

## Entrevista com Luís Miguel Cintra

*Interview with Luís Miguel Cintra*

---

### **Pedro Maciel Guimarães**

Professor do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Instituto de Artes – Unicamp). Autor de *Helena Ignez, actrice expérimentale* (ACCRA/Univ. de Strasburgo, 2018), coordena o Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual (GEAs/Unicamp) e é membro do ACCRA (Laboratório Approches contemporaines de la création et recherche en arts/Universidade de Strasbourg-França). Desenvolve pesquisas sobre estudos atorais, gêneros cinematográficos e estética e história do cinema.

Submetido em: 16/03/2019

Aceito em: 10/04/2019

Luís Miguel Cintra é um dos maiores atores portugueses. É diretor e ator de teatro, tendo dirigido por anos o Teatro da Cornucópia, em Lisboa. No cinema, trabalhou com os maiores nomes do cinema português entre eles João César Monteiro, Paulo Rocha e Pedro Costa. Com Manoel de Oliveira, estabeleceu parceria consistente, de *O sapato de cetim* (1985) até o curta *O velho do restelo* (2014). Essa entrevista, realizada em 24 de outubro de 2007, em Lisboa, visava complementar minhas pesquisas de doutorado. Permanecia inédita em língua portuguesa até então.

**Pedro Maciel Guimarães (PMG):** Essa primeira pergunta que eu vou te fazer, pode parecer um pouco ampla demais, mas no final eu vou querer que a gente

volte falando de cada filme, de cada personagem. Então a pergunta é a seguinte: o Manoel de Oliveira tem um método único de trabalhar com ator ou esse método varia de filme pra filme?

**Luis Miguel Cintra (LMC):** Eu acho que o Manoel de Oliveira quando trabalha está sempre em relação direta com o material que tem à frente. Seja o ponto de partida de um personagem ou de um tema, ou de um texto, ou de um ator ou de um décor. E apreende isso que ele trabalha dessa maneira ou reage mais do que com uma intenção prévia já estabelecida. E, portanto, eu acho difícil pensar que ele tenha em relação ao ator um método pré-estabelecido e ele age, não se comporta com cada ator da mesma maneira. Depende completamente da pessoa que tenha à frente, o que ele dirá ou não dirá a essa pessoa, o que é que ele pedirá. Mas alguma coisa de fato há em comum, e ao longo de todos os trabalhos que fiz sempre notei que essas indicações, nunca são indicações de caráter psicológico e de interpretação propriamente....

**PMG:** Psicologizante, digamos...

**LMC:** Sim. Ou mesmo de inteligência sobre um personagem. É sempre uma forma de dirigir extremamente concreta e quase técnica. Portanto, “olhe pra aqui”, “olhe pra acolá”, “dê um passo à frente”, “coloque-se mais atrás”, “não fale tão baixo”. São normalmente essas indicações, indicações desse gênero e praticamente nunca existe uma discussão prévia à filmagem sobre o que o ator vai fazer, é sobre o material concreto, sobre aquilo que ele vê perante a câmera. É já no décor que ele reage e que vai canalizando o ator; há, de certa maneira, em comum em todos os filmes, todos os trabalhos, uma grande expectativa da parte dele do que que o ator vai fazer, que eu considero respeito pela própria liberdade do ator e é sobre essa resposta, essa proposta que o ator faz que ele reage de uma maneira ou de outra.

**PMG:** Com relação a essa maneira diferente de tratar o ator. A diferença vem do fato, por exemplo, você que já tem uma experiência dentro do cinema e de um ator que seja um pouco mais, digamos, iniciante, ou que não tenha muita experiência? Esse método, a diferença vem um pouco daí ou não?

**LMC:** Vem do fato... não se trata de ter experiência ou não ter experiência, se trata de ser esta pessoa ou aquela pessoa. Uma vez já escrevi que achava que o Manoel de Oliveira, mesmo quando faz ficção, era como se estivesse a fazer documentário, documentário através de uma ficção sobre aquilo que tem à frente. Sobre os lugares que tem à frente, sobre as pessoas que tem à frente, que são os atores escondidos atrás de ficções, se quiser. E, portanto, eu acho que ele reage à pessoa que tem à frente, não é por causa de ter experiência profissional ou não ter experiência profissional. Cada pessoa é diferente da outra e há de certa maneira um prazer de jogar com essa personalidade que ele adivinha nessa pessoa, portanto, de provocar um pouco, de obrigar a fazer determinadas coisas que a pessoa naturalmente não fará, ao contrário, expor essa pessoa de uma determinada maneira ou de outra e portanto inventa – aliás, como faz com tudo – inventa perante aquilo que existe já, diante da realidade que existe. Portanto eu acho que quando ele está a fazer ficções, está no fundo a filmar pessoas mascaradas de ficção, mas mais pessoas do que a própria ficção. Portanto, mesmo quando faz ficção está de certa maneira a fazer um documentário sobre aquilo que tem à frente. E ele achou graça essa coisa que eu escrevi sobre ele, ele disse que se calhar eu tinha razão.

**PMG:** (Risos) Ele nunca tinha nem pensado nisso...

**LMC:** Provavelmente não.

**PMG:** Tá. Então, eu queria saber de você qual o nível de criação do ator nos filmes do Manoel de Oliveira? Que dimensão o ator pode criar enquanto profissional? E

uma perguntinha também sobre improvisação. A improvisação parece não existir muito nos filmes dele. Como é que o ator pode, então, colocar alguma coisa pessoal, da sua vida própria, dentro do personagem? São duas perguntinhas.

**LMC:** O que o ator pode fazer, quer queira quer não, e faz de qualquer maneira, é expor-se. Expor-se não tanto na sua capacidade de fazer crer, de fazer o público acreditar nas ficções, mas expor-se como pessoa e, portanto, está sempre a oferecer-se de certa maneira à câmera. Nesse ponto de vista tem, paradoxalmente, toda a liberdade e nenhuma liberdade. É muito difícil para um ator que entra num filme do Oliveira acreditar que o público vai acreditar nele como personagem. Portanto, por um lado por mais treino profissional que um ator tenha, muito dificilmente conseguirá criar uma ficção coerente e uma ficção verossímil ou que iluda o espectador, que o faça esquecer que no ecrã estão pessoas que não são os personagens. Portanto, de certa maneira o ator não tem liberdade nenhuma, nunca conseguirá atingir os seus objetivos. Por outro lado, tem toda a liberdade, quer dizer, pode inventar-se ou esconder-se, ou inventar coisas, gestos, atitudes, etc. que quiser, mas com a certeza de que elas vão ser todas falhadas, de certa maneira. Que o ator, a tendência de um ator é acreditar que é capaz de fazer um personagem; agora um dos prazeres, creio eu, do Manoel de Oliveira é destruir essa ilusão que os atores têm e que o público, no fundo, está ansioso para viver. Coisas como “olhe para a câmera”, como “e não olhe para outros personagens”, a marcação, indicações técnicas muito concretas, etc. provocam sempre uma ruptura naquilo que é o projeto de construção do seu trabalho pelo ator. E o ator nunca consegue, no fundo, fazer aquilo que projetou; mas no fundo, mas ao mesmo tempo, a liberdade está lá, total, no ator a um nível mais profundo, é a liberdade de se expor ou não se expor. Pode ser que o resultado seja completamente opaco e seja completamente desinteressante porque a pessoa não permitiu que a olhassem, ou pode ser absolutamente fantástico porque a pessoa deixou que essas fissuras se intrometessem no seu trabalho. Agora, o Manoel de Oliveira precisa que o ator tenha um projeto seu, que tenha uma liberdade sua, até para provocar nessa

liberdade, nesse projeto, as fissuras que ele quer, mas ele precisa disso. Ele está à espera de uma resposta. Alguma proposta de filme que ele está a fazer, está à espera que o ator reaja a isso e, portanto, que apareça com uma determinada ideia, com uma ideia de um determinado personagem, e a liberdade é total. É sobre essa proposta do ator que ele vai trabalhar e vai agredir de certa maneira.

**PMG:** Você já teve alguma, sei lá, algum gesto que você criou? Alguma maneira de pensar algum personagem que tenha desagradado a ele? E que ele tenha falado “não, acho que não é assim, teria que ser dessa outra maneira”? Algum caso concreto?

**LMC:** Muitas vezes, agora não lembro concretamente, mas acontece muitas vezes que quando estamos a dialogar com outras figuras, com outras personagens, a nossa tendência é, por exemplo, olhar para a outra personagem ou reagir à outra personagem. Muitas dessas situações são cortadas muitas vezes por ele: “não olhe” ou “olhe para outro sítio”, sítios esses que não entram na lógica da ficção para os atores. Isso acontece constantemente. Muitas vezes... E, portanto, o ator é obrigado, digamos, a... ou não entender ou inventar uma outra maneira pra fazer. E isso acontece muitas vezes a esse nível, do olhar, da interação física com outros personagens e isso... não lembro concretamente. Lembro-me até de muitas vezes haver equívocos, por exemplo, a direção do olhar sair automática do ator na direção de um local e ele se zangar muito porque pensa que o ator está a desobedecer a uma indicação dele. Isso aconteceu, por exemplo, em vários filmes. Houve... por exemplo... no *Espelho mágico* algum dia que ele ficou muito zangado comigo porque pensou que eu estava a desobedecer. Eu não estava a desobedecer, eu estava pura e simplesmente a não conseguir controlar-me naquilo que seria a lógica interna do meu personagem e que não estava de acordo com a indicação que ele tinha dado.

**PMG:** o seu olhar estava indo em direção a outro personagem? Ou não? Tava...

**LMC:** não... eu já não lembro muito bem como era, mas o mais comum, o mais plausível, a memória falha, mas o mais plausível seria que meu olhar estivesse indo em direção a outro personagem e ele me pedisse um olhar que não era em direção a outro personagem...

**PMG:** Então você, mesmo com esse tempo todo de trabalho com ele, com o hábito que teve de trabalhar com ele, você ainda volta a esse automatismo, que vem um pouco, pode ser do teatro, de olhar, de dialogar.

**LMC:** Cada vez percebo melhor também que não devo aparecer em branco perante a câmera, eu devo aparecer com meu trabalho feito, e o meu trabalho é o meu... é a minha própria imaginação, o meu próprio diálogo com o guião que me é dado; portanto, por exemplo, no caso do *Espelho mágico* no fundo eu pensei, o que é que seria aquele personagem, inventei a minha ficção, e ele pede-me isso, portanto eu devo chegar na filmagem com um personagem feito na minha cabeça, mas com disponibilidade suficiente para depois eu não travar o trabalho completamente. Agora, depende muito se, por exemplo, na *Palavra e utopia*, na *Palavra e utopia* praticamente eu... praticamente fiz aquilo que tinha pensado, por exemplo, todas as situações de sermões não tiveram praticamente nenhum ensaio, ele não queria que eu ensaiasse perante ele, portanto, queria, não queria... e eu dizia, “mas eu preciso de ensaiar”, porque serão discursos muito longos que tinha aprendido de cor, os diferentes sermões. Ele dizia: “então, se precisa ensaiar, ensaia que eu não preciso te ver”; e saía do platô. E depois eu ensaiava com o técnico de som, com o assistente e com o diretor de fotografia e ele depois filmava. Fazia o enquadramento e filmava, sem tocar em nada do que eu estava a fazer...

**PMG:** Sem ter visto antes?

**LMC:** E sem ter visto antes.

**PMG:** Aí vem a liberdade, então?

**LMC:** Sim, de certa maneira. Mas isso também vem, no meu caso, de um conhecimento de muitos anos, não é? Ele me conhece bem já há muitos, muitos anos e tem me visto envelhecer. E, portanto, é quase como se eu já tivesse previsto o que é que eu vou fazer. Provavelmente com outro ator [ele] atuaria de uma maneira diferente.

**PMG:** Foi isso que eu quis dizer, quando eu te perguntei da relação de cumplicidade que existe entre vocês dois e de um ator que é recém-chegado, e está mais jovem, a maneira... essa confiança.

**LMC:** Existe uma grande confiança, uma grande amizade. Mas, neste caso, não é, digamos, não é como se eu pensasse que percebo o que que ele quer fazer. Ele não quer que eu perceba o que que ele quer fazer. O que acontece é que como me conhece muito bem, ele prevê o que eu quero fazer. Mas [ele] não está a espera que eu preveja o que ele quer fazer. A relação não é igual. Há sempre um desequilíbrio na relação. Porque a surpresa do novo resultado terá que vir dele sempre, muito mais do que de mim, de certa maneira. Se eu, além disso, o surpreender, bastante melhor. E em alguns casos tem acontecido, não é? Muitas vezes, é engraçado, porque no fundo – estou a falar da *Palavra e utopia* –, mas o que aconteceu com o primeiro plano que filmei com ele foi exatamente a mesma coisa que aconteceu nos discursos do Padre Antônio Vieira no *Palavra e Utopia*.

**PMG:** Qual plano?

**LMC:** Foi a abertura de *O sapato de cetim*, quando eu apareço, eu estava ao mastro. Ele colocou a câmara, preparou tudo para eu fazer, pôs-me a fazer e filmou – sem intervir. E aí teve ele a surpresa. Quer dizer, eu tinha inventado tudo, e ele teve a

surpresa, e aconteceu a mesma coisa. E gostou, provavelmente, da surpresa que teve nesse momento. No caso do Padre Antônio Vieira fez exatamente a mesma coisa. Talvez tivesse sido menos surpresa.

**PMG:** É... Porque ele já tinha tido todo tempo que vocês trabalharam juntos. Rossellini e o Jacques Rivette davam os diálogos pouco antes das filmagens dos atores para que eles não se acostumassem com o texto e não tivessem a tentação de interpretar. São palavras deles. E o Manoel de Oliveira? Ele tinha algum tipo de orientação nesse sentido para o ator não se habituar ao texto e não ter essa tentação de interpretar? Como é que era a relação do acesso ao texto?

**LMC:** Não. No meu caso pelo menos tinha sido completamente normal. Portanto, eu recebo o roteiro com relativa antecedência e decoro o texto – tudo que ele quer é que a gente saiba um texto todo de cor quando vai filmar. Nunca fez essa jogada de retardar a entrega do roteiro para que o ator não tenha capacidade de interpretar. Essa vontade de não deixar o ator interpretar acontece, muitas vezes, mas com indicações técnicas que perturbam o ator. Por exemplo, no *Sapato de cetim*, isso acontecia constantemente. Ele obrigava a uma tal precisão de movimentos, de olhares e de deslocamentos no platô etc. que era muito difícil o ator interpretar e não se preocupar com indicações técnicas, pois tinha-se que seguir absolutamente.

**PMG:** Então justamente agora numa outra pergunta que eu ia fazer um pouco depois mas vou fazer agora. Você uma vez disse que o Oliveira faz o ator sofrer para que ele não interprete. Essa tirania do diretor incluía que tipos de “tortura”? Alguns cineastas como Rossellini, Pialat e Kiarostami acreditam que tudo é justificável quando o objetivo é conseguir do ator o que eles querem. Ou ainda, o Bresson e o Godard diziam: “eu não quero o que você pode me dar, eu quero o que você esconde”. Tem esse tipo de jogo com o Manoel?

**LMC:** Ele é que tem comigo. Constantemente me obriga a torturas de transformação física que me desagradam. E ele sabe que me desagradam. Por exemplo, pintar o cabelo de um preto completamente artificial, como aconteceu no *O convento*.

**PMG:** No *O espelho mágico* também, né?

**LMC:** Sim, no *O espelho mágico* também. A perna de pau [*Os canibais*]; no *Meu caso*, aquela máscara terrível do imperioso Jó, que era uma coisa que me era absolutamente desagradável. Vestir-me de uma maneira deselegante e feia. Há muitas coisas desse ângulo que são torturas feitas ao orgulho ou à vaidade do próprio ator, que me perturbam naturalmente no meu lado mais superficial, digamos. E, depois, aquelas coisas que muitas vezes têm sido referidas, que são as questões dos olhares, quase sempre antinaturais; coisas também que têm a ver com a própria planificação das cenas, portanto, muitas vezes a extensão do plano é tal que é angustiante para o ator e que não lhe permite estar à vontade naquilo que está a fazer. No *Sapato de cetim* é o caso mais típico. Quando a pessoa pensa que vai ter que fazer ininterruptamente quinze minutos de filme, a angústia é tal que, por muito que o ator queira brilhar e queira entregar-se aos seus prazeres narcísicos de representar, sente uma ameaça terrível e sente que não pode parar o *take*, porque vai para o lixo o *take* todo, não é? Portanto, são coisas desse gênero que nunca sei se são conscientemente processos para fragilizar o ator, não sei se da sua parte é um processo consciente. Mas que o resultado é esse, é esse, sim, com certeza absoluta.

**PMG:** Tá. O Godard dizia que a apropriação e reconstituição do ator no filme é a condição para se fazer um bom filme. O ator apropriar-se de um personagem é a condição para se fazer um bom filme. A gente sabe que o ator chega num filme com uma bagagem anterior e que ele vai dar um sopro de vida ao personagem. Nos papéis que o Oliveira te deu, você poderia comentar essa influencia da sua

experiência anterior na construção de cada personagem especificamente? O fato de ter começado com o Monteiro, por exemplo. Porque eu imagino que sejam relações diferentes. Eu queria que você falasse um pouquinho disso aqui.

**LMC:** Não percebi a pergunta.

**PMG:** Qual é essa bagagem pessoal do ator que ele vai botar no personagem? E a diferença que isso tem entre o Oliveira o Monteiro e o Paulo Rocha? Qual bagagem que o ator põe no personagem?

**LMC:** Você está a me perguntar sobre a diferença, não é?

**PMG:** São duas perguntinhas diferentes: a primeira é sobre a bagagem do ator para o personagem.

**LMC:** A bagagem do ator é sua própria personalidade, não é? Na sua própria personalidade está a sua experiência anterior toda de ator maior ou menor, a sua experiência de vida, a sua tudo, não é? Portanto, a sua inteligência, a maneira como já percebeu o personagem, e isso acontece em todos os trabalhos que uma pessoa faz. Não acho que exista alguma coisa de específico em relação a isso quanto ao Manoel de Oliveira. Quando muito, existe muitas vezes em relação aos filmes do Manoel de Oliveira um atrito com o próprio guião que nos é oferecido. Quer dizer, o roteiro em si próprio já é tão antinatural na forma como está escrito, quer dizer, os textos que o ator recebe e que terá que dizer já são de tal maneira contrários a uma representação naturalista – não uma representação naturalista, mas uma representação chamada “natural” –, que isso já cria no ator uma certa dificuldade prévia que o ator tem de resolver numa maneira diferente do que acontece por exemplo em outros filmes. Por exemplo, em relação ao João César Monteiro, existe quase a ausência de proposta – quer dizer é uma coisa completamente diferente. É como se a gente fosse para o platô sem ter podido fazer nenhum trabalho prévio,

porque a gente não sabia de maneira nenhuma o que é que iria acontecer durante a filmagem ou como é que estaria prevista a filmagem, portanto, o estado de espírito ou a preparação anterior do ator em relação ao momento da filmagem é quase oposta. Portanto, no caso do João César [Monteiro] é como se a gente estivesse disponível, mas não sabia para quê, nem poderia ter feito uma grande preparação nem coisa nenhuma. No caso do Manoel de Oliveira, eu já estaria cheio de medo, não saberia o que é que ele iria fazer com aquele material e se aquilo que ele tinha pensado de alguma maneira iria resultar; ou porque os textos são muito literários, ou porque as frases nos parecem frases artificiais que ninguém diria, ou porque são textos tirados de romances em que os próprios personagens falam de certa maneira especial: há qualquer coisa, logo à partida, que faz medo ao ator. Agora, o que muda muito nos casos de diferentes realizadores com quem eu tenho trabalhado é a própria pessoa do realizador. Mas isso não sei se acontece com todos os atores. No meu caso, uma coisa fundamental pra eu me orientar é perceber que pessoa é o realizador. No caso do Oliveira, ele surpreende porque vai fazendo alterações sucessivas à sua própria linguagem – já estou habituado de certo modo a uma maneira de trabalhar. Mas mesmo em casos de realizadores que eu não conheça a maneira de trabalhar, nem que tipo de planos que costumam fazer, nem nada disso, há uma relação que é uma relação pessoal com o realizador. Eu tenho sempre a sensação de que quando estou a representar no cinema, estou a representar para uma pessoa, e esta pessoa, substituída pela câmera, é o realizador. Portanto, se eu faço um filme com Pedro Costa, é com aquela pessoa que é o Pedro Costa – com a cabeça que eu imagino que o Pedro Costa tem, com a mentalidade do Pedro Costa –, que eu estou a dialogar, e que invento, de certa maneira, uma proposta de trabalho. No caso do Manoel de Oliveira é outra coisa completamente diferente, no caso do João César [Monteiro] é outra coisa diferente. Para mim é como se existisse permanentemente um diálogo: um diálogo imaginário, com a pessoa que eu imagino que o outro é. É claro que, no caso do Manoel de Oliveira, já não imagino tanto, porque já o conheço muito bem. Mas em muitos casos, por exemplo no filme que fiz com o Pedro Costa, n’*O Sangue*, eu

conhecia muito mal o Pedro, portanto é como se eu estivesse a tentar adivinhar que pessoa era ele.

**PMG:** Tá, então vou pular de novo para uma perguntinha que estava aqui no final, que é o seguinte: o cinema do Manoel de Oliveira tem algumas características com as quais vocês se identifica, como “homem de teatro” (digamos), que é o teatro do texto, a paixão pela palavra, um teatro que ostenta sua artificialidade, que recusa o decorativo, o supérfluo, etc.; você acha que isso o influenciou a escolhê-lo repetidamente para papéis e ajudou a instalar a cumplicidade entre vocês dois? Esse fato de você sentir o teatro dessa maneira e ele sentindo o cinema de maneiras próximas?

**LMC:** Não, não, não. Se existe alguma cumplicidade entre os dois não é de maneira nenhuma uma cumplicidade baseada em critérios artísticos. E tenho a certeza que ele, quando vem ver os espetáculos – e já tem vindo a alguns, pouco, mas algumas vezes vem ver meus espetáculos –, [ele] não sente nenhum ponto de contato entre o que eu faço e os seus filmes. De certa maneira, interessa-lhe mais pessoalmente do que como objeto artístico aquilo que eu posso fazer. A cumplicidade que existe é uma cumplicidade completamente pessoal, baseada em convívio ao almoço e ao jantar, pequenas brincadeiras que tece, conversas um pouco mais profundas outras vezes, pura e simplesmente memória de companhia e de termos estado nos mesmos sítios ao mesmo tempo; troca de opiniões, às vezes sobre questões de natureza política, e ele conhecer pessoas da minha família, eu conhecer pessoas da família dele... A cumplicidade é uma cumplicidade de duas pessoas amigas que não são artistas. Mas isso eu gosto imenso, porque eu não acredito na separação entre as duas coisas. Portanto há uma implicação pessoal, muito mais do que estar a discutir teorias, e isso cria uma cumplicidade mais verdadeira do que aquela que pode vir às vezes de um grande discurso – em que muitas vezes eu irei mentir, ou irei dizer coisas que afinal não são aquelas que se passam de verdade e a ele provavelmente acontece-lhe a mesma coisa. O Oliveira é uma pessoa

extremamente concreta e muito realista. Ele vê as coisas exatamente como são, e com a crueldade de quem vê exatamente o que tem à sua frente. Portanto, ele quer lá saber que eu o diga das teorias que eu invento! O que ele quer é saber quem eu sou por contato pessoal e direto comigo, não é? E depois aí criam-se laços de amizade autêntica, e profunda solidariedade humana. É sério.

**PMG:** Então, não é uma cumplicidade, a princípio, só artística?

**LMC:** Eu é que tenho aprendido com ele muitas coisas. Quer dizer, pelo seu próprio exemplo, eu aprendo muito, por exemplo, eu aprendo coisas constantemente sobre direção de atores com ele. Ao ver não só aquilo que se passa comigo como podendo assistir àquilo que se passa entre ele e outros atores. Como é que ele chega a conseguir terminar as coisas com outros atores, para mim é uma coisa muito especial.

**PMG:** E é algo que você utiliza em seu trabalho como encenador?

**LMC:** Eu não copio. Não copio porque não sou a mesma pessoa, não posso atuar como ele. Mas ilumina-me. Dá-me a entender coisas que se passam de fato na cabeça dos atores e nas relações entre os atores e o realizador.

**PMG:** E essa transcrição do cinema para o teatro é possível na relação com o ator?

**LMC:** De certa maneira é possível porque fundamentalmente entre o cinema e o teatro o que se passa de fundamental no ator é a mesma coisa, o mesmo processo, de formas diferentes, e com roteiros diferentes, mas basicamente é a mesma coisa. Portanto tenho aprendido muitas coisas com ele. Tenho aprendido muitas coisas com ele, na sua atitude, por exemplo. Eu tenho percebido que ele considera todos os seus filmes como uma intervenção pública. Para ele fazer um filme é fazer uma intervenção na sociedade em que existe. É muito importante para ele o momento

da apresentação do filme ao público. Ele uma vez me disse uma coisa muito simples que foi assim: “quando você olha para a câmara está a olhar para as pessoas que estão na sala”. E ele tem primeiramente essa noção do que é o espectador perante as imagens que ele cria, perante os filmes que ele cria. E gosta de intervir. Considera isso no fundo como uma intervenção política, à sua maneira. Isto é uma coisa simplicíssima, não é? Mas fez-me pensar muito. Porque muitas vezes a tendência dos criadores, tanto no teatro como no cinema, é a da expressão pessoal, esquecendo-se de que, no fundo, o que vai acontecer é uma apresentação perante um público, ou perante um ambiente cultural. É estar contra ou a favor daquilo que é o gosto dominante, é provocar o gosto dominante ou não provocar. A própria escolha dos temas é chocante ou não é chocante, o dever ou o gosto. No caso do Oliveira não é o dever. É o prazer de surpreender um público, ou de surpreender um ambiente cultural é muito importante. São coisas desse gênero que eu aprendo com ele. Descubro nele e depois me faz refletir sobre meu próprio trabalho, não é? Mas não tanto é cópia dos mesmos processos. É mais poder tê-lo como... poder analisar e tecer em minutas suas atitudes como exemplos da atuação artística. E é uma coisa que repito mil vezes que é sua enorme capacidade lúdica. Quer dizer, há um prazer de inventar infantil, que é uma qualidade, uma liberdade, perante todas as *contraintes* de produção, que eu acho que devia ser um exemplo a ser seguido por todos os artistas, à sua maneira. Nunca vi isso em mais ninguém, naquela maneira. Quer dizer, não há nada que o prenda nessa sua capacidade lúdica e nessa alegria de inventar. E isso, oxalá, eu e todas as pessoas conseguíssemos termos, sempre.

**PMG:** Ótimo. Você acredita no que dizia o Jean Renoir que o ator encontra o ponto certo para o seu papel, a medida e a maneira certa de representar, num momento de iluminação, ou numa fásca ou num insight?

**LMC:** Acredito, acredito, o mais possível....Quer dizer, acho que, no cinema, então, completamente. Quer dizer, há um momento qualquer em que, oxalá, se coincida

com a melhor técnica, do ponto de vista técnico, em que, de fato, alguma coisa de especial acontece perante à câmera. Porque o ator, de repente, não sei, porque se criou uma tensão especial, qualquer coisa do gênero. Acho que o Oliveira é mestre em pressentir qual é esse momento. Por exemplo: ele sabe muito bem quando é que não se deve ensaiar mais, nos casos em que ensaia. Sabe muito bem quando é que... às vezes enerva-se muito, por exemplo, porque quer filmar naquele momento porque provavelmente está a sentir que o ator já não aguenta mais tempo nenhum, e que agora é que vai ser bem, e a resposta da técnica não coincide com o timing dele.

**PMG:** Se você tiver exemplos, Cintra, pode ir dando assim, porque eu.... Se você pensar nos exemplos à medida em que for falando, pode ir falando sem problemas porque para mim isso é ótimo. Se você puder sempre dar um “exemplinho” sobre essa *etincelle*...

**LMC:** São tantas coisas. Tantas coisas, tantos anos, sei lá, que não lembro. Mas acontece, isso acontece muitas vezes. Normalmente, costuma ser, no caso do Oliveira, a primeira vez que se filma. Porque há uma espécie de medo de filmar que provoca um estar à disposição, diferentes unidades, no ator, melhor que... mais capaz de provocar a tal *etincelle* do que se o ator estiver muito seguro daquilo que vai fazer e em que provavelmente já nada se passa de verdadeiro. Para ele, o que lhe interessa, é o que se passa mesmo que alguma coisa aconteça na personalidade, na pessoa do próprio ator que está à frente. No meu caso, pelo menos, isso coincide normalmente com a primeira *take*. E tem acontecido coisas de cumplicidade nesse aspecto, porque ele já sabe que eu percebo isso. Depois de muitos anos ele já me diz assim: “Vamos filmar? Quer filmar?” Aí é das poucas coisas, muito simples e muito concreto, é que sinto que o astro de conhecimento mútuo e a cumplicidade funciona.

**PMG:** Algum outro diretor já te pôs essa pergunta “Quer filmar?”, “Vamos filmar?”. Ou não?

**LMC:** É muito raro.

**PMG:** É raro?

**LMC:** É como se tudo dependesse do desenvolvimento da equipe, a técnica, mais que do desenvolvimento do trabalho do ator.

**PMG:** E você já o viu fazendo essa pergunta para outros atores? Dando esse voto de confiança tão explícito assim?

**LMC:** Não tenho visto não. Por exemplo, tem feito muitos filmes com Leonor Silveira. A relação com Leonor é mais dura. Ou dura ou contemplativa. Quero dizer, ou às vezes é forçá-la a filmar; outras vezes é... como hei de dizer?... mais doce, no sentido de ficar tão encantado com a Leonor que não precisa de saber se vai filmar, se quer filmar ou se não quer filmar, porque é evidente que quer filmar ou qualquer coisa desse tipo. Mas aí também penso que o Oliveira tem uma relação com os homens atores diferente da relação com as mulheres atrizes. Há um lado de extrema sedução que a presença da mulher exerce sobre ele. Ele cria uma relação diferente do que aquela que cria com os homens. Mas, por exemplo, imagino que com um ator como Michel Piccoli, com quem também já trabalhou muitas vezes e com quem gosta muito de filmar, se criará um tipo de cumplicidade diferente da minha. Mas isso... praticamente nunca assisti uma filmagem com Piccoli, então não posso dizer.

**PMG:** Pelo fato de que, exatamente? Essa diferença da cumplicidade?

**LMC:** De sermos pessoas diferentes. Somos pessoas diferentes. Portanto... Piccoli é extremamente expansivo na maneira de estar no platô. Muito seguro quanto à sua maneira de representar, muito livre... Já fez tantos filmes e está tão à vontade no cinema, que dá a sensação que nunca tem medo de representar. Portanto, estão sempre a conversar, os dois. No meu caso, sou muito mais tímido, e minha relação com a própria filmagem é muito mais medrosa que a de Piccoli. Ele sentirá uma coisa dessas, não é?

**PMG:** E com relação aos jovens? Como é essa relação dele com os jovens? Com diferença a você, por exemplo.

**LMC:** Quando eu fui jovem, já filmava com ele. Sempre tive uma relação de igual para igual que não senti nunca uma autoridade. Nenhum paternalismo em relação aos jovens. Eu acho que ele tem um gosto em filmar as pessoas jovens. Mas não é um gosto... Não há nenhum autoritarismo. Isso eu nunca senti. E não sinto que exista uma hierarquização na relação. Nunca vejo ele pensar que um jovem não sabe. Ou que ainda tem que aprender. Ou tratá-lo de uma forma paternalista. Isso nunca vi. Antes pelo contrário. Quer dizer, há um respeito enorme por uma coisa que uma pessoa mais velha já não tem. Uma inocência, ou uma *gaucherie*, da parte dos atores mais jovens que o encanta e que de modo algum ele que tocar, não é? E, por exemplo, é muito bonito vê-lo dirigir o Ricardo Trêpa, o neto. Porque há um conhecimento muito grande do que podem ser as falhas do Neto. E as dificuldades do Neto. Mas há uma vontade tão grande, não de expor isso, mas de expor o oposto. Aquilo que ele vê de qualidades no neto, que não há uma grande intervenção sobre o trabalho do Neto. Não há nenhuma vontade de o corrigir nem de o dirigir. Há a vontade de o saber filmar, de modo a valorizar, digamos, aquilo que ele preza no próprio Neto. Isso acontece no fundo com toda a gente. Em relação aos jovens, há até uma vontade de não estragar. E creio que já ouvi, muitas vezes da boca dele, ele dizer assim... Muitas vezes... Aquela frase que acontece muitas vezes: “você está a estragar tudo”. Por exemplo, em relação a um diretor de fotografia. Ou, por

exemplo, numa intervenção de um assistente que diz “fizeste mal”, por estar a tentar ajudar o Oliveira, dizendo a um ator mais jovem: “fizeste mal”. Ou dizer a uma atriz jovem: “endireita a saia que não está direita”. E ele diz “você está a estragar tudo”. Porque interessa-lhe não estragar aquilo que há de inocência...

**PMG:** de frescor...

**LMC:** de frescura sim. Num ator mais jovem.

**PMG:** Certo... Ouve-se falar muito do desejo do ator. O Godard, por exemplo, escolhia suas atrizes tendo em mente as grandes estrelas do cinema. Mesmo que ele tivesse uma relação ambígua com cinema hollywoodiano e comercial. Mas que era, antes de tudo, um desejo cinéfilo quando ele escolhia uma atriz. E o desejo do Manoel de Oliveira com relação a você. De onde vem?

**LMC:** Isso tem que perguntar a ele.

**PMG:** Mas eu queria saber sua opinião sobre esse olhar desejando o ator.

**LMC:** Isso acho que é muito. Quer dizer, ele deseja muito. A maneira como faz a distribuição dos papéis tem a ver com isso. Quer dizer, ele sente-se atraído por aquela personalidade, por aquela pessoa. No caso da escolha da Leonor Silveira, é muito engraçado. Pela primeira vez, *n’Os canibais*, é muito engraçado. Ele fez audições. Viu muitas raparigas. E acho que a Leonor... Agora não lembro exatamente o que é. Mas tenho a sensação que a Leonor não correspondia ao perfil que ele tinha desenhado para a personagem. Pois foi exatamente aquela que não correspondia ao perfil que ele tinha desenhado para a personagem, que ele escolheu. Porque ele se sentiu atraído por aquela personalidade. E sentiu, provavelmente, de uma forma muito espontânea, sem ser muito intelectualizada, que ele viu alguma coisa que o interessava ali. Isto se daria na escolha da Catherine

Deneuve para *O convento*. E na presença da Catherine Deneuve ele via, ele desejava, não só a Catherine Deneuve, mas a Catherine Deneuve com toda a memória do cinema que ela transporta. Mas não é uma ideia teórica. A Catherine Deneuve transporta, de fato, a memória do cinema. E quando está a representar, a Catherine Deneuve nunca se esquece de sua filmografia. Porque faz coisas do gênero... É... Sente-se que se preocupa com sua imagem porque já apareceu dessa maneira em outro filme. Preocupa-se em não fazer isto porque já fez de outra vez. Ou ir vestida como ia vestida na outra vez. Portanto, há na Catherine Deneuve um diálogo permanente com seu passado já no cinema. E o Oliveira, sentiu-se atraído por isso mesmo. Creio que isso é muito engraçado. No meu caso, o que é que ele encontra em mim, isso eu não sei dizer. Eu imagino que há de fato, naquilo que eu faço, um gosto da minha parte de me expor emotivamente, perante à câmera ou em um palco, que lhe agradará, provavelmente. Outra coisa que eu nem sei se terá sido explícita, muitas vezes, ele já me disse muitas vezes, que ele acha que eu digo o texto muito bem. Se ouve tudo muito bem. “Você quando me diz, eu ouço”; “Você diz muito bem o texto”. Muitas vezes sou escolhido para dizer mesmo textos, ou mesmo só como voz, não é? Portanto, isso tenho a certeza de que ele gosta, porque já me disse outras vezes. O resto eu não sei.

**PMG:** Vamos falar então um pouquinho justamente da voz. Você já interpretou numa língua estrangeira com ele, em francês, já “cantou” no *Os canibais*, depois foi dublado, mas ele pediu para os atores cantarem. Sobretudo foi narrador em alguns filmes. O “interpretar” de Oliveira passa forçosamente pela voz. Então é isso que você acha que...

**LMC:** No meu caso, acho que sim.

**PMG:** Só no seu ou um pouco mais geral?

**LMC:** Não sei, mas creio que especialmente no meu caso. Eu, por exemplo sei, que no caso do Mário Barroso – ele foi diretor de fotografia, mas também atuou em *Francisca*, e se não me engano é quem faz a narração do *Vale Abraão*. Sei que existe também um fascínio pela voz dele. Imagino que no caso do Diogo Dória, exista também esse fascínio pela voz dele. Isso para mim, como diretor, como encenador também, não me é estranho. Porque acho que, de fato, voz é uma coisa muito importante para representar. Quer dizer, o próprio timbre, o ritmo de voz etc., diz muito sobre aquilo que é a verdadeira inteligência ou sensibilidade da pessoa que está por trás, não é? Portanto é muito importante ouvir o ator, e saber ouvi-lo. E através da voz passa muito da representação. Nomeadamente, em filmes em que não nos é pedido, como é o caso do Oliveira, as caretas que os realizadores normalmente pedem aos atores. Nunca vi o Oliveira estar à espera, a pedir expressões mais específicas por essa razão ou por aquela.

**PMG:** Com relação a Monteiro, você tinha um personagem que era uma espécie de duplo do cineasta na trilogia do João de Deus. Com Oliveira esse duplo, ou esse alter ego, nunca aconteceu.

**LMC:** Eu creio que o Oliveira não tem duplos. É único.

**PMG:** Mas quando ele fez *Viagem ao princípio do mundo*, com o Mastroianni, aquilo ali é um pouco o duplo dele. E você, apesar de toda essa cumplicidade, essa amizade, ele nunca viu em você um duplo. Por que você acha isso?

**LMC:** É engraçado. Não sei... não sei se pelo fato de o Monteiro ter me usado em um trabalho muito mais novo. Em relação ao Mastroianni e ao Piccoli também existe uma admiração muito grande da parte do Manoel de Oliveira, pela própria obra de cada um como ator, que de certa maneira os põe mais em uma situação de igualdade com o próprio Oliveira. Por exemplo, ele fala do Mastroianni com um enorme respeito pelo que o Mastroianni fez, pela história do cinema, por tudo isso.

E o Oliveira não é uma pessoa modesta. Portanto, são duas grandes personalidades da história do cinema, acho mais que natural que ele escolha para ser o duplo uma outra grande personalidade do cinema do que a mim...

**PMG:** Não é pelo fato de ser estrangeiro, você acha que isso tem uma importância?

**LMC:** Eu não sei...

**PMG:** Como uma forma de dizer que em Portugal não teria alguém à altura de interpretá-lo.

**LMC:** Não... O Oliveira é uma pessoa muito mais generosa do que isso. Não é isso, não acredito. Existe um grande respeito e companheirismo dele com outros realizadores portugueses; por exemplo, há uma afetividade pelo Paulo Rocha enorme da parte do Oliveira, aliás é muito bonito o filme...

**PMG:** *Cinéma, de notres temps.*

**LMC:** Sim. Mas no caso de atores, é impossível ter um ator por quem Oliveira tivesse uma admiração paralela à que tinha pelo Mastroianni, não existe.

**PMG:** O controle da carreira, a escolha dos papéis por parte de um ator, tem a ver com o trabalho que ele desenvolveu com outros diretores do cinema. O fato de você ter trabalhado com o Oliveira ajuda ou intimida outros diretores quando lhe propõem papéis? Por exemplo, o filme do Fitoussi, *Le jours où n'existe pas*.

**LMC:** Ajuda em relação aos realizadores estrangeiros que conhecem pouco meu trabalho no teatro, por exemplo, ou que admiram muito algumas coisas que fiz nos filmes do Oliveira. Em relação aos portugueses, prejudica. As pessoas não gostam muito de me ter em filmes porque sou o ator que aparece sempre nos filmes do

Manoel de Oliveira, a não ser em casos especiais em que problemas dessa ordem não existem ou quando há outra relação com o realizador que não tem nada a ver com os filmes do Oliveira, no caso, mais inteligentes, mas enfim, creio que, de certa maneira, prejudica.

**PMG:** Essa escolha do Fitoussi, por exemplo, de ter você, no filme dele, bastante como narrador etc. E que é um filme bem próximo do universo do Manoel de Oliveira. Você acha que a escolha por você veio por causa dessa carga de ator de Manoel de Oliveira, ou não? No caso do Fitoussi.

**LMC:** Acho que sim. É o caso também de outro realizador bastante marginal e com um grande limite em termos de produção, que é um realizador espanhol que se chama Pablo Llorca, que também me convidou para fazer vários filmes em que pelo menos o ponto de partida para me convidar era ter me visto nos filmes do Oliveira. E o último filme que fez, um filme que ainda não saiu, há uma citação direta, porque há um plano enorme, enorme, em que estou a falar direto para a câmera que lembra muito e que é de certa maneira uma homenagem ou uma citação não só ao Manoel de Oliveira, mas a mim nos filmes do Manoel de Oliveira.

**PMG:** E esse fato te incomoda, te engrandece, o que você acha disso enquanto ator?

**LMC:** Eu tenho uma posição muito diferente do que a maioria dos atores normais. Eu não me considero um ator de cinema, nem estou interessado em ter uma carreira de ator de cinema, portanto não me preocupa nada. Sinto-me orgulhosíssimo de ter participado de tantos filmes do Manoel de Oliveira e de fazer parte da obra de um cineasta gigante, portanto isso compensa muito mais do que estar fazendo filmes com pessoas que nem sabem por que me chamaram, portanto não tenho problemas em relação a isso, e não tenho problema nenhum se não me chamarem para fazer cinema. Cada vez que fiz cinema o fiz porque me interessava pela obra daquele realizador ou realizadora. De fato, tenho tido muita sorte de

fazer filmes com pessoas muito interessantes - quase todas. Portanto, não tenho nenhum problema em relação a isso.

**PMG:** Tá. Vamos falar agora sobre os filmes especificamente. Começando pelos filmes que, segundo eu li, você recusou: *Benilde e Amor de Perdição*. É verdade ou não?

**LMC:** Fiz esse erro na minha juventude. (Risos)

**PMG:** Por que e qual seria o papel?

**LMC:** *Benilde* é porque, estupidamente – da maneira mais estúpida possível -, como nós estávamos a viver um momento revolucionário muito intenso àquela altura em Portugal, achei que a minha cabeça não se adaptaria a uma mentalidade como a do texto do José Régio. Eu estava tão longe daquele mundo do José Régio no momento que a gente estava a viver que não me apetecia me meter naquele gênero de ambiente. Fiz um disparate...

**PMG:** O papel era o de Eduardo, o noivo?

**LMC:** Exato. Que eu adoraria ter feito, eu adoro o filme, e, portanto, é um daqueles erros da vida fatais. No *Amor de Perdição* foi diferente, fui ambicioso demais, portanto, já com o problema de não ter feito *Benilde*, eu quis fazer o Simão, mas eu fui convidado para fazer o primo, e então eu ousei e fui jogar com o Oliveira, achando estupidamente que podia fazer brincadeiras desse tipo, portanto falei para ele: “eu quero fazer o filme, mas quero fazer o Simão, não quero fazer o primo Baltazar”, e ele me disse, “mas você não pode fazer o Simão porque você é muito mais velho do que o Simão”, e eu acabei a não fazer nem o primo nem o Simão, e me arrependi pois perdi a oportunidade de estar em um filme maravilhoso. Mas depois dessas duas cenas, qualquer outro realizador teria dito, “é um vaidoso,

adeus, vá embora”, e a resposta do Oliveira foi bem típica dele: “então eu lhe proponho uma coisa mais difícil”, que foi o papel que assumi no *Sapato de cetim*, que, de fato, com a idade que eu tinha, fazer aquilo foi uma proposta de um realizador louco, porque eu não tinha bagagem técnica nenhuma para poder fazer aquilo, difícilíssimo, horas de filmagem, e eu aceitei de olhos fechados. Ainda bem que fiz, é evidente, mas fui completamente inconsciente, teimoso.

**PMG:** Ainda bem, né? Então vamos falar dos filmes onde você não está para depois falar dos que você está. Queria que você me falasse se há algum papel nesses filmes nos quais você se veria. Por exemplo, *Francisca*.

**LMC:** Em relação a *Francisca* nunca pensei nisso. Porque é uma coisa tão bonita, nesse filme e em outros filmes em que ele nunca pensou em mim, eu acho sempre tão certo, acho tão indissociáveis os personagens dos próprios atores, tão bem escolhidos, que nunca me passaria pela cabeça dizer “eu gostava de fazer esse papel, eu devia ter feito aquele papel”. *Francisca* é um caso que para mim não há a menor dúvida, os personagens são aquelas pessoas, mais até do que eu encontro em nenhum outro filme, uma tal força de identificação dos personagens com os atores que nunca me passaria pela cabeça isso.

**PMG:** Nem no *Party*, por exemplo, o papel do Samora?

**LMC:** Não...

**PMG:** Porque foi no auge da parceria. Por que você não está no *Party* se é um papel que você teria a idade para fazer etc, mais ou menos o perfil?

**LMC:** Não, nunca me passou pela cabeça. Mas há um caso, de fato. Há um caso que é o caso do *Palavra e utopia*. Eu queria ter feito o personagem todo. E não foi Manoel de Oliveira que me falou isso, foi o produtor, Paulo Branco, que me falou “vamos

ter um filme todo para ti, um filme sobre o padre Antônio Vieira”, e eu fiquei nessa esperança. Eu admiro a solução, e aceito completamente, a solução que foi encontrada pelo Oliveira, que é artisticamente correta, mas eu tenho uma pena gigantesca de não ter feito, não tanto o padre Antônio Vieira jovem, mas não ter feito até o fim. E custa muito engolir isso. E quando vejo o que é a cena da morte do Vieira, tenho uma raiva de não ter feito aquela cena enorme. Mas o Oliveira sabe disso.

**PMG:** a época vocês discutiram isso, você chegou a...

**LMC:** Eu aceito completamente porque tenho respeito total pelas decisões que ele toma, mas tenho uma pena enorme, enorme, enorme. E tenho tanto mais pena o quanto sei que houve alguma fissura entre mim e o Lima Duarte. O Oliveira propôs que o Lima estudasse comigo a maneira de pronunciar o brasileiro, e o Lima Duarte não esteve para isso. Houve uma reserva da parte do Lima Duarte que eu senti como uma coisa muito pouco fraterna na camaradagem entre os dois atores. E não é o Lima Duarte que fala português, sou eu que tenho que falar como o Lima Duarte fala, a relação era um bocadinho desigual. Isso foi um momento desagradável. Mas, é evidente, isso não tem nada a ver com... Por muito que me custe, aceitaria tudo e mais alguma coisa. Tenho respeito total pelo Oliveira para aceitar. E apesar das expectativas que o produtor tinha criado, não protestei um segundo.

**PMG:** E no *Vou para casa?* É um filme sobre teatro, que se passa no meio do teatro, você não...

**LMC:** Não seria capaz de fazer aquilo. Eu gosto muito do filme, como de praticamente todos, mas não seria capaz. Eu nunca senti vontade de fazer. Mesmo... não estou a falar já do papel do Piccoli, mas do Malkovich, que eu acho admirável o

que o Malkovich faz naquele filme, naquele plano enorme em que está a ver o outro a representar...

**PMG:** O contraplano...

**LMC:** Sim, sim. Eu nunca seria capaz de fazer o que o Malkovich faz, e, aliás, nos filmes do Oliveira não é possível isso, porque ele não filma os personagens, filma os atores, portanto uma pessoa nunca seria capaz de fazer o que um outro ator está a fazer quando o filme é feito. Portanto não é um papel que poderia ser substituído por outro ator, é criado com o ator mesmo, portanto *Vou para casa* sem aquele ator seria um filme completamente diferente, provavelmente não seria aquele guião e, sobretudo, seria filmado de uma maneira muito diferente, portanto, é muito difícil que isso se possa passar.

**PMG:** Nem nas peças que são representadas dentro do filme, por exemplo... Mas não tem papel masculino, né? O rei morreu, só mulheres.

**LMC:** Sim.

**PMG:** Eu digo o seguinte, por ser um filme que se passa no meio do teatro, e por ser você uma pessoa vinda do teatro, poderia ter, assim, uma certa vantagem com relação à sua experiência com o teatro.

**LMC:** O que já aconteceu, e é muito engraçado porque confirma aquilo tudo que eu digo, é eu já ter feito a mim próprio.

**PMG:** No *Um filme falado*.

**LMC:** Isso, no *Um filme falado* sou eu mesmo que aparece. Aquela cena não era necessária, no fundo, trata-se de uma brincadeira para eu estar no filme.

**PMG:** É isso que eu queria saber, ele fez um joguinho pra você estar no filme, como é o caso de *A carta*, também. É um papel pequeno, não muito importante, mas imagino que ele tenha criado pensando em você e fez questão que você estivesse nesses dois filmes.

**LMC:** Em *A carta* eu não tenho certeza qual teria sido a ideia, mas no *Filme falado* tenho a certeza. Há o gosto por tornar explícito que o filme não são as personagens, mas são as pessoas, pelo menos eu entendo assim. E neste filme, o último, que ainda não vi, mas a minha participação neste *Cristóvão Colombo*, de uma forma indireta, é uma coisa do mesmo tipo, quer dizer, eu estou fazendo o diretor do museu, eu preciso mostrar o museu ao próprio Manoel de Oliveira e à Dona Isabel, que eu conheço muito bem. Então existe um prazer ao fazer personagens, mas no fundo há um brincadeira, há um jogo entre a ficção e a própria realidade, porque muitas vezes tenho convivido com eles em situações, não iguais, mas paralelas, e há um convívio com ele, de amizade com o casal, não é só com o Manoel de Oliveira, que eu senti no momento da filmagem.

**PMG:** É a questão do documentário que você falou no início.

**LMC:** É um documentário, mas fingindo que não é, portanto há uma brincadeira com isso também, que eu acho que tem a ver não só com o personagem que eu interpreto, mas também com a minha própria pessoa.

**PMG:** Então, para terminar, vamos só falar dos personagens de cada filme, e eu queria que você me lembrasse alguma curiosidade da época, como foi filmar, o processo de criação, os diálogos que você teve com o Oliveira com relação a esses personagens. Então: *O sapato de cetim*, o Dom Rodrigue.

**LMC:** Eu não lembro de ter tido nenhum diálogo com ele sobre o Dom Rodrigue, ainda por cima em um momento em que a gente se conhecia tão pouco. Havia um grande pudor, muita vergonha entre duas pessoas que não se conhecem. Lembro de haver provas de guarda-roupa muito importantes, como, aliás, em todos os filmes, provas de guarda-roupa em que ele sempre tem uma opinião sobre aquilo, e lembro-me de ver muitas coisas sobre os chapéus, sobre os vestidos e as barbas e as diferenças entre as barbas, mas de resto não lembro de na preparação do papel ter havido nenhum diálogo em especial. As pessoas com quem eu dialogava nesses momentos eram os outros atores, com os quais ensaiava muitas vezes e com quem muitas vezes conversava, discutíamos sobre o próprio texto, sobre os diálogos dos personagens ou qualquer coisa do gênero, e de certa maneira com o Jacques Parsi, sobretudo no que diz respeito a dúvidas do francês, construção da natureza do próprio texto e assim, mas isso não era o trabalho, surgia naturalmente à margem da relação com o Manoel de Oliveira.

**PMG:** Todas as cenas foram mais ou menos nesse mesmo esquema dessa primeira cena do mastro? Você ensaiava antes?

**LMC:** O esquema da filmagem era muito especial. Aliás, ela modificou-se bastante, porque de certa maneira deixou de haver esse tipo de trabalho nos filmes do Manoel de Oliveira, porque deixou de haver movimentos de câmera, ou quase deixou. Naquela época havia muitos movimentos de câmera, muitos *travellings* e aqueles planos-sequência gigantescos, e portanto a gente ensaiava, primeiro uns com os outros, o texto, então havia um momento de *mise-en-place*, e isso se passava diariamente, com idas ao estúdio regulares, depois ficávamos à espera de que o décor ficasse pronto, a partir do momento em que o décor estava pronto ou quase pronto havia uma *mise-en-place* feita com a câmera e uma marcação muito exata dos movimentos de câmera e dos tempos de dicção do texto, com os movimentos de câmera, com as paragens dos atores, movimentos dos próprios atores etc., e depois finalmente filmava-se, portanto cada um daqueles planos de 15 minutos ou

quase correspondiam quase sempre a uma semana de filmagem, a gente filmava no fim de semana, o que era um processo que criava uma expectativa enorme, o que tem muito a ver com o próprio teatro, e isso é inesquecível para mim: no momento, no fim daquela semana e depois de tantos ensaios, em que se punha a câmera a funcionar era um momento de perigo tão grande que criava-se a dita *etincelle*.

**PMG:** *Aí no O meu caso, são dois, O Intruso e o Jó.*

**LMC:** *O meu caso* foi um processo de filmagem muito diferente. Estávamos todos fora do nosso sítio, estávamos num palco, estávamos todos no Havre, num palco de teatro, com os camarins, exatamente como no teatro, a gente subia ao palco para representar. E foi ensaiado numa certa maneira, uma maneira muito mais parecida com o que é um ensaio de teatro. Se a memória não me falha, n'*O meu caso* propriamente dito, não tanto no Jó, mas sobretudo no Intruso, o Oliveira foi fazendo como se costuma fazer no teatro, quer dizer, foi ensaiando e assistindo aos ensaios com a gente, e isso é um caso muito raro. Assistindo aos ensaios nós fomos mais ou menos improvisando o que se passava de acordo com a peça, e íamos, à medida que íamos ensaiando, decidindo sobre o lugar da câmera e a maneira de filmar aquilo. Isto foi no *Meu caso*, portanto na primeira parte do filme. Depois, em relação ao Jó, eu demorava tanto tempo a maquiar-me o dia inteiro, e quando chegava no fim do dia a gente filmava aqueles planos. Eu só me lembro disso, de passar o dia inteiro a fazer a maquiagem, e chegava num estado de prostração e sofrimento pessoal, que nem lembro do momento de filmar, já faz tantos anos. Eu lembro de uma atmosfera de felicidade da equipe enorme. O centro da equipe era Bulle Ogier, portanto tudo girava em torno dela, e ela funcionava como uma espécie de ponto de referência a toda a gente, e ela criou, conscientemente ou inconscientemente, uma atmosfera de amizade e ligação entra as pessoas muito, muito grande. As filmagens eram extremamente agradáveis, a gente almoçava todos os dias juntos, passava os dias juntos, um grupo maravilhoso de pessoas, foi um dos melhores momentos da minha carreira no cinema.

**PMG:** E em *Os canibais*, o Visconde?

**LMC:** N' *Os canibais*... já não me lembro do que estamos a falar, estamos a falar de como se passaram as filmagens?

**PMG:** É, dos personagens, como é que se deu a criação de cada personagem, algum diálogo eventual que você teria tido com o Manoel pra criar o personagem, se alguma coisa na sua carreira se deve a...

**LMC:** Sim. No caso d' *Os canibais* eu sentia primeiramente uma frustração enorme de fazer playback, mas suponho que a própria frustração de fazer playback produziu alguma coisa. A gente tinha que cantar, e quando filmou estava a cantar, e isso provocava um estado de exaltação que existe nos cantores da ópera quando estão a fazer uma ópera e que tem um resultado na própria imagem e no comportamento, então o próprio fato do treino do playback existir, a frustração, fazia com que a gente abrisse a boca, e grande parte daquela sensação grandiloquente do filme – não no mau sentido, mas grandiosa do filme, o caráter da ópera – no que atinge a representação dos atores tinha a ver com isso. A questão da perna de pau foi uma das maiores imposições que eu tive, e lembro-me de um episódio muito engraçado. Eu tenho pessoalmente sempre a mania de que não sei dançar, e tem a cena do baile, que era muito importante, e ainda por cima eu dançava com a perna de pau, portanto deveria dançar mal com certeza, e o Oliveira achava que eu dançava mal. E então tivemos uma sessão, e ele dança muito bem, e acha que dança muito bem, e dança mesmo, como se vê naquele filme, e eu tive uma lição de dança com o próprio Oliveira. E eu dizia, “ó Manoel, mas eu tenho a perna de pau, não consigo dançar dessa maneira”, e foi muito engraçado isso. E aí ao filmar a própria cena do baile, ou eu dançava tão mal ou não sei por qualquer razão, a Leonor desmaiou durante a filmagem; portanto, é mais um caso em que todas as *contraintes* físicas provocaram uma qualquer transformação.

**PMG:** E no *Non*, que são três personagens bem diferentes, dois personagens históricos...

**LMC:** No *Non*, quando se tratava das cenas históricas, creio que pra mim funcionou muito a correspondência com o imaginário dessas cenas comum aos portugueses, ou a uma certa maneira de os portugueses verem a história. Portanto, quando estava a fazer o *Viriato*, estava a fazer a imagem que nós todos podemos ter a partir dos livros de escola e a maneira tradicional de contar a história de Portugal do que era o *Viriato*, e assim por diante nas outras personagens. Aí, de certa maneira, foi fácil, e mesmo quando alguma coisa fugia disso, como no fim da batalha de Alcácer-Quibir, o Manoel de Oliveira falou-me - coisa que de vez em quando acontece - falou-me alguma coisa do *Frei Luís de Sousa* [peça do dramaturgo português Almeida Garrett], e aí está o personagem de Dom João de Portugal. E houve um momento em que eu queria obter uma frase do *Frei Luís de Sousa*, já não lembro muito mais. Mas houve um diálogo entre mim e ele sobre o *Frei Luís de Sousa* a propósito daquele momento. Portanto eu percebi que havia alguma coisa de teatral que eu andava à procura nisso, procurava um exacerbamento da sensação da derrota e da dor, da derrota associada à imagética tradicional de uma batalha como aquela, isso ajudou-me também. Mas a principal dificuldade foi a representação da guerra da África. Porque a gente tinha, e muito mais os meus colegas do que eu, uma noção de fazer um filme de guerra vestidos de camuflados, que se associava a todos os filmes de guerra americanos e os filmes sobre a guerra do Vietnã... O Oliveira não queria nem estava à procura de nada disso, e nos pôs, quase como se fosse um castigo, sentados num caminhão durante horas, com um texto extremamente artificial na sua escrita, que falava sobre a história de Portugal. Portanto foi para mim difícil, mas importante, a minha relação com os meus colegas naquela altura porque eu entendia aquilo de uma maneira diferente da que eles entendiam, e difícil dar corpo àquela personagem. E depois houve um episódio, não sei se interessa contar, mas que foi absolutamente

maravilhoso e inesquecível para mim que é, eu e o Diogo Dória ficamos com paludismo [malária], e ficamos cada vez mais lentos na filmagem, e houve uma pessoa na produção que disse, “mas isto não pode ser, temos que parar as filmagens e eles têm que ser levados imediatamente ao hospital”, porque tinha noção da gravidade. E fomos transportados para Dacar e estivemos em um hospital durante muito tempo, o que fazia com que todas as filmagens no Senegal fossem atrasadas, e não se podia manter o plano de filmagens, mas também não se podia prolongar a estadia no Senegal. No dia em que regressamos a Dacar, em princípio já mais fortalecidos e capazes de filmar, o Oliveira solucionou toda a planificação que tinha daquelas cenas fazendo exatamente os mesmos diálogos e as mesmas cenas mas de uma maneira muito mais fácil em menos tempo. É inesquecível a alegria dele quando nos viu chegar ao aeroporto, porque não tínhamos morrido e provavelmente também porque o filme se podia acabar, as duas coisas misturadas.

**PMG:** E isso mudou a interpretação ?

**LMC:** Criou uma intensidade muito grande, quer dizer, o que é uma pessoa ter quase morrido, ter que solucionar o filme de repente, isso criou uma distensão...

**PMG:** Mas você acha que isso se nota no filme?

**LMC:** Eu acho. Por exemplo, uma das cenas em que isso aconteceu é a cena do jantar dos soldados no pôr do sol...

**PMG:** No acampamento.

**LMC:** Há uma carga sentimental, uma melancolia nessa cena, e ao mesmo tempo uma felicidade e uma esperança, o que eu acho que tem a ver não só com o guião e aquilo que a gente estava a representar como com a atmosfera das próprias filmagens que a gente estava a viver.

**PMG:** Um retorno à vida, então. E o Profeta da *Divina Comédia*? A gente falou pouco desse filme.

**LMC:** Eu tenho muito pouca recordação desse filme. Foi um filme filmado em condições muito difíceis, quando estávamos a representar tínhamos que ir pra fora de Lisboa ao mesmo tempo para fazer as filmagens, e eu lembro muito pouco das filmagens. É engraçado, lembro muito vagamente de não ter noção de episódios nenhuns a não ser, de fato, em relação à Maria João Pires... Ah, já sei, lembro-me de uma coisa que foi difícil para mim mas que provavelmente também foi proveitosa para o filme, que é outro exemplo daquelas coisas que têm a ver com a vida. Eu estava muito mal com o Mário Viegas, tinha uma relação pessoal muito difícil na vida real, apesar de considerá-lo um ator bom, já havia tido histórias em comum passadas em que a gente tinha uma zanga, e ele provocou que a gente estivesse no filme, obrigou-nos a conviver um com o outro, creio que isso foi útil para o filme.

**PMG:** E o Freitas Fortuna então, de *O Dia do desespero*? Que é um papel pequeno, mas...

**LMC:** Já faz tantos anos... eu sei que foi duro fazer esse papel, e há um episódio que é muito engraçado e que tem a ver com o mesmo gênero de coisas. Eu tenho este anel, que é o anel da minha família e me foi oferecido pela minha mãe, anel que era do meu avô, meu avô o deu para o meu pai e a minha mãe o deu-me a mim. E eu tenho muito apreço a este anel e faço questão de usar sempre que não há um impedimento de usar, em todos os papéis, no teatro, no cinema etc. E o Oliveira sabia dessa história, e essa participação no filme começa com a minha mão com o anel.

**PMG:** Ah, não lembrava. Vou olhar com detalhes, então. O Carlos Paiva, do *Vale Abraão*.

**LMC:** Todo o *Vale Abraão* foi filmado em um estado de grande tensão de toda a equipe. Foram condições extremamente difíceis de filmagens. Eram filmagens muito demoradas. Houve noites inteiras que a gente passou a noite inteira trabalhando para chegar em ponto e filmar no dia seguinte. Foi um estado enorme de tensão e funcionou... funciona sempre a favor do filme. E houve momentos difíceis na relação das pessoas umas com as outras, do próprio Oliveira conosco. E o resultado é uma coisa muito séria, uma densidade humana que é difícil de conseguir. A gente tinha a noção, enquanto estava a fazer o filme, que estava a fazer um grande filme, e portanto havia um sentido de responsabilidade, um gosto pela construção de cada cena. Isso fez com que aquele fosse um dos momentos mais intensos de filmagens em relação a todas as obras do Oliveira. E a gente tinha noção que para ele, Oliveira, era um filme muitíssimo importante, e que ele fazia em um estado de exaltação artística enorme e de exaltação pessoal, e isso contaminou toda a equipe, eu creio.

**PMG:** *Você sentiu isso em algum outro momento, em algum outro filme?*

**LMC:** Em cada filme gera-se um ambiente muito diferente, o próprio filme puxa um ambiente de filmagens diferente. Uma coisa que é comum é a sensação de convívio em relação às filmagens. Portanto, há sempre um lado de convívio entre as pessoas e do Oliveira com a equipe que é muito importante. Quer dizer, com outros realizadores a gente sente menos a presença do realizador tão dominante no ambiente da própria filmagem. Mas o tom muda muito: há filmagens que são extremamente leves e em que o ambiente todo de filmagem é leve, outras são mais densas, mais pesadas, mais dramáticas. Creio que tem a ver com a própria natureza de cada filme. Em relação ao *Vale Abraão* me lembro disto.

**PMG:** Uma vez você disse que o Carlos [de *Vale Abraão*] era um personagem diferente dos que você representou com o Manoel porque ele era um personagem falhado e fraco.

**LMC:** Sim, agora estou a me lembrar disto sim. De fato isso funcionava como dificuldade para mim, porque quase sempre nos filmes do Oliveira me era pedido uma imagem forte, que dominasse o écran, que usasse a potência de voz, uma presença mais “teatral”, como se costuma chamar. E neste caso o pedido era uma presença discreta, e funcionou como dificuldade, mas...

**PMG:** Mas ao mesmo tempo quando explode, explode de uma maneira fortíssima, que é a cena do gato, não é?

**LMC:** Essa cena do gato foi por acaso, quer dizer, não estava previsto que eu fizesse tremer a câmera, mas eu estava num tal estado de nervos que atirei pro gato com mais força e fiz a câmera tremer. É um daqueles acasos que... não é bem acaso, porque no fundo o momento que se criou era de tal tensão no momento de filmagem que isso se refletiu no meu estado de espírito.

**PMG:** Sublime! Eu acho o momento sublime!

**LMC:** Ah, e me lembro de uma coisa engraçada que é assim... eu tinha deixado de fumar a essa altura, muito por influência do próprio Oliveira que me forçou muito a não fumar. No entanto, eu estava sempre com o cachimbo, porque o personagem deve fumar cachimbo, mas o cachimbo era sempre cheio com uma erva que substituía o tabaco. E ele zangava-se com as outras pessoas que pusessem tabaco. Ora, para uma pessoa que está a deixar de fumar, estar constantemente ali a fumar uma porcaria funcionava como uma coisa humilhante, quase, e como uma provocação. E isso não sei se também tinha influência porque essas coisas estavam todas misturadas, não é?

**PMG:** Sim... e *A caixa*, então? O ceguinho, que eu adoro, particularmente... adoro esse personagem...

**LMC:** Já não vejo há tantos anos, mas esse foi o personagem que me tornou mais popular na população portuguesa, porque é um filme muito popular, as pessoas gostam muito e particularmente as crianças, o que é uma coisa muito engraçada. O filme passava na televisão várias vezes, muita gente me viu em *A caixa* e gostou muito.

**PMG:** E ele é até um personagem muito diferente, porque ele se expressa mais do que os outros, digamos. Tem mais um trabalho dos gestos, das caretas, do olho... Você o sente como um pouco diferente?

**LMC:** Sinto, e sinto que aquilo é uma peça de teatro, não é? E o próprio texto é tão artificial na caracterização daquele personagem popular que me empurrou para ter uma grande liberdade de representar muito. Depois combinei com o Manoel de Oliveira a questão da cegueira: “como quer que eu faça?”, e ele disse, “você é que sabe”! Me passou pela cabeça fazer aqueles cegos que não têm a vista parada, mas é muito difícil; “faça! Faça lá pra eu ver!”, e eu fiz e eu disse “não sei se é assim muito bem”. E depois o próprio estado de nervos que é necessário para conseguir estar a fazer sempre aquele olhar provocou uma representação muito excessiva de certa maneira, e que ele percebeu que estava [excessiva]. Esse filme seguiu o *Vale Abraão*, e havia uma sensação de felicidade minha, porque depois de todo aquele sofrimento do *Vale Abraão*, o filme ficou maravilhoso. E o fato dele me convidar para fazer um personagem importante no filme seguinte, e tudo, havia uma predisposição muito boa de fazer aquilo. E depois havia várias coisas muito simpáticas em *A caixa*. A gente não estava a filmar em Lisboa, portanto era fácil a gente passar pelas filmagens, depois a descoberta da Beatriz Batarda, que pra mim foi um prazer muito grande...

**PMG:** Sim, que faz a filha. Ela está atuando com você agora no teatro, não é?

**LMC:** Sim, sim! Como consequência desse filme, eu a chamei para o teatro e ela seguiu a carreira de atriz a partir de eu a ter chamado para o teatro – e tudo começou em *A caixa*. O fato do Oliveira ter juntado em *A caixa* um grupo de atores muito ligados a mim pelo próprio trabalho no teatro, que é o caso do Miguel Guilherme, o António Fonseca, a Glicínia Quartin e de vários outros, gerava a sensação de ser um grupo de teatro. De modo que tudo isso funcionou bem. E depois, o fato de estarmos a fazer, no fundo, num platô natural, mas que era como um décor de teatro completamente, sempre, em todo o filme, o mesmo plano, o mesmo décor, tudo isso, criou uma atmosfera nesse filme que era como se eu estivesse muito em casa – na minha casa. E senti sempre, de alguma maneira, esse filme como quase uma prenda do Oliveira, eu sentia que era um filme para mim.

**PMG:** *O convento* então: Baltar, o mistério desconhecido...

**LMC:** Tudo era dominado pela presença das duas estrelas internacionais. Toda a atmosfera de filmagem era condicionada por isso. E eu estava num ambiente de trabalho muito duro e muito difícil e precisava fazer outras coisas no teatro ao mesmo tempo. Portanto, foram umas filmagens muito, muito duras pra mim e eu me sentia ao mesmo tempo muito provocado pela presença das duas estrelas. Eu sabia que, da parte do Manoel de Oliveira, havia uma prenda outra vez pra mim, no sentido de me por a contracenar em pé de igualdade com aquelas duas *stars* e que ele estava à espera de uma melhor apresentação minha do que aquela que eu dei.

**PMG:** Você sentiu isso?

**LMC:** Senti, senti. E acho que ele tem razão. Eu me sinto um pouco orgulhoso do que fiz no filme, porque estava em condições muito más para filmar, e me foi

pedido que tivesse cuidado em outros filmes com as condições que estava para poder filmar. Não é possível trabalhar e representar em vários lugares ao mesmo tempo, é muita responsabilidade, portanto foi muito difícil. E depois, as relações, sobretudo com a Catherine Deneuve, que eram impostas por ela no platô, eram de uma natureza muito alheia ao que costuma acontecer no filme. Catherine Deneuve, com quem criei amizade e um enormíssimo respeito, é uma pessoa que não está no platô todo dia, que se protege e que se prepara com uma consciência profissional enorme, estando isolada e descansada antes de filmar, que tem muito pouco contato com as outras pessoas. Portanto eu me senti muito intimidado. E lembro-me do Oliveira ter utilizado isso de uma maneira engraçada, porque sentiu que eu estava intimidado perante a Catherine Deneuve, e isso provocou o que eu acho que é o melhor momento meu do filme, que é aquela gargalhada da gruta. Ele disse assim: "Dá-me uma gargalhada dessas que você sabe fazer!"; e a tensão minha era tal que aquela gargalhada saiu com aquela violência, e isso foi útil para o filme nesse momento. Mas a minha memória era de me sentir demasiado frágil para fazer um demônio, para fazer um forte que ele queria que se criasse, e [me sentia] muito diminuído pela própria caracterização, de estar na caverna daquela maneira. Com Malkovich criou-se uma camaradagem muito grande, a ponto de ele depois ter me chamado para participar em um filme dele, não é?

**PMG:** *The dancer upstairs...*

**LMC:** Sim.

**PMG:** *O Inquietude* então... Um falso personagem, digamos, entre aspas, porque é um personagem dentro de uma peça, dentro do filme. Como é que foi esse trabalho?

**LMC:** Estão a rever a minha vida toda!

**PMG:** (Risos)

**LMC:** Foi de certa maneira um trabalho próximo ao de *A caixa*, porque no fundo era obviamente fazer uma peça de teatro no próprio filme. Portanto parecia mesmo com uma peça de teatro, porque começava no teatro e as personagens iam ver a peça...

**PMG:** Pois é mas não tem isso no filme, a gente vai saber que é uma peça de teatro depois, sei lá, de 25 minutos. Quando cai o pano e todo mundo aplaude, aí sim que a gente vai ver que não é esse o filme.

**LMC:** Sim, mas eu tinha a noção de que isso já ia acontecer, portanto eu tinha a noção de que havia uma intenção de comentário, pelo próprio filme, sobre o estilo de representação. E tinha muita noção que o ator que fazia o meu pai [José Pinto] tinha uma maneira de representar extremamente caracterizada, muito forte, mas muito formal. E, portanto, eu teria que, no diálogo com ele, criar uma ligação qualquer com esse tipo de representação. Assim, no fundo, o trabalho foi muito de criar algum exagero quase caricatural na composição daquela personagem, sabendo, porque já conhecia o Oliveira, que o que ele gostaria de ver depois não seria a coerência perfeita desse universo de falsidade teatral, seriam as rupturas ou as fissuras que se provocariam dentro disso, ou qualquer coisa assim. A minha função era criar isso e foi isso que tentei fazer, e nos divertimos muito.

**PMG:** E a maior fissura talvez seja o fato de ter uma ceninha que é num bosque...

**LMC:** Quando estamos com a Isabel Ruth, sim, sim...

**PMG:** Sim, porque é uma peça de teatro, só que tem uma [cena] externa...

**LMC:** Sim, sim!

**PMG:** Isso é muito interessante! Então, no *A carta*, o Monsieur Da Silva...

**LMC:** Há um episódio muito engraçado. No *A carta* eu não sabia como pegar o personagem, porque é um personagem quase inexistente. Aceitei fazer o papel, fiquei contentíssimo de participar das filmagens, mas não sabia o que ia fazer daquilo. E começou pela cena do enterro, no funeral, no cemitério, e havia aquelas coisas dos cumprimentos fúnebres; e eu, naquela coisa toda do ator que quer aproveitar o pouco tempo para fazer o melhor possível, quando fui cumprimentar a Chiara Mastroianni, tentei fazer um plano emotivo, como se estivesse muito sentido. Aí ele veio ter comigo assim: "olha que você terá que sofrer mais no resto do funeral...", fazendo troça de mim (Risos). Imagina, filmou outra vez por causa disso, e ele é que se divertiu às minhas custas, o próprio Oliveira.

**PMG:** O que é condizente com a vontade dele de barrar um pouco a interpretação muito emotiva também...

**LMC:** Sim, sim! E que seja um personagem secundário a fazer isso é ridículo. E portanto ele deve ter se divertido com o desajuste naquele caso, não é?

**PMG:** Claro! O padre Vieira a gente já falou bastante... O Daniel Roper, de *O princípio da incerteza*.

**LMC:** Hum... não sei o que dizer sobre isso não...

**PMG:** Vários dos seus personagens, eles são depositários de uma certa verdade, ou do filme, ou dos outros personagens, ou do título do filme... muitas vezes o seu personagem explica o título, digamos. Como em *O princípio da incerteza*, como *Non*. Ou então eles são mesmo depositários de uma certa verdade do filme, e eu acho

que o Daniel Roper é um pouco isso: ele está lá como se fosse uma figura que paira sobre todos e que dá sempre dicas certas...

**LMC:** Eu não pensei nisso a princípio quando estava filmando. Pode ser que pareça assim, mas eu não parti desse princípio.

**PMG:** É, foi uma conclusão minha, a qual eu cheguei através da análise de alguns personagens.

**LMC:** Eu não tinha noção disso.

**PMG:** Você é o dono da caixa e todo mundo quer a caixa; é o que chega para contar o "meu caso" e todo mundo vai querer contar o seu caso também; é uma característica que vem se colocando através dos personagens.

**LMC:** Interessante, nunca pensei nisso.

**PMG:** O Simão, sapateiro santo do *Quinto império* é isso também. É o personagem que encarna tudo que quer dizer o quinto império; é o Simão que diz, que verbaliza pro rei.

**LMC:** Isso é verdade!

**PMG:** Você não é o alter ego do Oliveira, mas você é essa pessoa que carrega a verdade dos filmes.

**LMC:** Eu acho que isso tem a ver com a voz e com um tipo de presença. Quer dizer, creio que o Manoel de Oliveira deve reconhecer na minha voz e na minha presença uma capacidade de tornar verossímil ou grave o discurso que interpreto. Portanto sou utilizado nesse tipo de função várias vezes. Lembro-me que uma indicação

muito importante que ele me deu nas filmagens foi: "fala mais devagar". Era engraçado isso, porque, como não tínhamos ensaiado e era um papel extenso e com dificuldades, e como havia a dificuldade de haver uma distância de linguagem comum entre mim e o Ricardo Trêpa, e, portanto, por haver um entendimento do nosso texto muito diferente, o do Ricardo e o meu, aquilo provocou um certo nervoso e uma toada, que era uma toada de eu ter decorado o texto sozinho, não é: "Eu estive em casa pá-pá-pá, pá-pá-pá (rítmico)". E no momento de filmar, mais do que estabelecer uma ligação com o Ricardo, que aliás era muito difícil de estabelecer mesmo pela própria filmagem, porque estou muitas vezes longe do Ricardo, sem o ver, coisas assim, a própria filmagem contribuía para que sentíssemos essa distância entre os dois personagens. Isso porque há um nervoso que fazia com que é dito no texto fosse muito nervoso e rápido. E ele disse assim: "fala devagar". E eu lembro-me de ver o Oliveira, enquanto a câmera estava a rodar, ir por trás da câmera fazendo assim: "calma, mais devagar", dizia sem som, com a boca (Risos). E aquilo provocou, sobretudo naquela cena do trono, na cena final que tem nós dois [Cintra e Trêpa] uma qualidade de representação que acho que foi muito positiva para mim, que me ajudou muito. Mas é típico de um gênero de indicação que pode transformar tudo, apesar de extremamente simples e sintético, ela pode transformar tudo. A principal recordação que tenho do filme e do que se teria passado é isso, quer dizer, não houve grande discussão sobre qual era a função do personagem – nem discussão nem conversa nenhuma! –, foi uma indicação precisa, no fundo, praticamente a única.

**PMG:** Então, para terminar, o Felipe Quinta, do *Espelho mágico*, que é um personagem um pouco diferente também, não é? Que é um falsário, meio mau caráter e tal. Com bastante classe, mas...

**LMC:** Sim. Isso de certa maneira aconteceu com outros ingredientes, mas uma coisa parecida com o que aconteceu no *Vale Abraão*. Quer dizer, era como se eu estivesse a fazer um personagem que não era meu *emploi* normal, e, portanto, eu

imaginava, e creio que o Oliveira também pensou nisso, ele imaginava que aquilo que eu trouxe, que eu propus para o filme, era um contra-atoar, era um trabalho de composição de uma figura mais ordinária, mais dúbia, sem aquela força que era o mais lugar-comum da minha presença nos filmes do Oliveira. De fato era a minha preocupação principal durante o filme.

**PMG:** E o jogo também de mudar os personagens e continuar os mesmos atores é muito interessante, não é? Porque você passa do Daniel Roper ao falsário, é tudo meio que o *contreplan* de todos. A Camila uma garota também que quer ir se aproveitar de uma situação.

**LMC:** Mas eu interpreto tudo isso como um jogo de ironia, de ironia sobre o seu [do Oliveira] próprio processo de encarar os atores, não é? Aquela recorrência dos mesmos atores nos filmes é quase ironizada. E aquilo que eu digo, dele filmar mais atores do que ficções, é ironizado pelas próprias ficções, não é? É como se existisse um prazer de mascarar uma pessoa de quem se gosta. E o caso da Leonor é outro caso do mesmo gênero, não é, e outras pessoas, mesmo a própria Leonor Baldaque também. É como se se sentisse um prazer, do próprio Oliveira, de mascarar; no fundo é uma forma de atração pela própria pessoa. Pelo menos eu sinto assim.

**PMG:** Última pergunta. Robert Bresson dizia que a troca intensa entre diretor e ator, o comprometimento entre os dois, esgota os atores. Por isso ele nunca repetiu os atores, que ele chamava de modelos, nos filmes dele, ele sempre pegava gente nova, porque essa relação muito próxima esgotaria o ator. Você filmou muitíssimo com o Oliveira. Não se sente esgotado?

**LMC:** Não sei de que tipo de relação o Bresson estava a falar. No caso do Oliveira, há um enorme pudor na relação com as pessoas, há uma distância: o Manoel de Oliveira não gosta de intimidades! Portanto nunca se gera promiscuidade entre as pessoas, de modo que cada um é o que é e cada um está na sua posição. Portanto há

uma relação que se estabelece que nunca se pode esgotar, porque ele nunca se mistura às pessoas. Isso para mim é muito claro como ator. Eu tenho sempre a sensação de que ele está à minha frente, a câmera é outra coisa, a câmera é um opositor, no caso do Manoel de Oliveira; não é como uma câmera que entra dentro de mim, é uma câmera que me vê, que luta comigo. Isso é também o que acontece na relação com ele. A relação com ele é uma relação que é de amizade, mas que é de outro tipo. E o que acontece com determinados realizadores é que a relação se torna tão promíscua, querem tanto entrar na intimidade do ator, que de fato deve esgotar-se. Mas não é isso que acontece com o Oliveira, é uma relação extremamente nobre e pública.

**PMG:** *Através da distância, certo?*

**LMC:** Exatamente! E é uma relação pública, toda a gente pode ver. Não é fechados num quarto a ter uma conversa íntima, não é isso que se passa entre o Oliveira e os atores, não são conversas íntimas. E imagino que o Bresson com seus atores seria uma conversa muito, muito íntima.

**PMG:** *Bom, era isso... (Risos)*

**LMC:** Pronto! (Risos)