

ENTREVISTA A JOÃO CANIJO E A RITA BLANCO

Saguenail - A minha primeira pergunta é sobre o significado (tanto no *TRÊS MENOS EU* como na *FILHA DA MÃE*) duma ficção que acaba numa casa, num cenário muito particular, isolado do mundo...

João Canijo - No *TRÊS MENOS EU*, por razões de produção: não havia dinheiro para mais. E neste porque convinha fechar aquilo. O filme começa duma maneira cómica e, de repente, deixa de ser cómico. Isso é de propósito.

S. - Sim, mas apesar de tudo há uma escolha do lugar. Nos dois filmes constata-se uma oposição entre um meio urbano (a cidade é identificável) e um lugar isolado, um sítio fora de qualquer sítio...

J. C. - Sim, mas a oposição não é essa. É antes entre meio com gente e meio isolado.

Regina Guimarães - Tu lá sabes... Mas a impressão que fica é - eu iria mais longe - de meio próximo da natureza. No *TRÊS MENOS EU* é o mar e neste último, talvez com menos presença, é a terra. As pessoas vêm à janela e vêem vinhas...

J. C. - As ideias são diferentes. Se calhar vai dar ao mesmo, mas vou tentar explicar. No *TRÊS MENOS EU* era uma zona de praia, fora da estação balnear, onde não havia ninguém. Na *FILHA DA MÃE* é uma casa isolada, dum tipo que outrora lá viveu e que volta passados vinte anos. Regressa a uma casa completamente abandonada que ele anda mais ou menos a pintar e a restaurar. Era para ser um espaço tão abandonado quanto ele. A única coisa que existia era ela, quando chega.

R. G. - Já agora, a propósito de tu teres dito que a primeira parte do filme é cómica. O que é que presidiu à opção por esse registo? Eu chamar-lhe-ia burlesco... Estava a pensar concretamente no tipo que fala à moda do Porto. É caricato. Eu não tenho nada contra os actores adoptarem uma pronúncia regional, pelo contrário... Até sou do Porto e tudo. Mas ali há nitidamente uma utilização do sotaque como elemento cómico. Sabes que isto de «caralho» de três em três segundos, tem muito que se lhe diga...

J. C. - Eu, se falar normalmente, também digo... Se eu não me conter... (risos)

R. G. - Eu também. Mas não de três em três segundos. Bom, isto não passa dum exemplo. Eu referia-me ao conjunto.

J. C. - A ideia era criar personagens nos quais não se acreditava. Pareciam todos mentira. Todos exagerados. E, de repente, no meio daqueles personagens todos que são mentira, aparecem pelo menos dois que começam a parecer verdade de vez em quando. Então passam esses a ser importantes porque não são burlescos, são trágicos. E, bruscamente, aparecem uns diferentes e «Pum!» ficam sozinhos. Os outros desaparecem.

S. - Mas afinal de contas sem os primeiros os segundos não seriam trágicos. É a intenção dos primeiros que dá esse impulso...

J. C. - Sim, mas intervêm depois, quando a coisa já está muito avançada.

S. - Sim, mas nada aponta para um desenlace trágico. Não tinha de ser. Era mais dramático, se quiseses... A ideia de tragédia (inclusivé o plano da morte dele) é muito «encenada»: ela passa para primeiro plano, com um cálculo de saída etc... logo, o aspecto trágico não é dado pela intimidade deles.

J. C. - Pois, eles é que são personagens trágicas enquanto que os outros não.

R. G. - Personagens trágicas ao nível da carga?

J. C. - Sim, uma carga de tragédia. No fundo não existem naquele mundo, são só os dois.

R. G. - E que fazes tu da mãe? De que lado a pões?

J. C. - No meio. Sem saber ao certo onde é que está!

R. G. - Já que estamos no lugar da mãe... qual é a tua intenção ao fazer aparecer constantemente a mãe na televisão, como se ela tivesse de vir assombrar...

J. C. - A intenção era mesmo essa.

R. G. - O. K. Mas porquê através da televisão?

J. C. - Se calhar, para não a fazer aparecer sistematicamente em pessoa. Como televisão fica só uma imagem. Fica mais distante. Fica mais assombração do que se aparecesse realmente.

S. - Mas a televisão está muito conotada. E no teu filme mostras também uns desenhos animados eróticos que de facto não passam na televisão. E mostras programas paródicos dos que passam na televisão. É uma televisão muito especial.

Rita Blanco - É!

J. C. - É a televisão que se arranjou.

S. - Claro. Mas tudo isso foi escolhido.

J. C.- Foi. A gente filmou uma telenovela.

S. - Mas não só...

J. C. - Não sei. Eu queria uns desenhos animados eróticos. E eram uns desenhos animados que uma menina de vinte anos podia ver e podia tentar imitar. Sozinha sem ninguém ver.

S. - Contudo a discrepância entre a realidade conhecida da T. V. e esse aparecimento no écran é forte demais para que a imitação praticada pela protagonista pareça muito mais do que pura encenação. O significativo, nesse momento, reside mais na televisão do que na personagem.

J. C. - Então isso é um erro.

R. G. - Eu lembrei-me da televisão por outra razão. Não foi por causa dos desenhos animados.

R. B.- Aliás, eles passam na televisão ...

R. G. - Como não tenho televisão, tenho uma ideia muito vaga do que lá passa. Entretanto; quando a heroína está a ver aquele programa, toda ela é corpo e recusa de corpo.

J. C.- Ela tem umas relações muito pouco eróticas com o namorado. Pelo menos tentou-se dar essa impressão.

S. - Acrescente-se que as personagens são tratadas duma forma muito desumanizada, um pouco como «desenhos animados».

J. C. - Mas isso não foi de propósito. Foi intencional as personagens serem tipificadas mas não como nos desenhos animados.

S. - Só que a presença dos desenhos animados induz uma aproximação.

J. C. - Talvez. Mas isso não foi de propósito.

R. G. - Então no filme há esse primeiro tipo de imagens - as de televisão (com a mãe a assombrar) ninguém lhe liga, mas ela lá está - e depois há um segundo. Falo da aparição da pintura que me parece importante.

J. C. - A pintura da casa.

R. G.- Há, por um lado, a pintura da casa, por outro, os quadros. Depois há um momento em que ocorre uma fusão entre a pintura e os quadros. Coloca-se a questão de onde começa a pintura e acabam os cenários, etc. O cenário, de resto, surge pintado de várias maneiras. O espectador dá-se conta de que andam ali pessoas a pintar... ou não andam e será apenas o realizador a mudar a cor dos cenários. Ou será o realizador a fazer pintura com o cinema. Gostava que falasses desta presença da pintura no teu filme.

J. C.- A ideia inicial é que o homem é um pintor. Mas eu não queria dar muita força ao lado intelectual de ele ser pintor. Para além disso é um pintor que já não pinta. Como é lógico, visto que ele volta para cá. Ele já está morto à nascença, mal aparece no filme. A única coisa que pinta é a casa. E os quadros estão lá por acréscimo. Estão lá porque são dele, são as únicas coisas dele. À medida que pinta a casa, a personagem vai mudando. A ideia era mostrar que ele vai renascendo um bocadinho com ela, não sei se passa se não. Conforme vai renascendo, vai mudando as cores da casa, até ao momento em que percebe que já não adianta nada. Nessa altura a casa fica azul clara. Ele desiste e deixa-se matar.

R. G. - A questão é que a partir de dada altura o sintoma de pintar a casa - pintar o cenário onde se vive - acaba por contaminar outros objectos. Estou a lembrar-me dos panos colocados em cima dos móveis, a cor dos lençóis que os tapam durante a noite, a camisa que ele usa. Não sei se é querer desvendar demais mas a minha pergunta era no sentido de esclarecer se isso corresponde a uma ambição particular tua... Provavelmente não tem só a ver com a personagem que é pintor que colaborou no filme - eu li no genérico o nome do Charrua. Tu no fundo é que diriges essas contribuições e efeitos estéticos.

J. C. - Isso foi tudo muito estudado mas a ideia era simples. As cores iam mudando conforme iam mudando as relações deles. Mais nada. E depois tratava-se de acertar as cores das roupas com as cores das paredes. As cores foram escolhidas em função da gradação do renascimento dele, da harmonia entre um e outro, da paixão e depois da desistência. São estes os pontos importantes. Quanto às roupas, deviam acompanhar esta evolução, ora por contraste, ora por harmonia. Dependia das situações.

S. - Recordo-me dum filme francês que vi há muito tempo e que se chamava, julgo eu, A CADEIRA VAZIA. Penso que há acasos objectivos porque essa fita era sobre a ausência do pai. Era um retrato de

relacionamento entre uma mãe e uma criança. Havia uma cadeira vazia, a do pai. E o tratamento do cenário era particular porque as cores iam mudando em função dos sentimentos, ora por mimetismo ora por contraste.

R. G.- As cores eram da autoria da criança.

R. B. - Era a criança que pintava as paredes?

R. G.- Não, eram desenhos que a mãe ia colocando nas paredes embora eu diga isto por dedução porque no filme elas vão aparecendo por artes mágicas. A criança pinta desenhos que condizem com as cores das paredes.

S. - Outra crise que me interessa saber: porquê a construção em espelho com a peça de teatro?

J. C.- A resposta é muito simples. O filme é uma adaptação de *ELECTRA* e a peça é a «Electra» do O'Neill. Mais nada. É uma «Electra» do O'Neill mal representada no Teatro Nacional.

S. - Bom, mas então temos a «Electra» e a história fictícia que não parece a da «Electra».

J. C.- Mas é. Só que aqui o Agamemnon morre no fim.

S. - Isso faz diferença. A presença do Agamemnon muda tudo. Dizer que é o fantasma do Agamemnon seria já uma leitura. E a mudança é anulada pelo facto de teres escolhido uma cena passível de ser adaptada à situação fictícia.

J. C. - Sim, mas é uma cena da «Electra» do O'Neill.

S. - Nesse caso porquê a Electra frente a um pai vivo?

J. C. - Porque na «Electra» a heroína não está frente a um pai vivo mas está frente a um pai que ela quer encontrar e que julga poder encontrar no além. O pai, de facto, para ela está vivo.

R. G. - Sim, mas o importante é que ela tira da força da memória do pai a paixão da desordem a que chama justiça.

J. C. - O pai para ela está vivo e vai salvá-la.

S. - Mas a «Electra» é toda virada contra a Clitemnestra e aqui não.

J. C. - E aqui também.

R. G. - Não é tão nítido. Repara: o filme chama-se *A FILHA DA MÃE*, o pai farta-se de dizer que ela é parecida com a mãe.

J. C.- E a Electra também é parecida com a Clitemnestra.

S. - Mas isso dizes tu...

J. C. - Na «Electra» do O'Neill, que foi a primeira que eu li, depois da Clitemnestra morrer, a filha vai ficando cada vez mais igual à mãe.

S. - Mas a mãe é que está a sugar...

J. C. - Eu acho que, depois da mãe morrer, ela ia ficar igual à mãe. Como já era.

S. - Isso terá mais a ver com a necessidade de substituir a mãe. Em francês «remplacée» e «replacée». Aqui a mãe está presente e os conflitos da Maria não se cristalizam na aliás são muito mais interiorizados.

Dirigem-se um pouco contra o mundo inteiro.

J. C. - Aparecem um bocadinho contra a mãe. Talvez isso esteja mal feito. Mas aparecem bastante contra a mãe. Foi ela que teve a ideia roubar o teatro e de utilizar o amante da mãe roubar o teatro. E, no fundo, faz com que o amante da mãe seja preso. É ela ainda que faz o homem do teatro.

S. - Mas também assiste a outra. Está em conflito com toda a gente e com tudo. Inclusive o desempenho da Rita Blanco acentua esse isolamento, essa diferença.

J.C. - Mas o que eu vi nas várias «Electras» é que ela está em conflito com tudo. Numa das versões até está em conflito com o próprio irmão.

R. G. - Só que aqui não tens irmão.

J. C. - O namorado é mais ou menos o irmão embora não seja...

R. G. - Mas na «Electra» ela serve-se do irmão para executar a sua vingança.

J. C. - Aqui serve-se do namorado e da mãe. Do namorado com o assalto ao teatro.

R. G. - O servir-se da mãe é porventura mais evidente. Porque a Electra instala a desordem pela mão do irmão e o irmão é que vai ser perseguido pelas Eríneas. É sobre a cabeça do irmão que cai o peso da maldição.

J. C. - O outro vai andar fugido o tempo todo porque matou o tipo no teatro e a mãe também porque matou o pai.

S. - Só que o tratamento dessas personagens implica que não podem ser portadoras de elementos trágicos. Não chegam a ser vistos como perseguidos.

J. C. - Se calhar não.

S. - Os únicos elementos dramáticos são o pai que não é pai e a filha.

J. C. - Mas a «Filha da Mãe» é uma filha da mãe que lixa toda a gente.

R. B. - Aí, não estou nada de acordo com isso. Acho que ela precisamente é muitíssimo perseguida.

S. - Eu vi o filme mais nesse sentido.

R. B. - Acho que no meio de tudo ela é a mais desgraçada.

S. - E a menos senhora das suas acções. Até no caso do próprio roubo. O roubo é normal para os outros. Ela é que não está no lugar dela naquela situação.

J. C. - Exacto. Ela nunca está no lugar dela. Mas a Electra também nunca está.

S. - A Electra cumpre uma vingança. A vingança é o lugar da Electra.

J. C. - Só que esta não sabia que o pai existia. E cumpre por uma razão que ela não sabe muito bem qual é. A partir do momento em que o pai aparece, ela passa a saber exactamente o porquê da vingança.

S. - Mas nós não sabemos.

J. C. - Se calhar é para ser assim.

R. B. - Se calhar o problema é meu porque eu fiz este papel sempre em função duma vingança.

Rui Madeira - Uma vingança de quem?

R. B. - Da mãe.

S. - O argumento do filme desenvolve claramente a fragilidade e a vulnerabilidade dela. Apesar de o pai a safar uma vez, ela acaba por apanhar a facada. Com tudo o que ela possa fazer contra a mãe, a mãe continua duma resistência a toda a prova.

J. C. - Não sei se será tanto assim.

R. B. - A mãe é que vai presa e ela é que vai embora.

S. - Pois, mas a própria prisão é para o espectador adivinhar. Só ouvimos a sirene e isso soa mais como um sinal de desfecho. E a mãe deu provas de saber defender-se ...

J. C. - As meninas que estavam ao meu lado, que eram meninas simples disseram: "Olha esta é que vai presa e a outra é que se safal!"

S. - Pois. Eu não tento adivinhar o que vai acontecer. Não há indícios.

R. B. - Provavelmente não. Mas ao fazer o meu trabalho, eu tinha isso em mente.

S. - Mas a própria presença da mãe na televisão torna-a intocável.

R. B. - Intocável até ao fim. De repente deixa de ser intocável. Porque a partir do momento em que ela vai ao teatro e explica à mãe sem palavras (pelo menos foi isso que eu tentei..) - «olha, este tipo fez-me isto» - a mãe é obrigada a ir matá-lo. Aí ela está vingada. Serviu-se do pai para atacar a mãe e para obrigar a mãe a matá-lo. A matar a única pessoa de quem gostou, por exemplo. A estragar a vida.

S. - Tudo isso é percebido mais como um drama íntimo da personagem. Eu, pelo menos, não o entendi como uma vingança no sentido pleno.

R. G. - Parece que nos estamos a preocupar demais com os nomes que damos às coisas. Tu vês mais o lado dramático e não o trágico. Julgo que há um episódio que funciona como motor da acção naquilo a que eu chamaria o segundo acto. É um acidente que é exterior às personagens, embora em parte elas o «provoquem». Quando eles vão assaltar o teatro, não têm a intenção de matar ninguém. É um golpe de teatro. Não é como na tragédia em que as pessoas buscam o irremediável.

J. C.- Mas aquilo era inevitável porque ela procurou o tempo todo que aquilo acontecesse.

R. G. - Ela procura lixar a mãe. Até aí estamos de acordo...

J. C.- Não. Ela fez tudo para que o homem do teatro morresse.

R. G. - Isso não se sente.

R. B. - Ela vai, deixa o homem vir e puxa-o. Quando podia muito bem fugir. Puxa-o para ele vir ter com ela.

S. - Só no fim entendemos que é um gesto que revela a presença dos outros. Mas não é evidente que seja intencional. Porque ela é muito desajeitada. A coisa é filmada de tal maneira que pelo contrário se pode pensar que o gesto é uma estratégia para o afastar.

R. B. - Isso é uma virtualidade que ela utiliza daquilo que ela é sem saber que é.

J. C. - Mas também é o destino.

R. G. - Só que na tragédia as personagens são o seu próprio destino.

R. B.- O destino é fabricado por ela duma forma inconsciente.

R. G. - O divórcio das consciências é que encarreira o filme mais para a zona do dramático do que o trágico. Mas este tipo de distinções não colhe grande coisa.

R. M. - Desculpem a minha intervenção. Sem pretensão absolutamente nenhuma, até porque o meu olhar é diferente e porque estou pouco habituado a ver cinema. O que vocês estão a discutir é se faz ou não sentido o esquema da representação paralela. A meu ver era totalmente dispensável. A ideia de base da tragédia sobre a qual este filme foi construído é certamente muito importante do ponto de vista do trabalho dos actores e do trabalho da realização. Mas, por exemplo, numa cena em que a televisão está colocada em cima do frigorífico, a câmara deslocou-se para aquele sítio para aquilo acontecer. A necessidade de pontuar com a televisão, com a tragédia, com a referência soou-me ligeiramente forçada. Se calhar, tentando apreciar o resultado um pouco a frio, o que mais me impressionou foi uma maneira peculiar de representação. O que tocará o público potencial deste filme - jovens pais, por exemplo, e estou a pensar em Braga que é o sítio onde vivo - não é a Electra, mas sim alguns problemas actuais que o filme aborda.

R. G. - Isso é acessório. Não é defeito.

J. C.- A televisão mostra uma telenovela.

R. G. - Para por os pontos nos *ii*, eu vou explicar por que é que levantei a questão da televisão. Há pouco tempo, vi um filme português totalmente diferente deste mas que tocava um problema similar: a incerteza quanto à paternidade. Independentemente de ser ou não ser a Electra, o teu filme deixa pairar o mistério do pintor ser ou não ser pai. No tal filme português - *O DESEJADO*, do Paulo Rocha - também havia uma forte presença da televisão no quotidiano das personagens que passam da ficção filmica para o televisual. São dois pontos formais comuns a dois filmes diversos, baseados em obras diversas. Coincidência interessante...

Na fita do Paulo Rocha os heróis estão ligados à esfera do poder, no teu estão ligados ao mundo do espectáculo.

J. C. - Ela tinha de assombrar. Ela é uma má actriz que foi uma boa actriz e representa mal no Teatro Nacional e representa mal na telenovela. Para não perder tempo a fazer um anúncio de champô, usei a mesma história na telenovela.

R. M. - Tu incluis no filme referências muito concretas. Para mim, homem do teatro, aquilo, é de facto, o Teatro Nacional, mas isso passa totalmente despercebido. Só alguns é que sabem que estamos a falar do Teatro Nacional.

J. C. - Em Lisboa sabem. E eu não tinha nada que estar a explicar tudo.

S. - Mudando de assunto: porquê a opção pelo monocromatismo? Isto é, a presença duma tonalidade fortemente dominante em cada cena...

J. C.- Porque é um tom. Era só um fundo. Só duma cor.

S. - Não me referia especificamente ao cenário da casa. É uma constante em todo o filme.

J. C. - É por eu gostar de fundos simples. Gosto de formas muito definidas e muito recortadas.

S. - Isso não se sentia no *TRÊS MENOS EU*.

J. C. - Não se sentia porque os décors não davam para isso. A escolha de décors não foi tão livre quanto isso. E tentei fazê-lo, dentro do possível, na casa da praia que não tem cor praticamente.

S. - Aqui parece que temos uma estética diferente conforme o tamanho do enquadramento. Quando o enquadramento é fechado, funciona o monocromatismo. Nos planos gerais não pode funcionar por razões óbvias. Porquê esse «ponto de chegada»? Inclusivé ao nível dos quadros seleccionados.

J. C.- Não sei. Porque eram aquelas coisas que eu gostava de fazer.

R. G.- Então eu volto à carga com a minha pergunta sobre a pintura. Qual é a tua relação com a pintura?

J. C. - Eu ainda gostava de ter feito planos mais monocromáticos.

S. - Esse gosto surge ao nível do enquadramento mas não ao nível da montagem.

J. C. - Mas não se consegue fazer tudo num filme. E no próximo espero consegui-lo ao nível da montagem. Não que os planos sejam mais longos mas que a passagem dum plano para outro funcione segundo esse critério. Ou seja, se a ruptura se justificar ao nível dramático, passar dum verde para um vermelho. É isso que eu gostava de fazer, se conseguir. Não sei porquê: O que eu tentei fazer neste filme - se calhar, no outro não vou fazer - está patente

naquela cena do pequeno almoço em que ela pergunta ao pintor se ele julga que ela vai foder com um gajo que tem idade para ser pai dela; aquilo passa do cor-de-rosa para o vermelho. Isso era o que eu queria fazer no filme todo. E nesse plano está conseguido.

S. - Mas nesse plano é por travelling.

J. C. - É, mas podia ser por montagem.

S. - Digo é que não vi a mesma opção na montagem.

J. C. - A falha é minha. A ideia era ser assim na montagem.

R. G. - E agora, passando à temática: porque é que fazes dois filmes sobre personagens preteridas. Mais precisamente mulheres preteridas.

J. C. - Ai, não sei.

R. G.- Ai, tenta lá... faz um esforço. Aliás personagens excepcionalmente desempenhadas pela Rita Blanco.

J. C. - No *TRÊS MENOS EU*, porque era a Rita. No outro era muito mais a Rita do que neste. A Rita, não na idade em que fez o filme, mas quando tinha dezoito anos. Este projecto é mais antigo do que o outro. Sempre foi a história dum amor impossível entre duas pessoas inadaptadas. Não fiz este filme primeiro porque não havia dinheiro quando fiz o outro. O outro é que é parecido com este, não é este que é parecido com o outro. Quando consegui fazer o primeiro, fiz. É este.

R. B. - Mas porquê homem?

J. C. - Se calhar porque eu sou assim. Não sei.

R. G.- Assim como a mostras no filme?

J. C. - Provavelmente. Não sei.

R. B. - É mais isso. Não sou eu.

R. G.- São personagens preteridas e, por essa condição, têm tendência para desenvolver estratégias absolutamente maquiavélicas, por um lado...

J. C. - Isso eu não faço.

R. G. - Por outro, põem o mundo inteiro - e os filmes - a girar à volta delas. O paradoxo é que a personagem é preterida mas a câmara e o olhar guiado do espectador - olhar, razão e afecto... tudo - converge para ela.

J. C. - Talvez seja o personagem de que eu gosto mais. O personagem é o mesmo. A Maria, no fundo, é a Rita do outro, um bocadinho depois, numa situação um tanto diferente.

R. G. - Portanto fazes retratos da Rita Blanco?

R. B. - Não, não, não, não. Eu não tenho nada a ver com esta rapariga. Tenho na medida em que o fiz. Temos sempre.

R. G. - Eu não estava a falar de retrato psicológico. Como tens uma ligação muito estreita com ela, filmas filmes com ela como o pintor pinta retratos. O teu modelo é a actriz. Fazes filmes em que o afecto do espectador vai todo para ela.

J. C.- Mas isso absolutamente. E os outros actores são todos escolhidos em função dessa actriz. A Anne no outro filme foi escolhida por ser o contrário da Rita e o Wilker foi escolhido por funcionar bem com a Rita. Eu sabia que iam funcionar bem.

S. - Voltando à questão das personagens inadaptadas. Mas todas elas o são. Quanto mais as tipificas mais as desadaptas.

J. C. - Isso foi intencional.

S. - Mas daí que a Maria e o pintor não pareçam particularmente desadaptadas. Aliás ela safa-se no fim e ele consegue sair duma relação falsa.

J. C. - Mas ela tenta sobreviver e ele desistiu de viver. E quando se encontram isso altera-se um pouco entre eles os dois até ao momento em que deixa de ser possível. Quando é impossível, volta tudo ao mesmo: ele desiste completamente e ela tenta sobreviver como pode sem saber muito bem porquê nem para quê.

R. M. - Para mim uma das coisas mais interessantes no filme é o facto da personagem que a Rita interpreta ser do género «as coisas acontecem-lhe». No fim, eu não fico com a ideia de que ela faz as coisas com vontade.

R. B. - É inconsciente.

R. G. - Ela ganha em não ser Electra.

R. M.- Dai a não necessidade de aparecer no filme essa história. Pronto, é uma referência. Mas podia ser uma

referência só para os actores e para o realizador. O que mais toca os espectadores - sejam eles pais de jovens ou jovens filhas de pais para não dizer de mães - é esse lado de passividade que, no meu entender, tem muito a ver com o dia a dia de uma jovem hoje. O próprio lado erótico, que eu considero muito bem conseguido na relação com o pai, é uma situação que acontece hoje frequentemente. Esse será porventura um problema real do público potencial deste filme. Até a necessidade de se apaixonar por algo de mais velho.

J. C. - Eu quis fazer um filme que não tivesse nada a ver com a realidade mas com pessoas que existem ou que poderiam existir. Ou que eu julgo que existem. Que para mim existem.

R.M. - O que fica do filme é um certo olhar sobre a juventude de hoje, se tu quiseses. E isso, se calhar, é um discurso moralista.

J. C. - O único que pode ter a ver com a juventude de hoje é a personagem da Rita porque os outros são bonecos. Nem nunca se pretendeu que tivessem mais profundidade do que aquilo.

R. M.- As personagens podiam ser todas tratadas como bonecos mas nem por isso o olhar seria diferente.

S. - A porca, por exemplo. É uma personagem um bocado burlesca. Mas acontece que é uma porca. É uma porca e é um terceiro personagem na cama. Não sei que sentido lhe dás mas não deixa de ter sentido.

J. C. - Não era um sentido muito complicado. É como quando se tem um gato em casa. É um elemento de quem aquelas duas pessoas gostam.

R. M.- Pois. A personagem-filha, quando se deita na cama, disputa um espaço com a porca. Ou não disputa?

J. C.-É.

R. M.- Pronto. No fundo, a relação é essa.

J. C.- Mas a porca é extremamente meiga com ela. As coisas são tão simples quanto isto: no outro filme, havia um pato; um cão não tem graça nenhuma; um gato muito menos. Eu queria ter um animalzinho portátil. Só podia ser o porquinho. Por acaso é uma porca porque o porquinho que se arranjou saiu uma porquinha.

R. G. - Mesmo não sendo o espectador nada intelectual, não ignora todas as conotações da porca. O diabo, a promiscuidade, a porcária...

J. C. - Mas eu acho graça a essas conotações.

R. G.- E há outra coisa: a porca é tão fofa e cor-de-rosa que remete para o carnal.

S. - É uma cena longa, com vários planos, em que ele sobe as escadas com a porca na mão. Não me digas que é por acaso. Há escadas que dificultam a rodagem. Há referências cinematográficas, outras fitas em que pessoas se apaixonam por porcos.

J. C. - Talvez. Aquilo à partida era um bocado diferente. Depois não pôde ser feito porque não houve dinheiro. E eu não me importei nada e mantive a porca na mesma sem a explicação. A explicação é que ele não tinha dinheiro e ia ao mercado vender um quadro pequenino. E quando estava a fazer as compras no mercado, em certo sítio havia uma porquinha que se punha a olhar para ele. E o pintor troca o quadro pela porquinha. Era tão simples quanto isso.

S. - Mas isso não está lá.

J. C. - Pois não está e nem sequer foi filmado. Mas acho que não faz lá falta nenhuma.

R. M. - De facto, o teu filme tem essa riqueza. É um filme muito pensado e afectivamente pensado. Os actores construíram todos uma história ou, pelo menos, chegou-se à conclusão de que era preciso construir uma história para que aquilo acontecesse. Talvez isso não seja importante mas percebe-se.

R. G.- Aí fala o encenador «Aconteceu-te isto e aquilo» para o actor entrar a matar.

R. M. - Se o realizador fosse só um cineasta, tinha dispensado o lado teatral. Mas, sinceramente, não vejo necessidade que isso transpareça.

J. C. - Eu *não* sei, faço.

R. B. - Os realizadores são muito estúpidos. Fazem, fazem. (Risos). Eu estava a brincar. A sério.

R. G. - Bom, mas aquilo que tu pensas pode não corresponder exactamente à leitura que as pessoas fazem depois.

J. C. - Absolutamente.

R. G. - Há sempre razões quer tu as verbalizes ou não.

J. C.- As minhas razões são sempre afectivas e são sempre práticas no sentido de funcionarem dramaticamente para os actores. Para eles terem suportes dramáticos sobre os quais possam representar. Para os ajudar. Mais nada. E duma forma afectiva.

S. - Mas a representação visa exprimir algo...

J. C. - A única questão que me preocupa é que as coisas sejam fortes, intensas e vivas entre eles. Que existam. Que existam da forma mais afectiva e mais vivida possível.

R. M. - Nesse sentido a relação da jovem com o hipotético pai é uma das coisas extremamente bem conseguidas no filme.

J. C. - Os outros papéis são mais simples e esquemáticos. Estes foram mais complicados.

R. B. - É certo que não é por acaso que escolheste estes cenários, estes personagens e esta história. Há razões, mas para isso era preciso uma sessão de psicanálise.

S. - O pai é um homem compreensivo. Tem um papel totalmente ideal. Muito positivo em contraste com o da mãe...

J. C. - Totalmente negativo.

S. - A mãe é, pelo menos, totalmente falsa.

J. C. - Se ela é totalmente falsa é que o meu propósito foi conseguido. Eu queria que ela o fosse, inclusivé consigo própria.

S. - O pai é objecto dum tratamento muito diferente.

J. C. - O pai era para ser totalmente verdadeiro porque até é uma pessoa que desistiu de viver.

S. - Que queres dizer com isso?

J. C. - Quero dizer que já não tem interesse por mais nada. Por isso é que regressou do Brasil. Voltou à terra para morrer, como os elefantes. Não tenciona fazer nada.

S. - Então só quando se desiste é que se consegue ser verdadeiro?

J. C. - Ele, mal chega, já é verdadeiro.

S. - Portanto.. só desistindo.

J. C. - Aquele sim.

S. - Aquele é o único que a gente vê no filme..

S. - Aquele «único» que a gente vê no filme, sim! Outras pessoas, não.

R. M. - Tem piada. Eu acho que esta ideia do João não passa de todo no filme.

J. C. - O que interessa é que tenha passado para os actores.

R. M. - O que passa para os espectadores - se calhar por defeito - é que o pai tem uma atitude extremamente compreensiva, talvez até atenta. E activa, visto que ele mantém aquela situação. É uma presença e uma maneira de estar activa. Custa-me pensar que aquele pai é um homem que decidiu vir morrer porque está acabado. Ele transmite ali uma vitalidade em que a hipotética filha encontra resposta. Não é por acaso que ela também se sente bem ali. E isso constitui um saber. No fundo, o filme diz como é que uma adolescente se comporta com um pai. E aquele pai é ficcionado porque podia não ser pai. Podia ser professor. Podia ser ausência e necessidade do pai. Vista por este prisma, aquela personagem não é uma pessoa que vem morrer à terra. Antes pelo contrário. O comportamento do pai é digno, positivo: não se deixa morrer, tem a sua vida, percebe a mãe. E isso é bonito no filme.

S. - Eu vou mais longe: até a esta troca de impressões, em momento nenhum (inclusivé por causa da iluminação) pensei que os quadros eram antigos. Os quadros são iluminados de tal maneira que parecem frescos.

R. M. - Rita, tu treinaste as pinceladas que deste?

J. C. - Não.

R. M. - É muito bonito porque os espectadores projectam figuras sobre aquilo. Eu vi lá uma mulher.

J. C. - Havia mais ou menos a delimitação do sítio...

R. B. - Eu só sabia até onde podia pintar para não sair fora do enquadramento.

J. C. - A única coisa explicada e trabalhada foi a maneira de fazer. O gesto muito feminino, erótico...

R. G. - A propósito de tinta. A mim pareceu-me que ela é o vampiro do pai.

J. C. - E o pai é o vampiro dela.

R. B. - Que engraçado! Vocês têm todos uma visão do pai completamente diferente daquela que eu tive quando estava a filmar. Eu acho que o Álvaro é uma personagem detestável. Asquerosa. E enquanto filmava tinha essa noção. Não a personagem que eu desempenhava porque essa andava à procura da outra, mas eu própria.

R. G. - Não estou a julgar o pai bom ou mau. O certo é que a Maria vai para casa dele, instala-se no espaço dele,

pinta as paredes dele.. .

J. C. - E ele gosta. Até lhe oferece um fato-macaco cor-de-laranja...

R. G. - Pois, mas ele vai-se apoderando dos próprios gestos dele...

J. C. - E ele não a quer deixar ir embora...

R. G. - Está bem. Isso não invalida que ela anda a tirar daquele espaço, daqueles pincéis, daquelas cores, daquilo que é instrumento e matéria do pai a força de sobreviver.

J. C. - E ele gosta... Como todos os pais gostam que as meninas façam isso...

R. G. - Às tantas, nem todos os pais gostam. Não sei se é «psicologicamente» pertinente dizer-se que os pais gostem que as filhas lhes suguem o tutano. Não é tão evidente que os pais gostem que os filhos lhes sobrevivam.

J. C. - Não é que lhes sobrevivam...

R. G. - Lhes sobrevivam sugando-os. Embora faça parte da história de ser pai... e de ser mãe, de facto.

R. M. - Eu acho essa relação lindíssima...

R. G. - O pai terá alternativa se não gostar? Sendo pai ou assumindo-se como pai?

J. C. - Não sei.

R. B. - Ele não se assume como pai nem um minutinho.

J. C. - Talvez se assuma em alguns momentos.

S. - Ainda a propósito da «Electra». É uma fábula sobre a necessidade de transgressão edipiana com o pai e simultaneamente sobre a necessidade de matar o pai para se ser livre. Isso é base psicanalítica.

J. C. - A «Electra» foi a base, foi só um ponto de partida.

R. G. - Onde eu vi uma mulher preterida e agida tu vês a Electra. Ora, na peça, por muito que haja destino, a heroína age. E age obrigando os outros a agir, obrigando as coisas a acontecer. Agora que tu me dizes que no teu filme devo ver a Electra, eu posso ler a cena da cozinha como expressão da cegueira da Electra.

Retrospectivamente.

J. C. - Mas aí não é. Em boa verdade, a Electra nem foi o ponto de partida. Foi uma segunda parte em que eu já não sabia como havia de resolver aquilo. Quando li a «Electra» do O'Neill descobri que havia pontos comuns. Depois fui ler as «Electras(s)» todas. A seguir fiz a estrutura do filme. A partir daí, tudo decorreu de razões afectivas e dramáticas de todo não por razões simbólicas. Só como os tais retratos.

S. - Falaste de cenas previstas que não chegaram a ser filmadas.

R. B. - Porque já não eram precisas.

S. - Eu queria saber se também houve cenas filmadas que não foram montadas.

J. C. - Evidentemente. O filme tinha mais de duas horas. Meia hora foi ao ar. Mas também não faziam lá falta nenhuma. Era a personagem do cantor que tinha um fim... O princípio do grupo era diferente... Havia mais uma cena que era só cómica. Quando a Maria trai o namorado, sai de casa, antes de entrar no carro dele, era o fim do cantor. Porque o cantor tinha visto tudo, agarrava-a e dizia-lhe: «Percebi tudo. Não cantas mais comigo». Havia mais duas coisas complicadíssimas que foram completamente eliminadas: antes de matar o pintor, a mãe tentava, logo no início, envenená-lo (também está no *trailer*) com veneno dentro duma garrafa de whisky; e depois (por isso é que o José Wilker tem uma ferida) tenta atropelá-lo depois da discussão no carro - ele saía do carro e ela atirava-lhe o carro para cima.

R. G. - Agora imagina a visão do espectador. Quando eu vi aquela ferida inexplicável, pensei... «Caramba! Isto lembra os vasos comunicantes como já era um bocado no TRÊS MENOS EU. Eles já estão a ficar parecidos um com o outro. Ambos têm uma cicatriz».

J. C. - Mas a explicação não faz lá falta nenhuma. E as outras cenas também não. Havia uma outra parte complicadíssima: o Mário Viegas entrava neste filme e tinha um papel importante. Aparecia com um ar nojento, mais ou menos como na peça do Brecht. Com a barba por fazer mas muito bem vestido. Era o antigo *marchand* do pintor - antes de ele ir para o Brasil - que enriqueceu com os quadros que o artista cá deixou ficar. Quando o Álvaro volta do Brasil, como já não é um pintor da moda o *marchand* recusa-se a fazer-lhe uma exposição.

R. B. - Isso não tinha o menor interesse.

J. C. - Não tinha o menor interesse porque era acessório.

R. G. - E quais são os teus próximos projectos. É assim que se acabam as entrevistas.

J. C. - É uma adaptação duma novela de Cervantes: «O Curioso Impertinente». Também é um projecto antigo.

R. G. - A realizar rapidamente?

J. C. - Não, é muito complicado. Não tenho pressa nenhuma. Já tenho uma parte do dinheiro mas só vou filmar daqui a um ano e meio...

R. G. - Não é tanto tempo como isso.

R. B.- Mas vais fazer uma peça, não vais?

J. C. - Vou mostrar uma peça. Se calhar vou fazer uma série para a televisão. Um filme de *cowboys*.

R. G. - Sem contares a história porque perde a graça, avança qualquer coisa ...

J. C.- O Alentejo, no século XIX, era muito parecido com o Far-West. Havia uma coisa mesmo igual: aqueles grupos de bandidos que ficaram no fim da guerra civil, os confederados, perderam a guerra e transformaram-se em grupos de guerrilha que se retiraram para as zonas mais remotas, para a fronteira com o México; no Alentejo o correspondente verificou-se o mesmo com as guerrilhas absolutistas depois da derrota; assaltavam a matavam e formavam grandes bandos. As roupas eram muito parecidas, as armas também. A situação era idêntica: o Alentejo era deserto naquela altura porque a colonização é muito recente. Era uma região isolada com muito mato; havia lobos, ursos e por aí fora; não havia índios mas havia ciganos. Portanto dá para fazer um filme de *cowboys*, coisa que eu sempre quis fazer.

R. G.- E a peça?

J. C.- É uma peça do O'Neill, a última. Foi montada em Paris, há dois anos, em Chailloteu não vi - com o título de *Une lune peur les deshérités*.

Saguenail, Regina Guimarães, Rui Madeira, A Grande Ilusão, n. °11