa! O mesmo plano, *travelling*, panorâmica, da África ao Japão.

Apenas o teatro, por enquanto, escapa a essa normalização. É preciso salvar o teatro para salvar o cinema.

*Li num jornal que se discutia a reforma da língua portuguesa indexando-a ao brasileiro. O brasileiro se tornaria língua oficial. É verdade? E se é, o que você acha?*

Os brasileiros são 100 milhões, nós somos 10 milhões. Com os países de expressão portuguesa na África e na Ásia, somos cerca de 200 milhões. O problema é salvar a língua.

Há alguns anos, passei uns filmes na Universidade de Marselha. Havia lá professores que ensinavam português, mas não graças aos portugueses, e sim aos brasileiros. É preciso escolher: ou se perde a pureza da língua, ou se perde a própria língua. O português também é a língua do Brasil, de Moçambique etc. As condições locais modificam a língua (penso em todos os italianos que vivem no Brasil, por exemplo).

Projetei no Brasil meu primeiro filme de ficção, *Aniki-Bobo*. As pessoas não entendiam nada! Depois, passou *Acto de primavera*, que se

situa no século XVI e está escrito na língua do século XVI. Eu havia pedido para colocar legendas em português para passá-lo em Portugal já que, entre nós, ninguém entendia nada. No Brasil, todo mundo compreendia! Os brasileiros falam um português arcaico... É um problema grave que é preciso resolver com muita sabedoria e compreensão.

Agora vou responder às perguntas que vocês não me fizeram.

A propósito do cinema, Duhamel dizia que era uma coisa estúpida, feita para gente iletrada. E, pensando nisso, eu disse a mim mesmo que se poderia também tentar fazer um cinema inteligente.

Outra das minhas referências é Kafka. Alguém lhe perguntou suas impressões sobre o cinema. Ele respondeu: "É rápido. É pa! pa! pa! pa! pa!". Para ele, não se tinha nem mesmo tempo de pensar no que se passava.

Essas duas observações tocaram-me muito. Elas me levaram a fazer um outro tipo de cinema, um pouco mais refletido, um pouco mais interior, um pouco mais profundo...

Agradeço a vocês.

Peço desculpas pela fraqueza das minhas respostas.

Prefiro fazer filmes.

---

Novos Estudos  
CEBRAP  
Nº 35, março 1993  
pp.79-93

---