

«É UM CONTENTO ESTAR A OLHAR, SÓ A OLHAR...»

UMA CONVERSA COM MANUEL MATOS BARBOSA

FÁBIO JESUS

VARIA

A história do cinema amador em Portugal mantém-se, em grande parte, por contar. As referências bibliográficas são escassas e falta ainda, por um lado, um levantamento geral das suas raízes, da sua evolução e das suas condicionantes, e por outro, de como essa forma de ver e de fazer cinema se cruzou com o cinema profissional. O que é claro desde já é que uma parte muito significativa dessa história terá obrigatoriamente que passar pelo distrito de Aveiro. Aí, nos anos 60, reuniu-se – oriundo do cineclubismo – um conjunto de cineastas amadores que viria a ser responsável por uma quantidade muito significativa de filmes nessa década e na seguinte, estando também por detrás do 1.º Congresso do Cinema Amador Português, realizado em 1970, com organização do Clube dos Galitos de Aveiro. Dele faziam parte, entre outros, Vasco Branco, Manuel Matos Barbosa e Manuel Paula Dias. Começaram a ser chamados, pelos cineastas profissionais (especialmente os de Lisboa) pelo epíteto depreciativo de «grupo de Aveiro». O nome colou.

Manuel Matos Barbosa nasceu em Oliveira de Azeméis em 1935. Conta, frequentemente, que a sua ligação afetiva ao cinema surgiu da coincidência de ser vizinho do dono da sala de exibição local, cuja esposa o fazia acompanhá-la às sessões que frequentava. Com 19 anos juntou-se ao cineclubes local, e com 23, em 1958, comprou a primeira câmara de filmar de 8mm. Começou a rodar pequenos filmes, emulando em grande parte aquilo que lhe era dado a ver em sessões, muitas vezes, particulares. A partir do início da década seguinte, e partindo do contacto com outros elementos do «grupo de Aveiro», rodou com frequência, fugindo do registo de «filme de família» e oscilando essencialmente entre o documentário e a animação. Seria por este género que viria a ser mais reconhecido, tanto pela sua produção própria – apesar de apenas «ver um filme de animação por ano» – como pela sua ligação ao Cinanima, festival de cinema de animação de Espinho, no qual esteve presente em diversas capacidades desde a sua criação em 1977.

Envolvido de forma gradualmente mais intensa no negócio familiar em Oliveira de Azeméis, afastou-se da produção de cinema amador durante quase trinta anos. No entanto, nunca abandonou a ligação ao Cinanima e nunca deixou de desenhar, especialmente a ria de Aveiro, que diz ser «diferente todos os dias» e que o crítico de cinema Lauro António afirmou um dia (de uma forma que os visados viram como redutora) ser a razão *sine qua non* para a existência do «grupo de Aveiro». Parte desses desenhos deram origem a uma exposição na Casa-museu Regional de Oliveira de Azeméis. Esta viria a motivar um convite da parte de António Costa Valente (produtor de cinema da região com ligações, como o próprio Matos Barbosa, ao Cineclubes de Avanca) para a criação de uma curta-metragem de animação. O resultado foi «A Ria, a Água, o Homem» – com palavras retiradas de «Os Pescadores, de Raul Brandão, e narração de Joaquim de

Almeida –, que marcou o seu regresso à realização de cinema, garantiu um ressurgimento do interesse na sua obra e motivou várias homenagens e prémios.

A conversa que se segue traça o percurso de um homem que se mantém em atividade e cuja memória importa preservar pelo muito que encerra sobre o cinema amador em Portugal. Esperamos que sirva de ponto de partida para reflexões e investigações futuras que enquadrem essa produção na história global do cinema português.

Fábio Jesus – Achei muito interessante, agora com esta pesquisa que fiz, o que estive a ler sobre o «grupo de Aveiro» e sobre todo o movimento de cinema amador que havia aqui em Aveiro, nos anos 60 e 70. É muito curioso porque é um momento do cinema português fora de Lisboa, a que corresponde também o Paulo Rocha a filmar o Furadouro [praia no concelho de Ovar], por exemplo. Mas é um fogacho.

Manuel Matos Barbosa – Não teve consistência nenhuma, não, e não teve grande repercussão. Houve no cineclubes do Porto um grupo bastante curioso, e pouco mais. Apareceu também na altura, em Coimbra, mas não foi assim muito relevante. E em Portimão, mas uma coisa muito pequena: dois ou três indivíduos e mais nada. Agora aqui em Aveiro nós tivemos uma atividade muito grande, ao ponto de termos criado uma certa rivalidade, entre aspas, com a gente de Lisboa. Daí que nos chamavam «o grupo de Aveiro».

FJ – Que, então, era um termo pejorativo.

MMB – Era para nos chatear. Há um artigo qualquer em que eles criticavam os nossos filmes e diziam que se não houvesse ria de Aveiro não havia cinema em Aveiro.

FJ – Foi o Lauro António...

MMB – Foi. Mas depois mais tarde reconheceu; eu guardo isso como uma coroa de glória, entre aspas: eu fiz um documentário, aqui em Vale de Cambra, onde há uma aldeia em que fazem uma festa que é a Senhora da Saúde, a que a minha família estava muito ligada. Aqueles terrenos ali à volta, aquilo era tudo da minha família – a minha mãe era de Vale de Cambra. E eu conhecia a Senhora da Saúde desde garoto. Um dia peguei numa câmara e andei a filmar aquilo tudo. E chatearam-se muito com o filme, porque eu pus de lado a música tradicional portuguesa e fiz a sonorização do filme com música dos Pink Floyd. O Lauro António faz uma crítica no Diário de Lisboa a pôr o filme nos píncaros. Ao mesmo tempo foi curioso, porque toda a gente criticava: «Pink Floyd, o que é que isso tem a ver?» Mas tinha, havia um contraste muito grande entre as imagens e a música, mas ele na altura foi das poucas pessoas que entenderam aquilo que eu pretendia.

FJ – Acho engraçado essa ideia porque um dos seus filmes que vi, o *Vidros*, também tem uma banda sonora de jazz por trás, do Django Reinhardt. Encontrei também um filme seu na internet que tem a música do Carlos Paredes, dos *Verdes Anos*.

MMB – A nossa tábua de salvação da sonorização dos filmes era a música do Carlos Paredes. Até porque havia, da nossa parte, uma vontade de dramatizar um pouco o

cinema que fazíamos. A música do Paredes era, na altura, uma música de resistência. E toda a gente metia a música dele.

FJ – Era «O Pião». Estava a tentar lembrar-me do nome do filme, era «O Pião».

MMB – Isso mesmo. Uma brincadeira – aquilo não tem piada nenhuma, o filme, mas eu vou-lhe explicar o que se passou. Havia um tipo de filme na altura que era o Fuji, que ainda existe, o Fuji Film, e fizeram um concurso nacional, davam a película para se fazer um filme. E deram-me película assim à última da hora: «Pá, pega lá umas bobines e vai fazer o filme». Eu tinha o meu filho, o mais velho, aqui na escola e um dia juntámo-nos lá e fizemos um filme. É isso, mais nada, lembrando-me da história de um pião, essa coisa toda. Foi feito assim *ad hoc*, rapidamente. Agora, repare, em relação àquilo que se passou comigo, eu venho dos cineclubes, e portanto nós estudávamos o cinema, aquilo que se mostrava nós estudávamos, e procurávamos muitas das vezes ir copiar, entre aspas, aquilo que o cinema nos mostrava. Eu quando pego nesse filme dos vidros...

FJ – Vai ao Bert Haanstra buscar o original, não é?

MMB – [Acena com a cabeça] Havia uma circunstância na altura que nos permitia fugir um pouco à censura em alguns filmes. Nós tínhamos acesso a muito daquilo que aparecia fora do circuito comercial porque as embaixadas estrangeiras cá no país, muitas delas tinham grandes cinematecas. E não iam à censura. E nós então íamos lá à procura e eles emprestavam os filmes, e ainda mais, pagavam-lhes a deslocação. Vinham de Lisboa para aqui e daqui para Lisboa e nós não pagávamos nada. E as cinematecas da França, do Canadá, de Inglaterra tinham uma profusão de filmes enorme. Os primeiros filmes do Godard, repare, eu vi-os em 16 milímetros. Estavam na cinemateca. O Chabrol, todo aquele cinema... eu vi as curtas-metragens iniciais deles na cinemateca. A Shell portuguesa, a companhia de petróleo, tinha uma cinemateca maluca, onde estavam os filmes do Haanstra.

FJ – Eu a esse propósito também li uma história curiosa, que era de que tinha visto o filme do [Alain] Resnais, o *Hiroshima Meu Amor*, em Angola, se não me engano. Isto durante o Estado Novo ainda.

MMB – Em 72. Eu fui com o Vasco Pinto Leite a Angola e fiquei admirado, num dia qualquer em Luanda em fui ver o *Hiroshima*, que era proibido cá em Portugal. Havia situações dum ridículo incrível. A cidade da Beira em Moçambique era um polo cultural dos maiores de África. E há um indivíduo que trabalhava lá em farmácia, o José Cardoso, que nós chegámos a conhecer (era de Freixo de Espada à Cinta), que fez um filme, o *Anúncio*, e a música é do Zeca Afonso, e é o original. O Zeca Afonso quando foi proibido de dar aulas cá foi para Moçambique. Havia o cineclube da Beira, e havia lá um grupinho que proporcionou a ocasião dele fazer a música, que é bastante conhecida: «Vejam bem/ Que não há só gaiotas em terra / Quando um homem se põe a pensar». É a música do

filme, a original. E criavam-se situações patuscas mesmo: eu recordo-me de chegar a Luanda e dizer ao censor-mor de Angola, que era um delegado do Ministério da Educação, que nós trazíamos filmes para mostrar, e um deles era de Moçambique e tinha música do Zeca Afonso. «Está proibido.» Eram coisas assim desse género.

O CINEMA EM OLIVEIRA DE AZEMÉIS

FJ – E como era ver cinema aqui, nessa altura e até antes disso? Conta que começou a ver filmes pela circunstância de viver mesmo ao lado do exibidor de cinema aqui em Oliveira de Azeméis.

MMB – Repare que Oliveira era uma terra de cinema. Como é que se compreende uma terra destas, que teria nos anos 70 sete ou oito mil habitantes, ter três cinemas a funcionar?

FJ – Havia três cinemas?

MMB – Eles estão aí: o Caracas e o Gemini, com duas salas, que tinha uma cabine central e dois projetores, um para cada lado. E tinha cinema toda a semana. Isto pressupunha que havia atividade, e as pessoas iam ao cinema.

FJ – Havia salas cheias, na altura?

MMB – Havia, havia sim senhor. O Caracas tem quinhentos e tal lugares e estava muitas vezes esgotado, porque as pessoas iam ao cinema.

FJ – E que tipo de filmes é que se viam?

MMB – A predominância maior era a norte-americana, como ainda hoje continua a ser. Mas havia também muito cinema francês e italiano que passava. E porquê? Porque o director aqui dos cinemas era um senhor cá de Oliveira que fazia parte também do nosso grupinho. E nós dizíamos: «Senhor Abílio, passe isto, passe aquilo.» E ele passava.

FJ – Iam buscar os filmes a Lisboa?

MMB – Vinham pelo caminho de ferro ou por camioneta. E até se criou aqui uma coisa muito curiosa e que para mim era um gozo terrível. Quando me viam a entrar no cinema diziam: «Já não vamos que o filme não presta». Ainda hoje sou conhecido por isso. «Ele vai, por isso não é grande coisa». Eu queria ver o cinema que não era o comercial, apesar de haver coisas muitíssimo boas no cinema dito comercial. E eu vou recordando de vez em quando. Hoje em dia este cinema mais moderno eu quase que não o vejo. Ainda agora estive uns dias em Lisboa e vi um filme só, e fiz asneira. «Ben Voltou» [sic], um filme americano. Não me disse nada. Eu venho do cinema dito clássico. Apesar de que havia coisas fora do comum, que eu hoje me entretenho a rever.

FJ – Como é que se explica um interesse por cinema nesta região? Porque é que há – ou havia – tantas pessoas interessadas em fazer cinema aqui especificamente?

MMB – Repare que a própria paisagem local motivava: a luz que nós temos aqui é admirável. Havia aqui um clube de campismo e eu juntava sempre meia dúzia de indivíduos interessados em fazer isto e fazer aquilo. Vinham-me perguntar como é que se faz. E por arrasto apareceram bastantes. E Aveiro, não sei, mas eram algumas dez a quinze pessoas. Há um filme que está lá muito interessante, na net, no grupo de Cinema Não Profissional em Aveiro, que é o *São Gonçálinho*. Não viu esse?

FJ – Acho que ainda não vi, não.

MMB – Veja porque tem muita piada. Nós depois andávamos à procura de coisas que fugiam do conhecimento do público. Mostrávamos os filmes em público, às vezes sujeitos à autorização do delegado da inspeção de espetáculos. Cada terra tinha um delegado, era um aspeto de censura também. E faziam-se aí sessões públicas, podíamos ter quarenta ou cinquenta pessoas, mas era agradável.

FJ – Como é que divulgavam os filmes, era o «passa-palavra»?

MMB – E o cineclubes programava, ou então as pessoas contactavam: «Vamos passar um filme assim e assim.» E toda a gente, pelo menos aqueles mais interessados, juntava-se. Repare, havia bastantes câmaras nas mãos de particulares, muita coisa de 8 mm ou Super 8 com a intenção de filmar o casamento, o batizado, estas coisas assim. Deve haver um espólio enorme de imagens. Eu penso que há um grupo em Lisboa que anda a tentar recolher imagens de filmes particulares, vamos chamar assim, que definem bem uma época. As próprias filmagens nas praias, isto e aquilo, que tem um interesse histórico. E nós também fomos atrás desses elementos. Eu quando vou filmar o vidro é porque sabia que essa fábrica existia cá. Há muito cinema deste amador que era recolha de coisas, não digo escondidas, mas que os profissionais não abordavam porque tinham receio da censura. Havia um moço aqui do porto, o José Manuel Lima, que fez um filme sobre os mineiros da ardósia, ali na zona de Valongo. Aquilo era terrível, as imagens eram de uma violência... quem é que era o profissional que ia lá fazer alguma coisa? Não iam nada. Mas havia malta que com uma camarazita na mão chegava lá e filmava e depois montava em casa. Inicialmente essas câmaras estavam nas mãos de particulares, e o governo, e o sector que superentendia o cinema, pensava que nós estávamos a filmar as criancinhas. Quando deram por elas nós tínhamos coisas que ultrapassavam tudo isso. Então a partir daí veio a censura. Eu tenho boletins da censura.

FJ – Também li que [os filmes] ficaram bem organizados e depois do 25 de Abril foram todos restituídos.

MMB – É, houve alguém que teve o cuidado de os guardar, e depois repôs os filmes. O Vasco Branco tinha um completamente proibido, *O Ensaio*, e está lá. Eu tenho uma cópia que ele me deu. O filme é uma peça de teatro, e é um interrogatório de um preso

político, todos com um certo vestuário a imitar a polícia política. E aquilo vai indo, prolongando-se. Então chegam umas cenas de violência, com murros, isto tudo bem encenado. A certa altura a câmara começa a recuar e nós começamos a ver que estamos num teatro. E o realizador, que era o Vasco Branco, dá um grito e diz: «Parem lá com esta merda que isto está muito longe da realidade!»

FJ – Isto nos anos 60.

MMB – Sim.

FJ – Havia alguma comunicação entre o vosso grupo e o cinema profissional? É curioso que isto tudo coincidiu com o chamado Cinema Novo em Portugal.

MMB – Havia. Houve uma grande reunião no cineclube do Porto, que era ali na entrada da Rua do Rosário, no último andar. E nós tivemos lá em reunião quando a Gulbenkian deu dinheiro aos profissionais para fazer uma espécie de cooperativa, que deu o «Belarmino» e uma série de filmes. Mas a nós nunca nos tocou dinheiro nenhum.

FJ – Vários desses cineastas já tinham ido para Londres estudar com bolsas da Gulbenkian também.

MMB – Há um dos homens daquela altura, nosso companheiro, que depois se tornou profissional, o Rogério Ceitel. Ele ingressou na carreira do cinema. E um outro, o [Francisco] Saalfeld, que foi para o cinema publicitário.

FJ – Como é que vocês olhavam para o cinema que era feito na altura em Lisboa?

MMB – Havia coisas boas, havia gente muito boa.

FJ – Chegou a acompanhar o Paulo Rocha, no Furadouro, quando ele fez o *Mudar de Vida*.

MMB – Sim. Cenas terríveis. O Paulo Rocha era um poeta e não tinha um controle absoluto nas filmagens. Tinha era assistentes bons e tinha um câmara que era um tipo impecável, que dominava quase as filmagens. O Paulo Rocha andava lá no meio: «Ah, que lindo, que bonito!» E aquilo foi uma aventura curiosa, na altura. Estava aí um ator brasileiro, que faz o principal papel no *Mudar de Vida*, o Geraldo Del Rey, que tinha fugido do Brasil por causa da ditadura. E veio para Portugal. Ele era ator de variedades também no Brasil, era cantor, daquela música de resistência brasileira. Esteve ali meses hospedado no Furadouro, num hotel muito velho que havia. E o resto da equipe também, numa casa mesmo quem chega à primeira rotunda do Furadouro. E estava lá tudo, aquilo era uma comunidade. Mas sabe, havia qualquer coisa que nos levava a lutar, agora as coisas estão todas facilitadas, já não há aquele aspeto de luta.

FJ – Há muito essa ideia, não é, de que quando há uma causa que une toda a gente há uma dinâmica que depois deixa de existir.

MMB – É, eu penso muito nisso, sabe? Aqui em Oliveira havia um grupo de gente nova que andava no liceu e que era muito ativa, que fazia teatro, e escrevia. Isso perdeu-se totalmente. Um deles é diretor, já há uns anos, da Escola da Noite, que é um grupo de teatro que há em Coimbra. E um outro, outro moço que vem cá todos os meses, o António Amorim.

FJ – Que também chegou a fazer um filme ou outro.

MMB – Dois. Um deles é o *Silveiras*, que foi premiado internacionalmente, em Super 8. Ele desistiu completamente.

O CINEMA DE ANIMAÇÃO, PARTE 1

FJ – Andando um bocadinho para trás, como é que lhe surgiu o interesse de comprar uma câmara e começar a filmar? Em Super 8, imagino.

MMB – Era 8 mm, ainda mais estreitinho. Havia aqui umas dois ou três pessoas amigas que tinham projetores de cinema em 16 mm e ao mesmo tempo tinham uma pequena câmara. Havia a hipótese de comprar uma câmara nova a prestações, e isso levou-me a comprar e a fazer as coisas naturais de filmar a família. Eu ainda era solteiro. De um dia para o outro conheço o Vasco Branco. Ele emprestou-me os filmes dele e eu mostrei-os cá em Oliveira. Então pensei: «Deixa-me fazer também uma coisa assim». Foi por aí que comecei, a fazer uns pequenos documentários. E dado que gosto imenso de desenhar, uma das coisas que me levou a ir para o cinema de animação foi esse interesse em como aquilo era feito. Mas naquela altura eram coisas dispendiosas. Nós fazíamos uns recortes de papel, umas brincadeiras.

FJ – Que cinema de animação é que tinha visto na altura?

MMB – Um filme por ano. Pelo Natal, aparecia um filme por ano. E mais tarde, alguns filmes na televisão.

FJ – Portanto, quando começou a fazer cinema de animação tinha visto muito pouca animação.

MMB – Muito pouca. Havia o Vasco Granja, que ia buscar também filmes lá fora, às embaixadas.

FJ – E passava cinema checo na televisão portuguesa, não é?

MMB – É, e húngaro. Todo esse cinema, ele começou-o a passar e despertou interesse não só a mim como ao Vasco Branco. E depois também o Vasco tinha ocasião, tinha dinheiro, ia passear e comprava filmes em 8 mm. E emprestava para eu ver como é que aquilo era feito. E comprava-se também com facilidade, havia cópias de cinema de animação, daqueles países de Leste, em 8 mm.

FJ – Vi também uma menção sua ao Tex Avery e à Warner Brothers, aos Looney Tunes. Como é que se viam esses filmes?

MMB – Iam ao cinema. Uma sessão de cinema naquela altura era o jornal de atualidades...

FJ – Propaganda do Estado Novo...

MMB – Alguma dela, ou a Fox Movietone americana, que passava documentários com imagens da guerra da Coreia, da guerra da Indochina. E depois tinha sempre um desenho-animado, que normalmente vinha a acompanhar o filme. Se era da Metro Goldwyn Mayer era o *Tom & Jerry*, ou bonecos daquele género; quando eram filmes da Fox, ou outros, vinham de outras companhias. O Tex Avery esgotava tudo, eram as coisas mais mirabolantes que se pode conceber em cinema, e aquelas lutas terríveis com o Bip Bip, o Speedy Gonzalez... tudo isso era espantoso. Mas repare, nós não tínhamos conhecimento de quem era o autor. Só mais tarde é que se começa a ligar, é que começam a aparecer revistas de cinema que nos vão elucidando sobre os autores. E depois aquela série, a UPA, americana, o [Stephen] Bosustow, que aparece também com coisas completamente modernas, o que para nós era uma admiração: «Como é que isto é, como é que aparece uma coisa destas?» E não era fácil, porque de vez em quando lá aparecia um desenho animado, mas não tinha continuidade.

FJ – E havia mais pessoas do grupo a fazer animação?

MMB – Ora bem, na altura havia em Lisboa um homem, que eu sempre conheci como o Jana, que se perdeu completamente. Depois o Pedro Brito, também, esse é profissional hoje. Um homem de Espinho, o Carvalho Baptista, também fez coisas, e o Vasco Branco e eu atrás. Fomos os iniciadores disso. Era interessante porque fazer cinema de animação com uma câmara daquele tamanho e com os rudimentos que nós tínhamos era impagável.

FJ – Onde é que aprenderam as técnicas?

MMB – Lendo e gastando filme. O filme a cores era caro, e nós tínhamos que organizar as coisas de maneira a que nos chegasse o filme. Isto não só no cinema de animação, mas também em imagem real, sabe? Eu e o meu companheiro de filmagens estávamos a filmar e a contar mentalmente o tempo, um, dois, três, quatro, cinco, pára aí que já chega. Porque não dava hipótese, era caríssimo. Só quem tinha muito dinheiro.

FJ – E acha que essas limitações da película, e do custo da película, não eram também uma forma de fazer surgir uma criatividade que se calhar agora não existe tanto porque podemos filmar ilimitadamente com o digital?

MMB – Era, porque quando nós nos lançávamos para qualquer coisa tínhamos que saber de antemão o que se ia fazer. Portanto não podíamos transigir muito aquele tempo e aquele espaço. Nem andar a fazer experiências. Era muito difícil por causa do custo. Nos anos 50 ou 60 um indivíduo como eu ganhava 700 escudos por mês e uma bobine a cores custava 100 escudos.

FJ – Era um investimento.

MMB – Depois era a angústia, sabe. Um indivíduo filmava, e mandar revelar demorava sempre oito a quinze dias. E ficávamos ali: «Terá ficado bem?»

FJ – Havia aquela antecipação.

MMB – É. E depois havia uma coisa muito curiosa. As câmaras na altura ainda não tinham fotómetro, e então era tudo medido com um fotómetro manual. E o erro que aquilo nos dava? Nós fazíamos o filme a «olhómetro».

FJ – Se calhar também treinavam o olho de uma forma que agora não se treina.

MMB – Já se sabia. Está sol, para aí oito ou onze já dá. E às vezes de bobine para bobine havia diferenças, questões de coloração, de cor. Era todo um mundo...

A NÃO PROFISSIONALIZAÇÃO

FJ – E com os prémios que os seus filmes foram recebendo, nunca pensou em fazer uma coisa mais profissional com o cinema?

MMB – Nós vivíamos numa província, e num atraso que era uma coisa terrível. E então eu fui dos poucos que estudaram até ao antigo quinto ano do liceu, o décimo ano de agora. E quando acabei de o fazer, meu pai tirou-me de estudar. Tudo dependia da família, ou porque nos davam pouco dinheiro, ou pouco nos obrigavam a seguir uma direção que a mim não me interessava de forma nenhuma. Ele pura e simplesmente disse-me «não». E eu acomodei-me a esta vida. Nós tínhamos um comércio por grosso.

FJ – Aqui no centro da cidade?

MMB – Em frente à igreja. Depois fomos para Santiago [de Riba Ul], para a zona comercial. E a partir de certa altura, o meu pai começou-se a desligar um pouco e eu fiquei à frente da empresa. Eu e uma irmã minha. Acontece que as coisas comerciais começaram a correr de tal forma que eu a certa altura não tinha tempo para mais nada. Eu tive um interregno muito grande sem pegar na câmara de filmar.

FJ – Acho que foi em 81, se não me engano...

MMB – Que eu deixei. Porque era impossível. A certa altura – e isto não é auto-elogio – nós devíamos ser a casa comercial maior cá de Oliveira. Nós corríamos de Valença até Vila Franca de Xira. Tinha treze empregados, cinco camiões, continuamente, dia e noite. E acabou.

FJ – Arrepende-se disso?

MMB – Arrependo. Eu era a negação do comércio. A única coisa que me valia muito eram as minhas relações extracomerciais com os fornecedores. Eles conheciam-me da

maluqueira que eu tinha pelo cinema, e tinham para comigo uma consideração extrema. Eu conto isto muitas vezes, e é verdade, eu ia daqui a Alcobaça tratar de assuntos comerciais, e havia uma fábrica que ainda hoje existe, a SPAL. Eu chegava lá e passada uma hora ou duas eu dizia ao diretor comercial: «Então e os assuntos?» E ele dizia-me: «Você venha cá para a semana que é a mesma coisa.» Ficávamos a conversar de coisas completamente diferentes.

O CINEMA DE ANIMAÇÃO, PARTE 2

FJ – Entretanto, esteve sempre presente no Cinanima.

MMB – Sempre, desde que me apanharam. Ao mesmo tempo é bastante interessante: tenho conhecido muita gente, aprendi muito com eles. E tive ocasião de ter gente à minha beira a quem eu nunca fiz ideia que pudesse um dia ter acesso. A primeira vez que eu estive no júri final do festival, nós eramos cinco: um russo, que já faleceu, o Lazarov; uma canadiana, a Caroline Leaf; uma inglesa; e o Quino, o homem da Mafalda. Foram oito dias com aquela gente, foi espantoso. E outros mais que eu conheci e que tenho conhecido, que é interessantíssimo. As pessoas dizem-me: «Pá, conheces fulano?» Conheço, porque se deu ocasião de conhecer...

FJ – E, no entanto, os seus filmes continuam a ser praticamente invisíveis.

MMB – Estão muito mal, muito fracos. Só há este último que fiz, já em suporte de vídeo, com uma cópia boa, e agora o que estou a fazer. Tem-me dado cabo da cabeça, mas eu quero ver se o termino. E já está outro.

FJ – Vi que tinha pelo menos dois projetos na forja.

MMB – Um já está a começar. Ainda há bocado estava com as mãos todas sujas, porque é todo desenhado, e ao mesmo tempo com as mãos eu dou-lhe sombras. Mas os meus conhecimentos são porque me ensinam, porque de resto eu não tenho qualificação nenhuma para saber.

FJ – E gostava que os seus filmes fossem mais vistos, que houvesse forma de os ver? Na Internet, por exemplo, agora é muito fácil divulgá-los.

MMB – É, mas ao mesmo tempo eu tenho um pouco de vergonha porque eles estão muito estragados. Foram muito usados, muito, muito. E eu tenho medo porque são cópias únicas, salvo dois ou três que estão na Cinemateca em Lisboa. O Vasco Branco também, são cópias únicas. Passaram tantas vezes, em tanto lado, e começam a estragar-se. Está a ver, eu não pegava neste dos vidros há que tempo, e aquilo está estragado, tinha uma fotografia admirável. É natural, sabe – a própria película vai-se deteriorando. Se no vídeo já é mau, na película é pior. E em casa um gajo não tem condições nenhuma, está lá metido numa gaveta.

FJ – É pena porque, se nada for feito, esses filmes eventualmente vão desaparecer.

MMB – Eu penso que os meus filhos não os deitarão fora. Tenho a certeza de que eles vão salvar muita coisa minha.

FJ – Mas, em todo o caso, se não houver um esforço por uma preservação eles vão ficando cada vez mais deteriorados.

MMB – Isso é um facto. O ANIM pagou-nos algumas cópias, que foram feitas na Alemanha. Ficaram na posse de alguns filmes, salvo erro são três que estão lá na Cinemateca. Há assim um certo número de filmes que eles salvaguardaram. Tem piada que, há tempos, eu fui à Cinemateca e disse lá ao segurança que queria falar com o senhor diretor, o José Manuel Costa. «Você tem audiência marcada?» «Não, mas diga-lhe que eu quero falar com ele.» Cinco minutos depois eu estava a entrar. Assim que entrei, ele disse-me: «Pá, eu conheço-te.» «Pois, eu também te conheço.» Tantos anos, tantos anos. É interessante que ainda hoje as pessoas me conhecem quase só por causa do cinema.

FJ – É interessante que eu, por exemplo, cheguei até si pelo cinema de animação e só depois é que descobri que também tinha feito documentário em imagem real nos anos 60 e 70. Acho que a percepção que existe de si neste momento é como animador mais do que como documentarista.

MMB – É, é. Eu pouco fiz de documentário.

FJ – E é essa a área que prefere, a animação?

MMB – É a que eu mais gosto.

FJ – Também pelo interesse no desenho, na banda-desenhada.

MMB – É. Repare: na escola superior entrava-se com o quinto ano, e eu quis entrar quando o fiz. O meu pai disse-me que só vai para belas-artes quem é maluco. E acabou. Se eu não conseguisse entrar em pintura entrava em escultura ou arquitetura e depois transitava, que era fácil. Dois anos depois passou a ser obrigado a fazer o sétimo ano para entrar, e havia um exame complementar de aptidão. A partir daí não. Depois veio o serviço militar e acabou.

FJ – Qual é que acha que é a diferença fundamental entre o cinema de imagem real e o de animação?

MMB – O cinema de animação é mesmo para um indivíduo transgredir por todo o lado, e fazer coisas que com a imagem real é difícil. E ao mesmo tempo, tecnicamente, nós podemos fazer coisas... hoje por computador fazem-se coisas admiráveis. E eu reconheço isso, mas o computador para mim, eu nem quero perceber. Hoje faz-se uma longa-metragem de animação em meia dúzia de meses. Antigamente como é que era, e quem é que as fazia? Muito pouca gente. Hoje não, hoje é facilitado.

FJ – E acha importante que ainda haja quem resista na animação dita tradicional quando uma boa parte da animação é computadorizada?

MMB – Acho, sim senhora. O 2D ainda mexe muito, e permite coisas inventivas da parte do autor, coisas admiráveis, enquanto que o 3D, não sei, os gestos são sempre os mesmos, muito mecanizados alguns deles, muito mal feito. Mas há um revigorar novamente do 2D, e aparece muita coisa muitíssimo boa.

FJ – Não se via a fazer animação em 3 dimensões.

MMB – Eu não, de maneira nenhuma. Via-me, se tivesse capacidade para trabalhar isso, era a fazer o Stop-Motion, com bonecos animados. Há coisas admiráveis, principalmente na escola checoslovaca...

FJ – O Jiří Trnka...

MMB – O Jiří Trnka e o Jiří Barta, os dois. O Barta tem lá um filme que eu esta semana já vi umas três ou quatro vezes, por causa de um movimento de caminhar para o meu filme. Chama-se *O Golem*. E tinha outras coisas mais, principalmente essa escola, e os ingleses também. Os ingleses tinham uma escola muitíssimo boa. Os franceses é o 2D, ou então numa escola de Paris, os GOBELINS, que tem uma série de filmes em 3D muito bons. São eles que fazem os filmes de apresentação no Festival de Annecy, que é o maior do mundo. Cada dia tem um filme de apresentação do festival, e são eles que os fazem todos, principalmente na escola.

FJ – Se eu lhe pedisse para fazer uma lista de grandes filmes de animação, o que é que lhe vinha à cabeça assim de repente?

MMB – *O Homem Que Plantava Árvores*, do Frédéric Back. Os filmes do Yuri Norstein. O Paul Driessen. O Bruno Bozzetto, o italiano. O Piotr Dumala. O Riho Unt.

FJ – Já temos uma bela lista. Essa resposta faz-me lembrar uma que eu li, com o João César Monteiro, em que lhe fizeram uma pergunta semelhante, sobre que cineastas ele recomendaria (não de animação, obviamente). E então ele faz uma lista de nomes, não desconhecidos, mas que estão muito longe do padrão das listas estandardizadas.

MMB – Embora, repare, tudo o que seja do Tex Avery... O Tex Avery tem aquele excesso nas imagens que ele faz, ele faz tudo. O absurdo daquelas imagens é admirável. Há um livro sobre ele, de um francês, em que o escritor do livro, o jornalista, conta que ele se juntava com a equipa numa sala e começavam a beber whisky, e a certa altura as coisas mais disparatadas apareciam.

FJ – Como aquela questão interessante da gravidade só funcionar quando nos apercebemos dela.

MMB – Aquela história do Roadrunner, o Bip Bip, a velocidade. Ou do Speedy Gonzalez.

Tem também uma quantidade de efeitos incríveis. Depois há esse italiano, o Bruno Bozzetto, que também é tudo disparates. E é tipicamente latino. Um indivíduo deitado ao sol na praia, e vêm os mosquitos e fazem do gajo um campo de trabalho. Um faz um abastecimento de sangue, em vez de ser de petróleo, monta umas torres de perfuração; outro de caminho ao lado para vender bebidas, e bebidas à volta do sangue, e o gajo vai encolhendo, emagrecendo até que fica um cadáver. O cinema dele funciona todo assim. E tem um filme muito bonito que são vários excertos de música, e depois a aplicação do cinema à música, que é muito, muito bom.

FJ – E pela animação japonesa, tem algum interesse?

MMB – Tenho. O Takahata e o Miyazaki....

FJ – Mais o Takahata ou o Miyazaki?

MMB – Mais o Takahata. Aquele último que ele tem, a Princesa Kaguya. O *Pom Poko*. E tem os antigos do Miyazaki que são admiráveis, o *Porco Rosso*... eu tenho para lá isso tudo.

FJ – Tem lá uma coleção valente.

MMB – De vez em quando, no Cinanima, eu faço uma seleção e trago para casa. Este ano apareceu um filme espanhol, de um La Fuente, sobre o Kapuscinski, um jornalista que acompanhou a guerra civil em Angola. O filme é todo em rotoscopia. E outros dois filmes... em termos de concurso, uma curta-metragem vai até cinquenta minutos. Cinquenta e um já é uma longa-metragem. E apareceram dois filmes que nos levantaram problemas incríveis, porque quer um quer outro são excecionais. Um chama-se *Le Gateau* [sic], «o bolo». É belga. Tem quarenta e nove minutos certinhos. E é que passou mesmo, ganhou o Grande Prémio e ganhou o Prémio do Público.

FJ – Como curta.

MMB – Uma curta de quarenta e nove minutos. E é feito com o Stop-Motion, mas com uns bonecos de filtro. A conceção gráfica do filme é admirável. Já tem uma série brutal de prémios internacionais. Ah, esqueceu-me o Aleksandr Petrov. *O Velho e o Mar*, *A Sereia*... nunca viu *O Velho e o Mar*?

FJ – Nunca vi.

MMB – É admirável. E *O Homem que Plantava Árvores*, do Frédéric Back, é espantoso. E tem um anterior, o *Crac!*, «crac» de partir: é a história do Canadá feita a partir de uma cadeira de baloiço, e é belíssimo. O Frédéric Back esteve em Espinho, a nosso convite. A mim impressionava-me, é todo desenhado, o filme. Eu tenho uma admiração por ele por causa também do desenho. *O Homem Que Plantava Árvores* tem 25 mil desenhos feitos por ele.

FJ – Qual é a duração do filme?

MMB – 32 minutos. É belíssimo, o filme. Tem 45 primeiros-prémios internacionais. É um filme admirável, baseado num conto de um escritor francês, o Jean Giono. Há à venda, é um pequeno livrinho. E é uma obra prima...

FJ – É de quando, o filme?

MMB – É de 90 e pouco. E do Petrov, vá ver *O Homem e o Mar*. Não sei se algum dia leu alguma coisa sobre a técnica. Ele trouxe-as, ali para Espinho, umas placas de vidro. Ele põe tinta de óleo e com os dedos e com o pincel vai mudando as imagens. Desenha e vai mudando as imagens. E o filme é belíssimo, uma cor admirável. O azul do mar espantoso, e é todo assim, todo feito com pincel, e os dedos, puxa daqui, puxa...

«A ÁGUA, A RIA, O HOMEM»

FJ – E por falar em mar e água, como é que surge este filme [«A Água, a Ria, o Homem»]? Tanto quanto eu sei os desenhos vieram antes do filme, não é?

MMB – Vieram. Eu tenho casa na Torreira, sabe, há muitos anos. E passo lá bastante tempo, às vezes. E um dos divertimentos meus é andar a desenhar a ria. E desenhei, desenei, e um dia pediram-me e eu pus os desenhos em exposição.

FJ – No Museu Regional aqui em Oliveira de Azeméis.

MMB – Sim. E o [António] Costa Valente veio à exposição e quando esteve aqui diz-me: «Pá, agora vamos fazer um filme.» E assim foi.

FJ – E havia desenhos suficientes para fazer um filme?

MMB – Havia, havia muita coisa que deu uma exposição enorme. Depois o texto é que eu fui buscar aos *Pescadores*, do Raul Brandão.

FJ – Aquele carácter instável que tem a animação vem das diferenças entre os desenhos, não é?

MMB – É um truque. Eu vou explicar-lhe: são quatro desenhos iguais. E eles nunca são iguais.

FJ – Há sempre uma diferença na linha.

MMB – E depois a projeção dá aquele tremer. Fica curioso. E depois foi isso, e ele resolveu fazer um livro.

FJ – E é interessante porque marca um regresso à atividade ao fim de trinta anos.

MMB – O filme fez um circuito bastante curioso, bastante grande, e agora deve ir para

Timor. A embaixada de Portugal em Timor quer passar filmes portugueses lá, e o Costa Valente disse que o ia mandar para lá. Ao mesmo tempo, sabe, não é pelo ganhar prémios, eu gosto que as pessoas vejam o filme. Acontece que, com esta brincadeira toda, eu tenho – entre vendidos ou dados – apenas um desenho do filme.

FJ – Uma última coisa: eu estava aqui a ler o livro do Raul Brandão, *Os Pescadores*, e há toda uma parte sobre a ria de Aveiro, onde foi buscar o texto do filme, e ele diz qualquer coisa como: «A ria é para os que amam a luz acima de todas as coisas». É uma coisa que também se poderia dizer sobre o cinema, não é? Até pela coincidência de os irmãos fundadores se chamarem Lumière...

MMB – Sim senhora, é verdade. E a ria tem nuances durante o ano que é admirável. Eu muitas vezes, sabe, se estou na Torreira e tenho que ir a Espinho, venho de casa a Estarreja, meto-me no comboio e vou a Espinho. Mas vou sempre às sete ou oito horas da manhã. E venho pela ria fora, e aquilo às vezes é admirável, é mesmo espantoso a nível de luz. E nunca há um dia igual.

FJ – Qual é o melhor sítio para olhar a ria de Aveiro?

MMB – Eu acho que é em todo o lado, quer de um lado quer do outro. Mesmo chegando ali à Bestida e ainda enfiando na estrada que vai direto lá abaixo ao bico da Murtosa. Essa zona toda virada a poente, onde está o fim da ria... a minha casa é mesmo junto da ria, sabe, mas à passagem das gaivotas que vêm do mar, é um contento estar a olhar, só a olhar.

FJ – Não acha então que o Lauro António não tinha razão?

MMB – Não, não tinha não. Mas é um privilégio viver ali naquela zona. A minha mulher gosta imenso, o meu filho de Lisboa também de vez em quando lá vem. Eles foram lá criados... eu vou para a Torreira desde 1954. Ainda aquilo não tinha nada do que é hoje. E todos os anos encontro qualquer coisa de diferente.

