

AUTORES (revista da Sociedade Portuguesa de Autores) – #17 – Janeiro/Março de 2008

## **António Pedro Vasconcelos: “PORTUGAL É UMA TRAGÉDIA”**

**Na crista de um enorme êxito de bilheteira – “Call Girl”, mais de 200 mil espectadores – António-Pedro Vasconcelos faz o balanço desencantado e lúcido de uma actividade onde anda há mais de 40 anos e onde conquistou a singularidade de ser um autor dissidente face aos ventos dominantes no cinema português.**

ENTREVISTA CONDUZIDA POR **JORGE LEITÃO RAMOS**

**O ano passado fizeste 40 anos de cinema – foi em 1967 que dirigiste o teu primeiro documentário, “Tapeçaria – Tradição que Revive”. Que balanço para esta longa carreira?**

É um balanço decepcionante, no sentido em que, de facto, não consegui fazer uma carreira. Não consegui fazer disto a minha vida. Eu acho que se ganha em fazer o máximo de filmes possíveis, como se ganha em poder compor ou poder tocar piano, o que quer que seja. Estou sempre a descobrir onde falhei e sinto que passei a vida a tentar acompanhar um comboio em andamento. Se se fizer filmes com regularidade, está-se com o comboio. Se não, nunca se consegue apanhá-lo. E há outro motivo de frustração: a solidão. Em Portugal, como se fazem poucos filmes e ainda menos filmes que correspondam ao que eu acho que é o cinema – o cinema que não pára de contar histórias, apesar de procurar novas maneiras de as contar – não há quase pessoas com quem falar, aprendemos pouco uns com os outros. Falta o refeitório. Falta o restaurante do estúdio onde todos nos encontremos, os argumentistas, os realizadores, os actores, para falar uns com os outros, trocar ideias, informações, descobertas.

**E, todavia, tu pertences a uma geração definida e marcante do cinema português. No princípio vocês estavam todos juntos...**

Mas foi cada um para seu lado. Houve várias coisas trágicas no cinema português. A mais trágica, claro, é ser português, porque Portugal é uma tragédia...

**...como dizia o César Monteiro, “sou português, fui enganado”...**

É isso. O único erro que cometi na minha vida foi o de saber que não havia futuro aqui e, apesar de tudo, ter-me deixado levar. Porque se eu queria fazer cinema, não era aqui que o podia fazer. Tenho consciência disso desde os meus 18, 20 anos... Portugal não tem solução. Mas, depois, funcionei como se tivesse. Quando estive em Paris ainda tentei lá ficar. Só que tinha mulher e um filho, outro a caminho – e era difícil. Não tive a coragem de fazer como o Shakespeare que abandonou mulher e filhos para ir para Londres. Eu não tive essa coragem – e é a única coisa de que me arrependo. Porque, de facto, Portugal mata os seus criadores.

**Mas, voltando à tua geração, ela teve características muito especiais porque, além de tudo, vocês eram amigos...**

Deixa-me dizer-te uma coisa que até pode ser mal interpretada: eu acho que a minha geração era brilhante. Tínhamos uma grande solidariedade, apesar de discutirmos, e estávamos animados de grandes ilusões. Não eram ilusões abstractas, nós víamos o salazarismo a acabar e sabíamos que no dia em que aquilo estoirasse haveria uma enorme janela de oportunidades.

**E houve...**

Houve, mas o 25 de Abril veio tarde demais. Para o cinema, veio tarde demais. Porque, em 1974, já o cinema europeu estava em declínio, já tinha começado a fazer haraquiri, depois de ter dado cartas nos anos 60. Logo a seguir morrem o Pasolini, o Truffaut e o Fassbinder que eram grandes mestres que se faziam ouvir – e é a hecatombe. O cinema europeu liquidou a indústria e passou a viver à conta de subsídios. Fez como aquele adolescente que matou o pai e a mãe e depois pediu clemência ao juiz porque era um orfãozinho.

**Nos anos 60, a Nouvelle Vague apareceu-te como Cristo na estrada de Damasco...**

A Nouvelle Vague apanha-me nos meus vinte anos e mostra-me que também posso fazer filmes. Isso foi essencial. Eu sabia que era impossível fazer o “E Tudo o Vento Levou”, mas o “A Bout de Souffle” podia, se tivesse talento, podia...

**Tu, aliás, eras o mais godardiano da geração do Cinema Novo. Na rodagem do “Perdido por Cem” (1972) fazes-te fotografar a empurrar o operador numa cadeira de rodas que é a imagem célebre do Godard com o Coutard...**

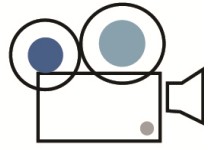
Sim, sim... Eu revi recentemente o “Perdido por Cem”, não o via há mais de 30 anos, passou na Gulbenkian. É um filme de uma ingenuidade fantástica e que, se tem algum valor, vem daí. Estava lá já muito do que eu sou, há uma paixão pelo cinema e pelos actores, mas há muitas coisas que hoje me parecem pueris. Como tu dizes, eu tento fazer de Godard, mas é um filme de aprendiz de feiticeiro, na medida em que o Godard também o era. De facto, ele não sabia fazer filmes – e beneficia disso. O Chabrol sabia, o Truffaut sabia um bocadinho, mas o Godard não sabia, faz erros de raccord, faz disparates, traz a liberdade... Só que o Godard é um tipo raro, uma inteligência brilhante, um experimentador – um talento enorme. Eu no “Perdido por Cem” não queria exactamente fazer Godard. Queria fazer Preminger com os meios do Godard. Eu não queria que a câmara tremesse ou que fosse improvisado. Queria que os ‘travellings’ parecessem feitos com ‘charriot’, só tinha era a cadeira de rodas. A marcação é rigorosa, o quadro também.

**Mas “Oxalá” (1980) não tem nada de Preminger – e tem ainda coisas de Nouvelle Vague...**

Tem qualquer coisa do Preminger do “Bonjour Tristesse”. É um filme aventureiro, um filme de passagem. Dá muita importância à história, tem um lado Rohmer, um lado Truffaut, a voz *off*, está entre dois territórios.

**Entretanto tu tens também qualquer coisa de produtor...**

Há um período da minha vida em que eu me dedico completamente a sustentar o Manoel de Oliveira, contra grande parte da minha geração. Porque – e um dia há de se fazer essa história – o Oliveira é condenado em 1974. No Centro Português de Cinema achava-se que o Oliveira não devia filmar, era um reaccionário que queria fazer a “Benilde...” e o “Amor de Perdição”, nada a ver com a luta de classes. Eu passei anos da minha vida a lutar pela sobrevivência do Oliveira, para o “Amor de Perdição” fui eu quem arranjou o dinheiro quase todo. Depois torno-me produtor, trago o Paulo Branco de Paris – e produzo a “Francisca”...



### **Foste tu que ‘inventaste’ o Paulo Branco...**

Sim, sim, fui eu a puta que o pariu, para mal dos meus pecados, hei de pagar caro, lá em cima... Mas quero dizer-te uma coisa. Neste momento, não tenho respeito nenhum pelos gajos que estão a dar uma sapatada no Paulo Branco. E acho que, se ele não se aguentar, é uma perda brutal para o cinema português. Todavia, foi a pessoa mais nefasta que passou pelo cinema português, foi ele que, durante 20 anos, impediu que houvesse outro cinema. O Paulo é um homem muito inteligente, muito atrevido que conseguiu moldar o sistema a seu favor. E, de todas as pessoas do cinema português, é o único que é um grande personagem de romance. Alguém imagina fazer um filme sobre o Botelho? Ou sobre o Seixas? Mas sobre o Paulo, podia-se. Montou em cima do sistema e deu-lhe um enorme gozo cavalgá-lo...

### **Entretanto fazes o “O Lugar do Morto” (1984), rompes com o Paulo Branco e tens um incomensurável sucesso de bilheteira.**

“O Lugar do Morto” aparece numa fase que coincide com o suicídio do cinema europeu, que corta com o público, que corta com o prazer. E eu dou-me conta disso – e descubro-me dissidente. “O Lugar do Morto” é a minha maneira de dizer ‘não!’. O filme tem aliás uma coisa decisiva que é o campo/contracampo. O campo/contracampo era uma coisa proibida, era a marca do cinema clássico que passou a ser académico. O Godard andava a inventar maneiras esquisitas de mexer a câmara de maneira a não fazer campo/contracampo. Eu decidi romper com isso, voltar aos meus prazeres. E foi um enorme sucesso, foi o único dos meus filmes com que, verdadeiramente, ganhei dinheiro. E tive duas experiências marcantes, para além da ruptura com o Paulo Branco, que desviou metade do orçamento para fazer o filme do Tanner. A primeira foram reacções anónimas, de gente que encontrava na rua, e que me dava os parabéns, dizendo sempre ‘isto nem parece um filme português’. A segunda experiência foi em Paris. Peguei nas latas e fui com o filme para Paris, falo com um distribuidor, ele vê o filme e diz-me que era interessante, curioso, tinha gostado da história e dos actores. Mas exibir o filme é que não. Porque ‘on dirait pas un film portugais’. Ou seja, disse-me exactamente a mesma coisa – só que em França, era negativo. E acrescentou, com grande lucidez: este filme, com o Depardieu e a Deneuve, era um sucesso. Mas, com a Zanatti e o Pedro Oliveira, não interessa nada, não tem nada de distintivo.

### **E tu partes para um filme distintivo, um filme de época, mas em francês, o “Aqui d'El Rei!” (1991), com produtores franceses e espanhóis...**

O “Aqui d'El Rei!” é, em vários aspectos, o meu melhor filme. E é o primeiro em que eu escrevo, de facto, um ‘script’, cena a cena, diálogo a diálogo. Todos os anteriores eram notas, eram à Godard, umas folhas, diálogos improvisados ou escritos em cima da hora, tinham uma estrutura, mas um ‘script’ verdadeiro, não. E teve que ser assim, porque foi o meu primeiro filme com uma produção a sério, até porque a dimensão não permitia outra coisa. Foi planeado, preparado, rigorosamente. E eu descubro que gosto disso – e que me defendo muito mais. Mas, atenção, quando me refiro ao “Aqui d'El Rei!” estou a falar da série. O filme foi um estúpido compromisso que fiz.

### **E um fracasso em Portugal...**

Pois foi. A série correu muito bem em França, mas o filme, aqui, não. Porque é uma coisa híbrida, é longo demais para o cinema e longo de menos para o fôlego da história. E a dobragem foi desastrosa, sobretudo a sincronização e a mistura. “Aqui d'El Rei!” foi a minha grande tentativa de contar uma história que sendo intrinsecamente portuguesa tivesse ressonância universal. Como eu costumo dizer, a grande diferença entre o cinema americano e o cinema europeu actual, é que o cinema americano conta histórias de índios para o mundo, enquanto o cinema europeu conta histórias de índios para índios...

**Mas o teu filme seguinte, “Jaime” (1999), é uma história de índios para índios – e os índios gostaram muito, foi outro grande sucesso entre nós...**

Não é bem só para índios, o filme teve uma recepção comovente e um prémio no Festival de San Sebastian. Estreou no Luxemburgo e correu muito bem, os ingleses também lhe foram muito sensíveis. O problema do trabalho infantil de que o filme trata é português, mas não é só nosso. Mas, de facto, há um regresso a Portugal, porque eu vi-me sozinho na batalha da internacionalização, provar que era possível sair da nossa pequenez, a nível de produção – e fiquei exausto. Decidi, então, filmar outra vez com pouco dinheiro e restringir as minhas ambições. Face ao “Aqui d'El Rei!” foi um filme muito mais simples de escrever, muito menos complexo.

**O apoio da SIC foi essencial para os resultados de bilheteira...**

Sim, o apoio da SIC foi extraordinário. Nessa altura a SIC era dona e senhora do audiovisual e tinha um benefício da opinião pública colossal. O que a SIC dissesse, era lei. O que era um perigo tremendo. Viu-se, por exemplo, no Vale e Azevedo que é um produto da SIC e um produto vendido para além do razoável: estava à vista que a gestão do Benfica era um desastre e, mesmo assim, graças à SIC, ele foi-se mantendo. Costumo dizer que a única coisa boa do “Big Brother” foi ter destronado o Vale e Azevedo, porque fez a TVI subir. Mas o filme tinha potencial, no caso do “Jaime” eu acho que a SIC não vendeu gato por lebre...

**Depois de um grande sucesso em Portugal, como foi o “Jaime”, tu voltas, outra vez a um projecto com ambições internacionais – “Os Imortais” (2003). E volta a não correr muito bem...**

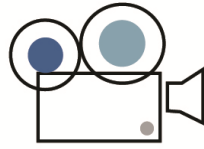
Não foi um projecto de ambições internacionais, foi um projecto caro e eu tive de me socorrer de financiamentos internacionais. Escrevi o filme muito rapidamente, em dois meses, a partir do romance. Mas o produtor português, o Cunha Telles, foi criminoso. A produção foi impecável, mas quando o filme ficou pronto, desligou-se completamente, não havia um tostão para o cartaz, não havia um tostão para o ‘trailer’, não havia um tostão para nada.

**Mas o fracasso em Portugal deve-se a isso?**

Deve-se a várias coisas. O produtor não fez nada por ele, o filme não foi a nenhum festival, não teve a promoção que deveria ter. Foi lançado pela RTP – e a RTP não tem capacidade de convencer o público. Mas, provavelmente, “Os Imortais” falha em termos de comunicação, não sei bem porquê... Serviu para que as pessoas descobrissem, finalmente, que o Nicolau Breyner é um grande actor.

**Não achas que uma das coisas que falha é a Emmanuelle Seigner? Nos filmes do Polanski ela é vulcânica, em “Os Imortais” não tem chama nenhuma...**

Eu posso explicar porquê. A Emmanuelle Seigner nunca fez carreira fora dos filmes do Polanski, em parte porque é muito bonita e há alguma relutância no cinema francês quanto a homens e mulheres bonitos. Por outro lado, ela não é uma excelente actriz. Mas adorou o papel e dedicou-se tanto que fez questão em decorar os diálogos foneticamente em português, no que foi apoiada pelo produtor. Esteve seis meses a estudar o texto, um trabalho louco. Mas isso fez com que ela não interpretasse deveras, não era tão boa como em francês. E, sobretudo, o que é muito importante num actor, ela não sabia ouvir, porque não percebia. A contracena falhava sempre. Foi a actriz mais difícil que eu tive de dirigir,



desde sempre. Até porque, nas cenas com o Nicolau Breyner, os tempos dos dois eram diversos. O Nico sai bem ao primeiro 'take'. Ela saía bem ao décimo, ia sempre melhorando...

**E a Soraia Chaves, no "Call Girl" (2007), sai bem ao primeiro ou ao décimo «take»?**

Ao primeiro. A Soraia é genial. Tem uma intuição extraordinária, de todos os actores com que alguma vez trabalhei, foi o que menos tive que dirigir. Estava sempre certa. Fiz muito trabalho com ela, antes, mas nunca me fez muitas perguntas, é intuitiva, sabia o texto na ponta da língua, melhorava sempre que o outro actor melhorava, é extraordinária.

**"Call Girl" foi, outra vez, um projecto para dentro, pouco dinheiro, sem ambição internacional – mais um excelente êxito de público. O próximo vai ser, outra vez, em grande?**

Não, acho que não. Eu tenho um grande projecto sobre o Stendhal, mas não há dinheiro e, se o quiser montar, vou estar, de novo, anos e anos sem filmar. Deixa-me contar-te uma história. Quando estava a preparar o "Aqui d'El Rei!", o Paulo Rocha terá dito: 'É preciso impedir que o António Pedro faça o "Aqui d'El Rei!", porque se ele faz o filme vai destruir o equilíbrio ecológico do cinema português'. Foi das frases que mais me abriu os olhos. A política de apoio ao cinema em Portugal tem uma perspectiva ecológica, como se o cinema português fosse o lince da Malcata e precisasse de ser protegido – dos predadores industriais e do mercado. A minha perspectiva é a inversa, é a de que temos de viver no mercado. Todas as artes do espectáculo têm de encontrar a sua própria popularidade, têm de interagir com a sua época, falar com a sociedade, não podem ficar a falar sozinhas. O mito dos artistas malditos é um mito romântico. Medo do público? Mas alguém acha que o Hitchcock tinha medo do público? Ou o Billy Wilder? Ou o John Ford? No cinema português é preciso mudar quase tudo, a começar nos modelos de financiamento.

**Vais, portanto, continuar a não querer falar sozinho. Um novo filme com a Soraia Chaves, como já foi anunciado por um jornal?**

Certamente. Uma das coisas que nos falta é um 'star system' e a Soraia Chaves tem tudo o que é preciso para ser uma vedeta.