

Do Espaço Intimista à Criação do Real: Uma entrevista com Rui Simões

Raquel Rato

Instituto de História Contemporânea (IHC NOVA-FCSH), Portugal
raquelrato@fcs.unl.pt
<https://orcid.org/0000-0002-8712-7260>

RESUMO Rui Simões tem uma das mais longas carreiras no cinema documental português. Como ponto de partida para esta entrevista foram escolhidos alguns dos seus filmes documentais, designadamente *Ilha da Cova da Moura* (2010), *Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi* (2011) e *Alto Bairro* (2014), com o propósito de revelar a visão antropológica do realizador, assente na busca permanente pela *autenticidade* e a *construção do 'real'*, criando filmes que nos permitem um olhar novo, quer se trate de um indivíduo, uma comunidade, um lugar, um tempo ou um acontecimento. O cineasta documental tenta relacionar-se e gerar empatia com a realidade do *outro*, assente no pressuposto de que todo ser humano é dotado de sensibilidades, crenças, tradições culturais, e contextos educacionais e sociopolíticos. Neste sentido, a entrevista questiona até que ponto Rui Simões consegue despojar-se do seu *eu* enquanto criador do cinema documental.

PALAVRAS-CHAVE Rui Simões; cinema; documentário; antropologia; criação do real; descolonização.

Rui Simões (n. 1944), realizador e produtor, inicia uma relação profissional com o cinema na Bélgica, como fotógrafo de cena, após a sua formação académica em Realização de Cinema e Televisão no IAD (Institut des Arts de Diffusion), em Bruxelas. Mais tarde, em 1974, e já em Portugal, começa a sua atividade cinematográfica, produzindo e realizando duas longas e três curtas-metragens documentais sobre a realidade portuguesa da altura. Entre 1980 e 1986, exerceu funções de direção de produção para a produtora Animatógrafo, entre outras, tendo a seu cargo inúmeras produções estrangeiras. Em 1986, fundou a produtora Real Ficção. Ao longo da sua carreira conta com cinco retrospectivas dedicadas à sua obra. Em 2014, foi homenageado como personalidade do cinema português na 5ª edição do Festival de Cinema Curtas da Ribeira Grande, nos Açores, recebendo o Prémio Carreira. Em

2021, a Fundação INATEL atribuiu-lhe o Prémio de Mérito Cinema e Teatro. Fortemente marcado por um passado ditatorial e de guerra colonial, dedicou-se desde cedo ao cinema histórico e político. Os seus filmes *Deus Pátria Autoridade* (1976), *Bom Povo Português* (1980) e *Guerra ou Paz* (2012) são obras que continuam a ser exibidas e comentadas em Portugal e além-fronteiras. Os dois primeiros foram objeto de estudo da tese de doutoramento de Mickaël Robert-Gonçalves (2018), pela Universidade de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, sob a orientação de Nicole Brenez. A ligação com a descolonização é ponto assente nas suas obras enquanto realizador e igualmente como produtor de primeiras obras, sobretudo de jovens cineastas que trabalham com a memória. Reconhecido pelo trabalho, seja ele de minorias ou de trabalhos direcionados para a arte, oferece-nos um vasto legado de filmes que remetem para uma antropologia visual. Os seus trabalhos, dos mais antigos aos mais recentes, têm participado em inúmeros festivais em todo o mundo, tendo estreado comercialmente e sido emitidos em canais de televisão nacionais e internacionais, bem como distribuídos e editados em DVD. É frequentemente convidado a apresentar e debater os seus filmes, tanto em Portugal como no estrangeiro. A entrevista que se segue foi realizada a 9 de dezembro de 2021, na produtora Real Ficção. No centro da conversa estão três filmes de Rui Simões: *Ilha da Cova da Moura* (2010), *Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi* (2011), e *Alto Bairro* (2014).

Raquel Rato – O cineasta do cinema documental tenta relacionar-se e gerar empatia com a realidade do outro, mas todo o ser humano é dotado de sensibilidades, crenças, tradições culturais, contextos educacionais e sociopolíticos, e, neste sentido, gostaria de questionar até que ponto tu consegues despojar-te de todo o teu *ser* enquanto criador do *real*?

Rui Simões – Quando vais a uma televisão dar uma entrevista pública, assim que entras no estúdio de gravação e te sentas em frente à pessoa, automaticamente tomas consciência de onde estás. E a partir do momento que tomas essa consciência comesças logo por modificar a tua maneira de falar – o teu pensamento torna-se mais *cool*, mais doce, mais suave, para não agredir ninguém, para não entrar em conflito e também para não estragar o programa. Se me apetecer ir embora, não vou. E isso é como tudo na vida, e o *real* é igual. Quando estou com uma equipa a filmar ou a entrevistar alguém, eu sou eu porque acredito que se for eu próprio, a pessoa vai responder a este eu. Não quero que falem comigo

como falam numa televisão (porque a minha abordagem nunca é essa). Gosto de apanhar as coisas em movimento, não gosto muito de apanhar as coisas estáticas. Normalmente gosto que exista uma relação da vida com o real, gosto de apanhar uma pessoa que esteja em andamento ou a trabalhar. E interrompo-a, de facto. Naquele momento travo a ação dela, espontaneamente, mas ela não deixa de estar no seu momento. Se estiver a trabalhar com uma enxada ou numa máquina, ela não perde a sua realidade, mas eu também não perco a minha porque eu entrei no espaço dela com a minha máquina de filmar, a maior parte das vezes sem pedir licença, mas a minha expressão e a minha maneira de atuar são um pedido de licença que ela percebe. A pessoa olha para mim, e já me concedeu a entrada. Se não me conceder, eu peço. Mas normalmente não preciso porque a pessoa tem logo uma empatia comigo. Eu vivo muito da espontaneidade das situações. Não gosto de caçar imagens escondidas. Mas, no fundo, nunca pensei muito sobre isto, nem penso muito sobre o que faço. Depois, quando vejo as imagens na montagem percebo o que fiz, articulo consoante aquilo que vejo e dou-lhe um sentido.

RR – O filme *Ilha da Cova da Moura* começa com um plano de noite sobre o bairro onde se ouve em *off* um noticiário de rádio anunciando mais um crime no bairro. Era, ou ainda é, conotado este bairro pelos crimes, apesar de todo o desenvolvimento social e cultural que lá foi feito?¹

RS – Sim, continua a ser conotado por aquilo que é. Comecei com esse plano justamente para mostrar como o bairro é visto pela sociedade. Ouve-se uma notícia de televisão ou de rádio que nos informa que houve ali um crime. Isto define logo que vamos entrar num território problemático, onde o crime existe. Depois vou desenvolvendo o filme e deixo que as pessoas façam o seu julgamento. No final, elas viram uma comunidade a viver naquelas condições, que continuam até hoje, seja no bairro da Cova da Moura ou em outros da periferia da grande Lisboa e do Porto. Noutras cidades mais pequenas os conflitos talvez não tenham esta visibilidade e estão normalmente muito ligados a etnias, sobretudo ciganas, ao passo que nas grandes cidades estão ligados a imigrantes

¹ Segundo a sinopse do produtor: “Na área da Grande Lisboa, o nome de Cova da Moura nunca foi sinónimo de bem-estar, educação ou prosperidade. Pelo contrário, esteve sempre associado à ideia de violência, insegurança, perigo, ou, na melhor das hipóteses, de falta de instrução ou simplesmente pobreza. Este filme segue o quotidiano deste bairro, descobrindo nele reflexos de Cabo Verde e procurando os modos como a exclusão social se combate ou perpetua nas vidas dos seus moradores”. Veja-se: <https://www.realficcao.com/ilhadacovadamoura.html>

africanos. Estes vêm para Portugal trabalhar e o que ganham não lhes dá para viver com dignidade. Nós apenas queremos aproveitar a mão-de-obra barata, explorá-la para construir estradas, pontes, casas. A Cova da Moura é disto exemplo, mais avançado, porque se auto-organizou. Aquelas pessoas têm uma força de vontade muito grande e um espírito de entreatajuda muito forte. Tomaram conta de uma área geográfica importantíssima, na fronteira entre Lisboa e a Amadora, com um valor imobiliário alto, e não saem de lá. Têm toda a razão porque foi ali que sempre viveram. Foi ali que montaram as suas casas, as suas vidas e, na verdade, ninguém os ajuda a limpar as ruas, as estradas, nada! Aquilo é o abandono, em termos urbanísticos, e com uma câmara poderosíssima, a da Amadora, e outra ainda mais poderosa como a de Lisboa, pouco ou nada fazem para dignificar aquele território e aquela população. Eles estão numa fronteira e ninguém quer saber daquilo porque aquilo é lixo. E esta foi uma das razões que me levou a fazer o filme. A fama da Cova da Moura já era má e piorou depois da cobertura mediática feita ao pseudoarrastão da Praia de Carcavelos. Diziam as notícias que apareceu na Praia de Carcavelos um bando de negros da Cova da Moura e que “limparam” tudo. Depois veio a provar-se que foi mentira. Fiquei revoltado com esta informação e decidi ir ver o que se passava. Foi assim que nasceu o filme. Quando comecei a ir lá percebi que o que se dizia era um exagero. É óbvio que há droga, que há bandidos, que há crime, como há em muitos outros bairros de Lisboa. A realidade tem que ser enquadrada e o cinema pode ter um papel muito importante nisso.

RR – Ao contrário do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho,² que entrevista as pessoas antes de as conhecer, isto é, toma contacto com elas no próprio momento da realização da entrevista, tu segues a linha documental de Jean Rouch.³ Esta necessita de tempo de aproximação e conhecimento prévio da realidade que vão trabalhar. Sei que andaste três anos no terreno para conhecer a realidade deste bairro. Fala-me um pouco do processo de integração.

RS – Não sou radical, nem de um lado nem do outro. Eu tenho de preparar os filmes, preciso de ter apoio local quando trabalho em filmes

² Eduardo de Oliveira Coutinho OMC (São Paulo, 11 de maio de 1933 — Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 2014) foi um cineasta e jornalista brasileiro. É considerado por muitos como o maior documentarista da história do cinema do Brasil.

³ Jean Rouch (Paris, 31 de maio de 1917 – Níger, 18 de fevereiro de 2004), realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, explorou o documentário puro e a docuficção, criando um subgénero: a etnoficção.

como este. Aliás, desafio alguém que vá com uma equipa e uma câmara para a Cova da Moura sem nunca ter falado com ninguém, e quem o fizer arrisca-se a levar um tiro porque aquilo não é para brincar. Tem de haver uma confiança de parte a parte. As pessoas são muito desconfiadas de quem chega de fora, como é evidente. As primeiras vezes que fui para lá não levei equipamentos. A minha aproximação ao bairro foi feita de uma forma gradual e depois, a pouco e pouco, ao conhecer a realidade, fui pesquisando quais eram os setores que me interessavam. Por exemplo, as jovens que levam a comida a casa das pessoas mais velhas. Portanto, há toda uma realidade e uma construção social, e é preciso saber o que é que se está a passar ali. Há amas que tratam das crianças em casa, há cozinheiras que cozinham para as pessoas comerem, há festa no dia tal. É tudo muito organizado. É óbvio que eu não podia falhar a festa de São João e tinha de estar lá para filmar as festas, com toda a parafernália que o cinema exige – filmar com as devidas autorizações do padre, da igreja. O cinema é uma coisa pesada, de facto, e mesmo sendo documentário é uma estrutura suficientemente pesada para não ser feita com a espontaneidade de que eu estava a falar há pouco. Quando estou instalado, sinto-me à vontade, sou espontâneo mesmo sabendo que corro riscos, ultrapasso barreiras e passo para o lado de lá – que não devia – e passo porque me sinto bem e sei que estão a conceder-me esse território da maneira mais autêntica e é isso que também me interessa. Não quero que eles falseiem as histórias. No caso do [Eduardo] Coutinho, percebo o que é que ele quer dizer, e olhando para os filmes dele, percebo que é uma *démarche* um bocadinho diferente. Ele quer que o encontro com a pessoa seja virgem. Também gosto disso, é evidente. A história quando é contada a primeira vez é mais verdadeira, e é isso que eu quero. Não quero a história aquecida em lume brando, a história vai ser contada ali e, portanto, naquele território. Nunca entro em casa de uma pessoa sem ter autorização, sem ter lá ido antes alguém bater à porta e perguntar se posso ir lá a casa. Mas tem que ser um território que já esteja trabalhado para isso, não se pode invadir um espaço, por isso esta [história] demorou muito tempo e foi um processo complicado. Depois de lá estar nunca mais saí de lá, até porque fiz mais uma longa-metragem, o *Kolá San Jon*, uma curta, *Retratos a Preto e Branco*, e fui acompanhando o grupo noutras iniciativas, como por exemplo a Madrid, às filmagens do Carlos Saura, e acabei por dar ajuda noutras pequenas coisas. O bairro era como se já fosse o meu bairro.

RR — Nos teus filmes, deves ter personagens de quem te aproximais mais porque te tocam mais. Qual foi a personagem que mais te cativou neste filme?



Imagem 1: Fotograma do filme, *Ilha da Cova da Moura*. | © Cedida por Rui Simões.

RS — É evidente que temos sempre pessoas que nunca esquecemos. Estava agora a pensar num outro filme, *Ruas da Amargura* [2008], Fernando Moedas era alcoólico, um sem-abrigo. Convivemos durante anos, até ele morrer. No *Ilha da Cova da Moura*, há várias pessoas que não esqueço, algumas famílias tocaram-me muito. Mas há umas pessoas que me tocaram muito, talvez mais do que todas. É o caso do casal Eduardo e Lieve. São fortes protagonistas na história daquele bairro. Eles não gostam, sobretudo ela, que lhes dê protagonismo. Tenho um projeto para fazer uma longa-metragem de ficção com eles e ela não quis e continua a não querer que eu faça um filme onde eles são os protagonistas. Não querem ser reconhecidos como pessoas influentes e que ajudaram muito aquele bairro, no Moinho da Juventude. No fundo, esta associação é uma ideia que nasceu deles, mas não querem liderar o processo. Querem que as próprias pessoas o liderem, coisa que eu aprecio muito. Têm um lado militante por causas sociais, não são militantes políticos, são militantes sociais, pessoas preocupadas com os outros e que não precisam de um partido político para poder ajudar e fazer qualquer coisa. Há ali uma consciência muito forte de justiça social, uma dádiva muito grande,

querer ser útil, contribuir para o bem-estar da população. Não é como eu que vou lá fazer um filme e depois vou embora. Eles estão a viver ali, construíram a sua casa lá e estão sempre envolvidos naquela luta. Não sou muito de lutar até ao fim da minha vida por uma única causa, um único projeto. Gosto de diversidade, de esquecer o que fiz, porque não quero ficar agarrado. Nesta vida de cinema direto, sobretudo de intervenção, deste género de documentário que eu faço, ficamos agarrados ao real, ou seja, as realidades são tão fortes e entramos tanto dentro delas que depois não nos deixam sair. E isto eu não quero. No final quero sair. Não quero falar mais disso porque a realidade “cola-se” a ti e não te larga, porque as carências das pessoas são tão grandes que quando veem alguém que se interessa por elas ficam contentes, e isto é o perigo desta profissão, é deixarmos que isso aconteça. Quero poder continuar outros filmes diferentes e não estar sempre a fazer a mesma coisa. Ainda hoje tenho uma grande amizade e respeito pela Lieve, mas ela não gosta que se fale da sua vida privada, da sua intimidade.

RR — Falando do teu seguinte filme, *Kolá San Jon*, é resultante do *Ilha da Cova da Moura*, certo? Sentiste necessidade de realizar este filme porquê?

RS —As festas do *Kola San Jon*, são muito importantes para os cabo-verdianos, é a grande festa. *Kola* é uma dança (a *Koladeira*).⁴ Tem origem nos escravos, e já no séc. XVIII foi proibida. Países como o México ou Brasil têm danças semelhantes. Esta dança foi censurada e proibida porque os corpos procuram tocar-se, há corpo contra corpo, é uma coreografia onde se simula o contacto sexual, tocam-se e afastam-se num ritmo frenético ao som dos tambores. Tem um lado erótico muito forte, foi assim que o Salazar a entendeu. Ele via erotismo em todo o lado. Depois do 25 de abril é que se dá a libertação das festas, voltando à sua essência mais original. Todos os anos na Cova da Moura essa grande festa é extraordinária, estamos em África, em Cabo Verde. É feita uma cachupa, toda a população come e bebe, e depois faz-se um cortejo dançante pelas ruas do bairro, onde há também muita música, cantores, etc. No aspeto religioso, não há propriamente uma missa. A figura do São

⁴ A dança ou ritual do kola envolve movimentos sensuais de aproximação do ventre entre os dançarinos que lhe atribuem o erotismo e o carácter obsceno que popularizaram as danças entre as classes populares e, em contrapartida, as tornaram repudiadas e reprovadas pelas classes ‘eruditas’. Este celebra as festas do solstício de verão, ou as Festas Juninas, que têm no Dia de São João Batista (24 de junho) o seu apogeu. Em Cabo Verde inscreve-se no ciclo de Festas de Romaria, sendo uma das principais festividades populares das ilhas do Barlavento – Santo Antão, São Vicente e São Nicolau.

João anda lá pelo meio a dançar. No fundo, é uma procissão onde toda a gente dança, até São João dança. Esta festa é um dos momentos altos do filme. As pessoas sentem aquilo tão fortemente que começaram a imaginar como seria ir a Cabo Verde para festejar. E, como sabes, o sonho de qualquer imigrante é voltar à terra. Então o sonho é ir a Cabo Verde com o seu próprio grupo de dança de *Kola San Jon* e integrar as festas locais. Lá a festa é maior e bem mais importante. Santo Antão é muito forte nos festejos. Faz-se uma longa caminhada até à cidade e nesse trajeto vai-se sempre a dançar. Pelo caminho comem e bebem. Percorrem-se muitos quilómetros até chegar à cidade. Uma vez lá, assiste-se a um misto de religiosidade e de festa, com missa e outras manifestações, onde tudo se mistura. A população começou a matutar na ideia e nesse ano decidiu que eu seria o padrinho. Mais tarde apresentou-se o projeto ao património. Foi tudo ganhando força até que num dado momento eu decidi fazer um filme, começando por acompanhar os preparativos da viagem. Não tinha produção, mas já estava habituado a essa realidade desde sempre. Teve que se arranjar dinheiro para as deslocações e todas as despesas inerentes. Entretanto, lá consegui financiamento e o filme fez-se.

RR — Nesta obra, a meu ver, acabas por fazer um filme etnográfico na medida em que a etnografia estuda e revela os costumes, as crenças e as tradições de uma sociedade, que são transmitidas de geração em geração e que permitem a continuidade de uma determinada cultura ou de um sistema social, mas acabas também por revelar o lado etnomusicológico.

RS — Sim, sem dúvida alguma.

RR – Neste documentário tu e a tua equipa acompanham um grupo de residentes do bairro numa viagem a Cabo Verde para festejarem as festas de S. João. É a festa de São João Baptista, mas é também a encenação de uma viagem. Acaba por ser um filme mais aberto. No *Ilha da Cova da Moura* há o lado intimista com as personagens e neste abres para o mundo?

RS – É um ritual, é uma festa, é uma história, uma tradição em que as pessoas ultrapassam tudo para poderem viver aquele momento. O grande momento podemos compará-lo ao Carnaval do Brasil. Vivem um ano inteiro para aqueles dias. Um momento de libertação e de liberdade, de prazer, de afirmação cultural, porque são os momentos em que se afirmam realmente como cultura e sentem orgulho nela quase sem saberem. Talvez dum modo um bocadinho inconsciente, mas eles

conhecem aqueles gestos pois foram educados desde muito pequenos naqueles movimentos de iniciação do *kola*. A dança já é uma coisa cultural, como para os argentinos é o tango e para nós se calhar é o corridinho... ou o fandango, não sei.

RR – Em relação ao campo cinematográfico, no *Ilha da Cova da Moura* a câmara é mais aproximada, fechada e intimista, e no *Kolá San Jon* a câmara é mais aberta. Esta é das imagens que mais gostei no filme. Para mim, as crianças simbolizam o futuro de um mundo ainda por criar. O que pensas?



Imagem 2: Fotograma do filme, *Kolá San Jon*. | © Cedida por Rui Simões.

RS – As crianças têm muita representação na cultura africana, muitíssima em Cabo Verde. Nestes bairros basta olhar para as crianças e ver como elas são bem tratadas, como elas vivem em grande liberdade, como a comunidade trata delas. Não podemos esquecer que as mães todos os dias vão trabalhar para fora dos bairros e as crianças ficam ali sozinhas, mas não estão sozinhas porque a comunidade trata delas, “as ruas tratam delas”, as pessoas que estão ali, mais velhas ou que não estão a trabalhar naquele momento, vão cuidando. Portanto, aquela sociedade é autogerida de uma maneira incompreensível para nós porque somos incapazes de fazer o mesmo. Talvez antigamente, nas aldeias, isso acontecesse, mas hoje o urbanismo separou as pessoas de uma tal maneira que isso já não existe. As pessoas hoje em dia estão isoladas, e

nestes bairros não estão. As mães saem de madrugada para ir trabalhar, limpar os escritórios todos desta cidade, e as casas e as fábricas, e só voltam depois à tardinha. Os pais foram para as obras um bocadinho mais tarde do que as mães, mas às sete da manhã já estão a trabalhar. E as crianças ficam ali. Se não têm avós não estão sozinhas, porque têm a avó do menino que vive ao lado, ou têm uma tia que pode cuidar deles. Aquilo é tudo tão bem gerido, e para mim é muito interessante. Eu assisti a momentos desses, e é mesmo comovente de ver. É um bairro onde os drogados e bandidos são a imagem que passa para o exterior, mas depois, se olharmos bem, existe uma harmonia incrível na vida de todos os dias. Por outro lado, é onde os brancos vão buscar a droga. Uma das imagens mais incríveis que assisti era ver os brancos a subir à Cova da Moura para ir buscar droga. Não são os cabo-verdianos que lá vão. Dizem que é o supermercado da droga. Eles tinham uma função fora da lei, mas agora que o negócio passou a ser legal, os grandes capitalistas começaram a investir na canábis e há grandes propriedades e empresas a venderem esta droga porque já pode ser legalmente comercializada para efeitos medicinais. Desde que haja matéria para justificar, já não és bandido. O bairro beneficia também dessa economia paralela, como é evidente, e ainda bem que beneficia, assim o dinheiro não vai para os *offshore*.

RR – Li numa tese de doutoramento [Costa 2018] que o *Kola San Jon*, (Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora), enquanto ritual, foi classificado como património cultural imaterial em Portugal através da inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial em 2013. Participaste deste processo, na medida em que tinhas realizado o documentário?

RS – O meu filme é a peça que nós entregamos em candidatura. No fundo, sempre tive a ideia de fazer estes filmes e com eles criar um património que pudesse dar às comunidades. O *Ilha da Cova da Moura* é um filme para eles “terem na mão”. Se um dia alguém os quiser pôr na rua, eles usam o filme, “Está aqui! Vejam!” Como se fosse uma arma. Na Cova da Moura foi isso. Durante muito tempo o filme serviu justamente para impedir o despejo mais que evidente. Tem que haver quem esteja atento, como as pessoas da cultura que têm algumas armas para ajudar estas comunidades e impedir que morram no silêncio das coisas e que tudo seja abafado. Felizmente há o cinema e outras artes que se preocupam com estas realidades.

RR – De que forma a antropologia pode apoiar o cinema e o cinema se pode servir da antropologia?

RS – As coisas nascem de forma separada, a não ser que sejam académicos a fazer cinema ou ser um cineasta que está dentro da academia, mas à partida não existe essa relação. Cada um trabalha por seu lado, mas pode haver encontros onde um descobre o outro. À partida, não há essa combinação, quer dizer, não há essa consciência. A minha consciência antropológica é cultural, não é mais nada, do mesmo modo que faz parte de mim o marxismo, o anarquismo, a religião católica. Tudo isso faz parte do meu corpo, da minha mente. Para quem está na academia a sua preocupação é outra. Vai buscar as coisas que o rodeiam. Pode ir por vezes buscar filmes, fotografias ou pensadores para a sua própria pesquisa. Portanto, nós somos constantemente objetos de análise, ou os nossos filmes. São as academias que se interessam mais por isto. Elas estão sempre mais ou menos ligadas a um centro de estudos ou qualquer coisa desse género. Não é a imprensa que se interessa pelas nossas obras. No meu caso concreto, acho que não há assim um grande interesse, pelo menos nos últimos anos, pelo que tenho feito. Aconteceu mais nos filmes da revolução.

RR – Consideras-te um humanista, na medida em que te interessas pelo outro?

RS – Acho que sim. Importar-me pelos outros é também importar-me por mim próprio. É uma espécie de egocentrismo máximo, quer dizer, se nos interessarmos pelos outros, também podemos ser compensados. Recebemos uns dos outros, no fundo é um pouco isso. Não sei como é que uma pessoa nasce humanista. É a junção de vários fatores, dos genes que já nasceram connosco, mas também há a questão cultural, a informação e tudo o que tu passas na vida, como o sofrimento, além do que a sociedade te incutiu, fazendo com que tu tomes determinados caminhos e não outros. E isso leva-te a respeitar mais as pessoas...

RR – Como é que trabalhas a questão ética em relação aos teus protagonistas, no sentido que eles não sabem se na montagem tu vais escolher um plano onde eles se apresentam mais vulneráveis?

RS – Eles sabem que eu tenho uma câmara ligada sobre eles e que estão a ser filmados, isso é óbvio. Podem não ter a noção da construção que eu vou dar no final, mas seria impensável mostrar isso para toda a gente. Eu tenho é de confiar em mim próprio. Não posso ter medo nem dúvidas sobre o que estou a mostrar. Nunca tive um problema na vida sobre isto.

Tem de haver honestidade intelectual, deontologia, e também tens de saber o que é que estás a fazer ao manipulares as imagens que captaste. Por exemplo, as pessoas emocionam-se e muitas vezes o efeito de estarem a ser filmadas fá-las chorar. Elas têm consciência que a sua própria emoção também se deve ao facto de estarem a ser filmadas. Ou então porque foram reconhecidas, ou porque têm alguém que se interessou por elas. Portanto, está ali todo um processo de troca que é muito forte. Em momentos mais intensos eu tenho tendência a desligar a câmara, se calhar não o devia fazer. O que me aconteceu no filme *Ruas da Amargura* é que eu, para fazer o filme, tive de mostrar situações degradantes, os sem-abrigo apareceram bêbados, sujos etc. Tinha de mostrar, para poder fazer o filme.⁵

RR – O *Ilha da Cova da Moura* foi apresentado no festival IndieLisboa com a presença dos moradores. É prática comum fazeres isto? Como foi no filme *Alto Bairro*?

RS – Sim, é prática fazer isso. No *Alto Bairro* foi interessante porque levei o chefe da polícia e outros protagonistas. Foi um ambiente muito bom porque fiz o Bairro Alto entrar no Cinema Ideal, onde nunca tinham entrado. O mais chocante foi justamente no *Ruas da Amargura*, porque foi na Culturgest, no DocLisboa. Não podia deixar de estrear o filme e não levar aqueles protagonistas, sobretudo os que estavam mais próximos, como o Fernando, que foi um grande amigo meu. Mas claro, portou-se um pouco mal porque teve de levar as garrafas do álcool, pois ele não podia parar de beber senão morria. E, de repente, estava todo sujo e não cheirava bem... Mas aquilo, de certa maneira, também fez parte do filme.

RR – Ao conhecer parte da tua obra cinematográfica concluo que, em determinados filmes documentais, como por exemplo o *Alto Bairro*, tiveste a necessidade de ficcionar algum momento do documentário. Falo concretamente no início do filme, onde o jovem João de 13 anos decidiu perder a virgindade no “bairro das prostitutas”, em Lisboa. Porquê?

⁵ Segundo a sinopse oficial do filme: “As ruas da amargura são povoadas por homens e mulheres, de todas as idades, com carências afetivas, financeiras, problemas mentais, alcoolismo, toxic dependência, ou simplesmente pessoas que chegaram a Portugal à procura de uma vida um pouco melhor. Do outro lado da rua há um formigueiro de voluntários, assistentes sociais e técnicos diversos que constroem e mantêm estruturas de apoio, uns pensando em dias melhores, outros institucionalizando a ajuda sem acreditar que o fenómeno possa ter cura.” Veja-se: <https://www.realficcao.com/ruasdaamargura.html>

RS – Faço essa ficçãozinha porque, por um lado, explico como é que um juvenzinho do passado se inicia na vida ativa sexual e, por outro, é uma reconstituição que mostra que, nestes bairros, havia estes locais com prostitutas onde os jovens rapazes se iniciavam na sexualidade. Eu próprio fui iniciado por uma prostituta quando era da idade dessa personagem, mas não foi tão bonito. É a ideia de revelar como é que uma geração foi educada nestes bairros, e isso tem algo de real. Mesmo sendo uma ficção que corresponde a um passado recente, isso dá o tom ao filme, por exemplo ao apresentar casas que já existiram e que foram habitadas de uma outra maneira, com outro tipo de hábitos e práticas.

RR – **Alguma vez pedes às pessoas para repetirem o que disseram ou para se colocarem num determinado espaço? Enfim, fazes uma *mise-en-scène*?**

RS – Sim, faço sempre *mise-en-scène*. Sempre fiz documentários a pensar em ficção. Portanto, sempre que faço um documentário, para mim é tentar ficcionar. Quando estou a fazer estes bocadinhos de ficção, no fundo estou a tentar fazer algo que tem a ver com o real. Para mim, a ficção procura uma aproximação ao real, procura ser credível, enquanto o documentário procura na ficção uma credibilidade narrativa. A construção do documentário só funciona porque são altamente construídos como narrativas, senão seriam materiais dispersos, e por isso eu tenho de dosear e saber que ao filmar aquilo e ali aproveito para ir em determinado sentido e, deste modo, construir um universo. No *Alto Bairro*, em relação ao *Ilha da Cova da Moura*, a abordagem é completamente diferente. Parte de uma premissa que é a seguinte: eu sou muito influenciado por uma corrente que se designa por ‘internacional situacionista’, dos anos 60/70. Nesta, somos uma espécie de veículo de luta, que tem a ver com a autonomia. Ou seja, as pessoas lutam por elas próprias, são os agentes de transformação sem passarem pelas máquinas partidárias, não se deixando alienar pelos coletivos e tendo força individual para poder ultrapassar os obstáculos, construir novas pontes, novas organizações, novas formas de luta. Quando vivi em Bruxelas fiz o trabalho de levar e trazer informação através da Europa onde, naquela altura, havia grupos que funcionavam autonomamente. E esta corrente de pensamento passa também por quem estava mais ligado ao situacionismo. Esta ideologia vai marcar-me para sempre. Em tudo o que faço até hoje sou marcado essencialmente por este pensamento, que tem a ver também com o surrealismo, com o urbanismo, com as experiências do grupo Cobra no norte da Europa – na Suécia, Holanda, Dinamarca. Os

grupos de artistas têm consciência política. Contudo, não fazem militância política de base, mas sim militância intelectual. Quando realizei o *Alto Bairro* fui buscar esta teoria. Sempre vivi muito com ela, sempre gostei muito dela e pratiquei-a, refiro-me à ‘teoria da deriva’. Fechas os olhos e estás num ponto. Quando os abres, segues os teus instintos – o som, os ruídos, os cheiros, os movimentos, a luz. Nesta teoria, não tens um objetivo, mas deixas-te levar. E foi isso que expliquei à equipa para trabalharmos. Não tenho plano de trabalho, mas em cada momento nós vamos sentir o que nos desperta a atenção. Não tínhamos dinheiro porque o projeto não tinha sido financiado pelo ICA, mas eu tinha de fazer este filme porque era mais forte do que eu. Tinha uma equipa pequenina, com a Marta Pessoa na imagem, o Paulo Cerveira no som e uns estagiários, por isso é que se torna um filme mais espontâneo, como tu referiste. Eu passei o filme a dançar, a brincar, era este o espírito do bairro. Para além do filme, o DVD que foi editado tem uma série de extras mostrando e explicando a história de alguns edifícios, como o Convento dos Cardeais, a Igreja de São Roque, o Templo Maçónico, etc., coisas que não queria deixar de fora. Quando fazemos um filme somos obrigados a certas regras de duração, por exemplo –, e fica muito material de fora. Contudo, se integrarmos esse material nos extras do DVD é fantástico porque podemos ver várias coisas à volta daquele filme, o que permite uma leitura muito mais completa. Gosto do DVD e acho que vai voltar, como o vinil.

RR – A tua produtora, Real Ficção, tem morada na rua da Emenda, no Bairro Alto, e tu próprio vives há muitos anos lá. Estes fatores foram determinantes para realizares o *Alto Bairro*?⁶

⁶ Segundo a sinopse oficial do filme: “1950, Bairro Alto. João tem 13 anos e decidiu fazer uma investida no «bairro das prostitutas», em Lisboa. Foi o início de uma etapa nova na sua vida, num bairro também ele feito de etapas distintas. O que hoje resta do Bairro Alto das prostitutas, dos jornalistas, artistas e artesãos? Que mudanças o atravessam e como poderão afetar o futuro da cidade? Seguimos os rostos e as vozes que o recheiam, pelas ruas vazias do dia e pela excitação da noite, numa tentativa de inscrever as memórias e expectativas, os sonhos e anseios que compõem o Bairro Alto no ano do seu 500º aniversário.” Veja-se: <https://www.realficcao.com/altobairro.html>



Imagem 3: Fotograma do filme *Alto Bairro*. | © Cedida por Rui Simões.

RS – Sim, foi isso mesmo. O meu bairro não é o Bairro Alto, o meu bairro de infância e adolescência é o Areeiro. Quando eu me fui embora para fugir à guerra colonial, tinha vinte e dois anos e fui para a Europa. Uma das coisas que eu vim a sentir rapidamente foi uma grande revolta contra o bairro do Areeiro, pois senti-me enganado por ele. Quando percebi que aquele bairro me tinha enganado toda a minha vida de jovem ainda adolescente, e que não me tinha contado a história toda, aos poucos fui-me revoltando contra ele. A tal ponto que tenho fobia de entrar no café A Mexicana, que frequentei todos os dias, durante quinze ou vinte anos. A toda a hora eu comia lá, estava lá até às duas da manhã. Era um escritório onde eu trabalhava, onde eu tinha os contactos com as pessoas e onde eu gostava de estar. Depois do 25 de abril não consegui lá voltar. Fui lá uma vez para tentar resolver este problema de fuga, mas senti-me mal. Nem passo na rua, se tiver que passar em frente, afasto-me para outro lado. Senti-me enganado por aquelas pessoas, pelos meus amigos. Enganado, no sentido histórico. Na época, não percebia o que é que se estava a passar em Portugal. Foi só depois de me ir embora que entendi. Não era estudante universitário, e digo sempre isto para as pessoas perceberem do que é que eu estou a falar. A questão do perceber o

fascismo e o que era Portugal dos anos 60 é um privilégio. O saber era um privilégio dos estudantes universitários. Quem trabalhava, como eu, desde os treze anos, não sabia isso, e no lugar onde estava não chegava essa informação, nem aos meus amigos. No momento em que entras para a universidade começavas a saber um bocadinho, mas de forma escondida. Ia para o café A Mexicana, tinha um grupo de *rock and roll* e umas namoradas. Não tinha nada a ver com a política e quando fui embora descobri que fora enganado. Ninguém me contou nada do que se passava. Na minha casa até moraram dois jovens que eram muito próximos da família da minha mãe e que estavam presos em Caxias. Esse facto deu-me uma pequena noção, mas não era suficiente. A minha mãe levantava-se de manhã para ir levar comida aos rapazes em Caxias, todos os dias. Ela sentia esse desejo e vontade de ajudar, de ir lá e levar bolos para todos os presos, para toda a gente. Ela era conhecida como a *velha senhora*, mas eu não tinha bem a noção da razão dela lá ir. Pensava que era porque o Eduardo e o Fernando eram nossos amigos. Quando comecei a perceber e comecei a ler, a informar-me e a ouvir outros portugueses a contarem histórias, aí a minha revolta tornou-se cada vez maior em relação a Portugal. Quando regresssei de Bruxelas, o meu bairro passou a ser o Bairro Alto, onde eu vinha todos os dias. Era aqui que eu vinha sempre, e todos os jovens da minha geração dos anos 70/80 e 90. Um bairro onde vínhamos para beber, para nos divertirmos, para encontrar os amigos ou para ver filmes. A Real Ficção instalou-se aqui e, por estar aqui há tantos anos e gostar tanto deste bairro, senti a necessidade de lhe dedicar um filme. Eu queria deixar o testemunho deste bairro, de uma coisa que eu sentia que iria transformar-se e que acabaria por deixar de ser o bairro daqueles tempos. Havia uma memória que eu gostava ainda de preservar. Era um sítio onde se cantava o fado, onde se ouvia os jogos de futebol no rádio em altos berros. Havia uma relação com a rua. Como gostei tanto e continuo a gostar, achei que devia fazer um filme e decidi fazer o *Alto Bairro*.

RR – Considero o *Alto Bairro* um filme de antropologia visual no sentido de que fazes um filme que mostra personagens numa dimensão cultural e social, simultaneamente. Sentes-te um difusor de conhecimento? Ou “guardião” de memórias?

RS – Talvez, mas sempre numa óptica da época. Depois de ter feito os meus primeiros filmes, estive vinte e dois anos sem fazer nada, e esses anos foram passados muito no Bairro Alto. Não fazia filmes, mas eu imaginava-os e sofria muito com isso. Ia fazendo sempre umas coisinhas

com uma máquina qualquer pequenina, com uma *Super 8* e depois em vídeo, que resultavam em apontamentos. Aliás, alguns estão no filme. Naquela altura, quando era jovem, o bairro estava muito à frente da realidade política e social do país. Eu estava preocupado com outras coisas. Queriam meter a revolução “debaixo do tapete”. Os músicos eram os que conseguiam de alguma maneira avançar, mas também tiveram um momento difícil, sobretudo os de intervenção, enquanto no cinema era muito mais complicado, por ser caro, e só podia fazer cinema quem o novo regime pós 25 de Abril queria; não era o meu caso, tinha sido muito crítico e continuava a ser, foram 22 anos de castigo, sem conseguir apoios para filmar. Voltando ao *Alto Bairro*, sim, queria deixar um testemunho, além de me sentir preparado para falar deste bairro.

RR – O cineasta Ricardo Costa, recentemente falecido, foi um dos precursores da docuficção em Portugal, e tu mesmo cada vez mais ficcionas cenas nos teus filmes.⁷ Um deles é *A Casa* (2018), considerado uma docuficção.⁸ Podes falar-me deste filme?

RS – É um documentário que mostra a Casa dos Estudantes do Império, que eu próprio na altura conheci. Na Praça Pasteur, onde era a casa dos meus pais, havia uma residência de estudantes que vinham de África. Portanto, na minha juventude fui marcado por esses estudantes, que eram as pessoas de quem eu gostava. Jogavam à bola, tinham sempre umas bolas fantásticas para o futebol, e brincavam comigo. Eu e os meus amigos íamos lá para casa deles. Eram pessoas muito abertas, mas estavam sozinhas, não tinham família e viviam em residências. Marcou-me muito esta casa. Mais tarde, aqueles três amigos meus, que estiveram

⁷ Ricardo Costa (Peniche, 1940–2021), formado em Letras pela Universidade de Lisboa, foi professor do ensino secundário e editor na vanguardista Mondar Editores (1964/1975), opositora do regime de ditadura, que chegou a ter livros apreendidos. Seria só depois da revolução de Abril de 1974 que se ligaria profissionalmente ao cinema. A propósito de uma palestra sobre a história oral do cinema português, em 2019, na Fundação Calouste Gulbenkian, Ricardo Costa escreveu um longo texto autobiográfico, no qual recorda que viveu “intensamente a crise académica de 1962” ao mesmo tempo que mantinha “o fogo-sagrado do cinema”, em sessões com amigos. Foi um dos fundadores da cooperativa Grupo Zero, juntamente com João César Monteiro, Jorge Silva Melo, Solveig Nordlund, entre outros cineastas, colaborou no filme coletivo *As Armas e o Povo* (1975) e fundou, um ano depois, a produtora Diafilme. Ricardo Costa foi “precursor na ‘docuficção’ em Portugal” – termo que o próprio só teria associado ao seu trabalho décadas mais tarde –, ao lado de nomes como António Reis, Margarida Cordeiro e António Campos. Veja-se: <https://www.dn.pt/cultura/morreu-o-realizador-e-ensaista-ricardo-costa-13918416.html> (consultado a 24 de novembro 2021).

⁸ Segundo a sinopse oficial do filme: “Nascida no Estado Novo para controlar os estudantes ultramarinos, a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa e com delegações em Coimbra e Porto, foi fundamental nas lutas de independência das colónias portuguesas. Por aquele ponto de encontro passaram futuros líderes dos movimentos de libertação como Agostinho Neto e Amílcar Cabral. O documentário *A Casa* recupera memórias de testemunhos dos sobreviventes da Casa, ficcionalizando paralelamente excertos de ‘A Geração da Utopia’, de Pepetela.” Veja-se: <https://www.realficcao.com/acasa.html>

presos em Caxias, foram frequentadores assíduos da Casa do Império. Depois, em Bruxelas e em Paris, conheci outros angolanos, moçambicanos e guineenses que passaram pela Casa. E um dia, não me recordo bem porquê, decidi fazer este filme. Candidatei-me a um concurso e ganhei, mas não havia muito dinheiro porque era daqueles concursos da CPLP com um orçamento muito baixo. Mas, para mim, fazer este filme tinha de ser em ficção, pois não me apetecia entrevistar velhos a falarem sobre a Casa. Achei que não queria passar muito tempo a falar com esta gente para mostrar uma casa de estudantes do Império que, na altura, eram putos de dezoito e vinte anos. Achei que não fazia sentido, e então decidi fazer uma ficção com os miúdos. Pelo meio há uma história de amor a partir de *A Geração da Utopia*, de Pepetela.⁹ Pedi a devida autorização, ele deu, e eu fiz a adaptação. O filme tem uma sequência adaptada a partir deste livro.

RR – Rui, o teu último filme chama-se *No País da Alice* (2021), foi selecionado e teve estreia na Mostra internacional de Cinema de São Paulo, no mês de novembro.¹⁰ Sei que para o projeto trabalhaste durante sete anos e que o mesmo foi interrompido pela pandemia covid-19, e que terminaste as filmagens dentro de casa com a tua família. Queres falar-me deste teu último filme?

⁹ Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, conhecido pelo pseudónimo de Pepetela (Benguela, 29 de outubro de 1941), é um escritor angolano.

¹⁰ Segundo a sinopse oficial: “Em NO PAÍS DE ALICE, o realizador Rui Simões e a sua filha Alice encetam uma viagem pelo país, dando início a uma partilha intergeracional, através do encontro com pessoas e lugares. Com Portugal presente como pano de fundo, esta viagem é interrompida subitamente.” Veja-se: <https://www.realficcao.com/nopaisdealice.html>



Imagem 4: Cartaz do filme *No País da Alice*. | © Cedida por Rui Simões.

RS – *No País da Alice* foi a forma que encontrei para levar a minha filha a conhecer um pouco do país. Este filme concedeu-me fazer essa viagem e foi um pretexto para eu próprio visitar um país que não via há muito tempo. Tratou-se de uma viagem pacífica, pois as últimas grandes viagens que fiz neste país foram sempre um bocadinho de guerrilha, como aconteceu no *Bom Povo Português*, na revolução – um Portugal de lutas e de preocupações. Aqui foi diferente. A ideia foi ir com ela e mostrar-lhe paisagens que me parecem importantes e de conhecer pessoas que me parecem relevantes que ela conheça. Foi um filme preparado, organizado e pesquisado, mas só uma parte dessas coisas foram realizáveis. É na montagem que tomo as decisões, em função da construção da narrativa. Queria mostrar o país de Alice. Os Açores, por

exemplo, para que ela pudesse ver aquele paraíso, apesar daquelas imagens serem impressionantes para uma criança – sentir, cheirar o enxofre, e ter um professor a explicar aquele fenómeno. Depois temos o Zeca Medeiros, que conta uma história de fadas. Este é um entre muitos outros sítios e pessoas que eu lhe queria mostrar. De repente, veio a pandemia e o filme parou. Íamos mais ou menos a 60% e não pudemos fazer as grandes cidades como o Porto, Coimbra e Lisboa, esta última guardada para o fim, por ser mais trabalhosa. O Algarve e o Alentejo também ficaram de fora. A rodagem parou abruptamente e tive de acabar dentro de casa. Acabei o filme de outra maneira. É tudo muito recente, não sou ainda capaz de falar sobre o filme e gostava muito de ter um eco que não estou a ter. Não foi selecionado para nenhum festival de documentário em Portugal, só no Brasil. Se calhar não interessa a mais ninguém, só a mim e à Alice, não sei. Até este momento só a RTP2 se interessou em passá-lo agora na época de Natal, mas eu gostaria que estreasse em sala. Por enquanto vou aguardar mais um pouco.

Referências

- Costa, Carla Sofia Queiroz da. 2018. *Património Cultural Imaterial: Políticas patrimoniais, agentes e organizações. O processo de patrimonialização do Kola San Jon em Portugal*. Tese de Doutoramento em Antropologia. Lisboa: FCSH NOVA.
- Robert-Gonçalves, Mickaël. 2018. *Cinéma portugais en révolution. 1974-1982: genèse, enjeux, perspectives*. Tese de doutoramento. Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Filmografia

- A Casa* [longa-metragem documental, DCP] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, financiada pela CPLP – Comunidade Audiovisual, ICA e Câmara Municipal de Lisboa. Portugal, 2018. 52 min.
- Alto Bairro* [longa-metragem documental, DCP] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, financiada pela RTP, Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal, 2014. 98 min.
- Bom Povo Português* [longa-metragem documental, 16 | 35mm] Realização Rui Simões. Produtora, Cooperativa Virver, financiada pelo IPC - Instituto Português de Cinema, RTP, Portugal, 1980. 135 min.

Deus Pátria Autoridade [longa-metragem documental, 16 | 35mm] Realização Rui Simões. Produtora, Cooperativa Virver, financiada pelo IPC - Instituto Português de Cinema, RTP, Portugal, 1975. 103 min.

Guerra ou Paz [longa-metragem documental, DCP] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, coprodução Filmes do Mundo, financiada pelo ICA, RTP, Portugal, 2012. 97 min.

Ilha da Cova da Moura [longa-metragem documental, DCP] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, financiada pela da RTP, ICA, Portugal, 2010. 81min.

Kolá San Jon: É festa di Kau Berdi [longa-metragem documental, digital] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, financiada pela RTP, ICA, Ministério da Cultura, Portugal, 2011. 60 min.

No País da Alice [longa-metragem documental, DCP] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, financiado pela República Portuguesa Cultura, RTP, ICA, SPA, AGCOP, Portugal, 2021. 110 min.

Retratos a Preto e Branco [curta-metragem documental, DCP] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, Portugal, 2016. 27 min.

Ruas da Amargura [longa-metragem documental, digital] Realização Rui Simões. Produtora Real Ficção, financiada pela RTP, ICA, Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal, 2008. 108 min.

From Intimate Space to the Creation of the Real: An Interview with Rui Simões

ABSTRACT Rui Simões has one of the longest careers in Portuguese documentary cinema. As a starting point to this interview, some of his documentary films were chosen, namely *Ilha da Cova da Moura* (2010), *Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi* (2011) and *Alto Bairro* (2014), with the purpose of revealing the anthropological vision of the director, based on a permanent search of *authenticity and the construction of the 'real'*, creating films that offer a new look at the *other*, regardless of them being an individual, a community, a place, a time or an event. The documentary filmmaker tries to relate to and generate empathy with the reality of *the other*, based on the assumption that every human being is endowed with sensitivities, beliefs, cultural traditions, and educational and sociopolitical contexts. In this sense, the interview asks to what extent Rui Simões manages to divest himself of his *self* as a creator of documentary cinema.

KEYWORDS Rui Simões; cinema; documentary; anthropology; creation of the real; decolonization.