

L' experiència directa. Entre el cinema del Nord i Japó.

The direct experience. Between Northern cinema and Japan.

Paulo Rocha

Qüestionari

1. Quin motiu o motius el portaren a escollir el cinema com a forma d'expressió artística i quin recorregut va fer abans d'arribar a la realització?
2. Com fou finançada i en quines condicions es va realitzar la producció de la seva primera pel·lícula?
3. En relació a dècades anteriors, i en particular a la dels 50, considera que va haver-hi una alteració significativa en el cinema portuguès dels anys 60?
4. Davant el quadre del cinema dels anys 60, com situa les seves pel·lícules d'aquell període?
5. Considera que les seves pel·lícules (tant a nivell de producció, com a nivell estètic) tingueren filiacions o reberen influències de moviments internacionals?
6. Estableix algun paral·lel entre les pel·lícules que fa avui i les premisses (estètiques i de producció) del cinema portuguès dels anys 60?
7. Quines són, en la seva opinió, les deu millors pel·lícules portugueses de la història?

1. A Porto, entre els set i els dotze anys escrivia ficcions, que es feien eco de les meves caòtiques lectures juvenils. El meu pare, «brasiler» de tornada, i poeta a les hores lliures, m'orientava per ser escriptor. Vaig descobrir el cinema al Trindade, escapant-me de les classes del col·legi Almeida Garrett. Recordo haver vist en aquella època la primera pel·lícula en color de Kinugasa, que acabava de guanyar la palma d'or a Cannes. Començava la temptació japonesa...

Vaig venir a estudiar Dret a Lisboa, on vaig ser col·lega del Nuno de Bragança, del Pedro Tamen, del Bénard da Costa, de l'Alberto Vaz da Silva, gent molt lligada a un cineclub poc convencional, el C.C.C., que funcionava al Jardim Cinema. De dia i de nit, vaig començar a imaginar arguments per a pel·lícules. Entre els dinou i els vint-i-set anys en fabricaria un centenar. Passava la vida passejant, mirant les cases i les persones. Em feia pena que aquella gent morís, volia parar el riu del temps. El remei era fer pel·lícules. Eren idees molt visuals, lligades a les cases, i als espais concrets. Els personatges se m'apareixien com si fossin «ànimes en pena» d'aquells llocs, i jo estigués allà fent

de mèdiu. Tenia una gran fragilitat física, i tot s'imprimia en mi com en cera calenta. D'aquella època em van quedar escenes i imatges obsessives que van entrant de mica en mica a les pel·lícules que ara faig.

A través de l'enginyer Neves Real vaig conèixer a Porto en Manoel de Oliveira, a l'època d'*O Pão* (1959), al rodatge de la qual vaig iniciar-me amb unes pràctiques. M'agradava molt el que en Manoel feia, tot i que no ho podria entendre fins més endavant. Considero que Porto és una ciutat més cinematogràfica que Lisboa: fixa't en l'António Reis, que també és d'allà, com jo, i no és casualitat. Porto és una ciutat «dramàtica» del nord d'Europa, en què la imatge neix al mateix temps d'un acte carnal i d'una síntesi de la intel·ligència. Lisboa és ja àrab, no vol ni drama ni teatre, vol poesia, música de corda, pintura de paisatge, fusió lírica, sensualitat depurada. Falta aquí baix la noció del conflicte dramàtic, de l'enfrontament cos a cos, del pes de la carn...

No vaig aconseguir acabar dret. Vaig anar a l'IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques], a París (tot i que l'SNI havia rebutjat la carta de presentació reglamentària). Era l'època daurada de la nova ona, i la Cinemateca estava plena de gent nova vinguda del món sencer. A l'IDHEC hi havia el Sadoul, Mitry, la Varda, Pierre L'Homme, però l'ensenyament era poc inspirat. Vaig quedar en deute amb Renoir, vist i revist, i vaig començar a estudiar les pel·lícules de Mizoguchi. Vaig conèixer en aquella època molta gent del cinema japonès, que passava per París. Actors, tècnics, argumentistes. Em vaig tornar de mica en mica gairebé íntim del gran Kinugasa, i vaig començar a llegir-ho tot sobre l'extrem orient, i a aprendre la llengua. A l'IDHEC estaven el Cunha Telles i el Costa e Silva. El Telles ja tenia mil idees per al futur del cinema portuguès, i en parlàvem amb la Margareta Mangs, una sueca intel·ligent i de gran cor que va venir a Portugal (casada amb l'António), on muntà *Os Verdes Anos* (1963) i *Mudar de Vida* (1966). Acabat l'IDHEC vaig fer pràctiques a Viena, a *El cabo atrapado* (*Le caporal épinglé*, 1962), del meu mestre Renoir, i em va agradar encara més l'home que l'artista. Just després vaig ajudar una mica a fer *A Caça*, i ben aviat vaig adonar-me que el gairebé desconegut Manoel era tan gran com el gran Renoir. Per això no em vaig sorprendre quan, tants anys més tard, les capitals del món començaren a descobrir el seu geni.

2. *Os Verdes Anos* fou la primera obra de les produccions C. Telles. L'António tenia un poder de convicció impressionant, i escollia molt bé els col·laboradors. Sense comptar el càmera francès (Luc Mirot) i el Paulo Renato, era un equip tècnic i artístic de debutants. L'entusiasme era enorme, però d'experiència gens ni mica. La pel·lícula va costar 600 contos (entre deu i dotze mil d'ara?). Jo no vaig rebre res, i els salaris eren modestos. La gasolina era barata... i l'enginyer Gil, de la Ulyssea Filme, va quedar fascinat pel dinamisme del Telles i va donar algun crèdit. Un cosí del Rui Gomes va entrar-hi amb 100 contos i escaig, i el Telles es va hipotecar una casa de la mare, si no recordo malament. Més tard la Vitória Filme avançà 200 contos sobre les despeses futures. La pel·lícula acabà venent-se a algunes televisions estrangeres, cosa que gairebé devia cobrir les despeses més grans. Avui, el mercat portuguès, encara que amb més de 100 mil espectadors, un cop pagada tota la publicitat, no dona res al productor.

3. Als anys 50 les pel·lícules portugueses tradicionals havien perdut el seu públic popular, i la gent de les Avenidas Novas (Roma, Estados Unidos) estava a l'espera d'una altra cosa. Els anys 60 donaren una primera resposta: d'una banda les Produções Cunha Telles, ja molt «Nova Ona», amb actors desconeguts, equips tècnics lleugers, i decorats naturals, de l'altra les heroïcitats profètiques del Manoel de Oliveira, filmant sol al camp, i que, via *Acto da Primavera* (1963), anunciava ja tota l'avantguarda europea dels anys 70 i 80: predomini de l'escena teatral, redescoberta del text, nous rituals. Quan el cinema novo va decidir recolzar el Manoel (un cèlebre dinar a la Casa do Alentejo), estava creada la dinàmica que ha seguit el cinema portuguès dels darrers 20 anys. Només faltava el retorn a l'estudi, que seria la novetat de la dècada següent.

4-5. Les meves pel·lícules dels anys 60 tenen més a veure amb l'ambient general de la ciutat (la fi del Salazarisme, la cultura de les Avenidas Novas), que amb l'altre cinema que es feia. Jo admirava el Fernando Lopes, però les referències artístiques eren unes altres. *Os Verdes Anos* té molts homenatges subliminals al cinema japonès, però hi ha una desesperació suïcida gairebé expressionista que li dona un pes i una negror que vénen de la meva experiència directa de les persones i dels llocs, sense mediacions artístiques externes. *Os Verdes Anos* era una amable pel·lícula juvenil i lisboeta només en aparença. *Mudar de Vida* és la meva primera temptativa de cinema «del Nord». Està rodada al Furadouro, terra de la meva mare i dels meus avis. La imatge és pesada i monumental, torna a estar a prop dels japonesos i d'algun cineasta rus. És també una qüestió d'experiència directa: des de petit vaig viure subjugat per la força d'aquells pescadors i d'aquells vaixells. És el contrari de la cultura plàstica i literària de Lisboa. Però està a prop de la pintura de Júlio Resende. La col·laboració de l'António Reis,

en els diàlegs, fou decisiva per aconseguir aquell ambient de violència hieràtica. *A Caça*, que jo admiro molt, fou filmada prop d'allà.

6. Acabada *Mudar de Vida*, vaig descobrir al mateix temps el teatre clàssic japonès i l'art d'avantguarda. Convidat per la Fundação, de sobte vaig haver de filmar el nou Museu d'Óbidos. Gairebé sense pensar, ja que no hi havia temps, vaig avançar per un camí nou, que em va portar a *A Pousada das Chagas* (1972).

A Ilha dos Amores (1982) és filla d'*A Pousada* (i, inconscientment, d'*Acto da Primavera*). *A Ilha* i *A Pousada* són pel·lícules-òpera, neokabuki, en què cada element (colors, sons, formes, paraules, cossos) és exacerbat, en una estètica de l'excés que té a veure amb certs camins de l'art modern en què el dispendi d'energia intenta refundre els fragments d'un món fracturat. *Le Soulier*, *A Ilha* i *A Pousada* són «actes modernistes», tan propers al teatre vicentí com les obres de Glauber Rocha.

O Desejado (1987) tindrà a veure amb les pel·lícules que no vaig fer però que vaig escriure al voltant d'*Os Verdes Anos*, *El río de oro* (*O Rio de Ouro*, 1998), *A Viagem de Inverno*, etc. Tornen les mateixes imatges obsessives de les aigües que corren, i el mateix tipus de relacions humanes. Considero que en el futur alternaré entre l'estil *Ilha* i l'estil *Verdes Anos*, entre el fresc monumental i la urgència descomposta de les passions.

7. He viscut 10 anys al Japó. He vist poques pel·lícules recents, i de les antigues me n'he oblidat molt.

Francisca (Manoel de Oliveira, 1981); *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1979); *A Caça* (Manoel de Oliveira, 1964); *Ana* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1982); *Trás-os-Montes* (António Reis y Margarida Cordeiro, 1976); *Ninguém Duas Vezes* (Jorge Silva Melo, 1984); *A Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933); *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1970); *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964); *Quem Espera por Sapatos de Defunto* (João César Monteiro, 1970). •