Novas & velhas

tendências no cinema português contemporâneo

Um projecto do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), sediado na Escola Superior de Teatro e Cinema e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo

Projecto de investigação desenvolvido pelo CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) no Departamento de Cinema da ESTC, financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) e apoiado pelo ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual) e pelo ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento).

A presente edição foi realizada para efeitos de utilização pedagógica e na investigação e pode ser citada nos termos e condições da norma portuguesa NP 405-1.

Coordenador: João Maria Mendes (CIAC/ESTC).

Investigador convidado: Jacques Lemière (Université de Lille).

Investigadores séniores: Ana Isabel Soares (CIAC/UALg), José de Matos-Cruz (ESTC), Vítor Reia-Baptista (CIAC/UALg).

Equipa de investigação (CIAC/ESTC): Carlos Pereira, Jorge Jácome, Marta Simões, Miguel Cipriano, Vanessa Sousa Dias.

Colaboradores (ESTC): Ágata Pinho, André Gil Mata, António Câmara, David Cortegaça, Fátima Chinita, Guilherme Trindade, Helder Moreira, Joana Beleza, José Moeda (CIAC/UALg), José Rato, Jorge de Sá Gouveia, Levi Martins, Lídia Queirós, Luís Falcão, Marco Amaral, Paulo Leite, Pedro Vaz Simões, Rosário Oliveira, René Alan.

Invocados: António Reis, João César Monteiro, José Álvaro Morais.

No arquivo documental sobre Pedro Costa: Jacques Rancière, Kieron Corless, Miguel Gomes, Nicolas Azalbert, Pedro Costa, Peter Bradshaw, Ryland Walker Knight, Shigehiko Hasumi.

Agradecimentos: a todos os entrevistados e autores de textos e entrevistas, à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, ao Instituto do Cinema e do Audiovisual, à Escola Superior de Teatro e Cinema, à Universidade do Algarve, à Fundação Calouste Gulbenkian e ao Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM). Agradecimentos especiais são devidos a Jacques Lemière, a Frédérique Joannic-Seta e Claire Niemkoff, da Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC) e a Camille Jove, da revista Matériaux pour l'histoire de notre temps, à Tokyo Film School e à Sendai Mediatheque., a Jacques Rancière, a Kieron Corless e Miguel Gomes e à revista Sight & Sound, à revista Dérives – revue autour du cinéma, a Nicholas Azalbert e à revista Cahiers du Cinéma, a Peter Bradshaw e ao jornal The Guardian, a Ryland Walker Knight, Shigehiko Hasumi e a Pedro Costa.

Primeira edição : Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema
Responsável pela edição: Luisa Marques <luisamarques@estc.ipl.pt>
Setembro de 2010
Impressão a pedido (Printing on Demand)

ESTC
Avenida Marquês de Pombal, 22 B
2700-571 Amadora Portugal
Tel.: (+351) 214989400
Telm.: (+351) 965912370 / (+351) 910510304
Fax: (+351) 214989401
Impressão e acabamentos: Biblioteca da ESTC

© João Maria Mendes e restantes autores

ISBN 978-972-9370-09-0

Apoios:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Governo da República Portuguesa

CIAC CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO

ESTC

Novas

velhas tendências no cinema português contemporâneo

Um projecto do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), sediado na Escola Superior de Teatro e Cinema e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Coordenador: João Maria Mendes (CIAC/ESTC).

Investigador convidado: Jacques Lemière (Université de Lille).

Investigadores séniores: Ana Isabel Soares (CIAC/UALg), José de Matos-Cruz (ESTC), Vítor Reia-Baptista (CIAC/UALg).

Equipa de investigação (CIAC/ESTC): Carlos Pereira, Jorge Jácome, Marta Simões, Miguel Cipriano, Vanessa Sousa Dias.

Colaboradores (ESTC): Ágata Pinho, André Gil Mata, António Câmara, David Cortegaça, Fátima Chinita, Guilherme Trindade, Helder Moreira, Joana Beleza, José Moeda (CIAC/UALg), José Rato, Jorge de Sá Gouveia, Levi Martins, Lídia Queirós, Luís Falcão, Marco Amaral, Paulo Leite, Pedro Vaz Simões, Rosário Oliveira, René Alan.

Invocados: António Reis, João César Monteiro, José Álvaro Morais.

No arquivo documental sobre Pedro Costa: Jacques Rancière, Kieron Corless, Miguel Gomes, Nicolas Azalbert, Pedro Costa, Peter Bradshaw, Ryland Walker Knight, Shigehiko Hasumi.

Apoios

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Governo da República Portuguesa

CIAC CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO

ESTC

Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo

Índice

APRESENTAÇÃO Pág. 1

INTRODUÇÕES

Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974
Vítor Reia-Baptista & José Moeda 11

Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974
Jacques Lemière 16

Objectos únicos e diferentes — por uma nova "cultura organizacional" do cinema português contemporâneo
João Maria Mendes 27

ENTREVISTAS COM REALIZADORES E NOTAS SOBRE FILMOGRAFIAS

Margarida Gil: "O produtor não põe um cêntimo no filme"
Vanessa Sousa Dias 53
Os filmes de Margarida Gil
Vanessa Sousa Dias

João Botelho: "Fazemos um cinema cosido à mão"
Marta Simões e Jorge Jácome 61
Os últimos filmes de João Botelho
Marta Simões

Joaquim Leitão: "Não há receitas para escrever ou para fazer um bom filme"
Vanessa Sousa Dias 68

João Canijo: "Não estou no nível do Pedro Costa porque não fiz o Consevatório"
Carlos Pereira, Vanessa Sousa Dias 74
Filmes recentes de João Canijo
Carlos Pereira

Jorge Silva Melo: "Filmar tem de ser tão simples como estar ali naturalmente"
Joana Beleza 79
O tempo e o modo de um retratista
Joana Beleza

Saguenail: "Quem faz um filme de cinco em cinco anos precisa de três vidas para saber do ofício"
André Gil Mata 89

Pierre-Marie Goulet: "Demoro muito a perceber o que um filme tem dentro"
António Câmara 103

Manuel Mozos:"Isto é menos cinzento do que parece"
Miguel Cipriano 107
Dois filmes de Manuel Mozos
Miguel Cipriano

Joaquim Sapinho:"As pessoas existem e o cinema está entre elas"
Marta Simões e Jorge Jácome 113

Teresa Villaverde: "Precisamos das costas aquecidas lá fora para enfrentarmos Portugal"
René Alan e Helder Moreira 117
Filmes de Teresa Villaverde
René Alan e Helder Moreira

Margarida Cardoso: "Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar"
Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano 125
Os filmes de Margarida Cardoso
Vanessa Sousa Dias

Edgar Pêra: "O imprevisto é exactamente aquilo com que eu lido"
Miguel Cipriano 136
Alguns filmes de Edgar Pêra
Miguel Cipriano

Rita Azevedo Gomes: "Faço filmes sem dinheiro e os produtores viram-me as costas"
Vanessa Sousa Dias 142
Os fimes de Rita Azevedo Gomes
Vanessa Sousa Dias

João Pedro Rodrigues: "O fundamental é o festival onde o filme é apresentado"
Vanessa Sousa Dias, Carlos Pereira e Jorge Jácome 150
Os filmes de João Pedro Rodrigues
Vanessa Sousa Dias

Miguel Gomes: "Faço dos argumentos o que me apetece"
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias 158
Os filmes de Miguel Gomes
Carlos Pereira

Marco Martins: "Gosto de trabalhar o orçamento para decidir onde gasto o dinheiro"
Rosário Oliveira 164
Alice, de Marco Martins
Rosário Oliveira

Sandro Aguilar: "Não faço pitchings, não discuto o projecto, não faço castings, não planifico, não ensaio"
Lídia Queirós e Pedro Vaz Simões 174

Tiago Guedes: "O futuro do cinema passa por baixar muito os custos de produção"
Marta Simões e Miguel Cipriano 183
Os filmes de Tiago Guedes e Frederico Serra
Marta Simões

Bruno de Almeida: "Interessa-me a verdade que vem dos actores"
Miguel Cipriano 186

George Felner: "O realizador cede os direitos e perde o controlo do orçamento"
José Rato 188

Artur Ribeiro: "Com menos dinheiro continuariam a fazer-se bons filmes de autor"
Guilherme Trindade 192

João Salaviza: "O que importa é aquilo em que o filme se transforma"
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias 196
Arena, de João Salaviza
Carlos Pereira

Cláudia Varejão:"A geração mais nova está a conseguir ultrapassar as dificuldades"
Carlos Pereira 201
Os filmes de Cláudia Varejão
Carlos Pereira

Pedro Sena Nunes: "A produção é uma área absolutamente criativa"
Ana Isabel Soares 205

Miguel Gonçalves Mendes: "Infelizmente escrevo sozinho"
Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano 211
Os filmes de Miguel Gonçalves Mendes
Vanessa Sousa Dias

Miguel Clara Vasconcelos: "Faço cinema porque há o digital"
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias 219

Jorge Cramez: "Imagino-me a receber um Óscar"
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias 223
O Capacete dourado de Jorge Cramez
Carlos Pereira

Sérgio Tréfaut: "Nunca fiz filmes a pensar só em Portugal"
Jorge Jácome 226
Documentários de Sérgio Tréfaut
Jorge Jácome

Catarina Alves Costa: "A escrita é um processo importantíssimo no cinema"
Marta Simões 232
Documentários de Catarina Alves Costa
Marta Simões

Graça Castanheira: "Os criadores precisam de maturidade"
Jorge Jácome, Marta Simões e Miguel Cipriano 237

Sofia Trincão: "O documentário é um meio para..."
Ana Isabel Soares 240

João Dias: "Sou localista para compensar a tendência de fazer para fora"
Ana Isabel Soares 243

ENTREVISTAS COM PRODUTORES

Luís Urbano (O Som e a Fúria): "Tem de haver uma sociedade secreta entre realizador e produtor"
Levi Martins e Miguel Cipriano 249

Maria João Mayer (Filmes do Tejo): "Gostava de produzir o Almodóvar português"
Carlos Pereira e Levi Martins 255

Maria João Sigalho (Rosa Filmes): "Com oito filmes por ano a competição é assassina"
Vanessa Sousa Dias e Jorge Jácome 258

Tino Navaro: "A quota nacional do cinema português É um décimo da média europeia. Porquê?"
Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano 265

José Mazeda: "Um milhão de euros é hoje O mínimo para uma longa"
Miguel Cipriano e Vanessa Sousa Dias 271

Henrique Espírito Santo: "O Estado deve subsidiar Um Cinema mais cultural"
Levi Martins e Carlos Pereira 274

CONCLUSÕES

As entrevistas, suas leituras e seu *syllabus* — Apropriação e *empowerment*
João Maria Mendes 277

Da criação à divulgação
Vanessa Sousa Dias 303

Se pensarmos num filme como Alice
Carlos Pereira 304

Novos *turning points*
Miguel Cipriano 305

A porta dos festivais
Jorge Jácome 306

ENSAIOS

Manoel de Oliveira ou o cinema original
José de Matos-Cruz 308

Jaime de António Reis – O inesperado no cinema português
João César Monteiro (in *Cinéfilo* de 20/04/1974) 313

Identidade e descentramento em Pedro Costa
Miguel Cipriano 322

A obra longa e breve de José Álvaro Morais
João Maria Mendes 325

Nem Velho nem Novo: Outro Documentário (Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI)
Ana Isabel Soares 331

O cinema europeu e um novo World Cinema
Jorge Jácome 335

O tempo dos outros: João Salaviza e Cláudia Varejão — No interior de uma nova geração
Carlos Pereira 338

Os filmes de Maria de Medeiros
Vanessa Sousa Dias 340

Imagens de mulheres em Margarida Gil e Teresa Villaverde
Vanessa Sousa Dias 343

Dois filmes de António-Pedro Vasconcelos
Jorge Jácome 348

Sassetti: Music is part of a movie's soul
Jorge de Sá Gouveia 349

Reflections on the way film projects are developed in Portugal
Paulo Leite 353

A realidade da ilusão: "Lá Fora" como alegoria cinematográfica
Fátima Chinita 356

Second Life: Quando o cinema abdica de ser o lugar que nos habita por dentro
Luís Falcão 365

ARQUIVO DOCUMENTAL
relativo ao reconhecimento
internacional de Pedro Costa

"Artist Spotlight: Pedro Costa"
Ryland Walker Knight 369

"2009 / 2010, anos da consagração"
João Maria Mendes 370

"Pedro Costa, The Samuel Beckett of Cinema"
Peter Bradshaw 371

"Entretien avec Pedro Costa— L'Enfermement et la fiction", **Nicolas Azalbert** 372

Autour du cinéma de Pedro Costa: "Travailler à Fontaínhas — Parcours à travers divers entretiens 2001-2008", in Dérives
(**não assinado**) 373

"Crossing the Treshold" (entrevista)
Kieron Corless Sight & Sound 376

"Serenity", **Miguel Gomes**, Sight & Sound 378

"The Politicis of Pedro Costa"
Jacques Rancière 379

"Adventure, An Essay On Pedro Costa"
Shigehiko Hasumi 384

"A Closed Door That Leaves Us Guessing"
Pedro Costa (transcrição do curso do cineasta na Escola de Cinema de Tóquio, 2004) 387

ARQUIVO DOCUMENTAL
relativo à Lei do Cinema e do Audiovisual, criação do FICA e transformação do ICAM em ICA (2003-2007). 397

Legislação de referência (não transcrita aqui), disponível em www.ica-ip.pt:
— Lei nº 42/2004 de 18 de Agosto (Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual);
— Decreto-Lei nº 227/2006 de 15 de Novembro (Regulamento da Lei 42/2004);
— Portaria nº 277/2007 (Criação do Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual);
— Decreto-Lei nº 95/2007 de 29 de Março (lei orgânica do ICA)

Documento 1. Programa mínimo da Associação Portuguesa de Realizadores (7 de Maio de 2003) 397

Documento 2. Manifesto da Associação Portuguesa de Realizadores sobre a Lei do Cinema (24 de Março de 2004) 399

Documento 3. Manifesto pelo Cinema Português (Março 2010) — Petição Pública à Ministra da Cultura 401

Documento 4. "O cinema português…" in Público 31.03.2010 402

Documento 5. Relatório, conclusões e parecer da Comissão de Educação, Ciência e Cultura da AR 404

Documento 6. www.esquerda.net 31 Julho 2007 ARTIGO: "A grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal" **Alda Sousa;** 410

Documento 7. NOTÍCIA 24 Julho 2007: PT Multimedia apoia o cinema e o audiovisual português; 411

Documento 8. NOTÍCIA, DN 15 Outubro 2005: Fundo de 25 milhões na Lei do Cinema e do Audiovisual; 412

Documento 9. Manifesto dos argumentistas europeus; 413

Documento 10. State aid for films – a policy in motion? **Jérôme Broche, Obhi Chatterjee, Irina Orssich e Nóra Tosics** 414

Documento 11. Texto do Projecto inicialmente apresentado à FCT e sua avaliação pelo respectivo painel internacional. 417

Proposta de Lei do Cinema (Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, ICA e IGAC)
– Versão discussão pública, 30 de Setembro de 2010 420

Novas & velhas tendências

no cinema português contemporâneo

Apresentação

João Maria Mendes com Carlos Pereira, Jorge Jácome, Marta Simões, Miguel Cipriano, Vanessa Sousa Dias.

QUAIS SÃO, hoje, as principais características do desenvolvimento de projectos para cinema em Portugal? O que pensam os realizadores e produtores cinematográficos sobre o cinema português? Que conclusões tirar das suas opiniões, relatos de experiências e análises da situação contemporânea? Que novas tendências surgiram no cinema português, nos primeiros anos do séc. XXI?

Os textos que a seguir se dão a ler são a concretização da primeira parte do projecto de investigação "Principais tendências no cinema português contemporâneo", desenvolvido no âmbito do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), criado na Universidade do Algarve (UALg) e na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Quer o Centro quer o projecto foram apoiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), que talvez um dia venha a mudar o seu nome para Fundação para as Artes, a Ciência e a Tecnologia (FACT) — mudança simbólica pertinente, se vier a representar a adequada reconsideração formal das áreas de investigação que pouco existem sem o apoio do Estado e de organizações que se lhe associem.

O projecto "Principais tendências no cinema português contemporâneo" nasceu no Departamento de Cinema da ESTC, com o objectivo de desenvolver investigação especializada a partir de um núcleo formado por alunos da Licenciatura em Cinema e do Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico, a que se juntaram professores-investigadores membros do CIAC e convidados. O que agora se divulga corresponde a cerca de um ano de trabalho desenvolvido pela equipa de investigação, entre Abril de 2009 e Maio de 2010. Dada a forma que ele foi adquirindo, preferimos renomeá-lo, para efeitos de edição, "Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo".

A hipótese de trabalho principal de que partimos para este projecto foi a de que existe uma "cultura organizacional" do cinema português contemporâneo — ciclicamente em estado de acédia — que contribui mal para o desenvolvimento de boas práticas comuns que tenham em vista a excelência dos objectos a produzir; mas que é possível melhorar as metodologias do desenvolvimento de projectos cinematográficos com vista a uma subida de qualidade dos filmes, sem quebra da "identidade" e dos valores positivos desse mesmo cinema — "identidade" e valores que será necessário definir e descrever.

Uma hipótese complementar foi a de que, associada a essa cultura organizacional, existe um conjunto de elementos de pressão sobre a criatividade, que em grande parte a domesticam e conformam. E que favorecem, por inércia, a manutenção de um efeito de *continuidade* cujas raízes remontam ao "Cinema Novo". São eles: a metodologia do desenvolvimento de projectos, a começar pela escolha dos temas, histórias e enredos de cada filme e pela definição dos seus elencos artísticos, requerências e necessidades técnicas; o relacionamento entre os realizadores e os seus públicos; a metodologia dos financiamentos; os montantes predominantemente envolvidos em cada projecto; a normalização (formal e de conteúdos) dos orçamentos e cadernos de encargos; o modo de encarar a preparação e/ou a pré-produção dos filmes; a versão portuguesa da *politique des auteurs* e a hierarquia funcional de poderes que ela pressupõe; as formas de relacionamento e de articulação entre realização e produção; os hábitos de contratação de competências técnicas; o modo de encarar a pós-produção; e finalmente as características dominantes da distribuição, exibição e internacionalização de filmes portugueses, bem como a concepção e produção dos materiais que os publicitam e divulgam. Essa tendência para garantir a *continuidade* do sistema de produção dos diversos tipos de obras não dá, segundo esta hipótese, mostras de vontade auto-reformadora; daí a nossa insistência na procura de elementos rupturantes no seio da cultura organizacional dominante.

Por outras palavras, partimos também da hipótese complementar de que existe, no cinema que se faz em Portugal, um conjunto de constrangimentos exógenos e endógenos que se foi impondo como um modo de produção e de desenvolvimento de projectos, uma "máquina produtiva" identitária e conservadora, que se auto-critica moderadamente quanto aos efeitos que produz, mas que é sobretudo adversa a mudanças estruturais. E que dificulta a emergência de filmes rupturantes, que claramente rompam com as continuidades temáticas, estéticas, estilísticas e técnicas que fazem a sua idiossincrasia e a sua "identidade" nas últimas cinco décadas.

A internacionalização do cinema português tem-se feito sobretudo por via da sua participação nos principais festivais europeus, associada, em alguns casos singulares, à notoriedade dada a autores por instituições de referência internacionais da área das artes e da cultura, como é tipicamente o caso da longa consagração de Manoel de Oliveira e da mais recente de Pedro Costa. Nestes casos, o carácter acentuadamente pessoal das suas obras acabou por se projectar e ecoar num universo crítico cosmopolita, em muitos aspectos comparável ao da recepção crítica das artes plásticas ou da música. Esse *milieu* crítico e institucional funciona, mediante retóricas e iniciativas próprias, como aparelho de legitimação e instrumento de percussão que produz apreciáveis efeitos comunicacionais e de mercado.

Como ficou demonstrado por exemplos bem sucedidos, as instituições de Estado envolvidas na internacionalização das artes e da cultura que se produzem em Portugal podem desempenhar papéis relevantes concretizando políticas persistentes com objectivos bem definidos : conselheiro cultural da embaixada de Portugal em Paris entre 1989 e 1998, Eduardo Prado Coelho deu a Fernando Pessoa forte visibilidade europeia, e essa visibilidade chamou a atenção do mesmo espaço europeu para outros sectores das artes e da cultura de origem portuguesa. Em 1991, a Europália, instalada em diversas cidades belgas e tendo como tema Portugal, conseguiu, comissariada por Rui Vilar, alargar a visibilidade internacional do País, produzindo efeitos duradouros que deveriam ter suscitado a continuidade da política que a inspirou.

No caso do cinema, a boa recepção, pelo aparelho crítico que acompanha os principais festivais europeus, de obras feitas em Portugal, e a eventual conquista de prémios relevantes por essas obras nesses festivais, produz historicamente dois efeitos distintos mas articulados : o primeiro é a garantia de continuidade de financiamento, pelos fundos públicos portugueses, dos autores galardoados; o segundo é o crescimento (desigual: há que analisá-lo caso a caso) dos seus públicos internacionais, porque as obras premiadas nos principais festivais suscitam o interesse de distribuidores e exibidores de outros países. Este facto gera, ao mesmo tempo, um fenómeno só aparentemente paradoxal : o crescimento do interesse internacional por um cineasta de origem portuguesa não gera necessariamente um efeito homólogo em Portugal; é, assim, frequente ouvir cineastas, desencorajados pela exiguidade do seu público nacional, salientarem que têm muito mais público estrangeiro do que português.

Em síntese: existirá, entre os cineastas portugueses, uma cultura organizacional que determina a continuidade dos principais traços identitários do seu cinema? E que traços são esses?

Existe, decerto, hoje, uma notória tendência para que cineastas jovens, dotados de novas competências técnicas adquiridas no ensino especializado e na mobilidade Erasmus, se tornem mais cedo realizadores e entrem mais rapidamente nos mercados do cinema, tanto nacionais como internacionais. Exemplo deste facto é João Salaviza, de 25 anos, aluno da ESTC, vencedor da Palma de Ouro para Curtas Metragens no festival de Cannes de 2009, com o seu filme *Arena*. Mas a poderosa inércia do "sistema", ou da "máquina produtiva" dominante em Portugal, contraria essa tendência, assistindo-se, assim, a uma disputa desigual, apoiada em práticas distintas e em relações de forças, entre a propensão, maioritária, para a *continuidade*, e uma outra, minoritária, para a *ruptura* com essa continuidade.

A nossa hipótese complementar de trabalho tem ainda em conta o facto de coabitarem, no seio da mesma "máquina produtiva" e disputando os mesmos financiamentos, três distintas gerações de cineastas: a mais antiga, vinda ainda do "Cinema Novo" ou sendo sua herdeira directa; a dos "novíssimos", que talvez se diferenciem acentuadamente dessa primeira referência, sendo necessário explicitar em quê; e a dos "intermédios", maioritários, que encontram as suas referências quer no passado, quer no que parece(m) indiciar o(s) futuro(s) do cinema.

A questão da "identidade", encarada como valor positivo, é recorrente na reflexão sobre a cultura portuguesa e regista diversas aparições nas entrevistas com realizadores e produtores cinematográficos que adiante se lerão. Mas ela também pode, negativamente, descrever-se nos termos pessoanos em que se lhe refere José Gil (2009):

> "O nosso mal é a identidade. Fizemos da identidade o território da subjectividade, territorializámo-nos na identidade. E com ela, hoje, esforçamo-nos por resistir ao 'fora' que aí vem, do exterior e do interior, e que ameaça destruir as nossas velhas subjectividades (...). O maior obstáculo (...) que nos impede de avançar, é esse território absorvente que nos habita como uma obsessão inconsciente, a nossa identidade (de *egos* portugueses, num 'país' que se chama cada vez menos Portugal). (...) A única maneira de remover o obstáculo da identidade é destruí-la como instância territorializante. Deixarmos de ser primeiro portugueses para poder existir primeiro como homens. (...) Deixar de procurar a identidade para que sejamos nós, diferentes e não estilhaçados em nós mesmos, múltiplos e móveis. Em devir de desasossego, com a nossa própria força".

Aqui, tratámos de apurar, a partir de um conjunto de 32 entrevistas com realizadores cinematográficos e seis outras com produtores, quais os traços mais característicos do desenvolvimento de projectos para Cinema no Portugal contemporâneo. Dedicámos especial atenção à primeira década do século XXI, embora alargando o objecto da análise à década anterior e tendo em conta que o discurso produzido sobre o "cinema português contemporâneo" se refere, como atrás salientámos, a um período mais vasto, que se inicia com a geração do "Cinema Novo" — nos anos 60 e princípio dos anos 70 do séc. XX.

A amostra que propomos poderia ter sido constituída por um grupo mais restrito de entrevistados, resultante de uma *aposta*, no sentido que originalmente lhe deu Blaise Pascal (o *pari pascalien*): tratar-se-ia então, e por exemplo, de identificar um par de herdeiros directos do "Cinema Novo", outro par de "dissidentes" desse cinema, ainda outro par de representantes da "novíssima" geração, e uma dezena de "intermédios", que predominam e não se reconhecem numa escola, numa estética, nem reconhecem influências decisivas no seu trabalho, nem partilham *uma ideia* comum de cinema. Ao alargarmos consideravelmente a nossa amostra, preferimos dar voz a um número mais apreciável de cineastas que eventualmente exprimam, no seu discurso e nos seus filmes, as "principais tendências no cinema português contemporâneo". Estamos cientes de que este maior número de entrevistas se presta a alguma redundância, mas essa redundância é precisamente sintoma de que a "cultura organizacional" é conservadora e pouco propensa a mudanças estruturais ou muito significativas.

As entrevistas a realizadores e produtores destinaram-se a estabelecer o *corpus* observacional empírico; mas são, em si mesmas, produto da investigação programada. Foram feitas com base num "guião" de geometria parcialmente variável, na tentativa de apurar um "padrão" de procedimentos característicos das *teknai* cinematográficas tal como elas são maioritariamente praticadas em Portugal — se é que podemos utilizar, nesta matéria, com rigor, a ideia de "padrão". Estas entrevistas foram integralmente gravadas e posteriormente transcritas, tendo-se, na sua transcrição, reduzido a oralidade nelas contida, mas sem, em

nenhum caso, modificar ou alterar o sentido exacto de cada uma das respostas produzidas. Em alguns casos, dada a sua extensão, as gravações não foram transcritas na íntegra, preservando-se, no entanto, na sua transcrição, todas as respostas atinentes aos objectivos da investigação e ao "guião" que orientou as entrevistas. O leitor encontrará a matriz desse guião das entrevistas no último subtítulo do texto "Objectos únicos e diferentes — por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo". Ao *corpus* de entrevistas juntou-se um conjunto de ensaios temáticos que com ele se articulam, e que integram a pesquisa produzida. Um arquivo documental relativo a temas abordados na investigação complementa os materiais que agora se divulgam.

Enquadramento e natureza da investigação

A investigação conduzida no âmbito do Ensino Superior Artístico — como é o caso desta — levanta o problema mais geral da definição do que é a "investigação nas artes" — o que internacionalmente se passou a designar por "Quality Research in Art & Culture (A&C) in HEI (Higher Education Institutions)". No desenvolvimento do presente projecto, tivemos em mente a recomendação genérica sobre a investigação-baseada-na-prática, contida no relatório *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal* (Hasan et al., 2009), e que chama a atenção — de forma talvez algo inesperada — para o seu interesse económico:

> "Practice-based research in the creative and performing arts (...) has the potential to stimulate the creative and cultural economies nationally".

A reconsideração do valor da Cultura nas economias nacionais contemporâneas passou, de facto, a integrar a agenda política nos últimos anos, desde que a Comissão Europeia encomendou à KEA European Affairs o estudo *The Economy of Culture in Europe* (2006), a Elsevier editou o seu *Handbook of the Economics of Art and Culture* (mesmo ano), e, no caso português, desde que o Ministério da Cultura encomendou à Augusto Mateus & Associados o estudo *O sector cultural e criativo em Portugal* (Março 2010).

No "relatório Hasan", identificando os objectivos da investigação baseada na prática, nos domínios da arte e da cultura, escreviam os seus autores:

> "Another issue in the development of A&C research has been a tendency to adopt models of practice from the natural and physical sciences. This has often led to either text-based and/or quasi scientific outputs that do not advance the specific nature of practice-based research in many A&C disciplines. This may be largely due to the single criteria that all research is the production of new knowledge. Whilst this may be the only research truth in the natural and physical sciences it is not so for A&C that may pursue, for example, a range of aims that include:
>
> - The production of new knowledge;
> - The testing of existing knowledge to determine its limitations;
> - The reconstruction of lost knowledge;
> - The public understanding of A&C research."

Neste projecto, e como os seus leitores concederão, tivemos por objectivo trabalhar os quatro items acima sugeridos. Interpelando um vasto grupo de profissionais da actividade cinematográfica em Portugal, tínhamos presente, ainda, um outro reparo feito, no mesmo relatório, pelos seus autores:

> "A particular issue in A&C has been the involvement of creative practioners (artists, designers, performers), in research where their time may be divided between studio and HE institution. In most cases such people will confuse their independent practice with academic research — as if they were automatically interchangeable. They are not, and some practice will be research, whilst other practice will not be research. In this sense research as conducted within HE institutions is a professional commitment overlapping wilth, but distinct from, independent creative practice. Here the researcher in A&C must be willing to accept the role of public intellectual (...), with a duty to return the knowledge gained from research back into to the social, cultural and economic wellbeing."

Foi esse papel de "intelectuais públicos" que, cada um a seu modo, os nossos entrevistados aceitaram desempenhar aqui. Mas, em todos os items citados, existe sintonia entre o projecto cujos primeiros resultados agora se apresentam e os esclarecimentos, declarações e propostas dos autores do relatório em referência.

Não se tratou, aqui, nem de desenvolver um trabalho de historiografia (do Cinema), nem um conjunto de monografias sobre autores, sobre uma escola ou época, nem um trabalho de sociologia aplicada. Tratou-se, sim, de trabalhar "de dentro para fora", usando o discurso produzido por agentes desta "arte impura" (Lévy, 2010) para uma reflexão que interessará em primeiro lugar o próprio meio cinematográfico, e, num segundo tempo, o meio mais vasto da cinefilia e dos públicos do cinema que, como em todo o mundo, estão de novo, em Portugal, em reconstituição e transformação.

A investigação nas áreas das artes e da cultura produz tradicionalmente mais dissertações resultantes de reflexão teórica do que trabalhos aplicados, articulados com a prática. Parte dessas dissertações foi-se tornando, com o avolumar das bibliografias especializadas ao correr do tempo, em comentários de comentários, que usam muitas citações de fontes em segunda mão. Se alguém cita Aristóteles, Horácio ou Dante, fá-lo, amiúde, não por os ter lido, mas porque um autor contemporâneo se lhes refere. Tais investigações tornam-se, assim, casos de "navegação em *apud*", ou de *Surfing on Apud*: se um autor escreve "(Elsaesser *apud* Kovács, 2007:358)", ficamos a saber que está a citar Thomas Elsaesser através do modo como András Bálint Kovács se lhe referiu na pág. 358 do seu livro de 2007. Decerto, o nosso autor pode estar a trabalhar sobre o que Kovács escreveu sobre Elsaesser — pode ser esse o tema do seu trabalho. Mas se o *apud* se torna dominante nas suas notas, então suspeitamos que ele só interpreta a partir de interpretações, e que lhe será difícil formular um discurso próprio, porque navega entre leituras alheias das fontes a que, indirectamente, se vai referindo; vai-se então a investigação afastando do contacto directo com fontes primárias, que já só subsistem como citações de citações. Contra esta tendência privilegiámos, aqui, as fontes primárias, oferecendo-as em bruto ao leitor e ao estudioso do cinema contemporâneo que se faz em Portugal.

O Ensino Superior Artístico é garantido, quer por *scholars* quer por "especialistas" (segundo a terminologia legislativa que o Estado português adoptou), e os seus formandos virão maioritariamente a integrar, ou uma destas duas categorias, ou ambas. O

mesmo se passa com a equipa de investigadores (alunos e professores) que desenvolveu o presente projecto: ou são e serão autores de reflexão sobre as práticas do Cinema, reflexão directamente aplicável na pedagogia, na área internacionalmente designada por *Film Studies*, ou são e serão realizadores, produtores, argumentistas, especialistas em imagem, montagem ou som, em *art direction* ou em pós-produção globalmente considerada. Ou, ainda, são e serão simultaneamente autores dessa reflexão, críticos e agentes envolvidos numa ou em diversas destas actividades do cinema, juntando "teoria" e "prática".

Qualquer investigação é inevitavelmente datada. Esta, cujo objecto principal é o cinema feito em Portugal na primeira década do séc. XXI, é-o particularmente, porque se conhece o pano de fundo movediço das alterações tecnológicas que marcam este momento das práticas cinematográficas: novas gerações de equipamentos de captação de imagens e de som, novos dispositivos de pós-produção, o novo mercado da edição de filmes em DVD e o *home cinema*, a relevância da Internet como novo suporte de divulgação, promoção, distribuição e até de exibição, estão a alterar profundamente os tradicionais modos de produção-distribuição-exibição do cinema *main stream*, *de autor* e *independente* — e é neste cenário geral de acelerada mutação que qualquer reflexão sobre o cinema contemporâneo pode ser desenvolvida. Por outro lado, em cada ano surge, em Portugal, um novo conjunto de filmes, e a inovação contida em alguns deles pode desactualizar aceleradamente a reflexão que, inevitavelmente, não os teve em conta.

Tendo em mente estas limitações, a equipa de investigação espera ter contribuído para o esclarecimento e a compreensão das condições em que se faz cinema em Portugal, e ter entreaberto portas que ajudem cineastas a reflectir sobre o que está ao seu alcance alterar, com vista a uma melhoria dessas condições — e à realização de melhores filmes.

"Um capitalismo sem capitalistas"

A equipa de investigação está consciente de que os entrevistados desta primeira fase do projecto não são metáforas do Doutor Pangloss em Shangri-la. O optimismo cândido do personagem de Voltaire não é a marca das entrevistas que adiante se lerão, e o cinema português contemporâneo não é o *locus amœnus* repleto de panoramas radiantes que deleitam os panglossianos, nem a transfiguração bipolar deste último em *locus horribilis* de onde parte dos moradores só pensa em fugir. Para clarearmos o nosso olhar é vantajoso, ao abordarmos a presente investigação, considerar a situação comparada do cinema feito em Portugal no contexto do cinema europeu; essa situação é regularmente apreciável, apesar do atraso sistémico da informação disponibilizada e da fiabilidade relativa desta última, pelo cruzamento de dados publicitados, quer pelo Instituto (português) do Cinema e do Audiovisual, quer pelo Observatório Europeu do Audiovisual, pela *data base* do Programa Média, pelo Eurostat e Eurodata, bem como por serviços da UNESCO e do Conselho da Europa.

Desse cruzamento de dados resulta a consciência, que não é nova, de que Portugal está muito longe dos cinco principais países europeus que mais filmes produzem por ano: tomando como referência, e por exemplo, o ano 2000, a França produziu 145 longas-metragens ficcionais estreadas em salas, a Itália 103, a Espanha 98, o Reino Unido 77, a Alemanha 75. Nesse *ranking*, Portugal pertence ao grupo de 19 países europeus que produzem menos de 40 filmes por ano, estando a sua média anual entre os 10 e os 15 filmes, não longe da Bélgica, Finlândia, Eslovénia e um pouco acima da Turquia (fonte: Baskerville Communications / Observatório Europeu do Audiovisual).

O cinema que se faz em Portugal beneficia, como grande parte do cinema europeu, de financiamento público, nos termos descritos por um estudo feito para a Comissão Europeia (Broche et al., 2007):

> "US productions generally dominate European screens. It is commonly believed that, in the absence of public support to film production in most Member States, most European productions would already have disappeared. In the four years 2002-2005, they provided over € 6.5 billion of State aid for film production, which helped to produce over 3,600 films. France provides the highest overall amounts of State aid for films, followed by the UK, Germany, Italy and Spain. Public support in these five countries is accounting for 83% of the total. According to the European Audiovisual Observatory, there are over 600 film support schemes operating across the EU".

Mas quando se comparam os valores investidos em média em cada filme (em milhões de euros), na Europa, a posição de Portugal revela-se muito frágil: tomando novamente como referência o ano 2000, esse valor para a Alemanha e a França está entre os 5,5 e os 6 milhões; na Bélgica e na Holanda, acima dos 3 milhões; em Espanha, nos 2 milhões. Portugal ronda, nesse ano, o meio milhão de euros, valor comparável ao da Grécia e da Hungria, um pouco abaixo do Luxemburgo e um pouco acima da Roménia.

Quando classifica as longas-metragens ficcionais europeias (estreadas em sala entre 1996 e 2000) em função dos respectivos orçamentos, o IMCA (International Media Consultants Associés) organiza-as em quatro grupos: 1— abaixo dos três milhões de euros (e representando 64% dos filmes produzidos); 2— entre três e cinco milhões (22%); 3— entre cinco e dez milhões (12%); 4 — acima de dez milhões (2%). Salvo excepção, a totalidade das longas-metragens portuguesas ocupa o patamar inferior do primeiro grupo, não chegando, cada uma delas, a alcançar um orçamento de um milhão de euros (Modot et al., 2002). Ainda hoje, o plafond de financiamento a fundo perdido do ICA para cada longa-metragem ficcional é de 700 mil euros, não podendo exceder 80% do orçamento previsto, embora os mesmos projectos possam concorrer igualmente a financiamento reembolsável do Fundo de Investimento para o Cinema e o Audiovisual, FICA).

Ora, para os filmes europeus dos grupos 1 e 2, as receitas de exibição em sala representam mais de 75% das receitas totais de cada filme (as receitas das edições em vídeo e DVD, só apreciáveis a mais longo prazo, são ainda pouco significativas). A situação é bem diferente nos EUA, onde as receitas da passagem de filmes nas Pay TV podem atingir, para o produtor, 50% das receitas, e as edições em vídeo e DVD já atingem, por vezes, 65%). Na Europa globalmente considerada, a passagem dos filmes nas televisões "gratuitas" não ultrapassam em média 12,5% das suas receitas totais.

Também globalmente considerada, a estrutura das receitas dos filmes europeus era, em 2000, e em média, a seguinte (fonte IMCA): exibição em sala, 82% (nos EUA, 36%); receitas das TV "gratuitas" ou *free-to-air*, 10% (nos EUA, 11%); receitas da edição em vídeo e

DVD, 5% (nos EUA, 37%); receitas nas Pay TV, 3% (nos EUA, 16%). Nos países europeus onde as edições em vídeo e DVD têm maior relevância, o valor destas nas receitas de cada filme já varia entre 15 e 25%.

Para os cinco principais países produtores europeus (França, Itália, Espanha, Alemanha, Reino Unido), as receitas médias dos seus filmes repartem-se do seguinte modo: mercado doméstico, 65%; exploração em outros países europeus, 21%; receitas fora da Europa, 14% (Modot et al., 2002). Mas, no caso português, as receitas domésticas representam em média 80% ou mais do total. E a grande maioria (87%) dos filmes rentáveis — aqueles cujas receitas finais são superiores ao investimento total, e por isso geram lucros — vêm desses cinco principais países produtores europeus.

Tomando como referência um estudo da UNESCO de 2000, e comparando os valores do apoio público às longas-metragens e o volume de negócios global da indústria cinematográfica (em dólares) em quatro países —Áustria, Luxemburgo, Espanha e Portugal, apuraram-se respectivamente os seguintes resultados: Áustria: 90%, 100 milhões. Luxemburgo: 88%, 41,2 milhões. Espanha: 80%, 23 milhões. Portugal: 80%, 60 milhões. Comparem-se estes valores com os de França, no mesmo período: 23% (correspondentes a investimentos directos do Estado), 798,3 milhões. Factores como a importância demográfica de cada país, o seu rendimento *per capita*, a percentagem dos menores de 25 anos nas populações nacionais e o peso da subsidiação de Estado ao cinema (nas suas diversas formas) são relevantes no esclarecimento destas disparidades — mas essa análise, bem como a da economia do cinema globalmente considerada, não são objectivos da presente investigação.

Apesar de relativamente marginais ao objecto desta investigação, todos estes indicadores ajudam-nos a ponderar e a quantificar a situação do cinema feito em Portugal no quadro europeu a que ele pertence.

Mas interessa ter presente, para a reflexão que vai seguir-se, que, hoje como ontem, cada filme é um *protótipo* e que não é fácil (nunca foi) prever o seu sucesso económico. A reputação e os sucessos anteriores do realizador, a escolha dos actores e o seu reconhecimento internacional, o investimento feito em marketing e publicidade, o reconhecimento e os prémios obtidos pelo filme, são factores que permitem reforçar presunções, mas não garantem (nunca garantiram) a fiabilidade das previsões. Nesta matéria, parece continuar a prevalecer, apesar de relativizado, o aforismo de William Goldman: "*Nobody knows nothing*" sobre o futuro de cada novo filme — um aforismo que satifaz inteiramente o provérbio "com a verdade me enganas": se é verdade que dificilmente se prevê o sucesso de um filme, não o é menos que a experiência cinematográfica tenta, há mais de cem anos, contrariar de mil formas essa imprevisibilidade. Neste sentido, o "*Nobody knows nothing principle*" muito tem contribuído para o nevoeiro que reduz a visibilidade da paisagem observada.

No que toca ao papel e à responsabilidade dos produtores face a este cenário de fundo, fazemos facilmente nossas as palavras dos autores do supracitado estudo encomendado pela Comissão Europeia (Modot et al., 2002):

> "[Sobretudo nos pequenos países europeus], os produtores são ainda, muitas vezes, artesãos que produzem filmes e que não se sentem bem na pele de *managers*. (...) Ao contrário do que se passa na indústria de programas de televisão, onde o produtor tem facilmente diversos programas em mãos ao mesmo tempo — o que lhe exige recuo em relação ao produto e maior sensibilidade para a actividade económica — o produtor de cinema (a não ser nos casos dos *grupos* e *mini majors* europeias) dedica-se por inteiro a cada filme que está a produzir. Essa identificação quase física põe o *produto*, e não a *empresa*, no coração das prioridades do produtor de cinema. (...) A indústria europeia da produção [cinematográfica] é um capitalismo sem capitalistas, onde a acumulação de valor é limitada pela fraca rentabilidade global (...)".

Entradas em sala na União Europeia (1999-2009)

Também vale a pena, antes de entrarmos na abordagem das principais tendências do cinema português contemporâneo, ter em mente o pano de fundo que caracteriza, hoje, o mercado europeu do cinema globalmente considerado. Se tormarmos como referência a frequência do cinema em sala (*box office*), sem menção às vendas a televisões *free-to-air* e às *pay-TV*, às vendas e alugueres de DVD, ao VOD (Video on Demand) e aos *downloads* pagos, o cenário geral é optimista:

Ano	**Milhões de €**
1999	877
2000	905
2001	1 007
2002	1 002
2003	959
2004	1 013
2005	899
2006	932
2007	920
2008	925
2009	985 (número provisório)

Fonte EAO – LUMIERE, Fevereiro 2010

Ou seja: a frequência das salas de cinema tem continuado a subir depois da quebra de 2005, imediatamente posterior ao ano record de 2004. Os números provisórios divulgados pelo Observatório Europeu do Audiovisual em Fevereiro de 2010, por ocasião da abertura do Festival de Berlim, com base em dados recolhidos pela EFARN (European Film Agency Research Network), mostram que a frequência das salas subiu em 2009 para quase mil milhões de bilhetes vendidos, e isto em ano de crise económica generalizada, sustentando um crescimento médio de 6,5% ao ano no período 2005-2009 (EAO, 2010):

O número de bilhetes vendidos pelas salas aumentou em 18 dos 24 Estados membros da UE, um movimento liderado pela Alemanha (+16,9 milhões, ou + 13,1%), seguida pela França (+10,9 milhões, + 5,7 %), o Reino Unido (+9,3 milhões, +5,6 %) e a Polónia (+5,4 milhões, +16,1 %). A Espanha registou também, pela primeira vez em cinco anos, um crescimento (+2,8 %), e a Itália baixou marginalmente (-0,4 %, dados da Cinetel/ANICA).

À data da divulgação destes números não estava ainda disponível uma estimativa global das receitas brutas das salas em 2009, mas as informações provenientes dos diferentes países indicavam um aumento de receitas superior ao aumento das entradas, devido ao preço

acrescido dos bilhetes em sala para filmes americanos em 3D como *Ice Age 3*, *Avatar*, *2012*, *Up* e *Angels & Demons*. Deste modo, os filmes americanos em 3D parecem ter funcionado como motores do crescimento das receitas das salas de cinema na UE.

Ao mesmo tempo, as receitas dos filmes nacionais desceram em 19 dos 24 países membros da UE. Portugal ocupa uma situação relativamente atípica neste conjunto: de 2008 para 2009 passou de 16 para 15,6 milhões de bilhetes vendidos (perdendo 400 mil entradas em sala, ou seja, 2,4% do mercado), mas as receitas das salas portuguesas subiram de 69,9 para 73,4 milhões de euros (um aumento de 5%), aparentemente, como noutros países, devido aos preços majorados dos bilhetes para os filmes em 3D.

A Suécia e a Alemanha são casos em que as produções nacionais subiram, em 2009, respectivamente para 32,7% e 27,4% de *box office* das salas, no primeiro caso devido à trilogia *Millenium* (com base nos livros de Stieg Larsson: *Os homens que odeiam as mulheres*; *A rapariga que sonhava com uma lata de gasolina e um fósforo*; *A Rainha no Palácio das Correntes de Ar*), no segundo devido a filmes como *Wickie und die starken Männer* (Michael Herbig), *Die Päpstin* (Sönke Wortmann) e *Zweiohrküken* (Til Schweiger); e estes valores ganham ainda maior relevância face à forte subida geral do número de bilhetes vendidos. O fenónemo é extensivo a Espanha (com base em dados da Nielsen/EDI), onde em 2009 filmes como *Agora* (Alejandro Amenábar), *Planet 51* (Jorge Blanco, Javier Abad) e *Cell 211* (Jorge Guerricaechevarría) conquistaram 15,4% do mercado, e à Áustria, onde os filmes nacionais representaram 8% das entradas em sala. Mas continua a ser na Turquia que estes valores se mantêm em níveis excepciopnais (58% em 2008, 51% em 2009). Em Portugal, a parte de mercado dos filmes nacionais em salas conheceu uma subida marginal de 2,5% em 2008 para 2,7% em 2009.

A tendência manifestada é extensiva a outros mercados. Por exemplo, também na Federação Russa se confirmou uma subida de 11,8 % de bilhetes vendidos em 2009 (138,5 milhões). As receitas brutas das salas da Federação cresceram 10,4 % em rublos, mas estes valores têm de ter em conta que o rublo se depreciou, em 2009, 20 % face ao dólar americano. Assim, quando expressas em USD, as receitas das salas russas perdem de 830 para 736 milhões entre 2008 e 2009.

É tendo em conta estes diversos contextos, hoje abundantemente estudados e escrutinados pela análise regular da actividade e do mercado cinematográfico nas diferentes regiões do mundo, que partimos para a abordagem das principais tendências no cinema português contemporâneo. Ela incide sobretudo sobre as características e formas de organização do trabalho criativo, umas e outras articuladas com as condições materiais de desenvolvimento de projectos e sua concretização. Mas os dados económicos, as questões dos públicos e do mercado, o trabalho de produtores, distribuidores e exibidores, afloram permanentemente no discurso dos realizadores e produtores que entrevistámos e que posteriormente comentamos, nas "conclusões" da investigação.

O cinema português e o público nacional

Quando pensamos na relação entre o cinema português contemporâneeo e o seu público nacional, que foi conhecendo sucessivas quebras na década 2001-2010, representando à data em que publicamos esta investigação uma quota de mercado de cerca de 2,7%, como vimos, temos em consideração o projecto *MAU-MEDIA – User modelling and viewing clusters* (Modelação de utilizadores e audiências) - POCTI / COM / 61029 / 2004, e estudos feitos no seu âmbito e financiados pela FCT, como o que deu origem ao artigo "Processos de recepção do Cinema Português entre os seus públicos locais", de Manuel J. Damásio (disponível em <maus.ulusofona.pt/papers.../mjd_paperobservatoriolusofonia_enpt.pdf>). O artigo de Damásio refere-se a um estudo de larga escala desenvolvido em 2006, e conclui que a recepção do cinema português contemporâneo pelo público cinéfilo de Portugal "é marcada por fenómenos de rejeição que relevam de um preconceito mais geral contra artefactos culturais localmente produzidos".

O estudo envolveu, numa primeira fase, discussões de grupo sobre a recepção do cinema português por uma amostra de cinéfilos nacionais. Nestas discussões, escreve o autor,

> "O elenco, os temas e o género cinematográfico foram identificados como as principais variáveis determinantes da decisão de que filme ver. A maioria dos participantes nestas sessões declarou que não via filmes portugueses porque as histórias contadas e os temas abordados eram deprimentes e monótonos. Outros factores que influenciaram esta decisão do público são os baixos valores de produção demonstrados pelos filmes e a percepção generalizada de que os filmes são altamente 'intelectuais', tendo aparentemente sido escritos e rodados com um reduzido grupo de elite em mente. Dado que os esforços de promoção são também considerados fracos, ver um filme português é visto como um risco".

Numa segunda fase do estudo a que Damásio se refere, foram feitos inquéritos de rua e entrevistas telefónicas a uma amostra mais alargada. E, quando interrogada sobre o que a motiva a ir ao cinema (esteve apenas em causa a *frequência de salas*), essa amostra representativa da cinefilia portuguesa fez emergir a importância dos géneros, declarando preferir notoriamente a *comédia* (53,6%) e os *filmes de acção* (49%). Conclui Damásio:

> " (…) Detectamos uma primeira variável que influencia a decisão do público: os temas e géneros abrangidos pelo filme. Uma vez que a maioria dos filmes produzidos em Portugal depois de 1974 tem seguido maioritariamente uma abordagem de filme *d'auteur* e se tem centrado grandemente numa crítica acesa à sociedade local e aos seus aspectos mais deprimentes (Luz, 1978) – uma corrente que viria a ficar conhecida como *miserabilismo* – isso criou, aos olhos do público, uma associação entre filmes portugueses e um certo tipo de representação cultural".

Aparentemente, o autor refere-se a essa corrente "que viria a ficar conhecida como *miserabilismo*" (e que é mais habitual associar ao *cinema novo* brasileiro da década de 60 do século XX, a Glauber Rocha e à sua "Estética da fome", bem como à ofensiva ideológica dos cinemas terceiro-mundistas, na mesma época) a partir de uma intervenção de um militante do Partido Comunista Português, M. Luz, na Primeira Assembleia de Artes e Letras da Organização Regional de Lisboa do PCP, em 1978, subordinada ao tema *Com a Arte para Transformar a Vida*. Não partilhamos a ideia de que o *miserabilismo* literário brasileiro da década de 30 e a sua recuperação cinematográfica, três décadas depois,

tenham marcado decisivamente o "cinema novo" português e ainda menos "a maioria dos filmes produzidos em Portugal depois de 1974" (observados, como se viu, a partir do PCP de 1978). Parece-nos ainda mais difícil identificar como traço determinante do cinema português "depois de 1974" aquilo que o autor do artigo parece designar por *miserabilismo de autor*, ou *d'auteur*, entendido como um tipo de conteúdos.

Mas a análise de entrevistas conduzidas no âmbito do mesmo estudo terá igualmente permitido concluir que o *enredo*, o *elenco* e a *promoção* de um filme são, por esta ordem, os factores que mais influenciam o público cinéfilo, em Portugal, na decisão de ver um filme português. Conclui o autor, sobre a relevância destes factores quando observados em associação:

> "A identificação destes três elementos aponta para uma associação entre o objecto cultural e as representações sociais que o mesmo transmite. O enredo aponta para as realidades que as pessoas querem ver no ecrã – os resultados mostram que as audiências não querem ver as suas próprias vidas e as suas realidades diárias representadas, mas outras mais fantasiadas. O elenco aponta para a importância de modelos sociais. Por fim, a promoção aponta para o processo de tomada de decisão e para o facto de que ir ver um filme português é considerado um grande risco. As pessoas querem ter o máximo de informação antes de tomarem uma decisão".

O "grande risco" exprime, comenta Damásio nas suas conclusões, a "falta de confiança generalizada" no objecto cultural que o filme português representa — tratar-se-á, assim, da principal representação socio-cultural do filme português: é um objecto *de que os públicos desconfiam* — e traduz-se numa forte hesitação sobre se ele valerá o investimento em tempo e em dinheiro necessários para o ir ver. Essa desconfiança, ou falta de confiança *apriorística* é acentuada, segundo os resultados do estudo — escreve o autor — pelo baixo nível de identificação que as audiências sentem com o filme – porque o supõem tendo como público-alvo uma elite cultural, muito distante "das pessoas em geral".

Identificados os três factores que parecem determinar a motivação dos públicos cinéfilos para ver filmes portugueses, o estudo tentou também avaliar, escreve Damásio, o grau de satisfação manifestado pelas audiências perante esses mesmos filmes. O autor refere-se a três *items* observados – *enredo*, *elenco* e *aspectos técnicos* – e também ao que designa por "valores gerais", mas as respostas obtidas são inconclusivas, prestando-se a favorecer uma eventual posição / interpretação prévia, que, no entanto, não é estatisticamente comprovada:

> "(…) Regra geral, não existe um sentimento de agrado ou desagrado em relação aos filmes portugueses. As audiências são neutras, quer seja por não conhecerem os filmes ou porque os mesmos não têm qualquer importância para elas". [E mais adiante:] "No seguimento desta atitude neutra, a grande maioria dos indivíduos da amostra não fez sugestões motivacionais para melhorar os filmes locais. Os que deram algumas sugestões acabaram todos por voltar aos mesmos aspectos – argumentos, elencos, promoção – que já tinham sido detectados como factores principais influenciadores da decisão da audiência".

Ao mesmo tempo, escreve Damásio, o estudo terá permitido concluir que a plataforma de visionamento (cinema em casa visto em DVD por substituição da frequência de salas, por exemplo) não tem qualquer relação com as decisões determinadas pela percepção dos conteúdos. Conclui, por isso, o autor, aparentemente convicto de que os poderes nacionais portugueses praticam uma política maciça de manipulação de plataformas, com o objectivo de influenciar também maciçamente os consumos culturais:

> "Este facto prova que as políticas públicas deterministas que tentam influenciar o público através da manipulação de plataformas (por exemplo, ao disponibilizar doses maciças de conteúdos na Internet) não têm qualquer influência directa sobre a audiência. São a natureza do conteúdo e os valores sociais e culturais de que este se reveste o que define o comportamento da audiência".

APR versus tutela

Ao iniciarmos a abordagem das formas de desenvolvimento de projectos cinematográficos em Portugal, anotamos também, e finalmente, a recorrente conflitualidade entre realizadores e responsáveis (Governo, legisladores e outros agentes do Estado) em torno das normas e modalidades de financiamento do cinema. Em 2009, o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) efectivou oito milhões de euros de investimentos no total dos seus apoios à criação e à produção cinematográfica em Portugal — em 2000 tinha efectivado 13 milhões, e em 2001 15,5 milhões (v. quadros anexos). Entre 2001 e 2010, o orçamento do ICA reduziu-se em 31%, o que significa que os apoios à produção acompanharam a queda. Esta retracção brutal do investimento foi acompanhada e agravada pela "paralisia" do Fundo de Investimento para o Cinema e o Audiovisual (FICA): criado em 2004 mas só tendo iniciado actividade em 2007, o Fundo surgia dotado de 83 milhões de euros a investir em cinco anos (16,6 milhões anuais, em média), capital constituído pela soma de cinco participações: a do Estado, representado pelo IAPMEI (Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas), a Zon e as três televisões generalistas — RTP, SIC e TVI.

Passada a primeira metade dos primeiros cinco anos de existência do FICA, os seus participantes apenas tinham concretizado o investimento de 17,3 milhões de euros; o Estado apenas concretizara 3,3 milhões, investidos no apoio indirecto à Utopia Filmes (que produziu *Second Life*), à Valentim de Carvalho Filmes (que produziu *Amália* e *Uma Aventura na Casa Assombrada*) e à Be Active II (que se candidatou aos subsídios do FICA com duas séries para televisão, *The Line / The Weight* e *Flatmates T2 para Três* e com uma co-produção com o Brasil, *Castigo Final*).

O atraso da participação do Estado condicionou os comportamentos dos restantes subscritores do Fundo — Zon, RTP, SIC e TVI, o que levou à "paralisia" na efectivação de contratos de financiamento. O Ministério da Cultura de Gabriela Canavilhas reconheceu que a situação de diferendo instalada pela ESAF não era mais sustentável, prescindiu dos seus serviços como gestora do Fundo e estava, em Abril de 2010, à procura de nova entidade que a substituísse:

> "P — Porque é que há 16 milhões de euros para apoio ao cinema bloqueados?
> "R (ministra) — Porque a sociedade gestora desse fundo não estava a desenvolver o seu trabalho. Já

> abri um concurso público para criar uma nova sociedade gestora e desbloquear a verba. Em 2010, a minha preocupação com o cinema é sentar-me com os vários agentes do sector e fazermos uma revisão total das regras do seu financiamento. Quero com todos chegar a uma legislação que funcione" (Revista Única, jornal Expresso, 10 de Abril de 2010).

Entretanto, a Associação Portuguesa de Realizadores (APR) enviou à ministra da Cultura uma carta (datada de 19 de Março de 2010) de protesto sobre este tema. Por sintetizar parte dos argumentos dos realizadores (pelo menos dos que se agrupam na APR) contra as normas de financiamento do Cinema, hoje, em Portugal, transcrevemos aqui trechos desse texto (APR, 2010):

> "Não existe hoje em Portugal uma [política] que articule os diversos sectores [da actividade cinematográfica] (Produção, Distribuição, Exibição, Estabelecimentos técnicos). Nos anos 60, os realizadores do Cinema Novo cortaram radicalmente com as convenções narrativas (medíocres, a nosso ver) que os tinham antecedido e que justificavam a sua existência com o *gosto do público*. Antes desse movimento, colocara-se desde sempre num terreno de outra ambição Manoel de Oliveira, referência incontornável para essa geração. Preocupados em delinear caminhos desconhecidos que fossem capazes de abrir portas para o Portugal contemporâneo, ao tempo tão longe dos nossos cinemas, os realizadores não souberam pensar o campo nevrálgico da difusão (promoção, distribuição e exibição) ficando as suas obras, feitas com dinheiros públicos, nas mãos de comerciantes privados, funcionários de facto das grandes empresas norte-americanas e com um *gosto* formatado por elas.
>
> "(…) Tivemos sempre a maior reserva em relação ao FICA, (…) porque o seu funcionamento não tem a menor transparência, porque não são conhecidas as regras que o orientam, não são públicos nem conhecidos os critérios que presidem às escolhas feitas, ignoram-se as datas das reuniões, as suas actas, os membros presentes e as suas votações. (…). Acontece que boa parte dos meios financeiros disponíveis neste Fundo são dinheiros públicos e por isso a questão torna-se mais sensível e de inelutável esclarecimento.
>
> "(…) É nossa convicção que o Estado (o Governo) fez um péssimo negócio com a criação do FICA. Poderia muito simplesmente ter seguido o exemplo de França, cuja legislação obriga os canais de televisão a entregar ao CNC [Centre National du Cinéma et de l'Image Animé] todos os anos 5,5% do seu volume de negócios do ano transacto na produção cinematográfica e audiovisual (para além das taxas sobre os bilhetes de cinema - 11%, mais TVA (IVA) a 5,5% -, sobre os DVDs, etc.) e devem ainda investir 12,5% do seu volume de negócios na produção. Em Espanha o sistema é semelhante ao de França ; as [televiões] privadas dão 5% e a TV pública 6% para a produção independente (e têm de aplicar respectivamente 60% e 75% em cinema) e mesmo assim anunciaram um novo fundo. Mas esta questão, assim como outras, é matéria para uma futura Lei de Cinema que urge.
>
> "Por fim, a questão do ICA [Instituto do Cinema e do Aidiovisual]. A Direcção deste Instituto tem solicitado, nos últimos anos, a colaboração da APR para a discussão dos regulamentos ou da sua revisão. Apesar dos esforços dos realizadores,os melhores conhecedores da actividade que é sua profissão e sua arte, que se mobilizaram e se organizaram de uma forma inédita, tudo foi em vão. Nenhuma sugestão nossa foi tida em conta e, aparentemente, a opinião dos realizadores apenas merece da Direcção do ICA desprezo e desconsideração".

Esta carta remetia para texto anterior, datado de 28 de Dezembro de 2009, sobre os mesmos temas, igualmente destinado à ministra da Cultura e assinado pela direcção da APR, e onde se dizia, designadamente, o seguinte (APR, 2009):

> "A Associação Portuguesa de Realizadores (…), pugna pela reformulação e reforço do ICA enquanto Instituto de Cinema e um verdadeiro instrumento de uma política Cultural nas vertentes de criação, produção, divulgação e formação. Nessa medida a APR defende que a dotação do ICA deve constar do orçamento de Estado, a exemplo das outras artes.
>
> Actualmente o financiamento para o Cinema tem origem numa taxa de 4% sobre a publicidade difundida nas televisões generalistas: 3,2% para o ICA e 0,8% para a Cinemateca.
> É fundamental diversificar as fontes de financiamento para o Cinema. A APR tem proposto entre outras medidas possíveis:
> — A subida da taxa sobre a publicidade para 5%;
> — O regresso do adicional sobre o preço dos bilhetes de cinema (10%);
> — Afectar uma percentagem dos lucros da exploração cinematográfica estrangeira na produção nacional;
> — A substituição da taxa de exibição agora existente por outra, progressiva, consoante o número de cópias tiradas;
> — Uma taxa sobre as receitas das novas formas de exploração multimédia - cabo, vídeo, DVD, VOD, net, telemóveis;
> — Uma taxa sobre os suportes virgens;
> — Verbas de receitas de jogo (Santa Casa, Casinos);
> — A criação de benefícios fiscais (tipo Tax Shelter para produção de cinema);
> — A modificação da Lei do Mecenato e dos benefícios fiscais no apoio ao Cinema;
> — Uma quota de filmes nacionais e europeus nos cadernos de encargos dos operadores televisivos, em canal aberto, codificado, cabo, VOD ou operador Internet com base em território nacional;
> — A quem serve por exemplo a taxa para o audiovisual que todos pagamos na factura da EDP? Que percentagem desta taxa é aplicada em obras cinematográficas?(...)

E os realizadores da APR concluíam o seu texto com a sua marca idiossincrática — a defesa do Cinema de autor contra o *entertainement* cinematográfico:

> "Não é possível conceber a história do século XX e XXI sem o Cinema, uma nova forma de imprimir a realidade como dizia Jean Renoir, e uma nova forma de conhecimento que transformou o mundo, como as outras artes. Arte da memória, confronto com a realidade do presente, prefiguração do futuro, o Cinema estrutura a nossa identidade como país e como Cultura. Na Europa, a história do Cinema é também a história de uma ideia de Autor, contra a imposição de uma norma única e do *marketing* do entretenimento".

O histórico da conflitualidade entre os realizadores

associados na APR e a tutela é igualmente representado por textos como o Programa mínimo da Associação Portuguesa de Realizadores (7 de Maio de 2003), o Manifesto da Associação Portuguesa de Realizadores sobre a Lei do Cinema (24 de Março de 2004) e o Manifesto pelo Cinema Português (Março 2010), que transcrevemos no arquivo documental da presente investigação.

Nova Lei do Cinema

Já concluídos os trabalhos de fecho da presente edição da primeira fase do projecto *Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, o Ministério da Cultura apresentou para discussão pública, em 30 de Setembro de 2010, uma nova proposta de Lei do Cinema, elaborada pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pelo Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), e pela Inspecção-Geral das Actividades Culturais (IGAC). A proposta, genericamente bem aceite pelos profissionais do Cinema e do Audiovisual, visava alargar consideravelmente a base de angariação de fundos de financiamento dos dois sectores, mas foi recebida com desagrado pelos três canais generalistas de televisão (RTP, SIC e TVI) e pelos operadores de telecomunicações, representada pela Apritel, por pretender a taxação de toda a cadeia de valor do universo envolvido, desde a distribuição até às televisões generalistas e por cabo até às plataformas de telemóveis. A presente edição já não discute a citada proposta de Lei, mas inclui-a no seu arquivo documental, pág. 420. ■

NB: O *editing* dos textos que integram o projecto "Principais tendências do cinema português contemporâneo" (títulos, inter-títulos, revisão, etc.), aqui intitulados "Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo", é da responsabilidade do coordenador da presente edição, não devendo por ele serem co-responsabilizados os autores das entrevistas ou dos ensaios que aqui se reproduzem.

Textos e documentos referidos:

— AAVV, Keagan European Affairs (2006), *The Economy of Culture in Europe*, sumário executivo disponível em url www.ebu.ch/CMSimages/en/BRUDOC_INFO_EN_318_tcm6-48296.pdf.

—AAVV (2006) ed. Victor A. Ginsburgh e David Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier /North-Holland, Amsterdam.

—AAVV (2010), Augusto Mateus & Associados, *O Sector Cultural e Criativo em Portugal,* sumário executivo disponível no site de Ministério da Cultura, consultado em Março 2010.

— APR (2010), "Carta à ministra da Cultura", 19 de Março 2010.

— APR (2009), documento com a mesma autoria e mesma destinatária, Dezembro 2009.

— BROCHE, J., et al. (2007), "State aid for films — a policy in motion?" (Jérôme Broche, Obhi Chatterjee, Irina Orssich e Nóra Tosics), in Competition Policy Newsletter 1/2007, European Communities, <http://ec.europa.eu/competition/publications/cpn/>,consultado em Novembro 2009.

— DAMÁSIO, M. J. (2007?), "Processos de recepção do Cinema Português entre os seus públicos locais", (disponível em <maus.ulusofona.pt/PAPERS.../MJD_paperobservatorio lusofonia _enpt.pdf >.

— EAO (2010), "La fréquention des salles de cinéma dans l'Union européenne en 2009 frôle à nouveau le milliard d'entrées", Communiqué de Presse, Observatoire européen de l'audiovisuel, Conseil de l'Europe, Strasbourg, 11 février.

— GIL, José, (2009), *Em Busca da Identidade — o desnorte*, Lisboa, Relógio d'Água, particularmente o capítulo "A subjectividade perdida" e o capítulo "A avaliação e a identidade".

— HASAN, Abrar (coord.); BLUMENREICH, Ulrich; BROWN, Bruce; EVERSMANN, Peter; and ZURLO, Francesco, (2009), *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal* — Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education, Portugal, 21 July 2.

Embora o seu objecto seja a "Refoma das Instituições de Ensino Superior de Arte e Cultura", o relatório está em consonância com outro que o precedeu, *Reviews of National Policies for Education: Terciary Education in Portuga*l, igualmente coordenado por Abrar Hasan, então "head of Education and Training Policy Division" do "Directorate for Education" da OCDE, e apresentado a 13 de Dezembro de 2006 no Centro Cultural de Belém, Lisboa [OECD, EDU/EC(2006)25]. Outros autores do relatório de 2006: Jon File, Executive Director, CHEPS (Center for Higher Education Policy Studies), Universidade de Twente, Holanda; Michael Gallagher, Director of Policy and Planning, Universidade Nacional da Austrália, Camberra; Paavo Lopponen, Director, Evaluation and Developmnet, The Academy of Finland; Daniel O'Hare, presidente e fundador da Dublin City University, Irlanda: e Jane Wellman, Senior Associate, The Institute for Higher Education Policy, Washington DC, USA.

— LÉVY, Denis (2010), «Badiou, l'art et le cinéma», in: *Revue Appareil* [En ligne], Articles, Varia, mis à jour le : 12/02/2010,URL: http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=873, consultado em 14/02/2010:

"Le cinéma est un art impur. C'est une thèse capitale dans l'ontologie du cinéma, déjà énoncée il y a plus d'un demi-siècle par André Bazin. Mais le cinéma est en vérité impur de plusieurs façons:

"1. D'abord (sens bazinien), au sens où il emprunte ses éléments aux autres arts (il est « le plus-un des arts » – Jean-Louis Leutrat parle aussi de la « nature vampirique du cinéma » ; on pourrait aussi bien le comparer au monstre de Frankenstein : le personnage au roman, l'acteur et le dialogue au théâtre, l'image à la peinture et à la photographie, le son des affects à la musique… Mais en même temps, cette « citation allusive des autres arts […] les arrache à eux-mêmes » (p. 127) : incarné par l'acteur, le personnage n'a plus rien de proprement romanesque, et l'acteur lui-même n'est plus qu'un modèle, le mouvement arrache le pictural à la peinture, la musique de film est soustraite à l'art de la musique. En somme, il impurifie les autres arts en s'en inspirant.

"2. En un second sens, le cinéma est impur parce qu'il « est un lieu d'indiscernabilité intrinsèque entre l'art et le non-art » (*L'art du cinéma* n° 24, p. 9). « L'activité artistique n'est repérable dans un film que comme *processus d'épuration de son caractère non-artistique immanent*. Et ce processus n'est jamais achevé. […] Les *opérations* artistiques du cinéma sont des opérations d'épuration inachevables, portant sur des formes courantes non-artistiques, sur de l'imagerie quelconque. […] D'où la nécessité permanente d'enquêter sur les courants formels dominants dans la production courante, […] puisque ce sont eux sur lesquels s'exercent, éventuellement, les opérations artistiques » (*ibid*). « C'est ce qui fait du cinéma, intrinsèquement et non empiriquement, un art de masse ». (*id*, p. 11) J'ajouterai ici ce que j'appelle l'impureté du déchet, et qui est la propension du cinéma à fouiller les poubelles des autres arts, à en chercher le rebut – pièces de boulevard, romans à 4 sous, chromos et cartes postales, chansons…– pour le *relever*. Le cinéma fait feu de tout bois, son matériau lui est à peu près indifférent. C'est pourquoi par exemple l'art du cinéma peut se rencontrer dans n'importe quel genre. Cf. l'article « Dialectiques de la fable », in *Matrix, machine philosophique*, Ellipses, 2003".

— MODOT, A., et al. (2002), *Identification et évaluation des flux économiques et financiers du cinéma en Europe et comparaison avec le modèle américain*, IMCA para a Direcção Geral de Educação e Cultura da Comissão Europeia; (autores:

chefe de missão, MODOT, Alain; especialista em produção, STUTTERHEIM, Eliane; especialista em distribuição, D'ESCLAIBES, Antoinette; coordenador, TRICARD, Julien; encarregada de estudos, TIOURTITE, Nadia; estagiários: MAROUZÉ, Nicolas, e DUSSOL, Thibaud; para o cinema americano: GIRARD, Illann, consultor e SYLVAIN, François, estagiário; base de dados: SAMEH, Mohamed).

Alguns dados complementares de referência:

PROJECTOS FINANCIADOS PELO FICA - Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (ESAF – Espírito Santo Fundos de Investimento Mobiliário, SA) Relatório de Dezembro 2009 — Valores em €:

How To Draw a Perfect Circle,
Filmes Fundo, Longa Metragem, 17-Jan-08, 200.000,00.
Pare, Escute e Olhe, Costa do Castelo, Documentário, 17-Jan-08, 27.600,00.
Entre os dedos, CLAP Filmes, Longa Metragem, 27-Fev-08, 150.000,00.
Equador, Plano 6, Série de ficção, 11-Abr-08, 2.490.000,00.
Assalto ao Santa Maria, Take 2000, Longa Metragem, 27-Fev-08, 200.000,00.
As horas do Douro, Filmes do Tejo II, Documentário, 11-Abr-08, 55.000,00.
Arte de roubar, Stopline Films, Longa Metragem, 11-Abr-08, 200.000,00.
Quero ser uma estrela, Marginal Filmes, Longa Metragem, 11-Abr-08, 200.000,00.
Pica, Gil e Miler, Longa Metragem, 5-Jun-08, 122.600,00.
Morrer como um homem, Rosa Filmes, Longa Metragem, 11-Abr-08, 350.000,00.
Star Crossed, Yellow Filmes, Longa Metragem, 27-Fev-08, 350.000,00
Joana – Coração Independente, Midas, Documentário, 5-Jun-08, 35.000,00.
O meu amigo Mike - M. Biberstein, Midas, Documentário, 5-Jun-08, 35.000,00.
A Religiosa Portuguesa, O Som e a Fúria, Longa Metragem, 24-Set-08, 130.000,00.
Ele há estórias, Única, Série Animação, 11-Dez-08, 83.505,00.
What the Tourist Should See, JFC Filmes, Documentário, 11-Dez-08, 100.000,00.
Duas mulheres, Costa do Castelo, Longa Metragem, 11-Dez-08, 300.000,00.
Futebol de causas, ZED Curtas & Longas, Documentário, 11-Dez-08, 40.000,00.
A Espada e a Rosa, O Som e a Fúria, Longa Metragem, 18-Jun-09, 130.000,00.

Totais

Total de investimento directo (em €):	5.198.705,00
Total de investimento indirecto:	
VC FILMES, 11-Abr-08,	4.000.000,00
UTOPIA MAJOR SPOT, 23-Abr-08,	5.050.000,00
BE ACTIVE II, 5-Jun-08,	2.400.000,00
Total de investimento indirecto:	11.450.000,00
Total somativo (directo + indirecto):	**16.648.705,00**

ICA: EVOLUÇÃO DOS APOIOS A PRODUÇÃO DE 2001 A 2010

LONGAS METRAGENS	2001	2008	2010
SELECTIVO - 1ªOBRAS - COMPLEMENTAR	16	8	8
MONTANTE TOTAL APOIOS	9 512 076 €	4 800 000 €	4 800 000 €
SELECTIVO			
PROJECTOS APOIADOS	7	4	4
MONTANTE TOTAL APOIOS	4 539 061 €	2 400 000 €	2 400 000 €
PRIMEIRAS OBRAS			
PROJECTOS APOIADOS	4	2	2
MONTANTE TOTAL APOIOS	1 795 672 €	1 000 000 €	1 000 000 €
DIRECTO - COMPLEMENTAR			
PROJECTOS APOIADOS	5	2	2
MONTANTE TOTAL APOIOS	3 177 343 €	1 400 000 €	1 400 000 €

CURTAS METRAGENS	2001	2008	2010
PROJECTOS APOIADOS	25	12	12
MONTANTE TOTAL APOIOS	1 122 295 €	500 000 €	500 000 €

DOCUMENTÁRIOS	2001	2008	2010
PROJECTOS APOIADOS	20	11	10
MONTANTE TOTAL APOIOS	830 748 €	600 000 €	600 000 €

ANIMAÇÃO	2001	2008	2010
PROJECTOS APOIADOS	11	8	8
MONTANTE TOTAL APOIOS	847 956 €	500 000 €	500 000 €

ICA: EVOLUÇÃO DO ORÇAMENTO DE 2001 A 2010

ORÇAMENTO	2001	2009 estimativa	2010 proposta OE
	23 266 000 €	16 000 000 €	16 000 000 €
RECEITAS PRÓPRIAS	14 776 000 €	16 000 000 €	15 000 000 €
PIDDAC	5 996 000 €	- €	- €
ORÇ. DO ESTADO	2 494 000 €	- €	1 000 000 €

DE 2001 A 2010 O ORÇAMENTO DESCEU DE	-7 266 000
VARIAÇÃO	-31%
ORÇAMENTO DE 2010 EM RELAÇÃO A 2001	69%

Fontes: FICA Dezembro 2009; APR 2010, Ministério da Cultura; A. T. Kearne.

INTRODUÇÕES

Populares num carro de combate em 25/5/74

Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974

Vítor Reia-Baptista & José Moeda*

PARA PERCEBER e contextualizar o cinema produzido na sequência e no rescaldo da Revolução de Abril de 1974, será preciso elaborar uma pequena retrospectiva do que foi o renascimento do cinema português durante a década de sessenta, que depois da «gloriosa era da comédia à portuguesa» dos anos trinta e quarenta, voltara a cair num quase total marasmo que o público e a critica desprezavam.

1. Os Anos Cinquenta e a Crise do Cinema Português

No Portugal da segunda metade do século xx, embora o número de salas de cinema tenha praticamente duplicado ao longo dos anos cinquenta, como consequência de um certo desenvolvimento económico que o país então vivia, verifica-se já nesta década que os agentes predominantes de distribuição e exibição cinematográfica, salvo algumas excepções de vincado sucesso comercial da produção francesa e italiana, passavam principalmente as novidades norte americanas do cinema de Hollywood.

Entretanto, a produção nacional que tinha conhecido um certo apogeu populístico na década de quarenta, viveu durante os anos cinquenta uma irreversível decadência, sem novas ideias ou renovação estética, sem público e até mesmo sem produção. De facto, o ano de 1955 ficou mesmo conhecido como um «ano zero do cinema português» pois durante esse ano não se produziu qualquer longa-metragem de ficção.

Indo um pouco atrás, já em 1948 o regime dava alguns sinais de preocupação com o sector e tomou mesmo algumas medidas visando apoiar e coordenar a produção cinematográfica nacional, da ficção aos documentários. Assim, o governo do Estado Novo cria, através da Leiº 2027, de 18 de Fevereiro desse mesmo ano, o primeiro troço de legislação que iria coordenar toda a actividade cinematográfica em Portugal, com a criação do «Conselho do Cinema», definindo ao mesmo tempo o regime de protecção ao cinema nacional, mais tarde regulamentada pelos Decretos-Leis nºs 35 369 e 37 370 de 11 de Abril de 1949.

Esta legislação então produzida irá enquadrar e marcar toda a produção cinematográfica nacional até à Lei nº 7/71, do Governo de Marcelo Caetano. O Conselho do Cinema, de composição corporativa, era secretariado pelo chefe da Secção de Cinema do Secretariado Nacional da Informação (S.N.I.), com a função de dar parecer sobre a aplicação do Fundo do Cinema, gerido por um conselho Administrativo organizado no mesmo S.N.I., pareceres esses relacionados com os pedidos de subsídios e empréstimos para a produção de filmes, tanto no campo da ficção como no documental. O Fundo do Cinema Nacional (F.C.N.) é criado igualmente através da Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, substituindo o Fundo do Comissariado do Desemprego, a partir do qual era possível financiar parte da produção do cinema português, através de subsídios ou de empréstimos.Como explicar então o decréscimo da produção nacional que se irá seguir e estabelecer de forma quase endémica?

A par do «crescimento económico», onde foi sensível um aumento da taxa de industrialização e uma certa redução da taxa de analfabetismo, os anos cinquenta foram marcados também pela morte do velho presidente Carmona, em 1951, por algumas movimentações internas no seio do regime e pela reorganização das forças de oposição ao mesmo. Internamente, para além do difícil relacionamento que manteve com o novo presidente Craveiro Lopes, Salazar assistiu à divisão das hostes monárquicas e católicas no interior do seu regime, bem como ao aparecimento de facções à volta de proeminentes figuras do Estado, como Marcelo Caetano, ministro da presidência, e o general Santos Costa, ministro da defesa, ambos afastados depois da remodelação que se seguiu às eleições presidenciais de 1958.

Assim, se no início da década com a oposição então muito dividida devido ao desencadear da «Guerra-Fria», Salazar não teve qualquer dificuldade em fazer eleger o seu presidente, o general de cavalaria Craveiro Lopes, em 1958 a eleição do seu candidato, o contra-almirante Américo Thomaz mostrou-se muito mais complicada face à candidatura do general Humberto Delgado, que acabou por catalisar as forças da oposição ao regime. Este tomava assim uma certa consciência de que tinha perdido alguma base de apoio popular e que uma boa maioria da população pretendia, de facto, o fim do Estado Novo. Por outro lado, os anos seguintes foram marcados por acontecimentos externos que enfraqueceram alguns dos alicerces ultramarinos do regime, continuando a verificar-se uma acentuada oposição e contestação interna/externa por parte de Humberto Delgado, então exilado no estrangeiro, bem como por parte de outros elementos da oposição, alguns dos quais até anteriormente afectos a Salazar.

Destes acontecimentos, podem-se destacar uma tentativa de revolta militar em 11 de Março de 1959; o

desvio do navio "Santa Maria" em 1960, bem como a fuga de Álvaro Cunhal que se evade neste ano do Forte de Peniche; uma tentativa de golpe de Estado chefiado pelo próprio ministro da defesa com a cumplicidade do anterior presidente Craveiro Lopes em 1961; nova revolta militar, o Golpe de Beja, em 1 de Janeiro de 1962, alastrando neste ano o movimento oposicionista à universidade com uma ampla greve geral, o que fez endurecer a repressão e a censura por parte do regime a quase todos os sectores da actividade cultural do país, levando mesmo ao encerramento da sociedade Portuguesa de Escritores em 1965. Externamente, em 1961 estala a guerra colonial em Angola, que alastrará pouco depois a quase todo o território ultramarino enquanto em 1962 a União Indiana anexa as colónias portuguesas de Diu, Damão e Goa.

A repressão só iria acalmar com a chegada de Marcelo Caetano à presidência do governo em Setembro de 1968, mas na década de 50 e parte da de 60, à excepção da actividade cineclubista que se constituiu em autêntico baluarte nacional de resistência e contestação ao marasmo cultural do regime, poucas outras marcas ficaram de actividade cinematográfica dignas de registo.

2. O Novo Cinema Português e o Plano Gulbenkian

«O novo cinema português», assim mesmo designado, nasceu neste contexto sociopolítico, atrás descrito, de repressão, resistência e contestação político-social, mas de pouca ou quase nula produção cinematográfica. É, no entanto, a partir de uma oposição socialmente cada vez mais diversificada, que se começam a defender novos e futuros caminhos para o cinema português, com estéticas enquadradas nas correntes oriundas do neo-realismo italiano e sobretudo da «nouvelle vague» francesa que defendia o «cinema de autor» como caminho a seguir. Entretanto, a partir de 1958, César Moreira Baptista, um homem fiel ao regime, é colocado à frente do S.N.I. e reinicia uma nova política para o cinema nacional, começando por procurar novos nomes aparentemente fora do movimento oposicionista e investindo na formação de novos realizadores, através da atribuição de bolsas de estágio no estrangeiro e mais tarde, com a criação do primeiro Curso de Cinema no Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, presidido por António da Cunha Telles.

Por outro lado, é também dentro deste contexto sócio-político que José Ernesto de Sousa, oriundo do movimento cineclubista e director da revista «Imagem», contando com o apoio de alguns dos seus colaboradores, forma uma cooperativa que tem em vista ajudar a financiar o projecto de adaptar para o cinema um novo romance do próprio Ernesto de Sousa – *D. Roberto*. Este filme, estreado em 1961, foi integralmente produzido pelo movimento cineclubista sem qualquer apoio oficial. Paralelamente Cunha Telles fundou no ano seguinte a sua produtora contando com a colaboração de alguns dos alunos do curso mencionado, assim como de alguns cineclubistas e até mesmo de alguns elementos então ligados à RTP, como Fernando Lopes, Paulo Rocha e José Fonseca e Costa (1).

É daqui que nasce o realmente novo cinema português com o filme *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. Mas, com a posterior ruptura económica das Produções Cunha Telles, que acabaram por abarcar autores não afectos ao regime, implicando algum recrudescimento da repressão e da censura, estes novos realizadores dirigiram-se então para a Fundação Calouste Gulbenkian que, assumindo nitidamente uma função de estado dentro do estado em relação às artes, acabou por aceitar em Novembro de 1968 financiar uma organização cooperativa que agrupasse todos os cineastas do «cinema novo», a qual se veio a chamar ecleticamente de Centro Português do Cinema (2), por um período de três anos. Por outro lado, a chegada de Marcelo Caetano à presidência do Governo em Setembro de 1968, marca igualmente a entrada de uma nova era na política cultural do regime (3) com a criação da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (S.E.I.T), que veio substituir o antigo S.N.I. e a promulgação de uma nova lei para o sector, que deveria substituir a de 1948, a famosa lei 7/71. Esta pressupunha a criação de um imposto (mais tarde chamado de «imposto adicional») de 15 por cento sobre os lucros das bilheteiras do cinema, para a criação de um Instituto que, por esta via, pudesse financiar a produção fílmica nacional, o Instituto Português do Cinema criado em 1973 (4).

Sob este novo pano político assaz controverso, que pressupunha e de certo modo até deixava antever o final do próprio regime, o ano de 1972 foi com toda a certeza, um dos melhores anos do «cinema novo português», com a exibição dos filmes Gulbenkian, entre outros (5) e a criação da primeira escola oficial de cinema, a Escola Superior de Cinema, no âmbito de uma ampla reforma dos diferentes sectores de ensino incluindo o artístico, a qual viria a ser dirigida por esta nova geração de cineastas, os quais não nutriam grande simpatia pelo regime político do Estado Novo (6) enquanto o velho cinema português, populista e algo simplório caminhava para os seus últimos suspiros.

No entanto, a nova primavera cinéfila não se apresentou tão florida quanto se esperava e com efeito, ainda que sob um significativo «crescimento económico» mas que a crise petrolífera de 1973 iria deitar por terra, a própria «Primavera Marcelista» esmorecia sob os crescentes protestos de uma população que, das universidades às ruas e até mesmo às fábricas, mostrava o seu desalento, defraudada pela promessa de uma maior abertura política que se tinha esboroado com as eleições de 1969 e com a escolha do velho e inapto presidente Américo Tomás, ao mesmo tempo que a repressão policial se faz sentir nas ruas e nas universidades e a Guerra Colonial continuava sem fim nem solução política ou militar à vista.

Por todos estes motivos, os filmes oriundos do II Plano do Centro Português do Cinema subsidiados pela Fundação Gulbenkian acabaram por sofrer, quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da exibição, com as vicissitudes do contexto sócio político que então se vivia, mergulhado num clima de maior repressão, mesmo à beira da Revolução de Abril (7). Na verdade a Revolução de Abril e o período pós revolucionário que se lhe seguiu, por incrível que pareça, acabou por pôr em causa a conclusão e a exibição de muitos dos filmes resultantes dos realizadores deste «segundo novo cinema português», os quais tinham sido contemplados financeiramente, de uma forma ou de outra, pela Gulbenkian e pelo I.P.C.

Mas valores mais altos se erguiam então. O cinema desceu à rua, até «ao povo», num «happening» constante que durou sensivelmente até ao 25 de Novembro de 1975, ao mesmo tempo que se estreavam muitas das películas, nacionais e estrangeiras até então proibidas (8).

3. O cinema português durante o período revolucionário

O Período Revolucionário (também conhecido por PREC, Processo Revolucionário em Curso) que se seguiu à «Revolução dos Cravos» e que durou até 25 de Novembro de 1975, foi marcado por uma quase revolução permanente, razoavelmente anárquica em vários sectores, incluindo as artes. Na euforia reinante, também os cineastas saíram dos estúdios e foram para a rua. Aí e principalmente entre o 25 de Abril e o primeiro de Maio de 1974, produziram-se inúmeros documentários (para o cinema e para a televisão), obras colectivas sobre as manifestações de apoio popular à revolução, à liberdade e ao Movimento das Forças Armadas (M.F.A.), dos quais se salienta a obra *As Armas e o Povo*, que juntou todos os fundadores do C.P.C. e o realizador brasileiro Glauber Rocha.

Por esta altura, um grande grupo de cineastas ocupou o Instituto Português de Cinema e preparou um documento que pretendia definir uma nova política cinematográfica que servisse os princípios enunciados pelo Programa do M.F.A. onde se pedia "a socialização dos meios de produção, distribuição e exibição". No entanto, enquanto no verão de 1974 alguns produtores «entravam em greve», começavam também as divergências no seio do C.P.C. e até do próprio grupo de ocupantes do I.P.C.

A frágil unidade do «cinema novo», até então unida contra o anterior regime, desfez-se quando este desapareceu e os cineastas dividiram-se nas mais variadas facções e grupos. O Centro Português de Cinema atomizou-se em várias outras cooperativas: Cinequipa, Cinequanon, Viver, Grupo Zero, Paz dos Reis, reflectindo-se em diversas e até opostas famílias estéticas e políticas, enquanto o grupo de ocupantes do I.P.C., o chamado Núcleo de Produção, se debatia internamente com infindáveis discussões muito mais de ordem política do que de natureza cinematográfica ou cinéfila.

No entanto, é bom relembrar que o golpe revolucionário de 25 de Abril de 1974, perpetrado por militares dos três ramos das Forças Armadas e dirigido pelo Movimento das Forças Armadas (M.F.A.), pôs fim a 41 anos de Estado Novo e a 48 anos de ditadura e foi causador de um período revolucionário, de facto, embora de fluxo e refluxo, que em apenas alguns anos e em dois actos distintos mudou radicalmente o Estado e a sociedade portuguesa. O primeiro acto do processo revolucionário, que vai de 25 de Abril de 1974 a 25 de Novembro de 1975, para além do processo de descolonização e independência das antigas colónias portuguesas de África (entre Outubro de 1974 e Novembro de 1975), contemplou as mudanças que abarcaram tanto o sistema político, como as estruturas e as relações sociais, económicas e culturais do país. O período seguinte, designado por período de transição, inicia-se com a aprovação da constituição de 1976 e termina com a aprovação da sua Lei de Revisão em 1982, que levou à extinção do Conselho da Revolução.

No entanto, saltando aqui algumas das principais peripécias eminentemente político-partidárias deste primeiro acto, é com a ampla vitória alcançada pelo Partido Socialista nas eleições Legislativas de 25 de Abril de 1975 que se vai iniciar a trama legislativa que virá a marcar grande parte da actividade cultural, incluindo o cinema, até ao final do século xx, não só por pôr em causa a legitimidade da acção «revolucionária» anterior, supostamente mais dirigista, mas também por condicionar significativamente os modos de financiamento, de regulação e de regeneração de uma grande parte das actividades de produção e divulgação cultural na forma como se irão desenvolver até aos dias de hoje. Assim, passado o ponto de viragem que foi o contra-golpe de 25 de Novembro de 1975, entra-se no ano de 1976 com um novo Presidente, um Governo presidido pelo Partido Socialista, uma nova Assembleia da República e as perspectivas abertas pela nova Constituição (1976), programaticamente socializante e formalmente liberal.

Todo o período de Setembro de 1974 a Novembro de 1975, tinha sido atravessado pelos sucessivos governos provisórios (onde se destacam, por diferentes razões, os de Vasco Gonçalves) marcados pelo controlo parcial do aparelho de Estado, com a nacionalização da banca, dos seguros e das principais estruturas produtivas do país e da reforma agrária, mas também com os salários e a inflação a dispararem em flecha, com o escudo a sofrer sucessivas desvalorizações e com tudo o que estes fenómenos implicam directamente nos processos de consumo e de produção culturais.

No cinema, "o Decreto-Lei 257-75, assinado pelo primeiro-ministro Vasco Gonçalves e pelo ministro da Comunicação Social, Correia Jesuíno, revogou parte da Lei 7/71 e abriu formalmente as portas para a nacionalização da produção nacional. No Plano de Produção do I.P.C. para 1975 ficavam de fora alguns dos nomes mais marcantes do cinema novo, ao mesmo tempo que, para além dos cineastas mais abertamente ligados ao PREC, reapareciam outros que estiveram ligados ao cinema mais conectado com os modos de produção dependentes do regime deposto. Estas iniciativas do governo e de alguns sectores da actividade cinematográfica provocaram violentas reacções por parte de muitas cooperativas que reunidas na A.C.O.B.A.C. (Associação das Cooperativas e Organismos de Base da Actividade Cinematográfica), acusando o dirigismo do governo e recusando mesmo alguns dos subsídios atribuídos pelo I.P.C.

A complexa história deste período ainda está por fazer, pelo que ficam aqui apenas alguns apontamentos mais ou menos caracterizantes da produção diversificada, fragmentada e por vezes desconexa que foi tendo lugar durante este período: *Barronhos – Quem tem medo do Poder Popular* de Luís Filipe Rocha; de António-Pedro Vasconcelos *Adeus, Até ao meu regresso*; *Que Farei Eu com Esta Espada* de João César Monteiro; *Deus, Pátria e Autoridade* de Rui Simões, todos estreados em 1976. No entanto, os sectores da distribuição e de exibição continuaram a ser privados e a maior parte dos filmes estreados continuam, tal como anteriormente, a ser norte-americanos, pelo que muitos dos filmes produzidos em Portugal tinham, como hoje ainda têm, grande dificuldade em serem exibidos.

Como já referimos, durante este período, todos os cineastas antifascistas encontravam-se mais ou menos divididos. De um lado, aqueles que, associados nas recém formadas Unidades de Produção, procuravam, através do cinema, contribuir para uma maior consciencialização política e cultural, segundo uma política de «emancipação socialista e revolucionária», mais ou menos rígida e/ou extremista, oscilando muito consoante as personalidades e os rápidos acontecimentos que marcaram esse período conturbado. Do outro lado, cineastas associados em cooperativas, igualmente «revolucionárias», tentavam que o público se confrontasse e revisse nas suas próprias imagens, nas

imagens que o anterior regime sempre lhes ocultara, processo este onde se sentia uma grande influência política, cultural e cinematográfica francesa.

Se os primeiros defendiam um maior centralismo do Estado agora supostamente revolucionário, colocando a produção sob o controlo directo dos cineastas e dos trabalhadores de cinema, advogando utopicamente a colectivização de todo o cinema português a partir das Unidades de Produção e a criação de uma distribuidora pública capaz de fazer face ao monopólio das grandes empresas de distribuição e exibição, nomeadamente a Lusomundo e a Intercine – os segundos, embora seguindo uma via igualmente «socializante», defendiam uma estruturação mais autónoma (que os primeiros apelidavam de «pequeno-burguesa») em Cooperativas, com plena liberdade de decisão sobre a produção e a distribuição dos seus filmes, ou seja, defendiam, de forma igualmente utópica porque inviável, uma estrutura completamente independente do Estado, mas subsidiada por este.

4. O cinema português durante os primeiros governos constitucionais

O Período de «normalização democrática» pós-revolução começa, nos termos da própria Constituição de 1976 e dos programas do primeiro e do segundo Governo Constitucional (1976-77), a recuperação económica da situação financeiramente degrada que se tinha gerado ao longo do PREC, registando-se uma certa «normalização» das condições de funcionamento dos sectores privados e da economia de mercado, a qual contou com o apoio económico da então C.E.E., dos Estados-Unidos e de alguns bancos centrais europeus. Através de uma nova política de recuperação capitalista, com a liberalização dos preços e a contenção salarial foi possível promover a rentabilidade das empresas privadas e cativar algum investimento estrangeiro. Foram igualmente aprovadas leis que previam os montantes das indemnizações sobre os activos nacionalizados, enquanto em Agosto de 1977, saía uma nova Lei da Reforma Agrária e uma nova lei do arrendamento rural, alargando alguns direitos dos antigos proprietários e, segundo vários autores, colocando definitivamente um ponto final nas poucas veleidades revolucionárias ainda em curso.

No cinema, depois de as Unidades de Produção terem recebido ordem de extinção em Junho de 1976, o C.P.C. cessa finalmente a sua produção em 1977, uma vez que se tinha mantido em funções apenas para «liquidação» do terceiro e último plano com a Gulbenkian, ao mesmo tempo que o I.P.C. retoma uma certa normalidade, com a presidência de Seixas Santos. No entanto, até 1982, ano em que saiu a sua Lei Orgânica, este instituto conheceu durante oito anos (76 a 82) onze comissões administrativas. De facto, os planos de financiamento à produção que se irão verificar até à década de 80 acabarão por dar alguns frutos e, de certo modo, irão marcar toda uma época considerada geralmente como «próspera» na cinematografia portuguesa, consagrando agora, algo tardiamente, muitos dos nomes do cinema novo da década de sessenta, e revelando/consagrando outros da de setenta, como por exemplo Luís Filipe Rocha, mas reconhecendo Manoel de Oliveira como o único que, vindo já da antiga geração de trinta, continuava, apesar das muitas polémicas internas, a ser reconhecido internacionalmente.

Por outro lado os êxitos comerciais de filmes como *Kilas, o Mau da Fita* (1980) de Fonseca e Costa ou a *Vida É Bela* (1982) de Luís Galvão Teles e o bom acolhimento que receberam por parte de algum público e de alguma crítica os filmes *Manhã Submersa* (1980) de Lauro António, *Cerromaior* (1980), *Oxalá* (1980) de António-Pedro Vasconcelos e *As Horas de Maria* (1979) de António de Macedo, a par de vários prémios e constantes presenças nos festivais internacionais como a do já vastamente galardoado Manoel Oliveira, que se prolongaram pelos anos oitenta e noventa, principalmente com Manoel de Oliveira, acabaram por colocar a «velha geração do «novo cinema português» de novo na ribalta, com algumas caras novas pelo meio, mas não deixando de marcar a sua indelével presença nas novas gerações do cinema português. Estas, só se libertarão dessa marca já no século XXI, mas essa é a história que se conta noutros capítulos. ■

* CIAC / Universidade do Algarve

Bibliografia

COSTA, Filipe, 2002, *O Cinema ao Poder. A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974-76: Os Grupos, as Instituições Experiências e Projectos*, Lisboa: Hugin Editores.
COSTA, João Bénard, 1991, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
DUARTE, Maria João, 1981 «Luís Rocha sobre Cerromaior: "O Ponto de Chegada É que Conta"» in *Jornal de Letras*.
FARIA, António, 2001, *A Idade da Consciência: Cinema e História*, Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas.
FRANÇA, José-Augusto, 1995 «A Cultura Cinematográfica Portuguesa», in *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, nº1, Coimbra: Fac. De Letras da Universidade de Coimbra.
GEADA, Eduardo, 1976, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa: Moraes Editores.
GEADA, Eduardo, 1985, *O Poder do Cinema*, Lisboa: Livros Horizonte.
MATOSO, José, 1988, *A Escrita da História*, Lisboa: Estampa.
MATOS-CRUZ, José, 1981, *O Cais do Olhar*, Lisboa: Instituto Português do Cinema.
MATOS-CRUZ, José, 1982, *Anos de Abril*, Lisboa: Instituto Português do Cinema.
MENEZES, Salvado Teles de, 1985, 157-195 «Cinema» in *Dez Anos de Teatro e Cinema em Portugal, 1974-1984*, Carlos Porto e Salvado Teles de Menezes, colç. Nosso Mundo, Lisboa: Editorial Caminho.
PAULO, Heloísa, 2001 «Documentarismo e Propaganda. As Imagens e os Sons do Regime» 92-116, in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, 13-39, Luís Reis Torgal (coord.), Lisboa: Temas e Debates.
PINA, Luís de, 1986, *História do Cinema Português*, col. Saber, nº 190, Mem-Martins: Publicações Europa América.
COELHO, Eduardo Prado, 1983, *Vinte Anos de Cinema Português*. 1962-1982, Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
REIA-BAPTISTA, Vítor, 1995, *El Lenguage Cinematográfico en la Pedagogia de la Comunicación* in *Comunicar*, nº 4, Leer los Medios en la Aula, Huelva: Grupo Comunicar, Março.
REIA-BAPTISTA, Vítor, 1995, *Pedagogia da Comunicação, Cinema e Ensino*, em *Educación y Médios de Comunicación*, La Rabida: Univ. de Huelva Ed.

Notas do texto

1. Se Manoel de Oliveira com *O Acto da Primavera* e a *Caça* (1962) e Jorge Bum do Canto com *Retalhos de Vida de um Médico* (1962) a partir da obra homónima do escritor neo-realista Fernando Namora, continuaram a contar com o apoio do S.N.I., as produções Cunha Teles produziram por essa altura o melhor deste novo cinema português com *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, premiados em alguns dos principais festivais europeus. Para além do bom acolhimento da crítica que os filmes desta produtora continuaram a angariar além fronteiras, como o foram *As Ilhas Encantadas* (1965) de Carlos Villlardebó e *Mudar de Vida* (1967) de Paulo Rocha, estes filmes (entre outros) tiveram uma fraca adesão do público português, ainda pouco habituado às novas propostas estéticas das vanguardas europeias, proibidas ou grandemente mutiladas pela censura vigente e que ditou a sua derrocada (Bénard da Costa, 1991: 124-125).

2. O Centro Português do Cinema criado assim em 1969, constituía uma sociedade cooperativa cujos elementos manifestaram sempre uma capacidade artística e organizativa, sem paralelo, formando "um grupo heteróclito, de tendências estéticas diversas, mas com um núcleo sólido" (Bénard da Costa, 1991: 132) constituído por Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, Fonseca e Costa, Seixas Santos e António-Pedro Vasconcelos, estes dois oriundos da crítica cinematográfica dos anos sessenta e próximos dos «Cahaiers du Cinema» e do «Cinema de Auteurs» (*id*: 131-132). No entanto e segundo Luís de Pina, enquanto Paulo Rocha, António-Pedro Vasconcelos e Seixas Santos seguiam um cinema mais "personalista", de incidências bazinianas, influenciado pelos «Cahaiers du Cinema», outros, como Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo, Manuel Ruas, seguiam um cinema «realista», "em que a componente social ou política determinava os temas e as formas" (1986: 168).

3. Com efeito, para além de uma nova política que tentasse revitalizar o cinema português a «Primavera Marcelista» deu igualmente mostras de uma maior abertura ao cinema estrangeiro autorizando a exibição de alguns filmes até então proibidos, entre os quais, Bénard da Costa salienta *Alexandre Nevsky* e *Ivan o Terrível* (1991: 130).

4. No entanto e fora de qualquer apoio, quer da Fundação Gulbenkian, quer do S.E.I.T., Cunha Teles realizou *O Cerco* (1970), o maior sucesso comercial até então e largamente premiado pelo S.E.I.T. nas categorias de melhor filme, melhor actriz e melhor fotografia (Bénard da Costa, 1991: 132-133).

5. Para além dos documentários *A Pousada das Chagas* de Paulo Rocha, *Vilarinho das Furnas* e da média metragem de ficção *Quem Espera por Sapatos de Defundo Morre Descalço* de João de César Monteiro encomendadas directamente pela Fundação Calouste Gulbenkian, esta Fundação subsidiou os seguintes filmes propostos pelo Centro Português de Cinema: *O Passado e o Presente* de Manoel de Oliveira, *Pedro Só* de Alfredo Tropa, *O Recado* de Fonseca e Costa e *Perdido Por Cem* de António-Pedro Vasconcelos, todos exibidos em 1972 à excepção deste último filme, estreado só em 1973. Fora de qualquer apoio quer por parte do S.E.I.T. ou da Fundação Gulbenkian, estreia também nesse ano *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes a partir do romance homónimo de Carlos de Oliveira (Bénard da Costa, 1991: 134).

6. A Escola Superior de Cinema no Conservatório Nacional foi criada em Janeiro de 1973, com a designação de Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, (v. <www.estc.ipl.pt>), no âmbito de uma vasta reforma no ensino artístico, encetada pelo «mais reformista» dos ministros de Marcelo – Veiga Simão, Ministro da Educação – reforma dirigida por Madalena Azevedo Perdigão (1924-1989), directora do Serviço de Música da Gulbenkian e mulher do Presidente da Fundação.

7. Do II Plano do Centro Português do Cinema subsidiados pela Fundação Gulbenkian, interrompido em grande medida pela Revolução do 25 de Abril de 1974 saíram os seguintes filmes: *A Promessa* de António de Macedo, *O Mal Amado* de Fernando Matos Silva, *Brandos Costumes* de Alberto Seixas Santos (concluídos antes da Revolução mas proibidos pela Censura foram estreados respectivamente em Maio de 1974 e finais de 1975), *Meus Amigos* de António Cunha Teles estreado em Março de 1974, *Jaime* (1973) de António Reis (igualmente proibido pela Censura e estreado em Maio de 1974) e *A Sagrada Família* de João César Monteiro substituíram o filme *A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha, uma vez que esta película só foi concluída em 1982, com subsídios de I.P.C. (Bénard da Costa, 1991: 140-143). Deste Plano faziam igualmente parte, *Benilde ou a Virgem Mãe* de Manoel de Oliveira (igualmente contemplado pelo I.P.C. e estreado em 1975), *A Confederação* de Luís Galvão Teles (estreado em 1978), *Cartas na Mesa* de Rogério Ceitil (estreado em 1975), *Antes a Morte que Igual Sorte* de João Matos Silva só se concluiu em 1983 e nunca se estreou, e *Bonecos* de Luz de Faria de Almeida nunca foi concluído (id: 146) tendo sido substituído por *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro exibido em Junho de 1976 (Pina, 1986: 184). Dos filmes contemplados por este organismo no princípio de 74, apenas *Cântico Final* de Manuel Guimarães foi estreado pouco depois da sua conclusão, em 1976. Todos os outros ou não se fizeram ou foram concluídos muito mais tarde e destes, alguns nunca chegaram a ser estreados. *O Principio da Sabedoria* de António de Macedo só veio a estrear-se em 1977 e *Continuar a Viver* de Cunha Teles, concluído em 1976 nunca foi estreado. *Mefistófeles* e *Maria Antónia* de Fonseca e Costa, *Matai-Vos Uns aos Outros* e *Corpos Celestes* de Artur Ramos, nunca foram concluídos (Bénard da Costa, 1991: 146). Os dois filmes de Fonseca e Costa foram substituídos, já no decorrer do processo revolucionário pelo filme *Os Demónios de Alcácer Quibir* estreado em Abril de 1977 (Pina, 1986: 186).

8. Para além dos filmes atrás mencionados estrearam-se *Sofia e a Educação Sexual* de Eduardo Geada, e da produção estrangeira, os filmes *O Couraçado Potemkine*, *Laranja Mecânica* e *A Grande Farra*, *O Último Tango em Paris*, entre outros.

Jaime, de António Reis, 1974

Torre Bela, de Thomas Harlan, 1975

O texto de Jacques Lemière que a seguir publicamos, «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», foi inicialmente editado in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2005, N. 80. pp. 48-60. url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065. Agradecemos ao autor, bem como à BDIC-Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, como colectividade editora, a amável autorização para o incluirmos no presente projecto.

Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974

Jacques Lemière *

> *Je voudrais, dans l'émotion douloureuse que m'a causée sa disparition prématurée, dédier ce texte à la mémoire de José Álvaro Morais, mort à Lisbonne à la fin du mois de janvier 2004. Sa grande exigence formelle et son souci constant du Portugal manquent aujourd'hui beaucoup au cinéma portugais et à ses amis.*

LA RICHESSE artistique du cinéma portugais, à partir du 25 avril 1974, est inséparable du fait qu'il se confronte sans cesse à la question du Portugal. Pour explorer cette idée, je propose de procéder au rapprochement entre trois situations parfaitement datées, et situées différemment dans l'échelle de temps des trente années [o texto é de 2004, publicado em 2005] qui nous séparent aujourd'hui de l'événement politique ouvert par le 25-Avril. Ces trois repères seront:
— le 20 avril 1974, quand est publié à Lisbonne le dernier numéro de la revue de cinéma Cinéfilo soumis à la censure;
— l'été 1980, quand, dans son premier long-métrage, un jeune réalisateur métaphorise un «passage de relais» de Pessoa à Oliveira, et donc de la poésie au cinéma;
— avril 2003, quand un rédacteur du Público écrit, en substance, aux Cahiers du cinéma, que le cinéma portugais autocentré sur la question du Portugal est mort.

20 avril 1974: la publication du dernier numéro de Cinéfilo soumis à la censure

Le 20 avril 1974 paraît le numéro 29 de Cinéfilo, une revue que Fernando Lopes (directeur) et António-Pedro Vasconcelos (chef de rédaction) ont fait revivre, avec énergie et irrévérence, en 1973 et 1974: c'est l'ultime numéro — mais on ne le sait pas encore — à paraître sous le contrôle de la censure. Au coeur de ce numéro, on trouve un entretien capital, et de grande confiance artistique dans le cinéma portugais à venir, de João César Monteiro (rédacteur principal) avec António Reis, au sujet de *Jaime*, la première oeuvre cinématographique de Reis, jusqu'alors connu au Portugal comme poète (le film est un poème cinématographique, à partir des dessins d'un paysan pauvre, interné dans un asile psychiatrique de Lisbonne). João César Monteiro y écrit:

> «*Jaime* [é], quanto a mim, um dos mais belos filmes da história do cinema, ou, se preferem: uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de *um certo cinema*, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência. Neste sentido, creio que, numa altura em que os dados do cinema português estão a ser, se o não foram já, jogados, o surgimento de *António Reis* pode ser fundamental, tão fundamental como o enxerto de um coração novo num enfermo agonizante.» (Cinéfilo nº 29, 20 de Abril de 1974, pág. 22).

Mesurons la portée, à cette date du 20 avril, de ce lexique: «étape décisive et originale», «lieu de passage obligatoire», «intransigeance radicale», «moment où les dés doivent être jetés, s'ils ne le sont pas déjà», «surgissement fondamental», «aussi fondamental que la greffe d'un nouveau coeur chez un patient agonisant»: j'aime que ce pur vocabulaire de l'événement, appliqué ici à l'événement artistique, soit déjà disposé, et disponible, pour pouvoir nommer, cinq jours plus tard, l'événement politique. On est justifié à y voir l'expression symbolique de ce que le cinéma portugais, les gens du cinéma portugais, du fait de leurs combats antérieurs, de 1962 à 1972, étaient prêts à rencontrer l'événement, ce qui ne signifie pas (c'est le propre de l'événement) qu'ils ne seraient pas pour toujours perturbés et transformés par lui; on est tenté d'y apercevoir le signe d'une capacité de ce cinéma à l'anticipation artistique de l'événement politique.

On ne cédera pas pour autant à la tentation, discutable, car excessivement rhétorique, de dire que la révolution dans le cinéma portugais aurait été pour l'essentiel déjà faite depuis la soirée de présentation du film de Manoel de Oliveira, *Le Passé et le Présent*, [*O passado e o presente*] dans le grand auditorium de la Fondation Gulbenkian, devant les dignitaires du vieux régime, le 25 février 1972. Ce serait omettre les profonds effets de la situation politique révolutionnaire: la prise de possession par les artistes d'une liberté totale d'expression et de création, et les extraordinaires leviers subjectifs que constitue la conscience de cette liberté. Pour autant, on ne verra pas qu'une simple révolution d'amphithéâtre dans ce pied de nez à «l'élite» du moment, commis par Oliveira avec la complicité (exprimée dans une intervention, en leur nom, de Fernando Lopes) de ses cadets de la coopérative de

réalisateurs nommée «Centre portugais de cinéma».

Le Passé et le Présent: jolie coïncidence encore dans le lexique, qui permet de nommer une révolution artistique autant qu'un processus politique révolutionnaire. Le contenu iconoclaste du film d'Oliveira (une femme de la haute bourgeoisie méprise ses maris quand ils sont en vie, et les vénère dès qu'ils sont morts) et sa mise en scène ironique de personnages de bourgeois modernes tranchait radicalement avec les figures de monde révolu (gestuelle et habillage empesés des corps, visages cacochymes) et d' «ancien régime» (au sens de la Révolution française) qu'étaient les invités officiels de cette avant-première en cette fin du salazarisme («le passé»): ces figures que nous renvoient les films d'actualités de l'époque, figures qui paraîtront à jamais «hors temps» trois ans plus tard, quand le vieux général António de Spinola préside à la première présentation, à la télévision, dans la nuit du 25 au 26 avril, de la Junte de salut national, dans une raideur aristocratique et une éloquence compassée si déphasées de la vitalité, de l'énergie, de la simplicité et de la jeunesse (quelque soit l'âge) des visages et des corps des civils qui envahissent les rues de Lisbonne et les abords de la prison de Caxias les 25 et 26 avril («le présent»): il faudrait ajouter, pour être juste, que cette vitalité et cette jeunesse se lisent aussi sur les visages et les corps des soldats du rang et des capitaines miliciens, mais on voulait surtout rappeler que la vitalité et la jeunesse des civils est celle de gens qui envahissent les rues au mépris absolu de la consigne qui leur est rappelée sans cesse sur les ondes des radios et la télévision, depuis l'aube du 25 avril, par le Mouvement des forces armées: «Restez chez vous!».

Le film *Jaime*, qui avait été interdit par la censure, pouvait être un des premiers bénéficiaires de son abolition, et sortir à Lisbonne le 3 mai. Dès lors, porteur de l'immense talent de Reis, mais également aidé par le nouveau regard de curiosité et d'intérêt porté, de l'extérieur du pays, vers le Portugal révolutionnaire, il allait prendre la tête d'un mouvement ouvrant au cinéma portugais les portes d'une Europe cinéphile enthousiaste, portes que ce cinéma ne cessera de franchir, de festival en festival, de prix en prix, pour les trois décennies à suivre (il y avait eu, vers 1963-1964, l'hirondelle de quelques films du «cinema novo» pour annoncer ce printemps).

Été 1980: au cinéma, la métaphore d'un «passage de relais» de Pessoa à Oliveira

Dans son premier long-métrage, *Conversa acabada*, consacré, sur un mode pionnier, à la correspondance entre Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro, João Botelho confie à Manoel de Oliveira le rôle du prêtre qui donne à Fernando Pessoa l'extrême-onction, sur son lit de l'hôpital Saint-Louis des Français. Dans ce plan emblématique, un jeune cinéaste alors inconnu (il est né en 1949) propose une place singulière au seul des pionniers du cinéma portugais (Oliveira est né en 1908) qui ait su maintenir une éthique et une esthétique à distance du salazarisme: une place qui met Oliveira, et avec lui tout le cinéma, dans une sorte de position d'héritage de l'entreprise littéraire de Pessoa qui, on le sait, fut ambitieuse, par la pensée, pour le Portugal, dans des temps où le Portugal réel connaissait des formes sévères d'abaissement.

1980, on est cinq ans après le 25-Avril: l'affaiblissement du salazarisme, à partir de 1968, et la contestation de la guerre coloniale et de l'Empire que la guerre vise à conserver, puis le 25-Avril lui-même et la période révolutionnaire qu'il a ouverte (jusqu'à la normalisation de 1976, normalisation non complètement acquise tant que dure le mouvement des paysans du Sud, soit en 1979), constituent le cadre à partir duquel l'idée même de Portugal fut soumise à une interrogation radicale. La métaphore contenue dans ce plan dit la grande ambition que João Botelho, pour lui-même et pour d'autres (je considère ici Botelho lui-même comme emblématique de la génération de cinéastes qui surgit du 25-Avril), nourrit désormais pour le cinéma portugais: faire advenir un cinéma d'idées, au service de la pensée du pays. Cette ambition se nourrit elle-même de la force tirée de l'événement politique. Écoutons Botelho le dire, questionné aujourd'hui sur ce qui forgea le lien, en ce temps, au Portugal, entre la révolution et l'énergie inventive du cinéma:

> «On pouvait prendre le pouvoir de la création. C'est la révolution qui a permis cela. Nous venons du fascisme ordinaire portugais, qui nous empêchait de parler; trois personnes qui parlaient ensemble, c'était défendu: c'était un pays de silence! Avec la chute de cet ancien régime, on pouvait parler: c'est pour cela que nos films ont soutenu le primat des textes, le primat des oeuvres littéraires. On pouvait affirmer le son contre l'image. Affirmer le texte, le son, la poésie. Et affirmer aussi le temps et la durée. C'était permis par cette liberté énorme de faire les choses […]. Je dirai, au fond, que ce lien entre notre cinéma et la révolution se tient dans la capacité que nous avons eue d'affirmer sans contrainte (1).»

Le foisonnement cinématographique de l'après 1974

L'expression cinématographique liée à la situation révolutionnaire est foisonnante. En 1984, dans une filmographie significativement titrée «Em anos de Abril» (2), José de Matos-Cruz recense 133 films sur le thème, fictions et documentaires mêlés, dans une liste où quelques films étrangers s'ajoutent aux films portugais: 12 films en 1974, 43 en 1975, 29 en 1976, 30 en 1977, 6 en 1978, 3 en 1979, 5 en 1980, 2 en 1981, 2 en 1982, 1 en 1983. En 1999, dans une filmographie «revue, augmentée, actualisée» (3), le même auteur identifie, sur cette nouvelle période, 171 films sur le thème: 19 films en 1974, 55 en 1975, 38 en 1976, 8 en 1978, 9 en 1979, 7 en 1980, 5 en 1981, 4 en 1982, 3 en 1983, et 23 films pour la séquence 1984-1999 (4). La statistique périodisée de ces films confirme ce qu'on connaît par ailleurs, et qui était esquissé plus haut: si formellement une stabilisation constitutionnelle intervient dès le printemps 1976, dans la suite du coup militaire anti-insurrectionnel du 25-Novembre, la subjectivité révolutionnaire se prolonge jusqu'à ce que le mouvement paysan d'occupation des terres et de création de coopératives ne se soit épuisé, l'hiver 1978-1979, devant l'implacable application, par la police de choc, de la loi de restitution des terres aux propriétaires fonciers, dite la loi Barreto. À ces films recensés au Portugal, il convient d'ajouter les films réalisés par des étrangers qui se sont alors passionnés pour la situation portugaise. Dans une note du générique de son film *Outro país* (*Memórias, sonhos, ilusões. Portugal 1974-75*), Sérgio Tréfaut indique qu'en 1998 «les recherches de préparation de ce documentaire ont permis de découvrir plus de quarante films réalisés par des cinéastes étrangers sur le processus révolutionnaire de 1974-1975», ajoutant qu' «aucun de ces films n'a de copie au Portugal» (5).

Dans ce foisonnement, il convient de mettre un peu d'ordre, et, avant toute chose, d'éclairer le point

important: la cristallisation dans le cinéma portugais, à partir de ce moment, d'une liberté artistique adossée sur la nouvelle situation subjective du pays et surtout sensible dans les oeuvres de fiction.

La puissance d'une fiction inquiète de la question du Portugal

Il faut commencer par dire que, dans le cinéma portugais (mais ce serait vrai aussi d'autres cinémas nationaux confrontés à des événements de la même puissance), le solde inventif de l'événement politique ne se lit pas seulement, et pas même principalement, dans le cinéma nourri des documents d'enregistrement des événements de 1974 et 1975, ou dans les films d'intervention militante. Car il y a bien plus: un ensemble d'oeuvres situées dans la fiction (étendue à la fiction qui s'articule à des images dites documentaires (6) atteste combien l'art cinématographique au Portugal a alors trouvé, dans l'examen de la question du pays, une de ses préoccupations centrales, en même temps qu'un principe d'énergie artistique vitale qui va fonctionner pendant au moins quinze années. Citons, au coeur de cette constellation, pour ne retenir que des films dans laquelle la question du pays est centrale, sans exhaustivité, donc, ni sans pouvoir en détailler l'analyse: *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1973-74), *Trás-Os-Montes* (António Reis et Margarida Cordeiro, 1976), *L'Île des Amours* [*A ilha dos amores*] (Paulo Rocha, 1978-1982), *Conversa acabada* (João Botelho, 1980), et *Un Adieu portugais* [*Um adeus português*] (Botelho, 1985), *Passage* ou *À mi-chemin* [*Passagem, ou A meio caminho*] (Jorge Silva Melo, 1980) et *Ninguém duas vezes* (Silva Melo, 1983), *Le Bouffon* [*O Bobo*] (José Álvaro Morais, 1979-1987), *Souvenirs de la maison jaune* [*Recordações da Casa Amarela*] (João César Monteiro, 1990), *Non* ou *la vaine gloire de commander* [*Non ou A Vã Glória de Mandar*] (1990, de Manoel de Oliveira, sachant que ce dernier traite dès 1975, obliquement, de la question du pays dans ses films comme, par exemple, *Benilde ou la vierge-mère* [*Benilde ou a Virgem-Mãe*] (7).

Se dessine alors un cinéma portugais que j'avais proposé en 1990 d'identifier comme «une situation» (8), issue du croisement d'un temps et d'un lieu: le Portugal, «situation» de basculement de l'idée salazariste du Portugal, à la fois provinciale et impériale, vers une autre définition, qui vient d'être ré-ouverte précisément par la révolution des années 1974 et 1975. Ce «cinéma portugais» entendu comme «une situation» pouvait se reconnaître dans une définition combinant les trois critères suivants:

— **Interrogation sur la question nationale**. Dans une dialectique du singulier (le national) et de l'universel, le cinéma national est à la fois en capacité d'interroger sur un mode progressiste (non nationaliste et non folklorisant) l'historicité nationale, et de présenter cette interrogation au monde, rendant visible tout à la fois un pays, dans sa dimension subjective et autoréflexive (une pensée sur le pays), en même temps qu'il se présente sous la forme de ce qu'on appellera avec prudence une «école cinématographique» (c'est-à-dire l'existence de plus qu'un cinéaste, qui serait supposé représenter à lui seul l'activité cinématographique nationale, «un nom seul»).

— **Résistance à toute normalisation industrielle**. C'est l'appropriation plus ou moins contrainte, plus ou moins collective d'un certain nombre de moyens mis en oeuvre pour contourner ou réduire les difficultés de production et les entraves à la création, ou pour en contrôler étroitement la ressource financière: affirmation de la figure de l'auteur (non exclusive de l'esprit d'équipe, voire coopératif, dans une première période), éloignement de la figure canonique du producteur, préférence pour le temps plutôt que pour l'argent, méfiance vis-à-vis des équipes lourdes… C'est l'inscription consciente dans un cadre de production où la création intériorise la faiblesse des moyens financiers et matériels, de sorte que les oeuvres qui naissent (au risque de naître difficilement) portent des traits formels inventifs nés de cette précarité matérielle.

— **Invention artistique**. Même s'il ne faut pas en imaginer les manifestations sous les dogmes d'une «école», et au contraire retenir que les voies sont multiples dans ce «cinéma de poésie», un nombre significatif de cinéastes partagent alors les exigences du cinéma considéré comme un art: dans le contexte de la modernité cinématographique caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt, ils travaillent d'emblée dans une dimension non figurative, refusant l'action et la psychologie; ils assument l'impureté du cinéma, le confrontant sans cesse aux autres arts (littérature, théâtre, peinture, opéra), accordant un primat aux textes et aux citations littéraires, textes qui, dans leur traitement cinématographique, sont saisis tout à la fois avec une grande rigueur et une grande liberté formelle; et la théâtralisation permet tout particulièrement à ce cinéma de déjouer les pièges du naturalisme, dans une fidélité, pas toujours mais souvent, à la radicale position d'Oliveira qui déclara, dans le temps où il réalisait *Amour de perdition* [*Amor de perdição*] (1978) puis *Francisca* (1981), avoir compris que «pour faire du cinéma, il faut d'abord monter un théâtre devant la caméra, sinon il n'y a rien à filmer».

Il en résulte une capacité de ce cinéma à émanciper le regard du spectateur, capacité qui serait, pour ne prendre qu'un exemple, très bien exprimée par les premiers plans de *Non ou la vaine gloire de commander*, le film que Manoel de Oliveira consacre, en 1990 à l'histoire du Portugal vue à travers ses défaites. Les quinze premières minutes du film, un plan-séquence de trois minutes qui entoure un arbre gigantesque, suivi d'un autre, à peine moins long, sur la progression d'un camion Berliet de l'armée coloniale dans la brousse africaine, puis la scène du dialogue d'ouverture entre les soldats, disposés frontalement au spectateur comme des porteurs de conceptions du monde et de situation de guerre, et non comme des porteurs de profils psychologiques, montrent bien comment la liberté du spectateur, un spectateur convoqué à des émotions, mais supposé au travail, est conquise par la pensée, au lieu d'être empêchée par des déversements d'actions ou par des surcharges symboliques.

Non ou la vaine gloire de commander est pris ici comme un exemple, parmi d'autres possibles, de la mobilisation de ce cinéma portugais-là, pendant quinze années, pour un travail artistique de pensée sur le Portugal, inscrit dans la modernité formelle des années soixante-dix, nourri de cet ébranlement subjectif qui a été ouvert par le déclin du salazarisme, par sa chute le 25 avril 1974, puis par l'ouverture des possibles dans la révolution des années suivantes. Ce film est une méditation commandée par l'événement 25-Avril: bien que réalisé en 1990, il correspond à un projet dont Oliveira annonce non seulement l'intention, mais aussi l'architecture, dès 1975, quand il travaille sur *Benilde*. Il y revient fréquemment, et publiquement, dans la période. Dans une interview de l'été 1977, centrée sur son travail en cours sur *Amour de perdition*, Oliveira

déclare:

> «J'ai le projet d'un film nommé *Non*, qui n'est basé sur aucun livre […] un film de fiction qui repose sur des données historiques […] sur une époque de 2000 ans […] et qui traite de quatre guerres perdues: la défaite de Viriato contre les romains, celle de Toro contre les Espagnols, celle d'Alcácer Quibir, puis la défaite des guerres coloniales (9).»

Le film se livre à une réinterprétation humaniste de l'histoire du Portugal au sein duquel prend une place centrale la figure du jeune roi Sébastien et le mythe du sébastianisme. Dans l'ultime rêve du lieutenant Cabrita agonisant dans la nuit du 24 au 25 avril, le roi Sébastien fait retour, dans la brume du quai des Colonnes, mais c'est un retour funeste souillé du sang qui coule de ses mains qui se sont saisies de son épée à l'envers, par sa lame tranchante: «Si je pouvais, déclarait Oliveira, dans la période de la sortie du film, impressionné lui-même par l'idée d'avoir ainsi représenté ce rêve, je recourrais à Freud pour qu'il m'explique pourquoi j'ai fait cette scène.»

Cette confrontation aux représentations de l'histoire longue du Portugal, qui interroge le passé du point de vue du présent du pays, est un trait capital des films de la période, des plus anciens (comme *Brandos Costumes*, d'Alberto Seixas Santos) aux plus récents: *Quem és tu?* de João Botelho revisite plus tard (en 2001) le sébastianisme dans une adaptation cinématographique de la pièce de Garrett, *Frei Luís de Sousa*; *L'Île des amours*, de Paulo Rocha, situé dans l'époque des rivalités coloniales de la fin du XIXe siècle, suit l'exil extrême-oriental de l'écrivain Wenceslau de Moraes que déçoit un Portugal humilié par l'ultimatum britannique; *Le Bouffon*, de José Álvaro Morais, réinterroge, en soumettant le roman homonyme d'Alexandre Herculano à la nouvelle subjectivité révolutionnaire, le récit de la fondation de la nation portugaise, contre les lectures que le salazarisme en a proposées, appuyées sur l'usage du romantisme portugais en vigueur alors dans l'enseignement scolaire d'avant le 25-Avril.

Évoquer *Le Bouffon* conduit à souligner que de très belles oeuvres se sont imposées dans les années quatrevingt, comme des films traitant de la difficulté du deuil à faire de la révolution perdue (ce qui est vrai du film de José Álvaro Morais, l'est aussi, avec une grande sensibilité, du travail de Jorge Silva Melo dans *Ninguém duas vezes*), ou du «refoulement de la douleur» et du poids des non-dits sur la guerre coloniale (*Un Adieu portugais*, de João Botelho). On vient de souligner le rôle vertébral de la préoccupation des cinéastes pour la situation subjective du pays, et l'adossement, sur l'événement révolutionnaire, du cinéma portugais de fiction, saisi ici dans l'ampleur des trente dernières années: les années de 1974 à 1980, mais aussi les années quatre-vingt et quatrevingt-dix, avec le travail de João Botelho, de João César Monteiro, de José Álvaro Morais, de Pedro Costa, de Teresa Villaverde, de João Mário Grilo. Ceci ne doit toutefois pas empêcher de revenir ni sur le cinéma des lendemains immédiats d'Avril, ni sur le cinéma documentaire de la mémoire d'Avril, encouragé aussi, aujourd'hui, par l'effet de dynamiques commémoratives institutionnelles.

Le cinéma à base documentaire de la séquence révolutionnaire: «Parce qu'ils ont raison!» (10)

Il y a donc eu, aux lendemains immédiats d'Avril, les documents d'enregistrement des événements de 1974 et 1975, et les films d'intervention militante, alors articulés, on le comprend, sur des grilles de lecture marxiste de diverses tendances. Ce cinéma est marqué par l'enthousiasme des cinéastes à prendre pour objet de leur travail l'irruption populaire dans la rue, et par un goût nouveau pour la signature collective des films; il n'est pas toujours porté par des qualités artistiques incontestables. Dans cette famille de films, on pourrait, sauf exceptions inclassables (11), et sauf films portant sur des aspects particuliers du mouvement ouvrier et populaire (12), dessiner trois groupes qui, au risque de la simplification que comporte tout classement, s'imposent à l'attention.

Les films, peut-on dire, du 25-Avril proprement dit

— Ces films travaillent des matériaux enregistrés dans la séquence du 25 avril au 1er mai 1974, encore marquée par l'unanimisme politique qui accompagne l'allégresse et l'euphorie extraordinaires qui saisissent le peuple portugais face à la chute de l'ancien régime. Ils incluent les images les plus connues tournées par les opérateurs de télévision de la RTP (Radio télévision portugaise) les 25 et 26 avril (la prise de la rue par les militaires et leurs véhicules, puis par le peuple de Lisbonne; le siège des ministères à Terreiro do Paço et de la caserne de la GNR (Guarde nationale républicaine) place du Carmo, la résistance de certains membres de la police politique au siège de la PIDE (Police internationale de défense de l'État), la libération des prisonniers politiques à Caxias, puis les jours suivants (les arrivées de Mário Soares puis d'Álvaro Cunhal à Lisbonne, la grande manifestation du 1er mai), et les articulent à des images et des sons recueillis par des cinéastes qui enquêtent dans la rue (cinéastes portugais, mais aussi étrangers, comme le roboratif Glauber Rocha). Le film emblématique de ce groupe (13) est *As Armas e o Povo* (achevé en 1975, et sorti le 1er mai 1975) par un collectif de dix-neuf cinéastes qui se nomme "Syndicat des travailleurs de l'activité cinématographique" (en fait, presque tous les cinéastes qui composaient le Centre portugais de cinéma). Le film est luimême pris dans l'unanimisme, propre à cette séquence, qui préfigure le slogan de «l'alliance peuple-MFA», et, tout en montrant un peuple mobilisé, ne souligne pas toujours combien certaines initiatives décisives du nouveau pouvoir, comme celle de la libération de tous les prisonniers politiques (et non une sélection d'entre eux), ou de la neutralisation complète de la police politique, lui sont déjà imposées par le mouvement populaire, sous l'impulsion de groupes politiques d'extrême gauche dont le caractère organisé préexistait au coup militaire.

Il ouvre toutefois la question déjà controversée de la protection apportée par le MFA (Mouvement des forces armées) aux dirigeants principaux du régime déchu en leur offrant une confortable résidence surveillée à Madère, dès le 25-Avril, comme porte d'une fuite au Brésil (on peut lire sur une pancarte filmée à Madère: «Caetano, Tomás, hors de Madère; nous ne sommes pas la poubelle»). Un des mérites du film, dans sa partie finale, est de laisser apparaître, à son corps défendant peut-être, que le slogan «Le peuple, uni, jamais ne sera vaincu», répété à l'envi par les participants à cette manifestation géante, et l'hymne national, entonné par cette immense foule, pourraient bien ne pas suffire à conjurer le choc, entre lignes politiques rivales, qui se devine déjà dans le côte à côte très tendu de Mário Soares et d'Álvaro Cunhal à la tribune de ce qui deviendra le stade du Premier mai.

Les films portant sur l'ensemble de la séquence

révolutionnaire de 1974-75 — Ils tentent de rendre compte des complexités de l'ensemble de cette période, en cherchant, le plus souvent, sa mise en perspective avec l'histoire politique du régime antérieur. Dans ce groupe, hétérogène d'un point de vue formel, on trouve d'abord les montages d'images d'archives, dont les exemples les plus représentatifs sont *Deus, Pátria, Autoridade* de Rui Simões (1975) puis, du même cinéaste, *Bom povo português* (1980), qui expose, en montant ces images du présent et du passé sur le guide d'une lecture marxiste, les dispositifs de la domination idéologique du salazarisme. Ce type d'interrogation avait été engagé, dès ars 1972, dans *Brandos costumes* (*La Douceur de nos moeurs*), un film vraisemblablement promis à la censure, réalisé par Alberto Seixas Santos, qui choisit les moyens d'une fiction interrogeant l'histoire dans un paradigme nourri de Freud et de Wilhem Reich (la tutelle politique de Salazar sur les Portugais éclairée par celle qu'un «pater familias» de la petite bourgeoisie de Lisbonne exerce sur sa famille). Le 25-Avril avait permis au réalisateur d'étoffer son accès aux images d'archives d'actualités, et au film de sortir en juin 1975, mais *Brandos Costumes* est aussi le film qui, dans une scène tournée dès mars 1972, prend acte de l'imminence d'un coup militaire, dans l'indécision, toutefois, de l'orientation politique de celui-ci (un coup d'extrême droite était craint). C'est le même Alberto Seixas Santos qui, en 1982 (*Gestes et Fragments*) [*Gestos e fragmentos*], par une double distance prise sur les événements, distance de la forme et distance du temps, fournira le questionnement cinématographique le plus convaincant sur les heurs et les malheurs de la révolution portugaise. Le cinéaste y prend complètement à revers la méthodologie du montage d'archives, puisqu'aux images (et au risque d'imagerie) de la révolution, il substitue la confrontation de trois discours: celui de l'acteur des événements, Otelo de Carvalho, le «militaire petit-bourgeois radical»; celui de l'observateur étranger et engagé, dans une sorte de rôle de «détective privé» joué par le cinéaste américain Robert Kramer (14); et celui du penseur, Eduardo Lourenço, auteur de l'essai *Les Militaires et le pouvoir*:

> «Au fond, dit Seixas Santos, je ne voulais pas faire le travail du deuil, ni revenir sur le passé, vers ces images fraternelles qui auraient donné aux gens l'illusion qu'ils étaient encore en pleine révolution, re-convoquer ce fonds unanimiste qui a existé dans certains secteurs de la révolution portugaise. C'était fini. Pour moi, il s'agissait alors de dire comme dans *Le Petit Soldat* de Godard: "Le temps de l'action est fini, celui de la réflexion commence". Ce n'est pas par hasard que le film s'intitule *Essai sur les militaires et le pouvoir*. À nouveau je voulais comprendre ce qui s'était passé, pourquoi nous avions perdu (15).»

Les films portant sur le mouvement paysan de 1975-1979 — Il y a enfin la prise en compte des enjeux du mouvement paysan du Sud, qui fut une véritable «révolution dans la révolution (16)», et dont la temporalité décalée par rapport à la chronologie de l'ensemble de la période (les occupations des propriétés par les travailleurs sans terre se développent au début de 1975, surtout après le 11 mars, et les derniers mouvements de résistance aux désoccupations se situent à la fin de l'hiver 1978-1979) indique paradoxalement l'importance en tant que processus politique d'ensemble, dans un pays dont le pouvoir central connaissait désormais une réelle stabilisation parlementaire.

L'année 1977, en particulier, est marquée par une grande activité de production de films sur la situation dans l'Alentejo et le Ribatejo, les occupations de terres, les coopératives, les tensions politiques internes à la région (avec les fermiers et les propriétaires de petites exploitations), mais aussi internes aux coopératives (la question de l'hégémonie du PCP sur leur direction), et enfin l'affrontement qui se dessine entre Nord et Sud (interprété comme l'annonce d'une situation qui met le pays au bord de la guerre civile) autour des mobilisations fomentées par la CAP, une organisation dans laquelle, comme c'est fréquent, des grands propriétaires enrôlent des petits pour une défense prétendument unitaire de leurs intérêts.

On signalera en premier lieu, pour son souci de la forme, le film portugais *A Lei da terra. Alentejo 76* (1977), du collectif Grupo Zéro, composé de onze professionnels du cinéma dont Alberto Seixas Santos, qui avait déjà donné un an plus tôt *Ainsi commence une coopérative*[*Assim começa uma cooperativa*]. Le tournage de *La Loi de la terre*, au printemps et à l'été 1976, est associé à des projections de *La Ligne générale* [*Linha geral*], d'Eisenstein, que l'équipe organise à l'intention des paysans:

> «Nous n'étions pas du tout en train de faire un film qui permettait de chauffer les masses, parce que nous regardions assez froidement la situation, et parce que le film a la structure d'un essai. À la fin, il y a quand même un plan "révolutionnaire", un groupe de femmes les poings levés et un drapeau rouge (qu'on retrouve dans l'affiche que João Botelho a faite pour le film), mais à l'exception de ce plan, les autres essayent de faire une analyse des structures du pouvoir en Alentejo et l'histoire de la lutte des paysans contre ce pouvoir. Nous avions conscience de montrer quelque chose qui était sur le point de disparaître. Les paysans étaient aussi conscients de cela, même s'ils ont résisté jusqu'au bout (17).»

Sans doute en raison d'une interprétation très favorable au Parti communiste portugais des mouvements de l'été 1975 dans le nord du pays (des foules nombreuses se livrèrent alors à l'assaut des sièges du PCP et de ses alliés proches, et l'interprétation du caractère réactionnaire ou non de ces manifestations divisa profondément à l'époque, et divise encore les esprits), le film «a été très utilisé par la suite par le Parti communiste. Cela ne me gênait pas, dit Alberto Seixas Santos, il était à qui voulait le prendre». Du nombre de films issus de collectifs militants (Cinequipa, Coopercine, Forum, Unidade de production cinematográfica n° 1, plus ou moins liés au PCP et à l'Intersyndicale, et à la Célula de cinema do PCP), qui souvent relèvent davantage de l'agitation-propagande, on détachera des films personnellement signés par les cinéastes Luís Galvão Teles (*Cooperativa agrícola Torre Bela*, *Liberdade para José Diogo*, 1975) et José Nascimento (*Parce qu'ils ont raison*! [*Porque eles têm razão !*], 1976, et *Terra de pão, terra de luta*, 1977). Enfin, on fera place à deux films qui ont connu une diffusion importante hors du Portugal: le film francoportugais *De Sol à Sol* (du collectif Cinema na luta, 1976), moins poreux que d'autres à une appropriation par le PCP, et le film de production italo-allemande, *Torre Bela*. *Une coopérative populaire* (de Thomas Harlan, 1977) (18).

Torre Bela présente le grand intérêt de suivre le processus même de l'occupation de la propriété (le 23

avril 1975) par les salariés agricoles, et contient des séquences de la découverte par les paysans du monde privé des propriétaires, complètement séparé d'eux: ces scènes, si expressives du fossé et du conflit entre les classes de ce monde rural latifundiaire, les scènes qui enregistrent le discours du grand propriétaire, aristocrate totalement étranger aux revendications paysannes, et celles qui montrent le mouvement même des affirmations et des hésitations de l'audace paysanne, restent un rappel précieux des enjeux considérables que portait ce mouvement paysan.

Le cinéma de la mémoire d'Avril, aujourd'hui: l'essentielle bataille des formes

«Avril» s'est éloigné dans le temps, non sous le seul effet d'usure de trois décennies, mais sous l'effet d'un basculement subjectif bien plus ravageur: la révolution portugaise des années 1974-1979, qu'une certaine grille de lecture a tenté, au lendemain de la chute du mur de Berlin et de l'effondrement de l'URSS, de faire passer pour la première des révolutions démocratiques européennes des années quatre-vingt-dix (19), a bien plutôt été la dernière révolution d'Europe à utiliser les paradigmes et le lexique hérités du marxisme: elle fut bien la dernière révolution tentée en Europe au nom des ouvriers et des paysans, et avec les noms que le marxisme leur avait donnés pour outils (révolution, lutte des classes, parti révolutionnaire, socialisme, communisme…), avant que les ouvriers, les paysans et les intellectuels de *Solidarnosc*, en Pologne, ne tentent d'inventer une autre langue politique et des idées émancipatrices pour la première fois dégagées de ce legs.
Cet éloignement a fait basculer l'événement dans la dimension mémorielle, inclusivement commémorative: le cinéma y intervient évidemment (20), dans la conjoncture du Portugal d'aujourd'hui, où, disons-le, la mémoire d'Avril («Avril» comme processus de longue durée et comme révolution dans lequel le peuple est acteur) n'est pas si consensuelle qu'on pourrait le croire (le coup d'État militaire du 25-Avril fut, en son temps, très consensuel).

Le jeu de la politique et de la mémoire, qui place l'événement d'hier dans le registre de la mémoire, et la mémoire d'aujourd'hui sous juridiction des politiques effectives du présent, met les cinéastes qui veulent en traiter au défi d'inventer des formes nouvelles. On connaît la tentative, en avril 2000, de Maria de Medeiros de «reconstituer» le 25 et le 26 avril 1974, avec les moyens du cinéma de fiction, dans les rues de Lisbonne et aux portes de la prison de Caxias [*Capitães de Abril*]. Ses intentions étaient louables, sans doute, de viser à restaurer la mémoire des capitaines à travers celle du capitaine Salgueiro Maia, mort en 1992 dans l'ingratitude (le tribunal militaire suprême lui refusa une pension «pour services exceptionnels rendus au pays»), alors que lui était revenue, le 25 avril, la tâche d'obtenir la reddition du gouvernement par l'occupation de Terreiro do Paço, puis de la place du Carmo, avec sa colonne de blindés de l'École Pratique de Cavalerie de Santarém.

Mais si son *Capitaines d'Avril* put sans mal trouver des publics élargis (le film a dépassé au Portugal 110.000 spectateurs, ce qui le place en 2000 au neuvième rang des films portugais les plus vus), le film était cinématographiquement (et politiquement, aussi) affaibli par sa forme figurative de type «film d'aventures», et singulièrement régressif en comparaison de l'effort depuis longtemps manifesté dans le cinéma portugais (voir Botelho, Seixas Santos…) pour un traitement non-figuratif du matériau historique.

Un an avant, suite à une commande de la commission commémorative des vingt-cinq ans du 25-Avril, João Botelho avait des intentions politiques comparables quand il réalisa le court-métrage *Se a memória existe*, qu'il dédia «à la mémoire de Salgueiro Maia et de José Afonso». Il dit avoir alors réalisé «une espèce de *They Were Expendable* (21) sur les militaires qui ont fait le 25-Avril», faisant lire par treize anciens capitaines ou officiers supérieurs d'Avril le texte de *O Tesouro*, un récit pour enfants de Manuel António Pina contant l'irruption de la liberté «au pays des hommes tristes»:

> «Ils sont devenus vieux, mais surtout ils sont écartés et oubliés. Je mets en scène ces vieux capitaines lisant, avec difficulté et larmes, l'histoire de leur révolution à une petite fille qui par hasard était ma fille.»

Mais au moins Botelho s'efforçait-il, avec ce dispositif, de tenir un programme qui fut celui du meilleur du cinéma portugais:

> «Il faut donner des leçons de choses, mais aussi des leçons de cinéma. Il faut que les spectateurs assistent à la construction des formes (22).»

On trouvera l'antithèse absolue, non-figurative, de *Capitaines d'Avril* dans le travail formel de la française Ginette Lavigne qui réalise, en 2001, le moyen-métrage *La Nuit du coup d'État*, *Lisbonne, avril 74* (23) (un titre non hasardeux, qui a le double mérite artistique et politique d'appeler un chat un chat, le film restituant qu'il s'agissait avant toute chose d'un coup d'État). Cinéaste avertie se méfiant des «images d'Avril», Ginette Lavigne avait été frappée par la frustration exprimée par le capitaine Otelo de Carvalho, coordinateur des opérations militaires du coup militaire du MFA puis, dans la suite des événements, le militaire militant que l'on sait, de ne pas avoir «vu», de ses propres yeux, reclus qu'il était dans son poste de commandement de Pontinha, les scènes qui se déroulaient dans les rues de Lisbonne le 25 et le 26, et de n'en avoir découvert les images qu'après-coup, à la télévision. Elle décide de le faire jouer, lui «Otelo» (dont le rêve d'enfant était «d'être un grand acteur, formé à l'Actor's Studio et de jouer Shakespeare»), son propre rôle de commandant du putsch «Virage historique», enfermé (sans ces images) dans un studio qui «évoque» (dans un artifice assumé) le poste de commandement de Pontinha, et selon un scénario écrit comme une fiction.

Ginette Lavigne, excédant à la fois le dispositif du mode de présence d'Otelo conçu en 1982 par Seixas Santos dans *Gestes et Fragments* («Vous êtes allée plus loin que moi», lui dira ce réalisateur) mais aussi le dispositif imaginé par Botelho pour *Si la mémoire existe*, invente un nouveau type de relation entre documentaire et fiction, en travaillant sur cet espace de temps et de connaissance qui s'établit entre Otelo, l'acteur historique de 1974, et Otelo, l'acteur du film de 2001. Car il ne s'agit précisément pas d'une reconstitution: «Le scénario de la révolution n'avait pas été prévu par les scénaristes du coup d'État", écrit Jean-Louis Comolli (24).

Et encore moins le scénario de la confiscation de la révolution par la bourgeoisie portugaise (scénario pourtant banal). Le 24 avril 1974, Otelo ne savait rien de tout cela; en mai 2000, temps du tournage, il en sait

quelque chose, il ne le sait même que trop: telle est l'histoire du Portugal, telle aussi son histoire personnelle, et il en a payé le prix. Le temps a passé, l'histoire a été écrite, puis effacée. Le film revient sur les traces de cet effacement en plaçant Otelo dans l'intenable position de corriger (corriger? disons: décaler?) ce qu'il a lui-même écrit […]. Ginette Lavigne filme précisément l'absence de ce qui s'est passé. La présence du corps filmé dit l'absence de tout le reste, la jeunesse oubliée, la révolution perdue.»

Dans une autre forme de méfiance des images d'actualités, qui consiste au contraire à les placer au coeur du film mais en les découpant et les déconstruisant furieusement, Edgar Pêra monte habilement, et sans récit, dans les quinze minutes que dure *25th April, an Adventure through democracy* (2000) (25), un jeu d'oppositions entre images de la propagande salazariste et images du surgissement populaire d'Avril, entre images de la soumission d'hier et sons de la large révolte qui s'engouffre à l'occasion du coup militaire, mais aussi entre passé (1974) et présent (la vaste mobilisation des Portugais pour Timor). Son film insiste, en fin de compte, sur la mobilisation anti-fasciste, sur la «subite politisation du peuple» et sa ferme volonté «de ne pas connaître une autre forme de militarisme».

Les autres films de la récente mémoire d'Avril sont, par contre, de facture traditionnelle, qu'il s'agisse de fiction (*Amanhã*, de Solveig Nordlund, 2000, l'histoire d'un enfant qui a fugué dans la nuit du 24 au 25, et qui croit que ce grand remue-ménage qui mobilise les adultes a été organisé par sa mère contre sa fugue) ou de documentaires, qui alternent classiquement images et entretiens: images de la guerre coloniale et de la propagande du Mouvement National Féminin (l'organisation salazariste en charge du soutien officiel au moral des soldats) alternant avec des entretiens avec d'anciens soldats, qu'ils fussent déjà politisés ou non, dans le cas de *Natal 71* de Margarida Cardoso (1999); images fixes ou de cinéma de photographes et de cinéastes étrangers sur la révolution portugaise, croisant des entretiens avec leurs auteurs, dans le cas de *Autre pays* (*Mémoires, songes, illusion. Portugal 1974-75*) [*Outro País: memórias, sonhos, ilusões*], de Sérgio Tréfaut (1999), qui est un film en définitive très nostalgique de ce temps où les regards du monde entier étaient tournés vers le Portugal, qui était donc «un autre pays».

Avril 2003: un rédacteur du quotidien Público écrit aux Cahiers du cinéma que le cinéma portugais autocentré sur la question du Portugal est mort

C'est tout le contraire de la nostalgie d'un cinéma portugais nourri de l'énergie de 1974-1975 et inquiet du Portugal qui guidait Vasco Câmara dans sa contribution, en avril 2003, au numéro spécial que les Cahiers du cinéma venaient de consacrer à la situation du cinéma mondial sous le titre «Atlas du cinéma»: dans un court article, traduit de l'anglais, ayant pour titre «Sans père ni reproche» (la version anglaise est nommée «Fatherless but free»), ce critique de cinéma du quotidien Público défendait une thèse plutôt provocatrice qui tient en deux idées essentielles, à partir d'une constatation qu'il disait avoir faite au festival de Venise, en septembre 2002, où il aurait «réalisé combien l'image du cinéma portugais était, à l'étranger, généralement réductrice».

Résumons la première de ces idées, qui porte sur la relation de la jeune génération de réalisateurs (les trentenaires) aux figures tutélaires du cinéma portugais qui les ont précédés: «João César Monteiro est mort», mais pour autant «ce n'est pas une malédiction pour les réalisateurs de la jeune génération» qui «ne sont pas orphelins», et qui ne sont pas «dans la nostalgie de la disparition du cinéma nouveau des années soixante» (à la différence de leurs prédécesseurs du début des années quatre-vingt-dix, comme, dans leurs premières oeuvres, Teresa Villaverde ou Pedro Costa): «Aucune figure paternelle ne les étouffe ou ne les intimide […]. Aucun d'entre eux ne cherche particulièrement à devenir le prochain Oliveira.»

La seconde idée se prononce davantage sur le fond: «Chaque film portugais n'équivaut plus à une déclaration de principe sur l'identité du pays.» Ce qui aboutit au jugement suivant, sur la production des jeunes cinéastes: «C'est peut-être cette possibilité d'échapper au trauma (notamment colonial) qui a conduit nombre d'entre eux à se lancer dans le court-métrage ou le documentaire, alors que ces formes ne sont pas à proprement parler une tradition au Portugal. Le passé colonial et ses conséquences sont représentés, avec curiosité et sans culpabilité» — et à cette conclusion: «Pour le meilleur ou pour le pire, le cinéma portugais est différent» avec ces nouveaux cinéastes «moins désespérés» et «qui se sentent moins exceptionnels».

Tel était le message envoyé en France (et spécialement adressé à la France, comme le suggérerait un examen attentif de ce qui apparaît dans la version française du texte par rapport à sa version originale en anglais) dans un article qui, présentant le cinéma portugais d'aujourd'hui, classe le dossier Monteiro, enterre d'avance toute tentative d'héritage d'Oliveira, ne nomme aucun cinéaste de la génération dite du «cinema novo» encore en activité (Paulo Rocha, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos, et même António-Pedro Vasconcelos), considère la génération intermédiaire (João Botelho, José Álvaro Morais, João Mário Grilo) comme purement imitative et «désespérée» («On perçoit un certain désespoir chez João Botelho et João Mário Grilo») et les moins jeunes des jeunes (autre génération intermédiaire: Pedro Costa, Teresa Villaverde) comme prisonniers de l'héritage de leurs aînés. Cette opération vient donc nous dire, en substance: «Le cinéma portugais auto-centré sur la question du Portugal est mort!», puisque les jeunes, débarrassés de cette sorte d'autisme national, «regardent au dehors et exercent leur sens de la relativité».

À nous de bien entendre: «Eh bien, les références changent! Pour le meilleur ou pour le pire, le cinéma portugais est différent!». De telles attaques ne sont pas récentes, et on se souvient de pareilles opérations cherchant à proclamer la rupture, au nom des plus jeunes réalisateurs du cinéma portugais, d'avec ce qui les précède et les surplombe. En 1992, par exemple, un jeune réalisateur, Jorge António, ouvrait *Le Belvédère de la lune* (un film par ailleurs sans grand intérêt, sur une quête d'origines paternelles et africaines en Angola, un film finalement très folklorisant sur l'Angola, si on classe la tendance «sea, sex and sun» dans la rubrique d'un possible folklore) sur une séquence pastichant lourdement des scènes supposées archétypiques du cinéma portugais de réflexion sur le passé colonial: des soldats aux gestes amortis et aux têtes lourdes, échangeant dans la plus grande lenteur des propos démoralisés sur leur existence, au pied d'arbres africains de carton-pâte sentant bon le cinéma de studio. Une telle caricature aurait bien pu viser, par exemple, *Un adieu*

portugais, de Botelho, qui est sans doute un des plus beaux films portugais consacrés au refoulement de la mémoire de cette guerre coloniale, ou les scènes de patrouille de *Non, ou la vaine gloire de commander*, autre film magnifique dont il a été question plus haut. Et la scène, film dans le film, de s'interrompre sur un tonitruant: «Coupez!», marquant la rupture «tant attendue» avec le cinéma portugais des années soixante-dix et quatre-vingt.

Une inversion critique: retourner le mythe du sébastianisme contre les cinéastes eux-mêmes

Plus profondément, il s'exerce aujourd'hui au Portugal une grande inversion critique contre le cinéma portugais tel que j'ai proposé de le caractériser, critique qui tente de retourner très exactement le thème du mythe sébastianiste contre les cinéastes portugais qui ont fait les grandes oeuvres de cette période, et qui s'efforcent de continuer sur leur lancée, malgré des inflexions thématiques ou stylistiques. Cela désigne au moins trois générations de cinéastes (celle d'Oliveira; celle de Rocha, Seixas Santos et Lopes; celle de Botelho et Grilo) ainsi que, jusqu'à leur disparition récente, Monteiro et Morais. Selon cette orientation critique, ils se seraient comportés (c'est l'interprétation la plus récente d'Augusto M. Seabra, dans une inflexion que lui-même dirige contre la manière dont il accueillait dans les années 1980 le cinéma portugais (26) comme des cinéastes qui se seraient exilés du réel de leur propre pays, après la tentative échouée, au début des années soixante, de rencontrer commercialement le public portugais (il s'agit de l'échec commercial des productions Cunha Telles, et notamment de *Les Vertes Années* [*Verdes anos*] de Paulo Rocha et de *Belarmino*, de Fernando Lopes).

Dix ans avant le 25-Avril, Fernando Lopes réalisait son premier film, *Belarmino*, dont le style est plus caractéristique de la modernité des nouvelles vagues des «sixties» que de la modernité des deux décennies suivantes, telle qu'on l'a définie plus haut, puisque Fernando Lopes y adoptait presque les techniques du cinéma direct. *Belarmino* est un film décisif, un film pionnier qui incarne cette capacité du cinéma à saisir le présent du Portugal de ces années-là: à travers les mésaventures de Belarmino, boxeur et homme du peuple de Lisbonne, et son incapacité à devenir le grand champion d'envergure internationale qu'il aurait pu devenir, il s'agit, métaphoriquement, d'une puissante réflexion sur l'état du Portugal. «Il est passé à côté d'une grande carrière», dit le début du film, c'est-à-dire: si Belarmino n'avait pas été portugais, il aurait pu être ce grand champion.

Augusto Seabra, lui, va plus loin, en voyant dans les déconvenues du boxeur Belarmino une métaphore de la situation des cinéastes portugais eux-mêmes, créant une situation d'exil du cinéma portugais qui va prendre à ses yeux une double forme: un exil interne «dans l'apparat du cinéma lui-même», et d'un exil externe, dans la quête de reconnaissance à l'extérieur du Portugal (de cette reconnaissance qui est refusée à l'intérieur du pays). Je cite Augusto Seabra:

> «C'est ainsi que la grande part du cinéma portugais et de ses auteurs était en train, finalement, de retomber dans le plus persistant mythe portugais: le mythe du sébastianisme, dans la supposition que le Portugal avait une mission à accomplir dans le monde, ou que, dans le cas concret du cinéma, il avait une mission à accomplir en Europe […]. C'est ainsi que, du fait que le cinéma portugais était indiscutablement porteur d'une "différence", comme telle reconnue par la critique en Europe, ou pour le moins en France, où en de nombreux cas on glosa sur la possibilité d'une "École portugaise", […] les films portugais se contemplèrent dans leur propre grandeur cinéphile et dans l'immense culture dont ils étaient porteurs, répondant ainsi à la situation de cinéma persécuté (27), à l'exil auquel ils étaient contraints par les milieux dominants au Portugal (28).»

Notons que cette expression de cinéma persécuté («acossado») est déjà présente dans un article de Vasco Câmara, dans le catalogue de la présentation de films portugais organisée en 1994 au Brésil. La thèse de la pratique, par les cinéastes portugais, dans cette période des années soixante-dix et quatrevingt, d'une auto-citation compulsive de leur histoire et de leur culture fusionne donc ici avec une autre thèse: celle d'une «invention» de ce cinéma par le regard étranger. La première thèse consiste à dire qu'

> «une grande part du cinéma portugais, se sentant rejeté dans sa propre société, dans laquelle il était produit, chercha avec insistance des moyens de réinscription symbolique au Portugal, en convoquant de fréquentes références de l'histoire et de la culture du Portugal, en inscrivant conjointement dans les films une cinéphilie accentuée, et même de plus larges références culturelles, énoncées dans d'incessantes citations (29)».

La seconde thèse consiste à souligner les effets sur le cinéma portugais du regard venu de l'extérieur du Portugal, regard qui serait exotique et/ ou passéiste. Cette seconde thèse n'est d'ailleurs pas banalement le seul fait d'ennemis traditionnels du cinéma d'auteur au Portugal (c'est l'argument traditionnel contre ce cinéma que de dire qu'il n'est apprécié que de l'étranger), puisque des cinéastes (appartenant au groupe des «auteurs») relaient eux-mêmes ce discours:

> «On n'échappe pas à l'exotisme, nous, cinéastes portugais, quand on est admirés de l'extérieur […]. Les films portugais devraient être vus pour ce qu'ils sont, moins cachés par le folklore moderniste»,

écrivait Pedro Costa en 1995 (30). Plus dur encore, plus injuste aussi, je crois, est Jorge Silva Melo quand, en 1993 (31), il stigmatise la manière qu'on a au Portugal de «vivre cet art industriel» qu'est le cinéma «en refoulant l'industrie […], raison pour laquelle, ajoute-t-il, presque tous les films intéressants qui ont été produits par les Portugais ont ce côté anachronique, en marge du temps, qui peut charmer tous les Pierre Loti (ou est-ce les Paul Morand) qui se cachent derrière une certaine tendance de la critique cinématographique». De la fusion de ces deux thèses découle l'idée que ce n'aurait été qu'au début des années quatre-vingt-dix (en fait avec les premiers films de Pedro Costa, *O Sangue*, et de Teresa Villaverde, *A Idade Maior*) que «le réel faisait sa ré-entrée dans le cinéma portugais» (Augusto Seabra).

Le cinéma portugais ne s'est pas absenté du réel

Je voudrais refuser une telle vision, sans toutefois dénier à ceux avec qui, ici, je polémique, la pertinence de l'identification d'un changement de séquence (il me faudra donc identifier à mon tour ce changement de séquence), ni sans chercher à maintenir à tout prix, dogmatiquement, la définition du cinéma portugais que je me suis donnée en 1990. Contre cette vision, telle

qu'elle découle de la double fusion qui a été nommée, je proposerai de soutenir que «le réel» ne fait pas retour à un moment donné, au sens où il ne s'est pas absenté.

Si par «le réel», on n'entend le sens courant de «la réalité» (la réalité commune, qui est liée à un discours faisant lien social et créant un monde admis par ceux qui y participent), il sera difficile de soutenir ce cinéma ne se soit pas emparé aussi, soit par le biais des matériaux historiques (c'est le cas de Seixas Santos), soit par l'emprunt à la littérature (c'est le cas de presque tous les autres cinéastes) d'images et de représentations de l'histoire et de la définition du Portugal qui font partie intégrante de la réalité portugaise, pour autant qu'il y a une vie réelle des représentations.

Si par «le réel», on entend le sens lacanien de «l'impossible à dire» (ce qui ne peut pas ne pas avoir lieu, sans qu'on soit à même de le prévoir ou de le prévenir), le réel se distingue alors de la réalité, et les points de réel relèvent donc de l'irreprésentable et de «l'infigurable». Dans ses oeuvres majeures, le cinéma de fiction portugais nourri d'avril 1974, ce cinéma portugais ainsi stigmatisé aujourd'hui, ne s'est pas absenté d'une pensée du réel: il s'est surtout efforcé de ne pas être une figuration, un reflet de la réalité. Il a travaillé à rompre avec la logique naturaliste du reflet.

Ce cinéma portugais a participé pendant tout un temps d'une «modernité soustractive», au sens de se soustraire à l'objectivité de la réalité, de se soustraire «à une présentation du monde sous la forme d'une collection d'objets» (32). Soustraction à l'objectivité (de la réalité) qui, dans le cas du cinéma portugais, passe par la capacité de «dé-figuration» que permet le poétique (António Reis), la théâtralité (Oliveira, Botelho, mais Rocha et Morais aussi) ou le tragi-comique du burlesque (Monteiro). On peut soutenir ce point de vue sans sous-estimer la diversité générationnelle actuellement à l'oeuvre dans le cinéma portugais, où travaillent au moins cinq «générations» de cinéastes: la génération d'Oliveira (qui représente une génération à lui seul), celle du «cinema novo», celle qui commence à filmer après 1974, celle qui s'affirme à partir de 1990 (Pedro Costa, Teresa Villaverde, Manuel Mozos, Edgar Pêra, Joaquim Sapinho, etc.), et enfin celle des plus jeunes, qui arrivent autour de 2000 à la réalisation de longs-métrages (João Pedro Rodrigues, Raquel Freire, Claudia Tomas, etc.).

On peut le soutenir sans nier la grande diversité, aujourd'hui, des formes, des attitudes, mais aussi des sujets, qui traverse aujourd'hui le cinéma portugais: cette diversité de formes et d'attitudes semble trancher avec la période qui rapprochait les principaux cinéastes, dans leurs différences, par le recours très souvent partagé à la théâtralité, à la frontalité du plan-séquence, à l'adossement sur des textes littéraires ou de théâtre, à l'usage du studio. En vérité, il est advenu, comme l'écrit Alain Badiou, que «la séquence moderne proprement soustractive (soustraction de l'acteur et de la construction narrative, prévalence du texte, indiscernabilité de la fiction et du documentaire) est saturée (33)». Tous ceux qui ont situé leur travail au coeur de l'entreprise de la «modernité soustractive» se sont placés à la recherche d'un autre alliage du figuratif et du nonfiguratif, preuve que le bilan de l'achèvement de la séquence de cette modernité caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt s'imposait à tous. Oliveira lui-même a cherché dans *Vale Abraham* une nouvelle forme de modernité (34) par rapport à celle qui caractérisait *Benilde*, *Amour de perdition*, *Francisca* ou *Le Soulier de Satin*. Il est non seulement sorti des studios où il avait réalisé ce cycle dit des «amours frustrées», mais a presque pratiqué le «road-movie» (*Voyage au début du monde*) [*Viagem ao Princípio do Mundo*].

De telles inflexions formelles se remarquent chez tous ces cinéastes, quand on compare leurs derniers films aux premières oeuvres: Alberto Seixas Santos (*Mal* ou *Paraiso Perdido*, comparé à *Brandos Costumes* et *Gestes et Fragments*), Jorge Silva Melo (*Agosto*, comparé à *Passage* ou *À mi-chemin*), João Botelho (*La Femme qui croyait être présidente des États-Unis*, *Tráfico* ou *Aqui na terra* par rapport à *Conversa acabada* ou *Un Adieu portugais*, Paulo Rocha (*Fleuve d'or* ou *Les Montagnes de la lune* par rapport à *L'Île des amours*), José Álvaro Morais (*Poisson-Lune*, par rapport à *Le Bouffon*). Mais on relèvera qu'il n'y a jamais de retour au figuratif pur, et, le plus souvent, pas de retour à une parfaite linéarité du récit.

D'autres modes de présence de la question du Portugal

On peut aussi adopter ce point de vue sans sousestimer que la question du pays soit désormais moins marquée par d'explicites références historiques et mémorielles. L'interrogation sur la question du pays, primordiale jusqu'aux années quatre-vingt (incluses) avait d'abord été frontale. Dans certains cas, aujourd'hui, l'abord de la question du pays reste frontal. C'est le cas de João Botelho, dont l'oeuvre ne quitte résolument pas le questionnement de «la physique de l'être portugais», et qui tente à nouveau le dispositif de la théâtralisation dans *Quem és tu?* (2001), où il pratique l'explication, en passant par une pièce de Garrett, avec le traumatisme de la défaite d'Alcácer Quibir et le sébastianisme, comme d'ailleurs Oliveira qui va tourner en novembre 2004 un film à partir de la pièce Don Sébastien de José Régio. Ce fut le cas aussi, par d'autres voies, de José Álvaro Morais: dans *Zéfiro* (1994), il poursuivait l'interrogation de la formation du Portugal et de l'être portugais qu'il avait engagé dix ans plus tôt dans *Le Bouffon*, mais en y renversant cette fois la perspective entre Nord et Sud: il y poétisait un matériau anthropologique, historique et géographique directement puisé dans les leçons d'Orlando Ribeiro; dans *Poisson-Lune* (2000), il continuait l'exploration de la question du Sud, c'est-à-dire, au fond, de la dimension arabe de l'histoire du Portugal, en proposant le franchissement de la frontière entre Espagne et Portugal d'une manière qui semble assez nouvelle dans le cinéma portugais.

Ceci revient à dire que cette question du pays connaît aujourd'hui, dans le cinéma portugais, d'autres modes de présence: citons la métaphore, comme João César Monteiro dans *La Comédie de Dieu* (on peut dire que le dispositif burlesque de Monteiro, depuis *Souvenirs de la Maison Jaune* permet un mode spécifique de présence, dans ses films, de la question du Portugal), ou l'investissement d'un genre, comme João Botelho l'a pratiqué récemment en recourant à deux reprises à la comédie (*La Femme qui croyait être présidente des États-Unis d'Amérique*, en 2003, et *Tráfico*, en 1998). Dans d'autres cas, la relation à la question du pays est devenue plus oblique: présente par la référence historique ouverte dans un premier film, elle peut disparaître en tant que telle ou rester allusive (Teresa Villaverde), devenant peut-être seulement la question de «l'ici» (35) ou de «l'ici et maintenant». Elle peut faire aussi son chemin, et se révéler progressivement, par des voies propres, comme chez Pedro Costa. Elle semble

absente de son premier film, *Le Sang*, encore que, dans une sorte d'élucidation rétrospective, il voie aujourd'hui dans «ce film, qui parle de la peur quotidienne à Lisbonne, pourquoi pas celle de la police politique», sans doute «le seul film portugais qui existe sur la PIDE» (36). Elle est présente quand il questionne, avec *Casa de Lava*, un monde produit par la rencontre asymétrique du Portugal et du Cap-Vert. Elle se prolonge avec *Ossos* et *Dans la Chambre de Vanda*, où il décide de redonner de la visibilité à des hommes et des femmes qui instituent, dans leur quartier d'une périphérie reléguée de Lisbonne, un espace de métissage inattendu de gens pauvres venus des campagnes portugaises du Nord et des îles du Cap-Vert 37; ou, plutôt, de leur donner une autre visibilité (celle de la dignité et de l'intelligence) que celle que leur donnent les médias, dans la modalité du quartier d'insécurité et des classes dangereuses. Ce cinéma, qui n'a pas encore abdiqué sur la question de l'art, continue donc de travailler la question du Portugal, et en ce sens, ne cède pas sur la pensée de la situation du pays.

«Pour nous, le cinéma ne va pas de soi, le pays ne va pas non plus de soi»

Un pays très souvent montré par ce cinéma comme fermé, bloqué, enfermé dans ses non-dits et ses refoulements… et trop petit aussi; et même traversé trop vite, comme le fait remarquer un personnage de *Paraiso perdido* (Alberto Seixas Santos, 1992) et traversé maintenant d'autant plus vite que les nouvelles routes des «fonds structurels européens», que le cinéma portugais du début des années quatre-vingt-dix n'a pas omis de filmer, en ont bouleversé l'espace-temps, altérant partiellement les termes de l'ancienne relation entre ville et campagne (voir, sur ce point, deux films de 1993, *Aqui na terra*, de João Botelho et *O Fim do mundo. A terra*, de João Mário Grilo). Un pays aussi montré comme un pays de deuil, de mort; je me souviens d'Eduardo Lourenço, déclarant à Aix-en-Provence, en décembre 1994, à la sortie d'une projection de *Trás-Os-Montes*:

> «C'est incroyable à quel point nos cinéastes font un cinéma enraciné dans la thématique de la mort, du deuil, du souvenir, de la mémoire. Nous sommes un peuple qui n'a pas, dit-on, de tradition philosophique, mais dont les cinéastes et les poètes sont organiquement très philosophes, très attentifs au temps. Je souffre d'une image d'un peuple officiellement heureux. Nous ne sommes pas (pour paraphraser un propos fameux) un peuple orgueilleusement heureux (38).»

Ne le démentait pas cette déclaration, à la même époque, d'un cinéaste de la génération fondatrice du groupe des cinéastes-auteurs (Alberto Seixas Santos, scruteur, dans *Brandos costumes*, des quarante longues années de salazarisme et du mystère de cette longévité):

> «Je crois que nous, metteurs en scène portugais, en général, et plus encore ceux pour qui le cinéma ne va pas de soi, nous avons cela en charge: pour nous, le pays ne va pas non plus de soi (39).»

Notes

***** Jacques Lemière est professeur agrégé de sciences sociales à l'Université des sciences et technologies de Lille-1 et membre du CLERSE (Centre lillois d'études et de recherches économiques et sociologiques. Thèse de doctorat à l'Université de Lille: *Cinéma et historicité nationale — le cas portugais*. Il a fondé l'association Cineluso pour la connaissance du cinéma portugais. Participation à plusieurs colloques et publications, dont «Un Centre dans la marge; Construction et défense d'une exception cinématographique nationale: le cas du cinéma portugais», dans (dir. Michel Rautenberg) *Dynamiques locales et mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2003. Responsable (co-fondateur) du séminaire *De l'usage des images et des sons en sciences humaines et sociales* (depuis 2007). Membre des équipes *CPM* (à titre principal) et *MECIT* (à titre secondaire) du CLERSE. Membre associé du *CRILUS (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone*, EA 369), Université de Paris Ouest La Défense (Paris 10). Membre du PAUILF *Littérature, cinéma et multiculturalisme dans le monde lusophone* (Programme Actions Universitaires Intégrées Luso-Françaises de la Conférence des Présidents d'Universités françaises et des Rectorats des Universités portugaises), 2006-2008. Organisateur (fondateur) des *Journées cinématographiques de sociologie et d'anthropologie*, Université de Lille 1 (depuis 1997). Membre du Conseil scientifique des *Conférences d'Archimède*, USTL-Culture, Lille 1. Membre du Comité de rédaction des *Nouvelles d'Archimède*, journal de l'USTL-Culture.

1. João Botelho, «Entretien» (propos recueillis par Jacques Lemière, 16 janvier 2003), inédit, à paraître dans la publication issue du cycle «Portugal: des films qui permettent la pensée», organisé par Cineluso avec Cité-Philo, à Lille, en novembre 2002.
2. José de Matos-Cruz, «Em anos de Abril», in 25 de Abril. Imagens, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, avril 1984, pp. 75-78.
3. José de Matos-Cruz, «Filmar o 25 de Abril, 1974-99», in 25 de Abril no cinema, antologia de textos, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, avril 1999, pp. 78-82.
4. Il conviendrait de ne pas oublier les films d'amateurs, non recensés mais restés en possession de spectateurs/ acteurs des événements, et qui, indication donnée par Fernando Rosas, sont nombreux.
5. Dans son propre film, Sérgio Tréfaut insère des images extraites d'un échantillon de ces films étrangers: un film russe (*Premiers jours de liberté*), deux films du suédois de A. Holmquist (*Plutôt mourir que de retourner au vieux système* et *Au Portugal, il y a toujours un rêve*), le film du français Daniel Edinger (*Setubal, ville rouge -octobre 1975*), le film du cubain Santiago Alvarez (*Miracle sur la terre brune*) et les plus connus: le film de l'américain Robert Kramer (*Scènes de la lutte des classes au Portugal*), le film franco-allemand *Torre Bela*, de Thomas Harlan, dont on reparlera plus loin.
6. Comme dans *Acto do feitos da Guiné* (1980), où Fernando Matos Silva croise des images de la guerre coloniale de Guinée-Bissau en 1969-70 (il y était mobilisé comme capitaine au département de cinéma des armées) avec une fiction de type théâtral, ou dans *Brandos Costumes* d'Alberto Seixas Santos.
7. «C'est des souterrains du cinéma qu'émerge cette histoire érotique et mystique dans laquelle il est légitime de voir aussi la parabole du pays que nous fûmes et que nous sommes et l'impossibilité de le transformer rapidement. […] C'est un film d'état de siège», écrit très finement, de *Benilde*, João Bénard da Costa, dans *Histoires du cinéma portugais*, Lisbonne, Imprensa national -Casa da Moeda, 1991, 194 p.
8. Jacques Lemière, "Présence et absence de l'art du cinéma au Portugal, 1930-1994", Rouen, Cineluso, 1995, 12 p. "Le Cinéma portugais comme situation. À propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé «il y a un cinéma portugais»", Bruxelles, Institut Camões, 2002, 16 p.
9. «Amor de perdição, um filme virado para a frente ou para trás?», entretien de Manoel de Oliveira avec la rédaction d'Opção, 27 juillet 1977.
10. Titre d'un film (1976) de José Nascimento, sur un épisode du mouvement paysan du Sud: une des premières occupations de terre et commissions de travailleurs formant une coopérative, en février 1975.
11. Comme *Que ferai-je avec cette épée?* [*Que farei com esta*

espada?], le film que João César Monteiro réalisa pour la télévision au printemps 1975, dans le contexte de manifestations protestant contre des manoeuvres navales de l'Otan dans les eaux fluviales et maritimes de Lisbonne, alors qu'il était membre du Parti communiste portugais.

12. Comme les commissions de travailleurs dans les usines ou les luttes contre les multinationales (*Contre les multinationales*, collectif Cinequipa, 1977) et les mobilisations et commissions de quartier ou de bidonvilles (*Barronhos: qui a peur du pouvoir populaire?*, de Luís Filipe Rocha, 1976).

13. Où figurent *Chemins de la liberté* du collectif Cinequipa et *Le Peuple uni jamais ne sera vaincu*, d'António Escudeiro (1974).

14. Dont on a signalé plus haut le film militant, et proche des thèses d'un parti révolutionnaire du moment, le PRP-BR, *Scènes de la lutte des classes au Portugal*, réalisé en 1976.

15. Alberto Seixas Santos, «Entretien», in Jacques Lemière (dir.),
4èmes Journées de cinéma portugais, Rouen, Cineluso, 1994, pp. 14-30.

16. C'est le titre très judicieux d'un riche ouvrage de documents et de témoignages dirigé par António Murteira, dans l'orientation d'une mémoire communiste de ce mouvement, et édité ce mois d'avril 2004 par Campo das Letras, avec l'appui de la municipalité de Montemor-O-Novo.

17. Alberto Seixas Santos, «Entretien», art. cit.

18. *Torre Bela* fut même sélectionné au festival de Cannes en mai 1977. Selon le témoignage de Thomas Harlan recueilli par Sérgio Tréfaut dans son film *Outro país*, *Torre Bela* fut l'enjeu d'un conflit sur la reconnaissance de sa nationalité portugaise, qui lui fut attribuée en 1977 par Alberto Seixas Santos, en qualité d'administrateur de l'Institut portugais du cinéma, puis retirée par son successeur.

19. Tel fut le propos de Mário Soares, alors président de la République, au colloque de commémoration des vingt ans du 25-Avril organisé à Lisbonne par le Diário de Lisboa, en avril 1994.

20. La commémoration des vingt-cinq ans du 25-Avril a été particulièrement prolifique en films, de divers métrages, soit qu'ils aient été produits par elle, soit que son contexte les ait suscités.

21. Film de John Ford, 1945.

22. João Botelho, «Entretien» (inédit, 2003), art. cit.

23. Diffusé à la RTP (Portugal) le 26 avril 2001 et à la RTBF (Belgique) le 25 avril 2002.

24. Jean-Louis Comolli, «L'anti-spectateur. Sur quatre films mutants», Images documentaires, n° 44, 1er et 2ème trimestre 2002, pp. 9-40.

25. Film soutenu par le Centre de documentation sur le 25-Avril (Université de Coimbra), la direction du projet étant de Boaventura Sousa Santos.

26. Augusto M. Seabra, «Ritos de passagem. Hipóteses sobre o recente cinema português», texte actuellement inédit, primitivement destiné à la publication dans *Amori di Perdizione. Storie di cinema portoghese*, 1970-1999, Turin, Edizioni Lindau, issue de la rétrospective du Torino Film Festival de novembre 1999, mais qui n'a finalement pas intégré cette publication.

27. Vasco Camara, «O cinema acossado», in *Cinema português, anos 90*, Rio de Janeiro, Centro cultural Banco do Brasil, 1994, pp. 13-19.

28. Augusto Seabra, «Ritos de passagem — Hipóteses sobre o recente cinema português», art. cit.

29. Augusto Seabra, «Ritos de passagem. Hipóteses sobre o recente cinema português», ibid.

30. Pedro Costa, «Pedro Costa, d'un film à l'autre. Dix questions à Pedro Costa»,
in Jacques Lemière (dir.), 5èmes Journées de cinéma portugais, Rouen, Cineluso, 1995, pp. 17-23.

31. Jorge Silva Melo, «Hommage à Jorge Silva Melo. Huit questions à Jorge Silva Melo», in Jacques Lemière (dir.), Semaine de cinéma portugais», Rouen, Cineluso, 1994, pp. 7-9.

32. Denis Lévy, «Manoel de Oliveira et le cinéma portugais», L'art du cinéma, n° 21/ 22/ 23, automne 1998, pp. 5-7.

33. Alain Badiou, «Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant», L'art du cinéma, n° 24, mars 1999, pp. 7-22.

34. Denis Lévy, "Val Abraham: modernité et post-romantisme", Rouen, Cineluso, 1995, 8 p.

35. C'est, me semble-t-il, la thèse de Regina Guimarães et de Saguenail dans leur travail éditorial des années quatre-vingt dix (la revue "A Grande Ilusão", éditée à Porto), puis dans leur enquête cinématographique, plus récente, sur le cinéma portugais (la série de films ouverte par *O nosso caso*).

36. Pedro Costa, «Entretien» (propos recueillis par Jacques Lemière, 26 octobre 2002), inédit, à paraître dans la publication issue du cycle Portugal: des films qui permettent la pensée, organisé par Cineluso avec Cité-Philo, à Lille, en novembre 2002.

37. Jacques Lemière, «Pays à pays: le Portugal et le Cap-Vert de Pedro Costa»,
in CIDEHUS (dir.), *Culturas, Metáforas e Mestiçagens*, Lisbonne, Imprensa National - Casa da Moeda, 2004.

38. Le texte entier de cette déclaration est recueilli dans «Hommage à António Reis et Margarida Cordeiro», 5èmes Journées de cinéma portugais, Rouen, Cineluso, 1995, 32 p.

39. Alberto Seixas Santos, «Entretien», art. cit. Premier mai 1975.

Maria Helena Vieira da Silva em *Ma femme chamada Bicho*, de José Álvaro Morais

Objectos únicos e diferentes

— Por uma nova "cultura organizacional" do cinema português contemporâneo

João Maria Mendes

DESDE A FRASE de abertura de *The Story of Art*, de E. H. Gombrich, publicada pela primeira vez em 1950 e destinada a um público adolescente, convivemos com uma declaração que altera a percepção, herdada do mundo clássico e romântico, do que são as artes — e que interessa directamente ao tema que aqui nos vai ocupar. Diz essa frase:

> "There really is no such thing as Art. There are only artists."(Gombrich, 2006:21)[1]

Em 1950, tal declaração provocava, por antecipar uma reflexão filosófica que só começou a desenvolver os seus *explananda* mais de uma década depois[2]: foi preciso trilhar um longo caminho até vivermos relativamente em paz, e por exemplo, com a ideia de que, tanto ou mais que *humanidade*, existem *pessoas* na sua singularidade irredutível. A 60 anos de distância, esta é ainda uma declaração pouco pacífica, céptica e pragmática, idêntica a outras que reduzem concepções enraizadas na longa duração — por exemplo, a de que passámos da *transcendência* à *imanência*.

À semelhança, porém, de quantos proferem declarações como estas, também Gombrich se prevenia, em 1950, apressando-se a acrescentar-lhe outras para as explicar e amaciar; ouçamos o desenvolvimento imediato daquela sua declaração inicial:

> "Once these [the artists] were men who took coloured earth and roughed out the forms of a bison on the wall of a cave; today some buy their paints, and design posters for hoardings; they did and do many other things. There is no harm in calling all these activities art as long as we keep in mind that such a word may mean very different things in different times and places, and as long as we realize that Art with a capital A has no existence".

A *nuance* é quase estritamente semântica, e existe mais escrita do que dita: haveria *arte* ou *artes*, mas não *Arte*. Sigamos Gombrich apenas mais um instante:

> "For Art with a capital A come to be something of a bogey and a fetish. You may crush an artist by telling him that what he as done may be quite good in its owne way, only it is not 'Art'. And you may confound anyone enjoying a picture by declaring that what he liked in it was not the Art but something different".

Terão estas declarações de Gombrich feito bascular, de modo irreversível, o nosso relacionamento com as artes? Não: um par de frases inteligentes não muda de forma irreversivel um estado de coisas que se enraiza em séculos de História, ao longo dos quais foram produzidas milhares de afirmações diversas e diferentemente argumentadas sobre o mesmo tema[3]. O mesmo sucede com frases como "tanto ou mais do que *humanidade*, existem *pessoas* na sua singularidade irredutível" ou "passámos da *transcendência* à *imanência*". Mas as declarações de Gombrich chamaram a atenção para um ponto de vista que nos interessa aqui sublinhar — o ponto de vista que valoriza a perícia e a competência técnica do artista (ou do autor). A ideia de que "não existe Arte, mas apenas artistas", atravessa todo o livro do mesmo autor; mas o capítulo onde ela ganha contornos mais aplicados é aquele em que ele refere as rupturas, hoje "clássicas", protagonizadas por Cézanne, Van Gogh e Gauguin [4] :

Cézanne (1839-1906) viveu sem preocupações materiais, pouco expôs e pôde dedicar-se, na sua Provença natal, aos problemas que, para si, eram cruciais: como garantir a ilusão de profundidade abdicando da perspectiva de Brunnelleschi, Masaccio e Donatello, sem o *sfumato* dos venezianos, sem a gradação de tons que fora cânone durante séculos, e prescindindo do desenho minucioso como base da pintura? Como garantir a solidez e o equilíbrio da representação da natureza (que ele tanto apreciava) a partir de formas básicas — a esfera, o cilindro, o cone?

Van Gogh (1853-1890) viveu os seus mais inspirados anos (os últimos) em Arles, a expensas de seu irmão Theo, tentando que a sua pintura aprendesse a lição da perícia e das competências técnicas das estampas japonesas, afastando-se da "representação correcta" dos objectos naturais e artificiais, distorcendo-os e tornando-os "expressivos", ele que tinha assimilado a experiência dos impressionistas mas desejava ultrapassá-los em "força" e "paixão".

Gauguin (1848-1903), que, com Van Gogh partilhava o autodidactismo e a renúncia ao estudo *académico* da pintura herdada, preferiu exilar-se na mítica Tahiti em busca de simplicidade e de intensidade, estudando as artes nativas e vivendo a "primitiva" vida local. Radicalizou, assim, a aposta antes feita por Delacroix (1798-1863), que procurara em Argel nova vida e novas cores, e a dos pré-rafaelitas ingleses (confraria criada em 1848), que procuraram as suas referências numa imaginária "idade da fé". As telas que Gauguin trouxe dos mares do Sul surpreenderam até os seus amigos, e foram descritas em Paris como "bárbaras", "selvagens" e "primitivas".

A primeira notoriedade destes grandes solitários deve-se ao facto de cada vez mais jovens artistas, desejosos de substituir os cânones que as escolas de arte lhes ensinavam, terem passado a reconhecer nas suas telas a capacidade técnica e expressiva para vencer hábitos

aparentemente inultrapassáveis, renunciando à *legis artis*, às "boas práticas" sedimentadas na pintura ocidental durante séculos, e colocando e resolvendo novos problemas da pintura — como também Seurat (1859-1891) com o seu "pontilhismo" e Bonnard (1867-1947), jogando com a cor como em tapeçaria, tinham feito ou iam fazer. Aquilo a que chamamos "arte moderna", concluía Gombrich em 1950, "nasceu desses sentimentos de insatisfação": Cézanne abriu as portas ao cubismo, Van Gogh aos expressionismos posteriores, Gauguin à diversidade dos "primitivos". Mas em qualquer destes casos, não se tratou de aventuras "selvagens", ignorantes da experiência da pintura: tratou-se de requestionamentos de pintores em busca de novas expressões, novas técnica*s*, novas soluções para problemas intensamente percepcionados.

O que Cézanne, Van Gogh e Gauguin fizeram na pintura, fizeram-no no cinema, em diversos graus, Jean Vigo, Orson Welles, John Cassavetes, Jean Renoir, Kenji Mizogushi, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Yasujiro Ozu, Victor Erice e muitos outros.

Pensamos num grupo de artistas de uma época ou "aquário" (Veyne, 1983)[5] e já não os concebemos na sua relação com a Arte, mas sim como um colectivo de singularidades, marcado pelas suas relações com determinadas *teknai*[6], ideias estéticas e modos de produção (modos de *fazer*). É também assim que vemos, na história do Cinema, o grupo dos "cineastas portugueses contemporâneos". Cada um deles é um indivíduo auto-determinado (por mais trans-individual, intertextual e estruturado pelo seu "aquário" que nos surja), portador de determinada ideia (por vezes uma ideia "ética") do "que é o cinema", e definido pela maior ou menor capacidade para pôr em prática essa ideia, quer por meios estéticos[7] quer técnicos.

Falamos de *pessoas* e de *artistas* e preservamos a ideia de que o que fica de umas e de outros é discurso e/ou obra na sua singularidade irredutível — o que deles não se perde na irrelevância[8]. As ideias de *humanidade* e de *arte* são *universais* que dependem, na totalidade, de todos e de cada um dos *particulares* que as geraram. Isto não quer dizer, como bem sabia Gombrich, que *humanidade* ou *arte* não signifiquem nada: uma e outra são *implícitos* dos singulares *pessoa* e *artista* (se é que podemos utilizar *pessoa* e *artista* como singulares; em segunda leitura, *pessoa* e *artista* já são, também, universais). Significa, sim, que ganhamos (ganha cada uma das *pessoas* e cada um dos *artistas*) em não tornar *humanidade* e *arte* significantes que ocupam o lugar de invenções normativas, que inevitavelmente acabam por se virar contra as primeiras e os segundos[9].

Disse-o Michel Foucault[10], fazendo ecoar noutros claustros o que Gombrich escrevera sobre a *arte* em 1950: é preciso exercer "um cepticismo sistemático diante de todos os universais antropológicos" (Veyne, 2008:59-81). Todas as ideias gerais são meta-empíricas (com o distanciamento reflexivo que o prefixo *meta* impõe), e resultam de *inventários* de traços comuns à multiplicidade dos particulares. A rede de universais de que dependeu tanta da nossa filosofia, da nossa ética e da nossa estética, bem como muitos outros saberes avulsos, não tem como referente senão esses trabalhos de Penélope com as palavras, em que continuamente a vamos (a essa rede) construindo e desconstruindo.

Núcleos de experiência

Este cepticismo face aos universais é mais exigente para as pessoas e para os artistas do que qualquer "verdade" universal praticada num aquário ou numa época. Seja-me permitido um ligeiro *ex cursus* para clarificar esta ideia, antes de voltar ao cinema português contemporâneo, principal tema deste texto. Desenvolvê-lo-ei em três parágrafos:

1. Em Janeiro de 1983, apresentando o seu curso "Le gouvernement de soi et des autres"[11] aos seus auditores do Collège de France, Foucault explica que vai demarcar-se da *história das mentalidades* e da *história das representações* ou dos *sistemas representativos*, preferindo-lhes uma história do pensamento entendida como *análise dos núcleos de experiência* ("foyers d'expérience"), "onde se articulam, uns sobre os outros: primeiro, as formas de um saber possível; depois, as matrizes normativas de comportamentos para os indivíduos; e, por fim, os modos de existência virtuais para sujeitos possíveis (...); — é à articulação destas três coisas que podemos chamar, creio, 'núcleos de experiência' " (Foucault: 2008).

2. Porque se afasta Foucault da *história das mentalidades* e da *história das representações*? Porque, diz ele, a *história das mentalidades* "situar-se-ia num eixo que vai da análise dos comportamentos efectivos às expressões que podem acompanhá-los, ora precedendo-os, ora seguindo-se-lhes, ora traduzindo-os, ora prescrevendo-os, ora mascarando-os, ora justificando-os, etc". A *história das representações*, por seu turno, "teria dois objectivos: um, a análise das funções representativas (...) [ou seja], a análise do papel que as representações podem desempenhar em relação ao objecto representado ou em relação ao sujeito que as representa — digamos que se trata de uma análise das ideologias; o outro (...), a análise dos valores representativos de um sistema de representação (...) em função de um conhecimento, de um conteúdo de conhecimento ou duma regra, de uma forma de conhecimento considerada como critério de verdade".

3. Diferentemente, a análise dos "núcleos de experiência", crê Foucault, permitir-lhe-á deslocar-se da *história das mentalidades* e das *representações* para um terreno onde se estuda a instalação dos dispositivos de saber/poder que configuram determinada "verdade", em certo contexto e/ou em determinada época.

Mergulhemos num exemplo simples, retirado da história do cinema feito em Portugal, para uma brevíssima incursão num desses *núcleos de experiência* onde se manifesta a articulação saber/poder — exemplo que nos transporta de imediato para o território sobre que este texto reflecte: em Janeiro de 1952, reagindo à estreia de *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, um grupo de escritores e intelectuais herdeiros do realismo e defensores do néo-realismo literário (Alves Redol, Luís Francisco Rebelo, Romeu Correia, Fernando Namora, Tomás Ribas, José Cardoso Pires, Fernando Piteira Santos, a que se juntará, um mês depois, Manuel da Fonseca)[12], escrevem na revista *Imagem* um conjunto de textos que inscrevem a recepção do filme no meio político-cultural da época. O filme não os satisfaz, mas a atitude destes autores face a ele é de grande tolerância e compreensão, porque *desejam* ver nele o sinal de um cinema que pode romper com as obras do regime, e ao mesmo tempo aproximar-se de uma arte interventiva, que tenha o "povo" como protagonista — desde que a literatura que eles próprios e seus próximos produzem seja a matriz principal de tal cinema (eles propõem "boas" adaptações de "boas" obras literárias suas contemporâneas)[13].

Tais textos, a que se juntarão outros nos números de Fevereiro e Março do mesmo ano da *Imagem*, revelam e instalam um desejo de poder e de dominação do cinema pelos escritores/intelectuais próximos do néo-realismo literário e pictórico, ditando eles o que devem ser as boas práticas cinematográficas e impondo um controlo doutrinário sobre um objecto ironicamente inexistente (o néo-realismo *cinematográfico* português). São textos que transportam, implícita, a proposta de uma sujeição dos cineastas aos escritores e aos intelectuais "progressistas", que a si próprios se apresentam como uma sociedade de discurso constituída por sujeitos-supostos-saber. Por outras palavras, o núcleo da experiência cinematográfica encontra-se, neste caso, determinado por outro núcleo de experiência que o informa, o protege, o educa ou o rejeita — o dos escritores-intelectuais herdeiros do realismo e defensores do néo-realismo literário. Esses escritores-intelectuais auto-propõem-se como tutores, ou preceptores, dos cineastas, cujo discurso parece não exceder o dos conteúdos que filmam.

Onze anos depois, em 1963, ainda se fará ouvir, a propósito do romance de um então estreante (*Rumor Branco*, de Almeida Faria), uma polémica entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, onde ecoam todas as petições de princípio do grupo "néo-realista", que o primeiro representa, enquanto o segundo é lido (e se assume) como "existencialista". E o cinema feito em Portugal na década de 60 ainda será discutido, em boa parte, à luz da sua relação com o mesmo néo-realismo, que desapareceu de Itália no início da década anterior (vejam-se, entre outros, os casos da recepção crítica de *Retalhos da vida de um médico*, Brum do Canto, 1962; *Verdes anos*, Paulo Rocha, 1963; *O trigo e o joio*, Manuel Guimarães, 1965; ou *Domingo à tarde*, António de Macedo, 1965)[14]. Ao mesmo tempo, na outra face da mesma moeda, *nouvelle vague* e existencialismo são confusamente percepcionados como próximos (o que corresponde a um saber a um tempo "ingénuo" e "selvagem"), esboçando-se uma nova referencialidade do cinema português, antagónica ou rival da primeira.

Se, à luz dos exemplos aqui invocados, considerarmos a relação escritores - intelectuais - cineastas em termos de cultura organizacional (Martin, 1992; Pettigrew,1979: 570-581; Schein, 1984; Dawson, 1995; Robbins, 1999; Mabey e Salaman, 1995)[15], diremos que, nestes casos, o discurso hegemónico sobre o cinema é exógeno em relação a este último: quem, através das suas veridicções, tenta deter a norma, a regra, quem define as boas e más matrizes de comportamento artístico é, depois de António Ferro (ideólogo salazarista), o intelectual "orgânico" marxista (que virá, ainda mais tarde, a ser promovido por Augusto da Costa Dias) e seus *compagnons de route*.

A década de 60 e a emergência de cineastas que propõem em Portugal um "Cinema Novo", influenciado pelo cinema italiano néo-realista, pós-néo-realista e pela *nouvelle vague* francesa, vem polarizar a discussão entre marxistas e defensores da "arte pela arte", polarização então representada por duas revistas de combate: a *Seara Nova*, que reune intelectuais orgânicos e *compagnons de route*, e a *O Tempo e o Modo*, nascida de um grupo de "católicos progressistas" (conciliares, personalistas e simpatizantes do existencialismo). Comparada com a situação francesa da mesma época, a tensão entre ambas é aproximável da que se verificava entre a *Temps Modernes* e a *Esprit*. Outras revistas relevantes (para o cinema) na mesma época: *Imagem* e *Cinéfilo*. A emergência de um discurso de cineastas sobre o cinema — finalmente mais auto-centrado, embora por vezes incipiente, autodidacta ou "selvagem" — rompe a anterior dependência e instaura um novo *corpus* de "sujeitos-supostos-saber"[16].

No caso português, esta assunção, pelos cineastas, do discurso sobre o cinema, comparável ao que se passara na década de 40 com os néo-realistas italianos, e na década de 50 com aqueles que viriam a ser a primeira geração de cineastas da "nouvelle vague" francesa, gerou um novo tipo de relações entre saber e poder. Em entrevista recente[17] a propósito da estreia do seu filme *4 Copas*, Manuel Mozos descreve nos seguintes termos as relações entre as sucessivas gerações de cineastas portugueses desde o "Cinema Novo", relações onde sobressai um traço claramente edipiano, marcado pela falta de espaço de afirmação dos "filhos" — traço que só se esbate com o surgimento de novos cineastas para quem o confronto com os "pais" já não é senão "história", e que também pode ser lido à luz das relações resultantes da convivência entre diferentes "núcleos de experiência" foucaultianos:

> "...Havia aquelas pessoas ainda muito próximas, etariamente, da geração do Cinema Novo — o João Botelho, o Luís Filipe Rocha, o José Álvaro Morais, o Jorge Silva Melo [...]. Mas dos que vieram a seguir, durante os anos 80, muitos ficaram bloqueados; praticamente só o Pedro Costa, o Joaquim Leitão e a Teresa Villaverde é que conseguiram singrar. Pessoas como o Vítor Gonçalves e o Daniel del-Negro fizeram filmes que (...) tiveram dificuldade em estrear e foram projectados num círculo muito restrito (...). [Com] os primeiros filmes do João Canijo, por exemplo, foi complicado. Depois há o caso do [Edgar] Pêra, que é um caso de resistência (...). Nós ainda conhecemos os 'pais'. Até pelos filmes isso se nota. (...) Ainda estávamos muito ligados ao Paulo Rocha, ao António Reis, ao Fernando Lopes, ao João Bénard da Costa, ao Seixas Santos ou ao César Monteiro. Até mesmo, de maneira diferente, ao João Mário Grilo. Havia uma herança (...) veiculada pela Escola de Cinema. Julgo que nestes [da nova geração], no [Joaquim] Sapinho, no Sandro Aguilar, no Miguel Gomes, há um despojamento maior (...). Nós apanhámos a geração do Cinema Novo ainda ligada a todos os lugares importantes, no IPC, na RTP... Eu por exemplo devo o meu primeiro filme ao Fernando Lopes (...). Este tipo de relacionamento criou uma espécie de constrangimento nos mais novos [nós], que aliás era cultivado pelos mais velhos. (...) É um sentimento de dívida que os (...) de agora, que já não os apanharam nos lugares decisivos, não têm. Não lhes devem nada"[18].

O homem da *Aufklärung*

O autor, no sentido moderno — e isto respeita também aos cineastas portugueses — deve muito ao homem da *Aufklärung* (*as Luzes*, *les Lumières*, *The Enlightenment*), sobre quem escreveu Kant em 1784.[19] Como melhor que ninguém comentou Foucault, a *Aufklärung* para Kant é "a saída do homem da *menoridade* de que ele próprio é responsável"[20], entendendo-se por *menoridade* "a incapacidade [do homem] de se servir do seu entendimento sem a direcção de outro". Escreve Kant: "*Sapere aude!* Tem a coragem de te servir do teu próprio entendimento — eis a divisa das *Luzes*".[21] É por este motivo que esta reflexão de Kant interessa tão directamente ao que atrás

ficou dito sobre a dependência de cineastas em relação a escritores/intelectuais, por exemplo.

Atente-se na letra do texto: se, escreve Kant, "tenho um livro a quem devo o entendimento (*Verstand*), se tenho um orientador moral (*Seelsorger*) a quem devo a minha consciência (*Gewissen*), se tenho um médico que decide por mim o meu regime", então não tenho com que me preocupar, mas é isso mesmo que define a minha menoridade[22]. E essa menoridade não é culpa de outrem, não é provocada por nenhuma condição a que estou sujeito por outros, antes resulta da "preguiça" (*Faulheit*) e da "cobardia" (*Feigheit*) de cada um, ou seja, nos termos de Foucault, "exprime um défice da relação de autonomia de cada um consigo próprio" [23]. A idade da *Aufklärung* é aquela em que o homem conseguirá ultrapassar a sua menoridade e — diz Kant em 1784 — "estamos agora a vivê-la".

Neste sentido, todos os artistas que reagem contra a heteronomia[24], propondo à sua actualidade (aos seus contemporâneos) a sua própria autonomia, através das suas *pequenas diferenças excessivas*[25] (Mendes, 2009: 169-181), são *pessoas* que experienciam actualizações da *Aufklärung* kantiana, vivendo-as "aqui" e "agora". O cineasta do cinema moderno (aquele que irrompeu na Europa a partir da França e da Itália, nos finais da década de 50 do séc. XX, invocando predecessores desde os anos 20) viveu, a seu modo, a sua *Aufklärung* tardia (de facto, a *Aufklärung*, característica da modernidade, gerou réplicas e efeitos secundários durante todo o séc. XIX e XX). E, também a seu modo, a geração de cineastas portugueses que impôs a existência de um "Cinema Novo", ao longo da década de 60 e no início dos anos 70, dependente da tripla herança do néo-realismo, dos italianos saídos do néo-realismo e da *nouvelle vague* francesa — mas ao mesmo tempo afirmando, como Paulo Rocha ou António Reis, a existência de uma matriz "poética" (isto é, explicitamente "não narrativa") de parte desse cinema[26] — viveu igualmente, então, a sua *Aufklärung* local, mesmo se em forma de *Satori* (o termo japonês para *iluminação*, *compreensão*, no budismo).

Cinema di Poesia, cinema *transcendental*

Esta geração partilhava a proposta da *caméra-stylo* — "l'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec son stylo" — (Astruc, 1948), que tanto influenciara a primeira *nouvelle vague* e a sua *politique des auteurs*, bem como as ideias defendidas em "Une Certaine Tendance du Cinéma Français" (Truffaut: 1954), que só vieram a obter eco e reconhecimento internacional na década seguinte, à luz, precisamente, da experiência da *nouvelle vague*. Cineastas como Paulo Rocha, António Reis ou Alberto Seixas Santos tiveram, decerto, conhecimento dos textos "Cinema de Poesia", "O argumento cinematográfico" (1965), "Pistas para o Cinema", "Observações sobre o plano-sequência", "O medo do naturalismo", "O cinema impopular" ou "O código dos códigos" (1967), de Pier Paolo Pasolini, incluídos no seu *Empirismo eretico* (Pasolini, 1972)[27]. O autor afirmava, ali, estar a formar-se

> "…uma tradição técnico-estilística comum, uma língua do cinema de poesia (…). A câmara torna-se (…) sensível por boas razões: a alternância de diversas objectivas (…) para o mesmo rosto, o emprego pródigo do *zoom* (…), os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmara, os movimentos manuais da câmara, os *travellings* exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os *raccords* intrigantes, as intermináveis paragens sobre a mesma imagem — todo um código que nasceu por insatisfação com as regras, pela necessidade de uma liberdade irregular e provocatória, por um gosto da anarquia diferentemente autêntico ou delicioso (…)".

Para Pasolini, que no seu texto distinguia, por exemplo, entre montagem *denotativa* e *conotativa*, o cinema é uma arte eminentemente "irracional"; os sentidos das imagens não se deixam aprisionar como os das palavras num dicionário (são, pelo contrário, infinitos). Enquanto signos, as imagens tanto podem ser usadas como as palavras na prosa, obedecendo a uma gramática comunicacional "eficaz" (e dando assim lugar a um *cinema de prosa*), ou poeticamente, revelando-se neste segundo uso o discurso "subjectivo, indirecto [e] livre" do autor — como na linguagem poemática literária, em insurgência contra a tradição "prosaica-narrativa". Pasolini entendia que a tradição "prosaico-narrativa" tinha historicamente sufocado a poeticidade do cinema, mas que esta estava a renascer com o *nuovo cinema* — um *cinema di poesia*. Significa isto que se afastara do cinema narrativo? Diz ele (op. cit.), respondendo directamente a esta questão:

> "Quanto a mim, continuo a acreditar no cinema que narra, ou seja: na convenção através da qual a montagem escolhe, de entre os planos-sequências infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor. (...) Fui o primeiro a falar de 'cinema de poesia'. Ao falar, no entanto, de cinema de poesia, entendi sempre falar de poesia narrativa. A diferença seria de técnica: em vez da técnica narrativa do romance de Flaubert ou de Joyce, a técnica narrativa da poesia".

Apesar do esclarecimento de Pasolini a favor da *poesia narrativa*, esta fórmula pareceu, porém, querer reconciliar, tardiamente, dois irmãos inimigos. Primeiro estabelecera-se, na discussão inter-pares, a distância, considerável (independentemente do que a fundava), entre um cinema *poético* e um cinema *prosaico*. Depois ir-se-ia defender que, afinal, não existia um sem o outro? Tal reconciliação não teve, em Portugal, bons leitores: o diferendo entre uma *matriz poética* e uma *matriz prosaica* do cinema passou a ser entendido como tendo (finalmente!) definido um campo de forças antagónicas, onde cada uma delas exercia o seu poder magnético exclusivo. E entre ambas as matrizes, empurrado para o papel de *loose cannon on the deck*, ficou o *drama*, com a sua pesada herança teatral, sem saber a qual delas pertencer.

No mesmo ano em que saía o *Empirismo eretico*, o argumentista, realizador e estudioso do cinema Paul Schrader publicava um ensaio sobre aquilo que então designava por estilo "transcendental" em Ozu, Bresson e Dreyer[28], ensaio onde analisava opções estilísticas características de uma fracção da modernidade que também interessava à "matriz poética" a que se referiam, em Portugal, Paulo Rocha ou António Reis. Referindo-se aos elementos que permitem identificar um estilo cinematográfico, e comparando filmes com "missas", escrevia ele:

> "In motion pictures these constructs take the form of what Robert Bresson has called 'screens', clues or study guides wich help the viewer 'understand' the event: plot, acting, characterisation, camerawork, music, dialogue, editing. In films of transcendental style these elements are, in popular terms, 'nonexpressive' (that is they are not

> expressive of culture or personality); they are reduced to stasis. Transcendental style *stylizes* reality by eliminating (or nearly eliminating) those elements wich are primarily expressive of human experience, thereby robbing the conventional interpretations of reality of their relevance and power. Transcendental style, like the mass, transforms experience into a repeatable ritual wich can be repeatedly transcended. (...) Transcendental style chooses irrationalism over rationalism, repetition over variation, sacred over profane, the deific over the humanistic, intellectual realism over optical realism, two-dimensional vision over three-dimensional vision, tradition over experiment, anonymity over individualization" (Schrader, 1972 :11).

No seu livro, Schrader sublinhava a importância dada, pelo cinema "transcendental", à *stasis*, aos *freezes*, à interrupção da eficácia narrativa, à sobreposição do *retrato* da personagem aos locais onde ele se movia, provocando uma separação voluntária entre a sua imagem icónica (inspirada, no caso de Bresson, na representação bizantina dos ícones) e esses lugares, e perseguindo uma exposicionalidade aurática do corpo ou do rosto que requeria maior duração do plano e contrariava a narrativa clássica (o cinema-de-prosa de Pasolini). Outro traço (menos partilhado) desse cinema era o inacabamento deliberado das narrativas, o não-fechamento das histórias. Quanto à nova importância dada a pormenores secundários do dia-a-dia das personagens, ou ao que era pedido aos actores, e referindo, a este respeito, o caso de Dreyer, Schrader chamava a atenção para a passagem da influência expressionista do *Kammerspiel*, nos seus primeiros filmes, para um registo mais hierático, ascético e "não-expressivo", nos seus últimos filmes:

> The scrupulous attention to day-to-day reality in Dreyer's films, of course, has its origins in Kammerspiel. (...) Dreyer's use of everyday is not unique: in his earlier films it was Kammerspiel concern for minor details and seemingly insignificant movements; in his later films it became more ascetic and Bressonesque, resulting in flat empty sets, inexpressive dialogue, natural soundtrack, and long takes. In many areas one can detect the conflict between transcendental style and Kammerspiel and expressionism. In the Kammerspiel tradition he [Dreyer] relies heavily on his actors ('he has to create; I can only stand by'), but in his later films, like Ozu and Bresson, he instructed his actores to 'play nothing' "(Schrader,1972:119).

"Modernidade subtractiva"

Sublinhou-o igualmente Jacques Lemière (Lemière, 2005), no seu texto que aqui publicamos, referindo especialmente os cineastas portugueses da geração do "Cinema Novo", mas estendendo a sua caracterização até à geração que emergiu ao longo da década de 80:

> "Même s'il ne faut pas en imaginer les manifestations sous les dogmes d'une «école», et au contraire retenir que les voies sont multiples dans ce «cinéma de poésie», un nombre significatif de cinéastes partagent alors les exigences du cinéma considéré comme un art: dans le contexte de la modernité cinématographique caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt, ils travaillent d'emblée dans une dimension non figurative, refusant l'action et la psychologie; ils assument l'impureté du cinéma, le confrontant sans cesse aux autres arts (littérature, théâtre, peinture, opéra), accordant un primat aux textes et aux citations littéraires, textes qui, dans leur traitement cinématographique, sont saisis tout à la fois avec une grande rigueur et une grande liberté formelle; et la théâtralisation permet tout particulièrement à ce cinéma de déjouer les pièges du naturalisme, dans une fidélité, pas toujours mais souvent, à la radicale position d'Oliveira qui déclara, dans le temps où il réalisait *Amour de perdition* [*Amor de perdição*] (1978) puis *Francisca* (1981), avoir compris que «pour faire du cinéma, il faut d'abord monter un théâtre devant la caméra, sinon il n'y a rien à filmer»".

Esta variedade de opções formais características de uma modernidade datada, que é possível aproximar do *Cinema di Poesia* de Pasolini ou do *Transcendental Cinema* de Schrader, não significa, para Lemière (*loc. cit.*), que um tal cinema se tenha abstraído do "real", numa espécie de "fuga à realidade" ligada, quer aos meios de produção que lhe são próprios, quer recusando uma estética *figurativa* (aproximável do *cinema de prosa* de Pasolini). Pelo contrário, a poeticidade exige, em seu entender, uma des-figuração, tanto narrativa quanto das imagens, a que Lemière chamará, na senda de Alain Badiou (Badiou, 1999), uma "modernidade subtractiva":

> "…ce cinéma portugais (…) ne s'est pas absenté d'une pensée du réel: il s'est surtout efforcé de ne pas être une figuration, un reflet de la réalité. Il a travaillé à rompre avec la logique naturaliste du reflet. Ce cinéma portugais a participé pendant tout un temps d'une «modernité soustractive», au sens de se soustraire à l'objectivité de la réalité, de se soustraire «à une présentation du monde sous la forme d'une collection d'objets». Soustraction à l'objectivité (de la réalité) qui, dans le cas du cinéma portugais, passe par la capacité de «dé-figuration» que permet le poétique (António Reis), la théâtralité (Oliveira, Botelho, mais Rocha et Morais aussi) ou le tragi-comique du burlesque (Monteiro)".

Ou seja, o que era recusado era a representação mimética, prosaica, "figurativa" da realidade. Eis os termos em que Badiou (*loc. cit.*), aqui citado por Lemière, caracterizara a "modernidade subtractiva", até que os seus praticantes, esgotado o modelo, se puseram (cada um deles, na sua obra), à procura de novas articulações entre "figurativo" e "não-figurativo": estes cineastas praticaram, até à saturação do modelo,

> "…le recours très souvent partagé à la théâtralité, à la frontalité du plan-séquence, à l'adossement sur des textes littéraires ou de théâtre, à l'usage du studio. En vérité, il est advenu, comme l'écrit Alain Badiou, que «la séquence moderne proprement soustractive (soustraction de l'acteur et de la construction narrative, prévalence du texte, indiscernabilité de la fiction et du documentaire) est saturée». Tous ceux qui ont situé leur travail au coeur de l'entreprise de la «modernité soustractive» se sont placés à la recherche d'un autre alliage du figuratif et du nonfiguratif, preuve que le bilan de l'achèvement de la séquence de cette modernité caractéristique des années soixante-dix et quatre-vingt s'imposait à tous".

A "modernidade subtractiva" de Badiou é, porventura, aproximável do cinema "de poesia" de Pasolini, bem

como do cinema "transcendental" do Schrader de 1972. Não só para este cinema, mas sobretudo para ele e para o seu programa, as imagens cinematográficas são intensificadores de percepção, e quando não desempenham essa função desertam para a irrelevância (a tradição dominante, prosaico-narrativa). De acordo com duas versões possíveis de uma célebre passagem do *Génesis*, somos terra que para a terra há-de voltar, ou somos poalha de luz que para a luz há-de voltar; o cinema que intensifica a percepção é uma arte de quem aposta na segunda possibilidade, com tudo o que ela comporta de transcendência ou de imanência do real (não confundir, no entanto, as duas coisas), e que se aproxima da experiência religiosa ou da experiência do sublime. Da sua recepção erudita fazem parte palavras como *fulgor*, *fulguração*, *chamamento*, *arrebatação, maravilhamento*. Este cinema, como antes tinham feito a pintura e a fotografia, transfigura, ao re-apresentá-lo, o real — e, de novo, se não o transfigura cai na irrelevância. O cinema que se inscreve em tal projecto *poiético* faz-se em sincretismo com a tradição pictórica em que se apoia — uma tradição que requer "experiência interior", silêncio e lentidão. Como escrevia Walter Benjamin em 1936, a pintura oferecia à recepção a experiência do recolhimento diante das suas imagens fixas, recolhimento que as imagens em movimento do cinema passaram a sonegar ou impedir (Benjamin:1936). Reagindo contra esta sonegação e impedimento, surgiu um cinema que quis "regressar à pintura" através do enquadramento, da composição e da lentidão (e que encontramos em Dreyer, Mizogushi, Bresson, nos Straub, etc.). Boa parte do cinema de Manoel de Oliveira, de Paulo Rocha, de António Reis e de Pedro Costa são *works in progress* desse projecto, que encontramos melhor expresso em António Reis, no seu duplo perfil de poeta/realizador e de pedagogo.

Síndrome de trincheira e anátemas religiosos

Insistamos por momentos no modo como esta geração de cineastas se relacionou com o *real* (não especialmente com a *realidade portuguesa*, mas com o *real* genericamente considerado). Vimos que, para Jacques Lemière, parte deles se afastou do "cinema de prosa" condenado por Pasolini, à semelhança de muitos dos seus contemporâneos europeus. De facto, para a arte que o *cinématographe* dos Lumière tornou possível, o real é um *ready-made* (tanto no sentido que lhe deu Duchamp quer no sentido mais geral de "pronto-a-usar"), embora entre o real e a sua imagem se estabeleça a fissura do "ceci n'est pas une pipe" de Magritte. Mais, e mais específico da fotografia e do cinema: qualquer mudança da temperatura da cor, qualquer mudança de sensibilidade do filme, qualquer *étalonnage*, qualquer escolha da lente que filma a realidade tal como ela se dá a ver, modifica a imagem da mesma porção de real. Mesmo que suspendamos a intencionalidade autoral e a teleologia que dela depende, o dispositivo de captação de imagens por si só, ou, mais genericamente, a tecnologia, não são "neutros". O real filmado pela Kodak ou pela Fuji era diversamente figurado. O real filmado e projectado em CinemaScope ou em Todd-AO não era "o mesmo". Os filmes coloridos pela Eastmancolor ou pela Technicolor mostravam um real diferente. E porque deformam o real, porque o *desviam* da figurabilidade a que o nosso olhar "natural" se habituou, as imagens assim produzidas *inquietam* esse nosso olhar, que procura identificar aquela outra *apresentabilidade*, aquela *figurabilidade* produzida por outrem (por um autor?, por um dispositivo óptico?, por ambos?). Em todos estes casos, o acto humano de ver "não é o acto de uma máquina de percepção do real enquanto composto de evidências tautológicas [do tipo *What you see is what you see*] (Didi-Huberman, 1992: 51).

Por outro lado, o relacionamento com o real toca numa questão ideológica e dilemática, que fere a própria definição do cinema e parece forçar a escolha de um campo de combate: cinema *pobre*, cinema *rico*... Ora, como escreveu Didi-Huberman (op.cit.: 50), não a propósito do cinema, mas das artes plásticas nos EUA na década de 60 do séc. XX, e, mais literalmente, a propósito das "coisas visuais", prevenindo contra a síndrome de trincheira:

> "En abordant les choses visuelles à travers le prisme du dilemme, on croit pouvoir choisir un champ, c'est-à-dire camper finalement sur une position stable; mais en réalité on s'enforme dans l'immobilité sans recours des idées fixes, des positions retranchées. Et l'on se condamne soi-même à une guerre immobile: un conflit statufié, médusé".

Pouco antes (op.cit: 46), referindo-se às querelas de palavras, maniqueístas e ideológicas, dos minimalistas americanos da mesma década, tinha escrito o mesmo autor:

> " Il y a dans ces passages quelque chose comme une réminiscence involontaire des grands moralismes antiques, violents et excessifs, ces moralismes d'anathèmes essentiellement réligieux et renversants — je veux dire renverseurs d'idoles, mais aussi victimes de leur propre système de violence, et à ce titre toujours renversés par eux-mêmes, contradictoires et paradoxaux —, dans le style d'un Tertullien, par exemple". [E, em nota de rodapé:] "Je pense évidemment au traité de Tertullien contre le théatre, *De spectaculis* (...), Paris, Cerf, 1986 ("Sources chrétiennes" nº 332)".

De facto, na geração do "Cinema Novo" e na dos seus herdeiros directos, encontramos com frequência a preferência ética por um cinema pobre (que pouco tem em comum com o *miserabilismo* de Glauber Rocha), associada à (sua) fidelidade à matriz poética. A afirmação de tal matriz "poética"[29] viria, aliás, a ter efeitos culturais significativos e duradouros, que mantêm hoje expressão forte: o cinema feito em Portugal continuava, decerto, a manter uma relação intensa com a "literatura", mas com a parte "não romanesca", "não narrativa" dessa "literatura", "isto é", com a sua parte "poética", teatral, operática. Esta afirmação de uma matriz "poética" do "Cinema Novo" português (ou de parte dele) gerou, na recepção crítica internacional, uma espécie de "partido filo-português", apostado em reconhecer e fazer reconhecer tal matriz como idiossincrática e eventualmente fundadora de *escola.* Tal matriz deu, decerto, origem a obras ímpares, destinadas a serem excepções nas histórias do cinema. Mas, ao mesmo tempo, ajudou a invalidar e a descredibilizar a argumentação e os critérios que baseassem a análise da capacidade narrativa do cinema português em qualquer das suas múltiplas formas — incluindo as *modernas*.

Os filmes feitos em Portugal, e que estavam presentes ou concorriam nos festivais de Cannes, Veneza ou Locarno, passaram a ser descritos por esse partido filo-português da crítica internacional como "telúricos", "forças da natureza" ou "lufadas de ar fresco" (esta retórica enche páginas do *Le Monde*, do *Magazine Littéraire* e do *Nouvel Observateur*, de *La Reppublica* e de *El País*, antes de se instalar na imprensa nacional

onde ainda existe cinefilia); e assim reemergiu um vocabulário apologético que reafirmava o fascínio contemplativo como emoção de topo da crítica — um vocabulário que pouco faz avançar a compreensão do cinema e a reflexão útil sobre os filmes, e que conhecemos desde a promoção dos autores de culto do romantismo histórico. É significativo que a crítica se tenha, ao longo dos anos 90, afastado desse discurso que ela própria ajudara a construir, numa espécie de balanço *saturado* de uma experiência que atingira os seus limites e não parecia poder renovar-se ou regenerar-se.

Como todos os juízos de autoridade produzidos em sociedades de discurso relativamente fechadas, a exigência da liberdade poética do realizador alimentou, ao correr do tempo, a *continuidade* a que nos referíamos na nossa apresentação, sustentou argumentos nem sempre fundados em boas práticas, deu por vezes cobertura e protecção a filmes irrelevantes, contribuiu para o "divórcio do cinema e dos seus públicos" — fenómeno nunca enfrentado, em Portugal, em termos de diversificação dos mercados — e permitiu a realizadores acreditarem que o passo seguinte (obter financiamentos) estava ganho — e esteve, durante anos: bastava intimidar o financiamento, e o financiamento confirmou que se deixava intimidar.

Cultura organizacional — traços gerais

Hoje como ontem, a *cultura organizacional* do cinema português[30] parece não o ajudar a atingir os objectivos do que poderia ser esse mesmo cinema; e este juízo faz-se em função, quer da situação objectiva em que os filmes são realizados e produzidos, quer das competências necessárias à passagem a outro patamar de qualidade. Por *cultura organizacional* entendemos aqui a percepção, ou imagem de si, que determinado grupo tem do conjunto dos modos de produção característicos das organizações, grupos de organizações ou corporações com que está envolvido, quando vistos à luz das metodologias de desenvolvimento de projectos, do domínio dos equipamentos técnicos requeridos e das sinergias de articulação das competências e do capital humano disponíveis. Existem, assim, diversos tipos de *cultura organizacional*, bem como diversos tipos de transmissibilidade dessa cultura. Uma cultura corporatista e artesanal tem pouco em comum com uma cultura industrial, e também são distintas as formas de evolução de uma e de outra, bem como a sua transmissibilidade. No caso do cinema — arte e indústria — o domínio das *teknai* artísticas envolvidas e a sua evolução, no quadro comparativo da diversidade que o caracteriza, é um traço decisivo na configuração da cultura organizacional [31].

Escreveu Martin[32]: as culturas organizacionais tendem a ser *integradoras* (marcadas por uma matriz cultural comum, geradora de fortes consensos e homogeneidade da análise, por relações inter-pares e formas de organização consistentes, e pouca ambiguidade na sua relação com o exterior); *diferenciadoras* (marcadas pela diferença e pelo conflito, por forte inconsistência das relações inter-pares, só manifestando consenso em sub-grupos); ou *fragmentadas* (marcadas por múltiplas ambiguidades e pela proliferação de visões que impedem consensos, determinadas pelos indivíduos e exibindo, nas suas relações com o exterior, complexidade excessiva e falta de clareza). À luz desta tipologia, a cultura organizacional do meio cinematográfico português pertence sobretudo aos segundo e terceiro grupos, com predominância do segundo — marcado pela diferença e pelo conflito.

Para confirmarmos, ou não, esta hipótese de trabalho, precisaremos de indagar, junto dos realizadores, que relevância têm, no seu trabalho actual, os passados recentes que neles se cruzam, que relações mantêm com o financiamento e com os produtores dos seus filmes, de que hábitos dependem as suas relações com as competências técnicas que os seus projectos requerem, de que modo têm evoluído as suas práticas de desenvolvimento de projecto, que imagem têm de si próprios e do seu cinema e o que alimenta essa imagem. É um dos objectivos principais da presente investigação, que se concretiza no conjunto de entrevistas que a seguir publicamos.

A narrativa das dificuldades do cinema português contemporâneo — cinema mais corporatista e artesanal do que industrial, para continuarmos a usar essas duas noções — e narrativa pulverizada por distanciamentos de fundo entre os seus autores — baseia-se, em primeiro lugar, na descrição de uma dúzia de práticas empíricas identificáveis (que esta investigação confirmará, ou não), e que determinam boa parte da sua cultura organizacional e os traços de *continuidade* que a definem:

1. Os filmes são maioritariamente feitos com o financiamento estatal obtido em concursos do Instituto do Cinema e do Audiovisual, ou seja, dependem de subsídios (a fundo perdido) à produção por parte do Estado[33]; salvo excepção, o investimento neles feito por produtoras portuguesas é marginal, embora, sem elas, os realizadores nem sempre possam concorrer a tais financiamentos (em certos concursos, o apoio é apenas e directamente oferecido à produção). Quando é encontrado o apoio de produtoras estrangeiras, tal apoio é, com frequência, igualmente marginal.

2. Os financiamentos assim obtidos só permitem realizar filmes de baixo orçamento, pertencentes à categoria do *low buget*, *independent film*. Certos géneros clássicos — o filme de época, o musical com coreografias caras, *thrillers* e filmes de acção — ficam imediatamente fora do tipo de cinema que é possível realizar nestas condições. É, aliás, preferível evitar os "géneros" e suas convenções, para não se ficar cativo de gramáticas e modos de fazer onde cinematografias como a portuguesa competem mal[34]. Os géneros não nasceram no cinema (releia-se o Aristóteles da *Poética*) e não pararam de se multiplicar e sub-dividir ao longo de mais de 23 séculos de história do drama. Mas, no que ao cinema respeita, Hollywwod (e o seu *studio system*) formatou-os, orçamentou-os e disciplinou-os: a comédia, o melodrama, o épico, o filme de guerra, o *western*, o *film noir*, tinham orçamentos distintos e presumíveis realizadores apropriados — e tornaram-se, dada a compósita identidade de cada um no seu contexto histórico, e no modo de produção que os suportava, dificilmente exportáveis. Nenhuma cinematografia reproduz um género alheio na sua integralidade, embora possa citá-lo. A relação entre uma cinematografia e um género tornado clássico só existe obra a obra, filme a filme, no seio do sistema de citações.

3. Por maioria de razão, em Portugal, ficam de fora os filmes pertencentes ao cinema *mainstream* (ou comercialmente *dominante*) contemporâneo, que por um lado são os principais herdeiros da narrativa linear alimentada pelo antigo *itinerário*, ou *jornada*, do *herói*, mas que, por outro lado — e é sobretudo essa a dimensão que aqui sublinhamos — são cada vez mais pré-produzidos e pós-produzidos, e feitos com meios e através da convergência de competências especializadas

e de dispositivos tecnológicos que nada têm em comum com os disponíveis no segmento que aqui abordamos[35]. O cinema *mainstream* tornou-se, de modo cada vez mais acentuado, em parte da "tecnocultura" em permanente actualização, no sentido em que as suas performances supõem, por um lado o acesso, por outro o domínio de capacidades técnicas inovadoras (rede internacional e integrada de meios de pré-produção, produção e pós-produção, criação de imagens digitais e de efeitos especiais, 3D — um dos futuros dominantes —, etc.) que o diferenciam e distanciam das cinematografias tecnologicamente menos equipadas e/ou mais artesanais. O progresso tecnológico incorporado na "tecnocultura" do cinema *mainstream* acentua a distância entre cinematografias "info-incluídas" e "info-excluídas", tecnologicamente mais ricas e tecnologicamente mais pobres (Dioume, 2009: 914-923) [36].

4. O tipo de cinema que é possível realizar nas condições portuguesas actuais - nos últimos 50 anos - é sobretudo um cinema "de autor", "independente" (apesar de depender dos subsídios de Estado e dos gostos e critérios dos júris que é necessário vencer para ser subsidiado) ou "de arte e ensaio"[37]. Ele é comparável, em termos de meios disponíveis, ao que foi feito nos primeiros anos da *nouvelle vague*, ou à vasta paleta de possibilidades representadas, entre mil outras, por cineastas como Rossellini, Cassavettes, Bergman, Antonioni, Pasolini, Almodovar, pelo cinema iraniano ou grego, ou pelo que satisfez, inicialmente, o ideário do *Dogma 95*.[38]

5. Também não poderá confundir-se um cinema tão acentuadamente marcado por idiossincracias nacionais (as "poéticas", as da "narratividade acessível" e as que resultam do desejo irrealizável de *mainstream*, entre outras) com o que certos autores (Chaudhuri, 2005) chamam hoje "*World cinema*",[39] se entendermos este último como um cinema que pressupõe uma estrutura mais internacionalizada para o desenvolvimento de projectos — projectos pensados de raiz para se inscreverem no contexto da globalização cultural contemporânea, ou que corresponde à afirmação de jovens cinematografias nacionais que em dado momento "saltam" para a exibição internacional.

6. Por outras palavras: dados os seus meios e as competências disponíveis, e dada a cultura organizacional característica do cinema português, este não pode pretender (e talvez por isso maioritariamente não queira) fazer parte do *mainstream* cinematográfico e dos seus géneros, antes se situa entre águas difíceis de distinguir, as do cinema de autor, as do cinema "de arte e ensaio" e as do cinema independente. Mas gostaria de se ver classificado — se ultrapassasse os problemas de qualidade técnica das suas histórias e conteúdos, dos seus actores, dos seus modos de produção e de realização — na categoria que um David Bordwell designa por *international art films*, ou no que Chaudhuri designa por "*World cinema*". Tais categorias — *cinema de autor*, *de arte e ensaio*, *independente* e aproximável do *international art film* ou do "*World cinema*"— são *constructs* genéricos e aproximativos, mas a sua articulação num conjunto de significados heterogéneos tornou-se no *referente imaginário* do cinema português contemporâneo: ele deseja, confusamente, ser tudo isto ao mesmo tempo[40] — um *borderliner*, mas também um saltador de fronteiras.

7. Dada a dependência do desenvolvimento de projectos do seu financiamento prévio, esse trabalho (o desenvolvimento de projecto) só se inicia habitualmente depois de conhecida a decisão de financiar. Os *dossiers* com que as produtoras concorrem a financiamento incluem uma sinopse, um *script*, uma proposta de orçamento (frequentemente irrealista e excessivamente padronizada) e uma brevíssima nota de intenções da realização (e podem integrar outros elementos: pré-*casting*, imagens de *répérages*, etc.). Mas tais documentos só excepcionalmente representam um projecto que começou a ser efectivamente desenvolvido; antes significam que foram feitos, até ali, esforços dispersos para reunir elementos de um pré-projecto[41]. De facto, o desenvolvimento do projecto inicia-se demasiado tarde, quando o orçamento e o *script* já o configuraram — porque foram eles que levaram à decisão de financiar (a par da consideração do valor da produtora proponente e do proposto realizador).

8. A afectação, ao projecto, das verbas disponibilizadas pelo financiamento, é maioritariamente devorada pela diversidade das contratações necessárias a garantir a constituição e funcionamento da equipa (salários, deslocações e estadias, alimentação, etc.), por vezes em detrimento das aplicações nas exigências criativas do projecto (*art direction*, equipamentos vários, *décors*, música, guarda-roupa, qualidade da imagem e dos actores, parte da pós-produção incluindo misturas, etc.)[42]. As contratações laborais tendem com frequência a quase esgotar o investimento, induzindo, assim, o desinvestimento na qualidade do projecto que está a ser desenvolvido, e favorecendo o desânimo e o desinteresse por uma cultura de excelência e de exigência autoral.

9. A recente criação de um fundo de investimento de capital autónomo (FICA)[43], independente do instituto de Estado, mais virado para o "mercado" e eventualmente dotado de meios financeiros muito superiores aos do ICA, significa que o Estado pretende prestar mais apoio (sob a forma, desta vez, de empréstimos reembolsáveis) a conteúdos de *entertainment* para o cinema e para a televisão, porventura mais próximos do maior denominador comum do gosto (definido pelo *box office* e pelos índices de audiência); mas não vem alterar substantivamente as condições de produção, nem os horizontes do cinema independente e de autor, nem a infra-estrutura de equipamentos e de tecnologias disponíveis. E está por demonstrar que altere para melhor a relação custos/benefícios característica do cinema português (que envolve vendas a distribuidores e exibidores estrangeiros incluindo televisões, bem como a fracção das receitas representadas pelo mercado dos DVD e do *home cinema*). Parte significativa dos realizadores portugueses considera que os investimentos do FICA vieram, na realidade, agravar a relação custos/benefícios.

10. As associações que agrupam profissionais do sector - Associação Portuguesa de Realizadores (APR), Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisuais (ARCA), Associação de Imagem Portuguesa (AIP), Associação de Produtores de Cinema, Associação de Produtores de Filmes, Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos, Associação Portuguesa para o Documentário (APORDOC), outras - espelham, na sua contradição e diversidade, a pulverização da opinião dos seus membros, que se fazem mais ouvir a título individual do que institucional.

11. No que respeita aos actores, maioritariamente formados para o teatro e mais recentemente para as televisões (nas universidades privadas já se manifesta a

vontade de criar ensino em *TV acting*), o cinema português ainda depende, em parte, de modos de representação acentuadamente teatralizantes (não por opção, mas por vocação e capacidade técnica da representação), um "erro" identificado desde 1919 por Ricciotto Canudo[44], que criou a designação do cinema como "sétima arte". Eis como ele exprimia, ainda em pleno cinema mudo, esse defeito, lançando uma discussão que atravessaria a década seguinte, sobre as relações entre teatro e cinema (a nova cinefilia recusava-se a entender o cinema como "teatro filmado"): "Na Europa, [o cinema] ainda é escravo da educação teatral dos actores. Eles falam e representam, em geral, mais ou menos como no teatro. É um erro".

12. Apesar da divulgação periódica de indicadores estatísticos sobre a *performance* do sector pelo instituto de Estado que o tutela (actual ICA), e por dispositivos estatísticos europeus, nem esses dados nem a sua utilização por investigadores apostados em estudar o cinema português se traduzem em radiografias úteis a um diagnóstico, ou conduzem ao apontar de caminhos para enfrentar com confiança a diversidade dos seus problemas: os diagnósticos são predominantemente casuísticos, subjectivos e pouco apoiados, e o apontar de caminhos para a resolução de problemas não põe em causa a manutenção da cultura organizacional instalada, nem no domínio da realização e produção, nem no da distribuição e exibição, nem no da publicitação e promoção das obras. Noutras áreas fulcrais, como o estudo da escrita para o ecrã, do desenvolvimento de projectos ou da convergência mais actuante das competências técnicas e artísticas requeridas por cada projecto, e para além dos ensinos especializados fornecidos pelas escolas do sector, não existe esforço integrador nem definição de objectivos, mesmo por parte do financiamento interessado, visando alterar essa mesma cultura organizacional.

Corolários

Em resultado de tudo isto, e reagindo contra o *establishment* cinematográfico subsídio-dependente e "adoecido" pela ansiedade face à recepção crítica e aos resultados comerciais, esboça-se porventura, hoje, entre os mais jovens candidatos a cineastas, uma frágil tendência para rejeitar globalmente o "jogo" do "velho" cinema e da sua recepção, tendência que se traduz na tentativa de produzir filmes (quase) sem orçamento, destinados a circular exclusivamente em circuitos de exibição "paralelos" e "marginais". Na prática, expandiu-se entre jovens cineastas a ideia de que um filme feito quase sem orçamento e sem promoção encontra distribuição alternativa no circuito dos festivais nacionais e locais, circuito que oferece um primeiro contacto e uma primeira afirmação do autor junto dos seus possíveis públicos. As novas tecnologias do cinema e da comunicação, associadas aos meios da Internet, propiciam essa aposta num cinema alheio ao "sistema", eventualmente publicitado no *Youtube*, no *FaceBook*, em *sites* sectoriais ou na blogosfera e em ruptura com todas as anteriores práticas[45]. Mas é possível que estas novas expressões venham sobretudo a funcionar como portas de entrada de novos cineastas no circuito da produção-distribuição-exibição onde se realizam os desejos convencionais do cinema.

No que respeita à ausência de estúdios, equipamentos, meios de produção e competências adequadas, o problema é fácil de identificar e ilustrar: por exemplo, não veremos um realizador português filmar em Portugal um *long tracking shot* como o da abertura de *Touch of Evil*, de Orson Welles (1958), que dura 3'12", ou o da abertura de *Player*, de Robert Altman (1992), 8'03", ou o da chegada do casal ao Copacabana em *Godfellas*, de Scorsese (1993), 3'03"; mas em Portugal pode fazer-se o que Antonioni fez nos 6'15" finais de *Professione: Reporter*[46] (1975). A diferença é fundamental: este condicionamento significa, hoje, filmar maioritariamente em *décors* naturais, cada vez mais com câmaras digitais ultra-leves e equipas de filmagem reduzidas (diferentemente do então feito por Antonioni), com meios de iluminação limitados e com não-actores ou actores profissionais oriundos do microcosmos configurado pelo vedetismo local — o *star system* nacional.

Sobre a importância das novas gerações de câmaras digitais e dos novos *softwares* de pós-produção — ou seja, sobre a acentuada mudança tecnológica que de novo estamos a viver, e que levará, a curto prazo, ao quase desaparecimento da antiga película — também não existe, no meio cinematográfico português, formação (esta faz-se *em exercício*) ou reflexão partilhada e divulgada, apesar dessas mudanças estarem a conduzir a nova reformulação do cinema, a começar pelos estilos de realização e sua articulação com a direcção de fotografia e com o trabalho dos actores, mas reconfigurando também, outra vez, a liberdade de filmagens em interiores e exteriores naturais, num registo próximo do documental (Delavaud, 2004: 253-268; Sorlin, 2004: 87-95; Nel, 2004: 279-292).[47]As escolas profissionalizantes têm, aqui, um papel relevante a desempenhar, quer oferecendo aos formandos maior intimidade prática com os novos dispositivos disponíveis, quer comparando o que eles oferecem com outros modos de produção históricos e que tiveram grande importância ao longo da história do cinema (Storaro, 2007: 47-54)[48].

Resumamos: o cinema português contemporâneo vê-se a si próprio como subsídio-dependente, mas identifica-se imaginariamente com o cinema independente e de autor, ou de arte e ensaio; está habituado a produzir filmes de baixo orçamento — daí, por vezes, a sua auto-definição, tornada ideológica, como cinema "pobre", herdeiro da *Arte Povera*[49], artesanal e "feito à mão". Dada a raridade das salas mais pequenas, onde os filmes pudessem permanecer mais tempo em exibição, enfrenta um sério problema de adequada visibilidade, e vive na esperança de vingar nos principais festivais europeus.

O seu público é fundamentalmente nacional (há excepções, como a de Manoel de Oliveira, João Canijo, Pedro Costa), dada a "condenação" à fraquíssima circulação inter-europeia, à ainda maior dificuldade de penetração nos mercados americanos (incluindo o canadiano e os sul-americanos) e ao quase total desconhecimento de outros mercados. Esse horizonte eminentemente nacional, associado aos baixos orçamentos praticados, também limita o seu recurso ao micro *star system* local[50].

Em pano de fundo para estas representações do cinema português contemporâneo, desenha-se a pequena dimensão do mercado cinéfilo nacional[51], aliada à profunda transformação desse mesmo mercado. Um filme que, a meio da década de 80, fazia 270.000 espectadores em sala, não faria hoje mais de 90.000 (horizonte desejado dos filmes actualmente financiados pelo FICA). E a frequência das salas de cinema alterou-se profundamente, do ponto de vista etário e sociológico: a cinefilia reparte-se, hoje, entre frequentadores de salas convencionais, telespectadores,

consumidores de dvd e praticantes de *download*s, para além do considerável público dos festivais; distribuidores e exibidores deixaram de apostar em salas "estúdio", ou de "arte e ensaio", abertas a períodos de exibição mais longos para cinematografias como a portuguesa. Como escreveu Saguenail (2004)[52], sintetizando convicções diversamente partilhadas:

> "A manutenção de uma produção cinematográfica nacional é, do ponto de vista financeiro, uma aberração: o tamanho do país não permite, em caso *nenhum*, que um filme se torne rentável, nem sequer que os seus custos possam ser reembolsados. O cinema português está condenado a sobreviver graças ao 'maná' do Estado. O meio profissional, é, à imagem do país, pequeno e fechado, vendo-se (…) obrigado a alimentar relações turvas com os poderes estabelecidos.(…) As mudanças políticas dum país que se 'normaliza' à sombra do modelo europeu, o abandono duma estética em que a capacidade de invenção compensava a falta de meios financeiros, as querelas internas pessoais, etc., instalam a produção num estado de fragilidade extrema. A dependência face ao poder constitui uma ameaça para uma categoria de criadores que oscilam permanentemente entre o espírito cortesão e o espírito contestatário (…)".

Por outro lado, ao longo dos últimos 20 anos, o único realizador português que se aproxima da concretização média de um filme por ano é Manoel de Oliveira. Todos os outros, mesmo a mão-cheia dos mais prolíficos, com destaque para João Botelho e João Mário Grilo, estão muito abaixo dessa fasquia. Mas realizadores que apenas concretizaram três ou quatro filmes nesse mesmo período persistem em definir-se como tal, como se o facto de os terem conseguido realizar (ao menos um filme) seja suficiente para garantir uma definição profissional "ontológica".

Esta situação é confortada por uma *consolatio* adequada — um sentimento de conformismo ou de fatalismo perante os traços que a definem — e exprime-se num discurso generalista de vitimização protagonizado pelos diversos agentes do sector, de argumentistas e realizadores a produtores[53]. Foi a esse conformismo que o Kant da reflexão sobre a *Aufklärung* chamou, em 1784, *menoridade*, como vimos atrás. Dramatizando, dir-se-á que esse conformismo subsiste associado à acédia, esse estado de desistência e de enfraquecimento da vontade, o torpor que a teologia designou por "o fastio espiritual com que a alma recusa o exercício das virtudes", que se manifesta pela tibieza e a apatia e também é sinónimo de melancolia profunda — e que na Idade Média chegou a ser descrito como um dos demónios mais perigosos ou um dos pecados capitais.

Tudo o que atrás fica dito como caracterizando a cultura organizacional de boa parte do meio cinematográfico português significa, igualmente, que é necessário identificar ou descrever o cinema, do ponto de vista de quem o faz, como um modo de produção de imagens em movimento considerado a partir da determinação do seu aparelho produtivo actual, entendido como conjunto dos meios técnicos disponíveis (equipamentos e tecnologias, capital humano e suas competências técnicas e artísticas) — desde os que convergem nos mais importantes estúdios mundiais até ao indivíduo solitário, dotado de uma câmara semi-profissional e de alguns meios digitais de pós-produção. Quando avalia a sua posição num tão vasto conjunto, o cinema português tende a descrever-se a si próprio como subtraindo-se a parte substancial da definição do cinema, dada a artesania dos seus meios habituais, que determina, em parte, os seus conteúdos, estilos e expressões. Mas, ao mesmo tempo, tende a sublinhar, de modo positivo, o seu parentesco com outras cinematografias nacionais ou regionais (iraniana, parte da asiática, parte da sul-americana, parte da produzida por países europeus) com quem partilha, mesmo que imaginariamente, a "síndrome de pobreza", mas também a reivindicação da sua "originalidade" e "qualidade", e por vezes uma ideologia de "resistência".

Filmes falhados e convergência de competências

Segundo uma tradição que data do "Cinema Novo", os filmes que se fazem em Portugal precisam de progredir no seio das máquinas de promoção constituídas pelos "festivais A" internacionais (Cannes, Berlim, Veneza, seguidos por San Sebastian, Locarno; nos EUA, bem longe do horizonte português, o Sundance)[54] e de ser bem recebidos pelo dispositivo crítico que os acompanha. A partir da visibilidade e da notoriedade que neles alcançarem, e sendo comercializados a partir deles, visarão depois atingir um público de contornos evanescentes, mas que é, em todo o caso, constituído pela antiga cinefilia nacional, pelas novas gerações tocadas pelo cinema "Indie" e "Artie", e pelo documentário contemporâneo, antes de se disseminar no mercado das televisões, do DVD e dos *downloads*. Um filme "falhado" é, neste contexto, aquele que não consegue visibilidade ou notoriedade no sistema dos "festivais A", nem na crítica (mesmo a do partido filo-português) que os acompanha, nem obtém receitas de bilheteira apreciáveis, nem expressão no mercado do *home cinema*, do DVD e das televisões[55].

O problema fundamental gerado pela forma como é levada a cabo a subsidiação estatal do cinema, no caso português, é que ela permite, em parte, a re-subsidiação de autores de filmes "falhados" *sem modificação da cultura organizacional geradora dos "falhanços"*. Esta continuidade, esta "inércia do sistema" leva realizadores e produtores a desenvolverem novos projectos sem alteração significativa dos seus métodos e hábitos de trabalho. Observa-se, ao longo dos últimos dez ou mesmo vinte anos, a repetição prevalecente das mesmas formas intuitivas e improvisadas de desenvolvimento de projectos, como se nada tivesse mudado no universo da produção cinematográfica. Nestas condições, a não-rentabilização das competências técnicas exigíveis, bem como a não-subida do grau de exigência das suas performances, ganham relevância e favorecem a estagnação da cultura aplicada correspondente.

As questões que se colocam, concretamente, a este modo de praticar o cinema, têm precisamente a ver com o que seria necessário fazer convergir em cada filme, para que ele representasse uma subida de patamar nesse nível a que pode pertencer — o do cinema de autor "independente" e "de qualidade", interessado em competir nos "festivais A". Falamos especificamente da necessidade de fazer convergir, em cada projecto, as competências técnicas e criativas (as *teknai*) de que cada projecto depende. Interessa entender, em concreto, em que se traduz essa tendência dominante para a não-excelência, para a auto-satisfação com resultados insatisfatórios ou irrelevantes.

Não seria difícil multiplicar, à luz da gramática do cinema dominante, mas também fora dela, os exemplos de falta de cultura fotográfica e do enquadramento[56], inadequação de luz, insensibilidade às paletas de cor e

sua insuficiente homogeneização, erros gratuitos de duração de cena ou de insensibilidade ao seu ritmo, diálogos inaudíveis feitos de frases implausíveis, fortes insuficências técnicas no tratamento do som, falta de planos, quer de ligação entre cenas quer no interior de cada cena, uso irrelevante do fora de campo — traços que resultam, amiúde, de um domínio insuficiente do *métier* e não de um *estilo*, e que, por vezes, uma leitura inadequada do cinema "moderno" transformou em virtudes, como quem faz da fraqueza força. Dissémo-lo atrás: são fragilidades que a liberdade concedida ao *artista* por razões ideológicas mascara, e que com excessiva frequência são menosprezadas ou até valorizadas, como se fossem marcas identitárias da autoria, e não banais sintomas de dificuldades técnicas ou de concepção. Ao mesmo tempo, vemos multiplicarem-se cenas iluminadas com luzes padrão (na melhor das hipóteses, as fontes de luz tradicionais do *studio system*)[57] e o trabalho com actores-debitadores-de-palavras ou ainda dependentes de teatralizações declamatórias vividas em primeiro grau[58]. Esta persistente cadeia de insuficiências faz com que o espectador se desinteresse do que vê, e isso levá-lo-á a desinteressar-se do filme e do realizador.

Por exemplo a atmosferização de um local, real ou inventado — pense-se no restaurante de *The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (Peter Greenway, 1989) — é um passo que se dá no estabelecimento da verosimilhança, e esse passo é sempre artificioso. É ele que torna a cena única; o investimento feito na escolha dos locais, e no estudo do que deles se pretende extrair, faz com que os espectadores "acreditem" no salão de bilhares do primeiro acto de *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), no hotel de *O Silêncio* (Bergman, 1963), na escola de *Les 400 coups* (Truffaut, 1958), na de *Half Nelson* (Ryan Fleck, 2006) ou na de *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008). Não se trata de "naturalizar" o que lá está: trata-se, pelo contrário, de lhe acrescentar a identidade, a intensidade e o clima ficcionalmente pretendidos. Cada local é uma entidade, gera um "espírito do lugar" e, no cinema, ganha em ser altamente idiossincrático. Lugares e objectos são, de facto, personagens únicos e singulares, e precisam de ser tratados como tal.

Esta questão prende-se com o regresso dos "realismos", em parte forçados pela dinâmica fic-doc instigada pelos novos equipamentos e dispositivos técnicos. Grande parte da atmosferização, e da verosimilhança, resulta de invenções que não se satisfazem com a básica *mimesis* da realidade [59]. A verosimilhança é um valor ficcional e foi primeiro definida pelo Aristóteles da *Poética* como distinta da "verdade" (embora vise revelar a "realidade") e devendo merecer a preferência do autor. A "realidade" e a "verdade" podem ser banais e irrelevantes; o verosímil não pode ser, nem uma coisa, nem outra — é um valor artificiosamente acrescentado à "realidade", e que a transfigura. O estudo da luz, a pré-concepção de cada *take*, a sua duração, o tempo gasto com os actores e com o director de fotografia na sua preparação, são determinantes do resultado. Era esse o sentido e a utilidade do antigo *establishing shot* [60], que definia o clima, a luz e a atmosfera da cena e condicionava os restantes *takes* que a compunham. O facto de numerosos realizadores contemporâneos terem deixado de abordar a cena via *establishing shot* — esse abandono foi um traço característico do cinema "moderno", que a contemporaneidade herdou — não significa que tenham perdido a necessidade de controlar a cena de outro modo: o dispositivo prático de abordagem da cena pode ter mudado, mas a necessidade de a controlar não desapareceu.

Estas considerações são extensivas ao som, quer ao directo quer ao pós-produzido: o dos objectos que movimentamos num interior, o de uma respiração ansiosa, o de um bando de gaivotas sobre uma traineira regressada do mar, o de duas vozes que dialogam, o de um coração batendo no interior de um corpo. Ou a sobreposição de tudo isso até à anulação de cada um deles, como fez um certo Godard. Foram as diversas possibilidades pensadas em termos técnicos, e de *design* do som? A música dos filmes é outro problema a considerar: frequentemente contratada de modo tardio e sub-orçamentada ou desorçamentada, é raro que se torne em material editável em CD e que possa viver uma vida comercial própria, como aconteceu com a de Carlos Paredes para o *Verdes Anos* de Paulo Rocha.

A luz, o ritmo, a duração, a intensidade de uma cena, a sua atmosfera, a natureza do desempenho dos actores, o que a câmara mostra e como o mostra, o seu som, são elementos de afirmação preciosos do cinema "de arte e ensaio", "independente" e "de autor", que sempre tendeu a criar distanciamentos voluntários, em matéria de estilo de realização, de dramaturgia e de *mise-en-scène*, face às gramáticas e ao *savoir faire* do cinema "clássico" ou de *mainstream*. E é desses elementos que resultará a mudança de patamar de qualidade.

A necessidade de trabalhar muito mais em equipa com a *art direction*, a direcção de fotografia e de som, a luminotecnia, a assistência de produção e os actores, na realização de cada *take*, cena ou sequência, envolve custos que se adaptam mal, dados os orçamentos dos filmes, a uma cultura organizacional feita de horários rígidos, de fraca disponibilidade para o envolvimento pessoal na concretização da obra ou de partilha de envolvimentos pessoais com outras obras, durante a concretização de um filme. Na fase actual da vida do cinema português, os filmes só subirão um patamar de qualidade se forem feitos com mais tempo de preparação, de rodagem e de pós-produção, e em regime de convergência de competências técnicas em torno de cada objecto e fase do trabalho.

Reorientação dos meios

Num complexo projecto imobiliário, nascido num atelier de arquitectura, o que demora menos tempo é a construção propriamente dita, porque ele teve de ser previamente pensado até ao último pormenor. Qualquer arquitecto sensato, e não apostado em desperdiçar o dinheiro do dono da obra, o confirmará. Ora, os custos da concepção são tendencialmente mais baixos do que os da construção, o que significa que investir mais na concepção e preparação permitirá, provavelmente, reduzir os custos da realização. Algo de comparável se passa, igualmente, no cinema. De múltiplos modos, as exigências de um autor na pré-preparação e na preparação de um projecto exprimem a sua cultura autoral e o seu relacionamento com o cinema globalmente considerado e na sua interligação com outras artes. Hoje, porém, ressurgem no cinema português projectos sobretudo "dependentes da execução", que incorporam o imprevisto e os acidentes (repetindo uma opção datada do cinema "moderno") e são desenvolvidos em boa parte durante as próprias filmagens, reduzindo tanto quanto possível a preparação[61] — um fenómeno que analisaremos adiante sob o subtítulo *american indies*[62]. Nos dois modelos de desenvolvimento de projectos — o do projecto imobiliário e o *execution dependent* (este último

eventualmente desejado pela realização, e naturalmente menosprezado por argumentistas e outros técnicos) — duas culturas cinematográficas se digladiam, exprimindo diferentes concepções da "liberdade autoral" mas, sobretudo, visando filmes diferentes[63]. Porém, no caso português, há insuficências num como no outro:

Um incidente frequente, que exprime com clareza a insuficiência da preparação prévia, é a necessidade de filmar mais cenas ou mais *takes* já em pós-produção (geralmente impossível de satisfazer, por razões orçamentais, contratuais e/ou de produção), porque só na montagem o realizador se apercebe da sua indispensabilidade. E isso apesar de, contraditoriamente, o material filmado ser eventualmente o quádruplo do necessário — excesso de que, ao mesmo tempo, o realizador não quer prescindir. Estas dificuldades, que dizem respeito, quer ao desenvolvimento do projecto, quer à sua finalização, revelam uma planificação insuficiente, imaturidade no domínio do *métier*, e a manutenção de uma cultura organizacional típica do artesão amador, ou do autodidacta, que, insuficientemente formado nas *teknai* que pratica, só pode progredir por tentativa e erro.

Sabe-se como, diante da decepcionante qualidade de muitos filmes portugueses actuais — boa parte dos quais se arrisca sobretudo a ser irrelevante — os decisores de quem depende o financiamento do cinema têm tendência a sugerir, nos bastidores e nos *mentideros* do sector, que, "para continuar a fazer *daquilo*, se fariam três filmes pelo custo de um". Mas o problema reside — e de novo, a solução deste problema depende da cultura organizacional que fazemos nossa — na alteração das aplicações do dinheiro disponível[64]: reduzir o investimento só diminuiria a possibilidade de mais preparação; e, inversamente, não tem necessariamente de se pagar mais às competências técnicas requeridas; tem, sim, de se pagar o mesmo durante mais tempo (o tempo da preparação, das rodagens e da pós-produção), eventualmente diminuindo a dimensão habitual das equipas — e só se devem contratar as competências técnicas cuja maior disponibilidade efectiva se garantiu. Em princípio, tudo o que se fizer na etapa de pré-produção, fazendo crescer os conteúdos, objectivos e responsabilidades dessa etapa, permitirá reduzir custos nas fases posteriores. A fixação minuciosa de *décors* pela *répérage*, dos horários precisos de filmagens, a reflexão conjunta pela realização, *art direction*, direcção de fotografia e de som, sobre as condições, os problemas e virtualidades de cada local previsto para cada cena, economizarão, em princípio, tempo e meios, mais tarde. Também aqui, a linha orientadora do desenvolvimento do projecto é a convergência obrigatória das competências técnicas requeridas em cada uma das suas fases e etapas.

Importância do script

O que é e para que serve o *script* de uma longa-metragem ficcional? É ele um instrumento indispensável, sem o qual não é concebível filmar? Uma prisão, um texto que vai ser fielmente transformado em imagens e sons, como aqueles a quem o produtor do *studio system* apunha (uma vez planificado o *script*) a ordem "*shoot it as is written*"? Um mero *memorandum* alterável, *à la limite* dispensável? Uma colecção de diálogos e de situações destinada a ser recriada no trabalho conjunto com os actores? Um maneirismo datado, uma *antiguidade* que incomodou a criatividade "moderna", também ela datada? Ao longo da história do cinema, realizadores, escolas, épocas e modos de produção deram todas estas, e outras, respostas a esta questão. Mas que lugar ocupa o *script* — ou *screenplay*, "peça para o ecrã" como se diz de uma peça de teatro — no desenvolvimento de projectos do cinema português contemporâneo?

Várias das entrevistas com realizadores que adiante se lerão dão conta da natureza sobretudo individual do investimento (em tempo, investigação, etc.) feito no desenvolvimento e na escrita do *script*: muitos realizadores trabalham solitariamente, numa posição comparável à do autor literário ou à do dramaturgo, criando as suas próprias histórias e recorrendo pouco, ou tarde, ao trabalho em equipa ou a colaborações especializadas. Se o *script* é, mais tarde, modificado (ou pura e simplesmente cortado), tal deve-se, mais frequentemente, a problemas de produção e de orçamento, do que à decisão argumentada de modificar a história para a melhorar.

No cinema narrativo, uma das fases em que vale a pena investir mais é essa fase inicial, a do *script*[65]. Se ele foi adquirido já redigido, e se o(s) seu(s) autor(es) não permanecerem ligados ao desenvolvimento do projecto, é preciso garantir o direito de o aperfeiçoar e alterar pontualmente à medida que o filme vai ganhando forma (e logo desde a sua planificação). Se, como acontece frequentemente em Portugal, o *script* foi escrito ou adaptado pelo próprio realizador, que eventualmente pediu a colaboração tardia de um par de amigos para a discussão de personagens, do arco da história ou da sua dramaturgia, então ele deve agora tornar-se no primeiro objecto de trabalho em torno do qual se reune a convergência de competências de que falávamos atrás.

Produção, produção executiva, *art direction*, direcção de fotografia e de som, actores e realização precisam de definir com precisão que filme visam fazer com aquele *script*, que meios e idiossincrasias o caracterizarão. Quanto mais aplicado for o *brainstorming* em torno dos diversos perfis e exigências do desenho de projecto, mais as diversas competências envolvidas identificarão com clareza as suas potencialidades, requerências e responsabilidades. Admitido o sentido geral e a arquitectura da história[66] redigida em forma de *script*, será agora necessário discuti-lo cena a cena, para tornar claras a relevância e o sentido de cada uma dentro do conjunto. O sentido ou sentidos de uma narrativa fílmica só se tornam manifestos quando os diversos agentes criativos envolvidos na sua concretização interiorizaram os objectivos do todo e de cada uma das suas partes — e é também isso que garante que o todo seja mais do que a soma das suas partes.

Ao longo da história do cinema, muitos realizadores rejeitaram a ideia de que a passagem do *script* para o filme é uma mera transposição, uma mera transcrição de palavras para imagens e sons, e recusaram-se a lidar com o *script* como se ele fosse um texto a copiar ou a ditar para outro suporte. Esta reacção criativa pouco tem a ver com os estilos de trabalho e as características pessoais de cada realizador: um realizador pode confiar nos actores para criar os seus personagens (como por vezes fez Cassavetes) ou pode dirigi-los autoritariamente, exigindo exaustivamente de cada um, em cada *take*, aquilo que deles quer obter (como fazia David Lean). Pode entregar a iluminação de uma cena a luminotécnicos ou à direcção de fotografia, ou impor a luz que pretende à equipa técnica que consigo trabalha. Pode só dar ordem de filmar quando se obteve o consenso de todos sobre o que se vai fazer, ou pode

impor-se ditatorialmente a uma equipa que entende mal a sua pretensão. Mas, para além das idiossincrasias do realizador, a *mise-en-scène*, o desempenho dos actores, o clima e a atmosfera de cada cena, o seu ritmo e duração, têm de ser estudados e testados até que o resultado pretendido esteja "garantido". De novo, porém, os hábitos de trabalho de realizadores que preferem desenvolver projectos "dependentes da execução", aceitando e até preferindo incorporar uma dose generosa de imprevisto e de acidental no material filmado, instalam uma contra-cultura específica na metodologia atrás descrita, reforçando assim o *diktat* do autor, entendido como artista que prefere defender a sua independência e liberdade fora de qualquer lógica económica. Outros realizadores gostariam de se ver livres das histórias e de praticar um cinema não-narrativo, mas temem a reacção do público, que, "como as crianças, precisa de histórias".

Há segredos oficinais relativos à qualidade das histórias, inscritos na herança multitudinária da sua artesania e da sua genialidade? Há, decerto, muitos, de que não nos ocupamos aqui[67]. Quanto mais nos tornamos íntimos de histórias antigas ou nossas contemporâneas, e do seu valor de "lições de abismo"[68], do seu valor terapêutico ou cognitivo, ou como forma de *consolatio*, melhor percebemos que vivemos indistintamente com ficções que exprimem problemas novos, e com ficções que exprimem actualizações de problemas antigos. O que nos interessa numas e noutras é o estilo da sua abordagem, a sua retórica e as questões que transportam consigo, e também a maneira de as contar. A ponte que nos liga às histórias não é feita da idade delas, mas sim dos gostos que conformam a nossa capacidade para as transformar, entender e "receber". A linguagem e a forma em que as abordamos, essas sim, determinam a sua actualidade: adaptações de Eurípides ou de Shakespeare podem ter um sabor contemporâneo, independentemente da idade dos respectivos originais.

Muitos temas ficcionais referem-se a uma época e são datados. À semelhança de outras cinematografias nacionais contemporâneas, também no cinema português as problemáticas relativas à identidade e ao género (homosexualidade, trans-sexualidade), a uma marginália jovem e pobre (feita de toxico-dependentes, sem abrigo, ou de personagens vivendo em bairros degradados, abaixo do limiar de pobreza e sem futuro)[69], por vezes associadas a relações inter-raciais e multiculturais, tenderam e ainda tendem a marcar a fantasmática de uma nova geração de cineastas. Juntamente com uma abordagem de tipo documental do "país profundo" (suburbano e néo-rural), e com esporádicos "retratos" pessoais[70], são temas característicos de um dos "aquários" culturais contemporâneos, herdeiros de quatro décadas de contra-culturas que produziram um discurso sincrético e ideológico ao qual é fácil aderir, e que são igualmente fáceis de abordar porque são elementos da paisagem urbana e suburbana com que essa nova geração de cineastas lida na sua vida quotidiana, e imparavelmente reproduzidos pela rede de *faits divers* expostos pelos *media*.[71]

Mas para além dos seus temas recorrentes, uma crítica frequente ao cinema narrativo português contemporâneo, por parte dos seus públicos, diz respeito, precisamente, à "falta de qualidade das suas histórias", embora se trate de uma crítica formulada de formas vagas e intuitivas: ou falta às histórias consistência geral, ou não conseguem aguentar um eventual bom arranque, ou o "arco" das personagens é mal trabalhado e mal gerido, ou perdem ritmo e "interesse" à medida que se desenvolvem, ou os seus desfechos são precipitados, insuficientes ou incompreensíveis. O espectador cinéfilo, habituado a cinematografias (narrativas) estrangeiras mais eficazes (e não necessariamente a de Hollywood: pense-se nos primeiros filmes oriundos do Dogma 95, entre outros), ressente-se dessa ineficácia, percebe confusamente que uma das razões da fraqueza ou da irrelevância dos filmes é a insuficiência da sua estrutura narrativa[72].

A esta insuficiência narrativa acrescenta-se, desde o cinema "moderno", a vontade explícita, por parte de certa fileira de realizadores, de fugir às histórias, uma fuga que fideliza a sua aderência à matriz "poética" atrás referida e que exprime o desejo de *fazer como* a parte da literatura moderna que, precisamente, se afastou da narrativa (ou de alguns dos seus cânones). No caso português (e não só), o "desejo de narrativa" encontra-se, assim, minado por um outro que o contradiz — o de emancipação face às histórias, que passam a ser entendidas como uma contrariedade limitadora. Mas a paisagem resultante desta "batalha" é multifacetada e polissémica:

É verdade que a ruptura com os cânones narrativos e estilísticos do *studio system* dos anos 30-50 produziu uma vasta gama de formas novas, em que a herança do cinema "moderno" europeu e do cinema independente norte-americano, bem como certas cinematografias independentes latino-americanas e asiáticas, desempenham o papel de novo sistema de referências. Mas esse novo sistema de referências não constitui um "negacionismo" displicente, que faz tábua rasa de valores narrativos como a personagem, o conflito, a estrutura, a atmosfera; conduziu, sim, a que esses valores fossem repensados com base em experiências rupturantes que se afastam dos cânones, os discutem e ultrapassam. Uma vasta reflexão contemporânea tem acompanhado criticamente essa mudança contínua, à medida que, nos EUA, na Europa ou na Ásia, autores forçam a barreira que tradicionalmente separava o cinema independente do *mainstream* (Dancyger, 2007).[73]

Sem pretendermos generalizar: exemplos como o da HBO (que produz essencialmente para televisão, tentando subir os seus padrões de HQTV, *High Quality Television*), ou de filmes cujos *scripts* emergiram das *workshops* do Sundance Institute, mostram a importância das qualificações e dos hábitos de trabalho necessários à escrita para o ecrã. Nas séries da HBO, por exemplo[74], é comum uma equipa de *screenwriters*, dirigida por um responsável de projecto, reunir em "retiro" ou em "seminário" para desenvolver a escrita de determinado projecto, ora criando em conjunto sucessivos episódios a partir da *logline*, ora distribuindo personagens pelos seus membros (personagens cujas motivações, comportamentos e acções ficam, assim, entregues sobretudo a determinado autor), sem prejuízo do *brainstorming* em comum que visa discutir a intriga e seus progressos, testando a sua coerência interna e o interesse e verosimilhança de cada desenvolvimento. Nestes casos, a passagem da sinopse para o *treatment* e para o *script* é sistematicamente posta à prova da discussão entre autores que indagam sobre a motivação, intencionalidade e plausibilidade de cada personagem, submetendo-as, por método, a contraditório, à procura de alternativas cujo motor pode ser o "*What if...?"* de Stanislavski[75]. Esta forma de trabalho em equipa com vista a um *script*, ou em torno de um *script*, pode ser ensinada e experimentada em regime escolar, no seio de

oficinas de escrita para o ecrã[76]. Não se trata de "preparação para a profissão" (porque, exactamente, a profissão conhece pouco, em Portugal, esse método de trabalho), mas sim de "preparação para modificar a profissão", dotando-a de uma nova cultura organizacional, menos dependente do autor individual do que do colectivo criativo.

É um lugar-comum recordar que o cinema "moderno" rompeu, ainda na década de 50, com as normas narrativas e estilísticas do *studio system* estadunidense, dominantes entre os anos 30 e 60, abandonando os *plots* fechados unidireccionais baseados na jornada do herói e a sua continuidade e causalidade interna, e substituindo-os por *plots* conducentes a finais abertos ou deliberadamente inacabados, onde há pouca relação "útil" entre a duração de cada *take* ou cena e a sua eficácia narrativa convencional, e onde se privilegiam os tempos mortos, a descontinuidade e a indistinção deliberada entre passado e presente, ou entre "real" e "imaginário". Estes *maneirismos* "modernos" são muito apetecíveis, ainda hoje, para o cinema independente e de autor feito nas condições portuguesas, porque parecem obedecer à iconoclastia de Alain Robbe-Grillet e à sua afirmação de que "cada obra faz e desfaz as regras a que obedece". Mas nunca é de mais sugerir que é necessário um enorme domínio do *métier*, e uma maior dose de auto-confiança apoiada na experiência, para que cada obra possa fazer e desfazer "as regras a que obedece"[77]. Por outras palavras, cinema "moderno", ou cinema independente, de autor e *pobre*, como alguns gostam de sublinhar, não são sinónimos de cinema irrelevante ou incompetente.

Hibridação fic-doc

A hibridação entre o cinema ficcional e o cinema documental é um fenómeno que favorece o desenvolvimento de projectos "dependentes da execução" (de facto, ambos os modelos se articulam) e que marca diversas cinematografias contemporâneas, entre as quais a portuguesa. Não se trata de um procedimento particularmente novo, mas sim de uma tendência que se acentuou progressivamente, inspirada por um passado rico e contraditório, e que, no caso português, se enraiza no *free cinema* britânico nascido nos anos 50, de realizadores como Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson (e que influencou *Belarmino*, de Fernando Lopes, em 1964, e ainda, 40 anos depois, o *Alice* de Marco Martins, em 2004).

Ao organizar, em 2005, em Paris, o seu festival *Le cinéma portugais au carrefour de la fiction et du documentaire*, a associação CapMagellan tanto exibia filmes portugueses dos anos 1930 como posteriores ao "Cinema Novo", agrupando desde *Almadraba Atuneira* (António Campos, 1961) e *Lisboa, crónica anedótica* (Leitão de Barros, 1930), a *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), *Acto da Primavera* (idem, 1962) *Porto da minha infância*, idem, 2001), *As sereias* (Paulo Rocha, 2001), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *Fragmentos de um filme-esmola* (João César Monteiro, 1972), *Bom povo português* (Rui Simões, 1980), *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2001), *Fleurette* (Sérgio Tréfaut, 2001) ou *Mourir beaucoup — Entre New York et Kabul* (Saguenail, 2004).

O documentário é hoje, indiscutivelmente, um tipo de cinema que volta a interessar realizadores, tanto jovens como menos jovens. Em muitos casos, onde acaba o documentário e começa a ficção, ou vice-versa? Por exemplo *Aquele querido mês de Agosto* (Miguel Gomes, 2008), é um claro exemplo de híbrido "fic-doc" (de ficção e documentário) — ficção sobreposta a uma base documental de 150 min., e "dependente da execução". Como bem exprime o jovem realizador Tiago Hespanha (n. Coimbra 1978) em entrevista conduzida por Sílvia Guerra e editada on line em "Arte Capital ":[78]

> "O cinema é por princípio a arte da ficção e no entanto o dispositivo técnico foi criado na tentativa de representar fielmente a realidade; só que, quebrando o tempo e o espaço, o cinema catapulta a realidade para o território da ficção. Não acredito numa fronteira muito definida entre a realidade e a ficção (…). Tanto no cinema de ficção como no documentário, o grande desafio é criar algo em que o espectador acredite. À partida, quando vamos ver um documentário estamos preparados para acreditar (…) no que estamos a ver; na ficção o jogo é mais complexo, porque deixamo-nos acreditar ainda que saibamos que é mentira. É impressionante, há coisas que só são possíveis de acreditar em documentário, coisas / acontecimentos / afirmações / situações em que, montadas numa ficção, nenhum espectador acreditaria. Tenho visto filmes muito bons em que os realizadores baralham os termos, jogam com os princípios do documentário e da ficção — (…) por exemplo (…) *Les Bureaux de Dieu* da Claire Simon, ou *Jogo de Cena* do Eduardo Coutinho".

A história do cinema identifica com clareza duas apostas documentais distintas, vindas dos anos 50 e 60 do séc. XX, e que hoje encontramos praticadas indiferentemente por este ou aquele cineasta: Richard Leacock, promotor do *direct cinema* nos anos 50, defendia o aligeiramento e a simplificação dos dispositivos tecnológicos do cinema, para que este pudesse tornar-se mais íntimo do que filmava, fazendo prevalecer a importância do registo *in loco*, inclusive do som — o que contribuiu para o apagamento progressivo da função sobreposta do narrador, e para a generalização da ilusão de que se estava a captar a *realidade bruta* (ilusão que o cinema reflexivo veio desmontar). O método, dito *a fly on the wall,* propunha a captação de imagens isenta do trabalho de autor, dominada por planos-sequência não interrompidos, e pretendia que a câmara observasse sem ser percepcionada pelos observados. A câmara de 16mm, sincronizada com gravadores de som portáteis, foi, na época, o grande instrumento do *direct cinema.* Mas Leacock, Pennebaker, os Mayles e outros realizadores do *direct cinema* mantiveram geralmente silêncio sobre o papel da montagem e da pós-produção nos seus filmes.

Diversamente, o *cinéma-vérité* — tal como praticado e defendido por Jean Rouch, na tradição de Flaherty, de Vertov e do *kino-pravda* — assumia e propunha a intervenção da equipa e seus dispositivos antes, durante e depois da rodagem: no *cinéma-verité*, as filmagens passaram a constitutir o centro da acção. A acção a filmar não era anterior à filmagem, era produzida pelos personagens, pela equipa técnica e pelo realizador no momento em que a câmara começava a filmar. É habitual distinguir, na obra de Rouch, os filmes de registo etnográfico, os filmes de improvisação e os ficcionais. O que aqui sobre ele dizemos respeita, antes de mais, aos de improvisação (*Jaguar*; *Moi, un Noir*). Para o *cinéma-vérité*, não eram os acontecimentos "históricos" os privilegiados, mas os depoimentos dos personagens. Em *Moi, un Noir* (1958), Rouch convidou os seus personagens a representar o que gostariam de ser. Como não gravou som directo, o filme foi depois

dobrado pelos próprios personagens, para prender a *voice over* e a voz *off* exclusivamente a essa representação. O método tornou-se conhecido, por oposição ao do *direct cinema*, como *a fly on the soup*.

Quando, para filmar *Elephant* (2003), Gus Van Sant abdicou de diálogos "pré-escritos" e preferiu os diálogos "reais" de estudantes de uma escola secundária nos EUA, ao mesmo tempo que a sua câmara circulava ostensivamente em *long tracking shots* pelos corredores do edifício, posicionou-se como herdeiro de ambas as tradições, ausentando-se da discussão histórica entre "escolas" e assumindo, por isso, uma atitude caracteristicamente transversal e "pós-moderna" (evidentemente que a reflexão crítica sobre os estilos cinematográficos desdobrou o léxico das abordagens históricas: hoje fala-se de *cinéma post-vérité* e de *post-direct cinema*).

Em Portugal, mas não só, o hibridismo "fic-doc" é visto como forma de acentuar o "efeito de realidade", o "efeito de verdade", a "veracidade" ou o "verismo" das imagens e dos sons, independentemente, ou para além, da ficção que nelas habita, ou que sobre elas se instala. O que é procurado é um efeito de contaminação ou de contágio: contaminação ou contágio da ficção pelo documentário, contaminação e contágio do documentário pela ficção; se é preciso filmar pequenos traficantes de droga nos seus locais habituais, por exemplo, mais vale procurá-los e filmá-los em acção do que inventá-los e "encená-los" ficcionalmente — o que também torna a cena "dependente da execução". Extremada, essa contaminação conduz à impossibilidade da definição do objecto produzido: a recepção não soube como tratar *No quarto da Vanda*, por exemplo; seria um documentário, uma ficção? A experiência de filmes como este acabou por pulverizar a antiga fronteira (que sempre comportou uma vasta terra de ninguém) entre os dois "géneros", o ficcional e o documental. Hoje, essa pulverização é, em parte, programática, como se cada vez mais cineastas das novas gerações tivessem adoptado o híbrido "fic-doc", *execution dependent*, como incontornável.

O script nos "American Indies"

Fixemos apenas uma das mais conhecidas descrições da situação criada no cinema americano em matéria de *screenwriting* a partir da década de 60 (Stempel, 2000: 197)[79], situação associada à crise dos grandes estúdios e à emergência de uma *New Hollywood*:

> "Screenwriters in American films have traditionally come from a great variety of backgrounds, but it was not until the sixties that screenwriters came straight out of film schools. Film schools had been in existence for some time, but it was not until the second round of youth movies that the studios opened up to student filmmakers.
> The filmmakers who came trought film schools brought several qualities, both good and bad, with them. Film history courses gave them an appreciation of film, wich showed itself in different ways. Many film students became hooked on older American films and admired their narrative drive, wich led them to make mainstream American films. Too often, however, students had no experience other than old films to use the subject matter for their films.
> On the other hand many students in the sixties were enamorated with the European film movements and were more interested in expanding the cinema than entertaining and telling a story. At their best, these graduates made films that went beyond basic moviemaking; at their worst, their films were incoherent".

Citámos atrás o cinema "moderno", predominantemente europeu, mas também poderíamos falar de duas décadas de realizadores independentes norte-americanos como Jim Jarmusch, David Lynch, Quentin Tarantino, Gus Van Sant, Christopher Nolan, os irmãos Ethan e Joel Coen, Todd Haynes, Hal Hartley, Allison Anders, Harmony Korine, Miranda July, Richard Linklater (Murphy, 2007)[80]. Em todos eles há uma nova atenção dada ao *script*, que, embora longe das estruturas narrativas que o *mainstream* de Hollywood consagrou, não perde a sua centralidade como motor do desenvolvimento de projectos[81]. Essa "nova atenção" pode significar que o *script* deixa de funcionar como "prisão" para o realizador, à semelhança do que amiúde se passou na tradição disruptiva do cinema "moderno". Veja-se o que diz Gus Van Sant sobre o modo como trabalhou em *Elephant* — caso extremo de ausência de *script* (que evoca a experiência de Fellini em *Otto & Mezzo*) — citado por J. J. Murphy: [82]

> "For me, the screenplay's always been something that you work on in private, and then you use that on the set. You basically copy it. You transfer it, and in that transferring period, you're very busy interpreting the actual screenplay and there's not a lot of room for extra stuff – the *fun* stuff – that's outside the screenplay. So when I got rid of the screenplay, I found that there was only the fun stuff."

Comenta Murphy, a respeito desta metamorfose, ou transfiguração, do *script* convencional:

> "The fun stuff includes being able to improvise scenes that rely on what Van Sant calls "ordinary conversations rather than scripted conversations." The elimination of scripted dialogue permitted him the flexibility to approach the narrative in more formal and visual terms. (…) Van Sant drew heavily on an Eastern European art-cinema tradition of utilizing long takes and intricate camera movements found in films by Miklós Jancsó and Béla Tarr. For much of *Elephant*, Van Sant uses extended tracking shots to follow his teenage characters as they traverse the seemingly endless and intersecting corridors of a suburban high school. These tracking shots provide the formal basis for temporally linking together the various scenes that comprise the story of two youths who methodically gun down their unsuspecting high school classmates".

O mesmo autor comenta também, a propósito de *Stranger than Paradise*, de Jim Jarmush, que teria sido difícil tomar a decisão de financiar o filme com base no respectivo *script* de 1982, porque não se tratava do género de obra que existisse previamente, "literariamente", em papel, apenas se afirmando, uma vez filmada, aos níveis visual e estilístico, "dependendo da execução", isto é: não era possível prever, a partir das pouco mais de cinquenta páginas do *script*, em que é que o escrito iria tornar-se, no ecrã. O financiamento torna-se, nestes casos, num acto de fé. No caso, uma primeira parte do filme foi exibido num par de festivais europeus como uma curta-metragem, e foi ali que o realizador conseguiu garantias de financiamento do resto da obra[83].

O próprio Jarmush disse, então, que o seu *script* era mais uma "proposta de filme" do que aquilo a que os manuais de *screenwriting* chamam *screenplay*. Todos estes procedimentos — o de Van Sant e o de Jarmush, entre muitos outros — evocam irresistivelmente as declarações de "libertação" do *script* convencional por numerosos cineastas "modernos" das décadas de 60 e 70 do séc. XX. Mas o problema mantém-se: como financiar um projecto desenvolvido desta forma, a não ser transformando a aposta nele no *pari pascalien* assente na fé?

Em Portugal, também cineastas como Pedro Costa e outros conseguiram, eventualmente, ser subsidiados com base em projectos de filmes que pouco ou nada têm a ver com *scripts* convencionais e que, por esse motivo, se vêem a si próprios como "territórios libertados da canga narrativa", apenas "dependentes da execução" e tendendo para o "híbrido fic-doc". Certo é que muitos neófitos vêem neste *modus faciendi* algo que está ao seu alcance, e esperam ver-se financiados porque, evidentemente, se crêem tão merecedores dessa fé como Van Sant ou Jarmush. Até que o seu desespero por não serem financiados se torne numa doença crónica, dificilmente abandonarão a convicção de que são merecedores de financiamento, ou contribuirão de modo efectivo para alterar a cultura organizacional dominante em matéria de desenvolvimento de projectos. Este posicionamento representa, sim, a manutenção de uma cultura organizacional *atomizad*a e *fragmentada*, excessivamente dependente do indivíduo (onde o indivíduo determina os *valores partilhados,* impondo-os, no seu sub-grupo de pertença, em função dos seus padrões de liderança, que tendem a afirmar-se como contra-poderes).

Objectos únicos — sim, mas

Um tal panorama não significa que não tenham surgido ao longo dos anos, no seio desta cultura organizacional, talentos individuais das mais diversas estaturas. É o caso (excepcional pela sua duração) de Manoel de Oliveira, mas também, entre outros, os de Fernando Lopes, João César Monteiro, Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, António Reis, António Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa, João Botelho, João Mário Grilo, José Álvaro Morais, João Canijo, Pedro Costa, Teresa Villaverde, Mário Barroso, Jorge Silva Melo, Joaquim Leitão, Manuel Mozos, Edgar Pêra, Vítor Gonçalves, ou casos mais recentes como os de Marco Martins e Miguel Gomes, todos muito diferentes entre si. Diz a este respeito Marco Martins, realizador de *Alice* (2005): [84]

> "Se escolhermos três exemplos, Manoel de Oliveira, Pedro Costa e João Canijo, verifica-se que nada têm a ver uns com os outros. Há uma marca de heterogeneidade. De que se fala, [então], quando se fala de cinema português?"

Essa heterogeneidade, essa *diferença* específica, individual, torna-se facilmente no valor principal de uma pequena cinematografia e dos seus autores, que esperam, através da sua obra, alimentar o já referido "partido filo-português" na crítica internacional. Diz o mesmo Marco Martins, sobre esta compulsão para o *diferente*:

> "Hoje o cinema mais exportável e melhor é o das pequenas cinematografias (asiáticas e sul-americanas, por exemplo). Esse cinema é pensado de forma original, e é assim que quero os meus filmes: objectos únicos. Que pode levar um filme português a ser visto no estrangeiro? O ser diferente". [85]

Mas tudo se complica quando tentamos definir essa *diferença*, a que é sempre atribuído um valor salvífico excessivamente genérico, benevolente e auto-complacente. Os textos teóricos de Dziga Vertov e de Eisenstein, do expressionismo alemão, do dadaísmo, do néo-realismo italiano, de Bazin e de Bresson, da *nouvelle vague* francesa, de Pasolini, dos *angry young men* britânicos, do *Neue Kino* alemão ou o manifesto do grupo *Dogma 95*, entre muitos outros, permitiam entender de que diferenças falavam os seus autores. Tal não ocorre no seio de uma cultura organizacional *atomizada* e *fragmentada* como a dos cineastas portugueses. Na situação actual, é mais provável que uma cultura organizacional *integradora* surja no grupo de produtores, realizadores, actores e equipas técnicas interessados em apostar no *entertainment* cinematográfico e televisivo, que buscam eficácias comunicacionais apoiadas em gramáticas clássicas, do que no grupo disperso dos interessados no cinema independente e de autor, cujo "céu" é o seu reconhecimento, pelos aparelhos críticos e pelos públicos, como parte do *international art cinema*.

Uma das expressões desta cultura organizacional *atomizada* e *fragmentada* é a quase inexistência de organizações (micro-empresas, por exemplo) constituídas por recém-formados pelas escolas da especialidade. Em vez de se juntarem empresarialmente com base numa leitura partilhada da realidade e em convições grupais que motivem uma intervenção concertada nessa realidade, os recém-formados tendem a dispersar-se individualmente no mercado existente, esperando encontrar nele a oportunidade da sua afirmação pessoal.

Resumamos de novo: há, decerto, vantagem em separar claramente as etapas do desenvolvimento de um projecto, sendo que a pré-produção, ou preparação, tende hoje a expandir-se em períodos e tarefas mais vastos. O argumentista ou argumentistas podem, ou não, estar presentes em fases subsequentes do trabalho, mas o *script* deve ser entregue como acabado à realização (independentemente de modificações de que venha a ser alvo) para se desenvolver a preparação do filme. O *casting*, as *répérages* dos locais, a planificação minuciosa do *script*, envolvem directamente a produção, a realização, a direcção de fotografia, a *art direction*, a direcção de som. É desejável que a realização trabalhe intimamente com a produção, com a *art direction* e com a direcção de fotografia em torno das *répérages*, por exemplo. E muitos locais levantam problemas de captação de som directo, ou "diegético", pelo que é conveniente que a direcção de som intervenha cedo na preparação do projecto. As cenas previsivelmente mais problemáticas precisam de ser especialmente tidas em consideração, desde a preparação, por todas as competências técnicas que estarão nelas envolvidas.

A conquista, pelos actores, da intimidade com o projecto, que se iniciou pelo estudo e discussão do *script* e se foi traduzindo em exercícios de direcção e de *mise-en-scène*, eventualmente traduzidos em maquetes de cenas, é um *work in progress* que deve ter sido posto em movimento desde o *casting*.

As filmagens representam necessariamente a confluência de toda a preparação feita, e mais realizadores — devido à evolução dos equipamentos de captação de imagens e de som — tendem hoje a montar os materiais filmados, na medida do possível, cena a

cena, à medida que estes vão sendo produzidos, para poderem controlar mais de perto e mais imediatamente os resultados, dando-os como bons ou corrigindo-os. Isso significa que o *editing* também é chamado a intervir mais cedo, estando presente nas filmagens e preparado para testar a qualidade dos materiais. A separação das etapas de desenvolvimento de um projecto não desapareceu, mas envolve hoje maior velocidade, mais simultaneidade das interacções e mais disponibilidade das competências técnicas exigidas.

No cinema independente e de autor, a pós-produção, ocupada pela homogeneização da imagem, pela montagem e pelo som, tende a conservar dinâmicas herdadas e predominantemente estabilizadas, mas trabalha hoje, cada vez mais, em simultâneo com a finalização de eventuais *making of* e dos restantes materiais promocionais. A tendência geral é para a concentração de mais trabalhos diversificados, mas articulados uns com os outros, no mesmo período de tempo — o que exige uma notória subida de patamar em termos de organização.

Em busca de respostas

Há questões que vale a pena colocar aos realizadores portugueses contemporâneos (desdobrando-as e adaptando-as para as colocar depois, igualmente, a produtores) com vista à clarificação dos seus procedimentos e modos de trabalho, no seio da cultura organizacional que, apesar das diferenças entre eles, estabelece o chão comum ao desenvolvimento dos seus projectos:

— Como nasceu a ideia inicial do seu filme ou filmes? Discutiu-a com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos? Quem? Quanto tempo gastou na definição da ideia? Em que materiais ganhou ela forma (*story line*, sinopse, caracterização e tipologia de personagens, descrição de locais, *casting* previsível, previsão geral de custos, outros)? O seu produtor foi abordado nessa fase inicial? De que modo? Que temas ou questões foram discutidos durante essa abordagem?

— Quem escreveu ou adaptou o *script* dos seus filmes? Que participação teve nessa escrita? O seu produtor acompanhou de algum modo esse trabalho? De que modo? Se foi você o autor, trabalhou sozinho? Se trabalhou em equipa, qual a constituição desta e que competências específicas convergiam nessa equipa? Aceitaria que o seu produtor, ou alguém em quem ele delegasse essa tarefa, discutisse consigo os conteúdos do *script*? Que características e competências deveria essa pessoa possuir? Conheceu esse *script* diversas versões? Quantas? Porquê? Quanto tempo demorou o processo de escrita, e quantas pessoas estiveram nele envolvidas, e em que fases?

— Em que fase do projecto iniciou a preparação do filme propriamente dita? Que limitações marcaram as suas *répérages*? Que competências técnicas (*art direction*, produção executiva, direcção de fotografia, direcção de som, outras) estiveram envolvidas nas *répérages*? Que limitações marcaram o seu *casting*? Pôde contratar os actores com que queria trabalhar? Que tipo de disponibilidade foi possível contratualizar, quer com eles, quer com as competências técnicas com que precisou de discutir o projecto? O seu produtor associou-se de algum modo à preparação do filme? De que modo? A equipa contratada discutiu em conjunto o projecto, durante a sua preparação? Se sim, com que resultados?

— Que limitações e dificuldades encontrou durante as filmagens? Surgiram, nas filmagens, problemas novos, não-previstos pela preparação? De que magnitude e relevância? Como lidou com eles? Como descreveria a sua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens? Que competências técnicas lhe faltaram, ou se mostraram pouco capazes de resolver os problemas levantados? Porquê? Que relações manteve com a direcção da fotografia, com vista à obtenção dos resultados que pretendia? E com os actores? Como caracteriza a sua forma de trabalho com os actores? Como a justifica? E com a produção executiva? De que modo foi controlando os resultados das filmagens? O seu produtor associou-se de algum modo a esse controlo? De que modo?

— Que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção? Durante a montagem, sentiu necessidade de filmar mais, por se ter tornado evidente que faltavam cenas, *takes*, sequências que a preparação não previra? Se sim, qual a relevância e a percentagem do material em falta? Ao mesmo tempo, sobrou-lhe material inútil, de que teve de prescindir? Se sim, que relevância tinha esse material, e qual a percentagem desse material de que prescindiu? De que modo trabalhou com a direcção de som e que intervenção teve o realizador no *design* da banda sonora?

— Se fez ou encomendou um *making of* do(s) seu(s) filme(s), como foi desenvolvido esse projecto? Em que fase foi iniciado? Qual a dependência ou a autonomia da responsabilidade do *making of* face às competências técnicas e artísticas envolvidas no(s) projecto(s)? O *making of* estava previamente orçamentado, e foi financiado em conjunto com o projecto? Os restantes materiais promocionais foram previstos, planificados e dotados de orçamento suficiente? A quem entregou a responsabilidade de os concretizar? Qual a articulação entre o produtor, o realizador e as restantes competências técnicas na produção do *making of* e dos restantes materiais promocionais?

— Como foi desenvolvido o orçamento prévio sujeito à análise do financiamento? Trabalhou com o seu produtor na especificidade orçamental do projecto, tomando decisões prévias sobre a gestão interna dos montantes envolvidos? Foi criada pelo seu produtor alguma forma de controlo do desempenho orçamental? O orçamento entregue ao financiamento satisfazia as prioridades e características do projecto? Quem financiou estabeleceu com o seu produtor as formas de acompanhamento da execução orçamental? De que modo? O orçamento com que aceitou trabalhar foi suficiente para desenvolver e executar o projecto que se propos realizar? Se sim, pensa que teria sido possível melhorar a distribuição interna dos gastos? Se não, porque aconteceu isso, e que aprendeu com a experiência?

— Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores via Internet? Exibidores que exploram o circuito comercial das salas de cinema associaram-se de algum modo ao projecto? Em que fase do seu desenvolvimento e de que forma, concretamente? Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, com vista à distribuição e exibição internacionais? E essa necessidade foi orçamentada?

— Nos últimos anos, teve possibilidade de contactar, com vista a troca de experiências e a formação, com os seus pares internacionais, para poder comparar práticas

de desenvolvimento de projectos, competências presentes ou ausentes na diversidade das situações nacionais, tendências e formas de organização da produção? Em que âmbito e em que qualidade? À margem das associações profissionais existentes no seu país, está ligado a organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção, distribuição e exibição?

Quanto mais respostas concretas se obtiverem a estas e outras questões, mais nos encontraremos em condições de repensar a cultura organizacional do cinema português contemporâneo — isto é, de partir de um *corpus* empírico e descritivo para um diagnóstico das disfunções que mais o prejudicam e para mais exigentes metodologias de desenvolvimento de projectos. Até lá, e salvo excepção, (sempre as houve) apenas será possível produzir mais do mesmo, porventura deixando, por desleixo, agravarem-se procedimentos, contratualizações e hábitos de trabalho tendencialmente incapacitantes.

Seria absurdo sugerir que as preocupações aqui expressas com a cultura organizacional do cinema português contemporâneo apontam para sua submissão a uma cultura "managerial", e que eventuais saltos qualitativos na maneira de desenvolver projectos cinematográficos "de autor" e "independentes" dependeriam dessa submissão a uma "gestão" de modelo "universal", indistintamente aplicável à produção de automóveis, de frigoríficos ou à de filmes. A supremacia do "management" indistinto na cultura ocidental (Anne Legaré, 2009)[86] não substitui com vantagem a alteração dos procedimentos característicos de cada *teknê* artística.

"Não existe Arte, só existem artistas". De acordo. Mas os artistas do cinema, como ontem o aprendiz corporatista do atelier Da Vinci e hoje o prático de *school lab* ou em situação de estagiário, têm de mergulhar nas melhores práticas contemporâneas das suas artes, para poderem vir a fabricar os "objectos únicos" e "diferentes" que lhes permitirão sair do *ghetto* da menoridade kantiana em direcção à maioridade das competências adquiridas, e reconhecidas pela recepção — a publicada e a pública. ■

Bibliografia citada

A.A.V.V., (1952), *Imagem* (Revista) nºs 13, 14 e 15, de Janeiro, Fevereiro e Março.

A.A.V.V., KEA European Affairs, (2006), *The Economy of Culture in Europe*, Outubro (355 pp. em formato PDF), in <http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/economy_en.html >.

ARISTÓTELES, *Retórica*, várias edições, e *Poética*, várias edições.

ASTRUC, Alexandre, (1948), "Naissance d'une nouvelle avant-garde", in L'Écran Français, 30 de Março.

BADIOU, Alain (1999), «Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant», L'art du cinéma, n° 24, mars 1999, pp. 7-22.

BENJAMIN, W., (1936) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1ª edição co-traduzida para francês com Pierre Klossowski, in Zeitschrift für Sozialforschung V, Paris, 1936 - cahier n°1, Lib. Alcan. Texto alemão revisto in *Schriften I,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, com o título *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*). Retomado nas *Œuvres choisies*, 1959, trad. de Maurice de Gandillac. Tradução portuguesa e prefácio da versão de 1936 (2008) *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, João Maria Mendes, in Verónica, nº 1, e-journal do CITECI, editada em <www.estc.pt>, e em <www.ciac.pt> (Revista científica Verónica).

BJORKEGREN, (1996), *The Culture Business*, Routledge, N.Y.

BRANDÃO, Helena, (2008), *A fábrica de imagens — o cinema como arte plástica e rítmica*, dissertação de Mestrado em Filosofia (área: Estética e Filosofia da Arte), UL, Fac. de Letras.

CANUDO, R., "La leçon du cinéma" [1919] (1995), in *L'usine aux images*, ed. MOREL, J.-P., e DOTOLI, G., Séguier Arte Editions, Paris.

CHAUDHURI, Shohini, [2005] (2008), *Contemporary World Cinema*, Edinburgh University Press.

COLLINS, (1989), *Uncommon Cultures: Popular Cultures and Post-Modernism*, Londres, Routledge.

DANCYGER, Ken, e RUSH, Jeff, (2007), *Alternative Scriptwriting, Fourth Edition: Successfully Breaking the Rules*, Focal Press, MA, USA.

DAWSON, S., (1995), *Analysing organizations,* 2ª ed., Houndmills Macmillan Press.

DELAVAUD, G., [2002] (2004], "Discours technique et invention esthétique — du bon usage des petites caméras", in Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon* [2002], L´Harmattan, Paris, 2004, 253-268.

DELEUZE, Gilles, (1968) *Différence et répétition*, Paris, Epiméthée - P.U.F., *Logique du sens*, (1969), Paris, Minuit, Col. " Critique "; escritos com Félix GUATTARI: *L'Anti-Oedipe — Capitalisme et schizophrénie 1*, (1972/1973), Paris, Minuit, Col. " Critique "; *Mille Plateaux — Capitalisme et schizophrénie 2,* (1980), Paris, Minuit, Col. " Critique "; e *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), Col. " Critique ", Minuit.

DE VANNY, Arthur, (2006), "The Movies", in *Handbook of the Economics of Art and Culture*, GINSBURGH A. e THROSBY, David (eds.), Elsevier & North Holland, Amsterdam. Oxford, 615-665.

DIDI-HUBERMAN, George (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit.

DIOUME, Oumar (2009), "L'influence de la science et de la technologie sur l 'art et la culture intellectuelle", in *Histoire de l'Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, vol. VII, Unesco, Paris, coll. Histoire plurielle, 914-923.

ESQUENAZI, J.-P. (org.), [2002] (2004), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon* [2002], L´Harmattan, Paris, 2004; «O sentido do público», (2005), in ABRANTES, José Carlos (Coord.), *A Construção do olhar*, Lisboa, CIM/Livros Horizonte.

FERRY, Luc, (1990), *Homo Aestheticus — L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Fasquelle.

FOUCAULT, Michel, (1961) *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon; *Les Mots et les Choses — Une archéologie des sciences humaines*, (1966), Paris, Gallimard; *L'Archéologie du savoir*, (1969), Paris, Gallimard; *L'Ordre du discours*, (1971), Paris, Gallimard; *Dits et écrits*, ed. Defert e Ewald, (1994), Paris, Gallimard, 4 vol.; *Le gouvernement de soi et des autres* (2008), *(Cours au Collège de France, 1982.1983)*, Paris, Gallimard/Seuil; "Qu'est-ce qu'un auteur?", (1969), in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63ème anée, nº 3, Julho-Setembro, tr. Port. in *O que é um autor*, (2009),Vega, Passagens, 7ª ed., 58-59.

FREIRE, Suzana Alexandra, (2009),n"As práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Português", *in* Observatório (OBS*) Journal, 8, 40-76.

GOMBRICH, E. H., *The Story of Art* [1950], pocket edition, Phaidon, 2006; "Press Statement on *The Story of Art*", in The Gombrich Archive, © 2005, <www.gombrich.co.uk>, lido em Novembro 2009.

HAYWARD, Susan, *Cinema Studies, The Key Concepts* [1996], (2006), 3rd edition, Routledge, GB, Cornwall.

HOLMLUND, Chris, e WYATT, Justin (ed.), (2005), *Contemporary American Independent Film — From the margins to the mainstream*, Routledge, London e N. Y.

JACKSON, Elisabeth K., e KEBEDE, Alemseghed, (2009), "La culture et la production de masse: les industries culturelles", in *Histoire de l'Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, Unesco, Paris, coll. Histoire Plurielle, 924-933.

JAMES, David E.., (1989), *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press.

JENSEN, (1984), "An Interpretative Approach to Culture Production", in ROWLAND e WATKINS (ed.), *Interpreting Television: Current Research Perspectives*, vol.12, Beverly Hills, Sage Publications.

KANT, *Crítica da faculdade de julgar*, FCG, Lisboa, várias ed.; "Was ist Aufklärung", [1784], publicado na revista Berlinisch Monatssschrift.

KATZ, Steven D., (1991), *Film Direction Shot by Shot — Visualizing from Concept to Screen*, ed. Michael Wiese Productions & Focal Press.

KNOX, Simone, (2008), "Muito boa qualidade, de facto: *Shooting the Past* e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na era da televisão de qualidade americana", *in* BORGES, Gabriela, e REIA-BAPTISTA, Vítor (orgs.), *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*, Livros Horizonte e CIAC/CICCOMA.

LEGARÉ, A., (2009), "Culture et Politique", in *Histoire de l'Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, vol. VII, Unesco, Paris, coll. Histoire plurielle, 934-943.

LEMIÉRE, Jacques (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2005, N. 80. pp. 48-60. url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065

LOPES, Fernando, entrevistado por Vanda MARQUES no jornal "i" de 11/11/2009.

MABEY, C. e SALAMAN, G., (1995), *Strategic human resource management,* Blackwell Publishers, Lda. Oxford.

MARTIN, J., (1992), *Cultures in organizations*, N.Y, Oxford University Press.

HAMON, Hervé, e ROTMAN, Patrick, (1987), *Génération, 1., Les annés de rêve*, Paris, Seuil.

MARTINS, Marco, entrevistado por Kathleen GOMES, *in* Público, 19 de Março de 2005; MARTINS, Marco, entrevistado por RODRIGUES DA SILVA*, in* Jornal de Letras, 14 de Setembro de 2005.

MENDES, João Maria, (2001), *Por quê tantas histórias — o lugar do ficcional na aventura humana*, MinervaCoimbra; (2003), *Conta lá — notas sobre alguns modelos de narrativas*, CECOM, Ediual; (2008), Tradução portuguesa e prefácio *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, de Walter Benjamin, in Verónica, nº 1, e-journal do CITECI, editada em <www.estc.pt>; (2009), *Culturas narrativas dominantes — o caso do cinema,*, Lisboa, Ediual.

MONTEIRO, Paulo Filipe, (2005), "A escrita e os escritores no cinema português", in Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani, VII, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, Roma, 63-78.

MOZOS, Manuel, Jornal *Público* de 21/08/2009, suplemento "Ípsilon" pp. 11-13, entrevista conduzida por Luís Miguel OLIVEIRA.

MURPHY, J.J., (2007), *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*, The Continuum International Publishing Group, N.Y., London.

NEL, N., [2002] (2004), "Enjeux de la numérisation dans le cinéma contemporain", in Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon* [2002], L´Harmattan, Paris, 2004, 279-292.

OLIVEIRA, Manoel de, (2007), "The Land of Dreams", in *Projections 15, European Cinema*, Peter Cowie e Pascal Edelman (eds.), The European Film Academy, Faber and Faber, 20-24.

PALLA, Victor, e MARTINS, (1959), Costa, *Lisboa cidade triste e alegre*, (ed. dos autores), Lisboa; reed. Pierre von Kleist Editions, Guide Edições Gráficas, sob a orientação de José Pedro Cortes e André Príncipe, Lisboa, 2009.

PARR, Martin, & BADGER, Gerry, (2004), (2006), *The photobook: a history*, Londres, Phaidon, vol. I 2004, vol. II 2006.

PASOLINI, Pier Paolo, (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano; trad. port. *Empirismo Herege*, Assírio & Alvim, 1982, ISBN: 9789723700466.

PASOLINI, (1985), *Cinema di Poesia*, Comune di Reggio Emilia, Comune di Correggio, Ottobre.

PESSOA, Marta, (2009), *Adaptações do real — a literatura néo-realista no cinema português*, dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, FCSH, UNL.

PETTIGREW, A.M., (1979), "On studying organizational cultures", *in* Administrative Science Quartely, 24.

ROBBINS, S. P., (1999), *Comportamento Organizacional*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora, S.A. (original: *Essentials of Organizatinal Behavior*).

RORTY, Richard, (1979), *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton Un. Press; (1982), *Consequences of Pragmatism*, Un. of Minnesota Press; (1989), *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge Un. Press; [1967], (1992), *The Linguistic Turn — Essays in Philosophical Method,* The Un. Of Chicago Press.

SACRAMENTO, Mário, [1968], (1985), *Há uma estética néo-realista?,* Lisboa, D. Quixote, 1968, reed. Vega 1985.

SAGUENAIL (Serge Abramovici), (2004), *Reinos desencantados — um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais,* ed. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.

SCHEIN, E.H., (1984), "Coming to a New Awereness of Organizational Culture", *in* Sloan Management Review, Vol. 25, nº 2.

SCHRADER, Paul, [1972] (1974), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, 1974, ISBN 0-306-80335-6 (edição original 1972, Berkeley University Press).

SORLIN, P., [2002], (2004), "Qui a changé? Les critiques? Le public? Les films?", in Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon* [2002], L´Harmattan, Paris, 2004, 87-95.

SOUSA, Alda, (2007), "A grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal", in <www.esquerda.net>, 31 de Julho.

STANISLAVSKI, [1936], (1988), *An Actor Prepares*, London: Methuen.

STEMPEL, Tom, [1988], (2000), *Framework, a History of Screnwriting in the American Film* (1988), Syracuse University Press, 2000 (third edition), ISBN-0-8156-0654-0.

STORARO, Vittorio, (2007), "The Meaning of Light, an interview with Vittorio Storaro", in *Projections 15, European Cinema*, Faber and Faber / The European Film Academy, 47-54.

THOMPSON, Kristin, (1999), *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge: Harvard University Press.

TRUFFAUT, F., (1954), "Une Certaine Tendance du Cinéma Français", in Cahiers du Cinéma, Janeiro.

WOLTON, Dominique, (1997), *Penser la Communication*, Paris, Flammarion.

VEYNE, Paul, (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Des travaux»; (2008), *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel.

Bibliografia sobre o Cinema Português

A.A.V.V., (1967), *O ofício do Cinema em Portugal*, ed. policopiada, Biblioteca da Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

A.A.V.V., (1965), "Debate em torno do Novo Cinema Português", in Plano nºs 2-3.

A.A.V.V., (1985), *Cinema Novo Português 1960-1974*, Cinemateca Portuguesa.

A.A.V.V., (1996), *100 Anos de Cinema em Portugal,* Cinemateca Portuguesa.

A.A.V.V., (2007), "75 Anos, Cronologia da Tobis", disponível em <www.tobis.pt>, consultado em Novembro de 2009.

ANTÓNIO, Lauro, (1970), *O cinema entre nós*, ed. autor, Lisboa.

ANTÓNIO, Lauro, (1978), *Cinema e Censura em Portugal* (1926 - 1974), Colecção Cinema/Arcádia, Lisboa.

BELLEMARE, Denis, (2001), "Les cinémas du Portugal", Festival International du nouveau cinéma et nouveaux médias, Montréal, octobre.

CAPUCHO, Carlos, (2008), *Magia, Luzes e Sombras – 1974-1999 – Vinte e Cinco Anos de Filmes no Circuito Comercial Português*, Lisboa, Universidade Católica Editora.

COELHO, Eduardo Prado, (1983). *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982),* Instituto de Cultura e Língua Potuguesa, col. Biblioteca Breve, Vol. 78, 1ª edição, Lisboa.

COSTA, Alves, (1978), *Breve História do Cinema Português* (1896 - 1962) , Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, Vol. 11, 1ª edição, Lisboa, disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/cinema/011/bb11.pdf

COSTA, João Bénard da, (1985), "Cinema português: Revolta ou Revolução", in *Catálogo Cinema Novo Português*, Cinemateca Portuguesa, 14-44.

COSTA, João Bénard da, (1996), *O Cinema Português Nunca Existiu,* CTT, Clube do Coleccionador.

COSTA, João Bénard da, (1991), *Histórias do Cinema —* Sinteses da Cultura Portuguesa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

COSTA, José Manuel, (1989), "Cinema Português: dos Clássicos aos Novíssimos", Cinemateca Portuguesa, pasta 5, 75-76, Lisboa.

CRUCHINHO, Fausto, (2001), "Os passados e os futuros do cinema novo. O Cinema na polémica do tempo", in *Estudos do Séc. XX*, 1.

CUNHA, Paulo, (2005), "Modernidade e tradição no discurso do novo cinema português (1955-1974), comunicação ao colóquio Tradição e Modernidade no mundo Ibero-americano, CEIS20, Univ. Coimbra, Instituto Pedro Nunes.

DUARTE, Fernando, (1964), "Modernas tendências do cinema português", in *Celulóide*, 76, Abril.

FERREIRA, Carolin Overhoff, (coord.), (2007), *O Cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras.

FONSECA, M. S., (1993),``Verdes anos", Folhas de apoio da Cinemateca Portuguesa, 10 de Maio.

GRANJA, Paulo (2005), *O movimento dos cineclubes e o cinema português, 1945-1962,* http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/o_movimento_dos_cineclubes_e_o_cinema_portugues_19451962.html, Coimbra, CEIS20. Nb: transcrição de artigo homónimo da revista *Argumento* (n.º 113, Jul.-Agosto de 2003), com 1.ª versão na revista *História* («Dos filmes sonoros ao cine-clubismo», Jul.-Agosto de 2002).

GRILO, João Mário, (1992), ``Cinema português", *in* José-Augusto França (coord.), volume ``Artes & Letras" da *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Lisboa, Pomo.

GRILO, João Mário, (1999), "Mercredi des cendres: Petite chronologie du cinéma portugais", Traffic, nº 32, France, hiver, 75-82.

GRILO, João Mário, (2000), *O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*, Lisboa, Livros Horizonte.

GRUGEAU, Gérard, (2002a), "Voyage au pays des « limbes »", 24 images, nº 110, Montréal, printemps, 5-10.

GRUGEAU, Gérard, (2002b), "L'économie du cinéma au Portugal : Deux ou trois choses que je sais d'elle", 24 images, nº 110, Montréal, printemps, 13-14.

GRUGEAU, Gérard, (2001), "Résister au temps", 24 images, nº 100, Montréal.

LEMIÉRE, Jacques (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. 2005, N. 80. pp. 48-60. url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065

LOPES, Fernando, (1985), ``Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes", *in* AAVV, *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Cinemateca Portuguesa.

LOURENÇO, Eduardo, [1994], (1997), "Cinéma portugais: littérature et cinéma", comunicação em Aix-en-Provence, 1994, in Catálogo do Cineclube de Faro sobre António Reis e Margarida Cordeiro, 152, Faro, 1997.

LUZ, Manuel Machado da, artigos na revista *Seara Nova*, anos 60 (por repertoriar).

MATOS-CRUZ, José de, (1989), *Prontuário do Cinema Português*, Cinemateca Portuguesa.

MATOS-CRUZ, José de, (1996), *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações,* Lisboa, Publicações D. Quixote.

MATOS –CRUZ, José de, (1998), *Cinema Português — O Dia do Século*, Lisboa, Grifo.

MATOS-CRUZ, José de, (1999), *O cais do Olhar — o cinema português de longa-metragem e a ficção muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, — Museu do Cinema.

MATOS-CRUZ, José de, (2002), *IPC, IPACA, ICAM – Trinta Anos com o Cinema Português,* Lisboa, Publicações Dom Quixote.

MENEZES, Salvato Teles de, "O cinema entre o pragmatismo e o elitismo", in *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Alfa, vol. 6, 319-324.

MONTEIRO, João César, (1969), "O nosso cinema e o deles – considerações em torno de *Un soir, un train*… (Laços Eternos) de André Delvaux" in *O Tempo e o Modo*, nºs. 64-65-66, Outubro-Novembro-Dezembro, 987-992.

MONTEIRO, Paulo Filipe, (1995), *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, tese de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa.

MONTEIRO, Paulo Filipe, (2004), "O fardo de uma nação / The burden of a nation", in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs.), *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e Cultura.

MONTEIRO, Paulo Filipe, (2000), "Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'", in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar...,* Lisboa, Círculo de Leitores, 2000 (republicado em ed. Temas e Debates), 2001.

NORTE, Roberto, *Singularidades do Cinema Português,* Portugália Editora (S/D).

OLIVEIRA, Manoel de, (2005), "Esta minha paixão", "Caminhos da prostituição" e "Rios da terra, rios da nossa aldeia", in MACHADO, Álvaro (org.), *Manoel de Oliveira*, ed. Cosacnaify e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

PARSI, Jacques, (1999), "Cinéma portugais", Traffic, nº 32, France, hiver, 65 - 74.

PARSI, Jacques, (2001), "Cinéma portugais: le geste et la parole" (Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Paris, ISSN 0590-966X, 19-26)

PELAYO, Jorge, (1985), *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*, Lisboa, Cinemateca,1985, 1998 2ª ed..

PINA, António de, (1986), *História do Cinema Português*, Europa-América.

PINA, Luis de, (1978), *Panorama do Cinema Português,* Lisboa, Terra Livre.

PINA, Luís de, (1977), *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega.

PINA, Luís de, (1987), "Lisboa Filme, Um Sonho Vencido", Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 38.

PITA, António Pedro, HENRY, Christel, MONTEIRO, Paulo Filipe, GRANJA, Paulo Jorge (coord.; 2005), *O movimento dos cineclubes*, http://movcineclubes.weblog.com.pt, parte do weblog «Correntes Artísticas e Movimentos Artísticos» (http://cami.weblog.com.pt), do homónimo Grupo de trabalho do CEIS20 da Universidade de Coimbra. Nb: com recolha documental, reprodução de textos e relação dos 68 cineclubes lusos criados entre 1943-65: (http://movcineclubes.weblog.com.pt/arquivo/o_movimento_dos_cineclubes_relacao_de_clubes _19451965.html).

POMPIDOU, Centre Georges, (1982, 1987), *Le cinéma portugais*, Centre Georges Pompidou/ Equerre, col. Cinémas Pluriels.

PORTAS, Nuno, (1956), "Para um Cinema Novo", in *Diário de Lisboa* 10.7.56, 7, e 24.7.56, 6-7.

RAMOS, Jorge Leitão, (1989), *Dicionário do Cinema Português (1962-1988*), Lisboa, Caminho.

RAMOS, Jorge Leitão, (2005), *Dicionário do Cinema Português (1989-2003),* Lisboa, Caminho.

RIBEIRO, M. Félix, (1983), *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

ROCHA, Paulo (1966), "Entrevista com Paulo Rocha nos Cahiers du Cinéma, in Celulóide, 108, XII.

SAGUENAIL (Serge Abramovici), (2004), *Reinos desencantados — um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais,* ed. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira.

SILVA, Manuel Costa e, (1970), "Para uma história do moderno cinema português: entrevista com Manuel Costa e Silva", in *Vida Mundial,* nº 1640, 13.11.70, 39-43.

STRAUSS, Frédéric, (1989), ``Situation du cinéma portugais: Actes du printemps", *Cahiers du Cinéma*, nº 422, Julho-Agosto.

TORGAL, Luís Reis (coord.), (2000), *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores.

TORRES, António Roma, (1974), *Cinema Português. Ano Gulbenkian,* Maia, Livros Zero.
VASCONCELOS, A.-P., (1974), "Do cinema da miséria à miséria do cinema", in Cinéfilo, 19.9 –II.

Jornais e Revistas

Animatógrafo (fundada em 1933; 14 números publicados).
Celulóide (nº 1 Dezembro 1957, nº 370 Março 1986).
Cinéfilo (especialmente anos 1973-1974)
Imagem (segunda série a partir de 1954)
O Tempo e o Modo (relevância: anos 1963 - 1969).
Seara Nova (relevância: anos 1960-1969)

Notas do texto

[1] Gombrich, E. H., *The Story of Art* [1950], *pocket edition*, Phaidon, 2006.

[2] Sobretudo com Michel Foucault (desde os seus *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, *Les Mots et les Choses — Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, *L'Archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969, *L'Ordre du discours,* Paris, Gallimard, 1971, até *Dits et écrits,* ed. Defert e Ewald, Paris, Gallimard, 1994, 4 vol.; com Gilles Deleuze (desde os seus *Différence et répétition*, Paris, Epiméthée - P.U.F. 1968, *Logique du sens*, Paris, Minuit, Col. " Critique ", 1969, até *L'Anti-Oedipe — Capitalisme et schizophrénie* 1, Paris, Minuit, Col. " Critique ", 1972/1973, *Mille Plateaux — Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris, Minuit, Col. " Critique ", 1980, e *Qu'est-ce que la philosophie?* Col. " Critique ", Minuit ,1991., estes três últimos escritos com Félix Guattari); e com Richard Rorty (*Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton Un. Press, 1979, *Consequences of Pragmatism*, Un. of Minnesota Press, 1982, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge Un. Press, 1989, e *The Linguistic Turn — Essays in Philosophical Method*, The Un. Of Chicago Press, [1967] 1992).

[3] O próprio Gombrich voltou diversas vezes à frase incial do seu livro, para a comentar e tornar mais compreensível. Veja-se, por exemplo o que ele diz em "Press Statement on The Story of Art", in *The Gombrich Archive,* © 2005, www.gombrich.co.uk: "I opened the text with a remark I did not invent, the statement: There really is no such thing as art, there are only artists. One of the rhetorical functions of this opening arises out of the wish to reassure any reader who might feel intimidated by big abstract nouns, what I call art with a capital A. But this opening also implies the theoretical position that underlies the whole book. Briefly, I propose to go back to earlier usage, to the time when the word 'Art' signified any skill or mastery, as it still does when we speak of the 'Art of War',or the 'Art of Love', or as Whistler did 'The gentle art of making enemies'. This good old usage was replaced in the Romantic Period by the one that is still in current use according to which the word 'Art' stands for a special faculty of a human mind to be classified with religion and science. It is an interesting shift in meaning but it cannot concern me here. Suffice it to say that when you replace the word 'Art' by the word 'Skill' in the opening sentence, it ceases to look challenging or paradoxical: There can be no skill in the abstract, skill is always for something and the skill with which this book is concerned is mainly that of image making".

[4] Gombrich, op. cit., "In Search of New Standards — The late nineteenth century", pp. 411—427.

[5] Tomo o termo "aquário" de Paul Veyne, que o usou como quase-sinónimo de "epistema" no seu *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Des travaux», 1983.

[6] *Teknê* (plural: *teknai*) significou para Aristóteles (cf. *Retórica*) arte, ofício, habilidade, técnica — a "disposição produtiva do intelecto prático correctamente ordenado", mas também a potência (*dynamis*) activa, capaz de ser fonte de mudança em artefactos, e por meio da qual o artista trabalha a sua matéria "bem" ou de acordo com a sua intenção, transformando-a em outra coisa.

[7] Mas a estética já não é, para nós, normativa, pelos menos desde a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant (1790). E, admitindo que, na sua indagação do mundo percepcionado, ainda se ocupa da beleza, é difícil dizer sobre esta mais do que disse Francis Ponge em "l'objet, c'est la poétique":
"Chacun de nous, tant que nous sommes (Cada um de nós, enquanto somos) / connaît bien, je suppose, sa Beauté. (conhece bem, suponho, a sua Beleza.) / Elle se tient au centre, jamais atteinte. (Ela ocupa o centro, nunca alcançada.) / Tout en ordre autour d'elle. (Tudo em ordem em seu torno.) / Elle, intacte. (Ela, intacta.) / Fontaine de notre patio". (Fonte do nosso pátio.)

[8] Para o Foucault de *Histoire de la folie à l'âge classique* (edição revista na Gallimard, 1972), precisamente, a loucura, nas épocas que ali se estudam, é facilmente definida como "ausência de obra".

[9] Sejamos claros: a prevalência dos *singulares* (por exemplo, da ideia de *pessoa*), lá onde ela foi possível e sobretudo no mundo "moderno", não impediu nunca a geração, pelas sociedades, da ideia de "pacto social", "contrato social", a instauração impositiva de aparelhos jurídicos e políticos normativos, etc. A prevalência dos singulares significa, sim, que se trata de uma instância que é indispensável defender continuamente, de modo radical, para que ela não seja subsumida pelos *universais* que tendem a sobrepor-se-lhe, também continuamente. A sabedoria, nesta matéria, consiste em não prescindir nunca da defesa radical de cada um dos termos (irredutíveis um ao outro), aceitando como necessária essa relativa oposição paradoxal. O mundo moderno extremou a contradição entre individualismo e homogeneização do gosto via sociedade do consumo e indústrias culturais (Luc Ferry, *Homo Aestheticus — L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990), ou entre individualismo e colectivismo (nas sociedades totalitárias), produzindo as "sociedades individualistas de massas" em que vivemos (Dominique Wolton, *Penser la Communication*, Paris, Flammarion, 1997).

[10] Veyne, Paul, *Foucault, sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008, capítulo "Le scepticisme de Foucault", pp. 59-81.

[11] Foucault, Michel, *Le gouvernement de soi et des autres (Cours au Collège de France, 198-.1983),* Paris, Gallimard/Seuil, 2008.

[12] *Imagem* nºs 13, 14 e 15, de Janeiro, Fevereiro e Março de 1952.

[13] Os textos da *Imagem* aqui citados foram interessantemente comentados por Marta Pessoa in *Adaptações do real — a literatura néo-realista no cinema português*, dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, FCSH, UNL, 2009.

[14] Sobre a sobrevivência do néo-realismo em Portugal, v. Mário Sacramento, *Há uma estética néo-realista?*, Lisboa, D. Quixote, 1968, reed. Vega 1985. Sacramento, para quem o néo-realismo em Portugal foi apenas literário, (ele não considera a pintura néo-realista em Portugal, que teve uma existência forte e culturalmente significativa) admitia que ele "foi colhido ou tolhido (...) por uma adversidade a que não conseguiu eximir-se: a de a literatura ser a única expressão viável de aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário" (p.22). Mas, se admitia que o ciclo do "primeiro néo-realismo" estava encerrado, Sacramento esperava igualmente uma sua transubstanciação, uma regeneração futura: "O degelo existencial que se descortina nas obras mais recentes de alguns néo-realistas [ele acabava de citar *Domingo à tarde* de Fernando Namora], e a antítese, em âmbito caracterizadamente existencialista, que a obra de Vergílio Ferreira constitui, parecem indicar que o processo seguirá por aí até que atinja uma terceira fase de negação da negação" (p. 45 da ed. Vega).

[15] Usamos a expressão na esteira de Pettigrew, A.M., "On studying organizational cultures", in Administrative Science Quartely, 24, 1979, pp 570-581: "In order for people to function within any given setting they must have a continuing sense of what that reality is all about in order to be acted upon. Culture is the system of such collectively accepted meanings operating for a given group at a given time…". Mais tarde, Schein, Edgar. H., "Coming to a New Awereness of Organizational Culture", in Sloan Management Review. Vol. 25, 1984, nº 2, diz que "Cultura organizacional é o padrão de pressupostos básicos que um dado grupo inventou, descobriu e

desenvolveu, aprendendo a lidar com os problemas de adaptação externa e integração interna, e que têm funcionado suficientemente bem para serem considerados válidos e serem ensinados aos novos membros, como o modo correcto de compreender, pensar e sentir, em relação a esses problemas". Para um estudo mais aprofundado da noção, v. também Dawson, S., *Analysing organizations*. 2ª ed., Houndmills Macmillan Press, 1995; Robbins, S. P., *Comportamento Organizacional*, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora, S.A. , 1999 ; Mabey, C. e Salaman, G. , *Strategic human resource management*, Blackwell Publishers, Lda. Oxford, 1995; e Martin, J., *Cultures in organizations*, N.Y, Oxford University Press, 1992.

[16] Enquanto em Portugal ocorriam estas mudanças, em França os cineastas da *nouvelle vague* debatiam-se directamente com o poder político. Em 1966, André Malraux, ministro de Estado encarregado dos Assuntos Culturais no governo gaullista de Georges Pompidou, não toma posição contra a proibição de exibição de *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot*, de Jacques Rivette, por um secretário de Estado (embora pouco depois seleccione o filme para o festival de Cannes). No momento da proibição, J.-L. Godard escreve a Malraux a seguinte carta (cit. por Hervé Hamon e Patrick Rotman in *Génération, 1., Les annés de rêve*, Paris, Seuil, 1987): "Tinha razão o seu patrão. Tudo se passa a um nível vulgar e subalterno… Felizmente, para nós, que somos intelectuais, você, Diderot e eu, o diálogo passa-se a um nível superior. Sendo cineasta como outros são judeus ou negros, eu começava a estar farto de ir ter consigo pedir que intercedesse junto dos seus amigos Roger Frey e Georges Pompidou para obter o perdão de um filme condenado à morte pela censura, essa gestapo do espírito. Mas, Deus do céu, nunca pensei ter de fazê-lo pelo seu irmão Diderot, jornalista e escritor como você, e pela sua Religiosa, minha irmã. (…) Se não fosse prodigiosamente sinistro, seria prodigiosamente belo e comovente ver um ministro (…), em 1966, com medo de um espírito enciclopédico de 1789 (…). Mas nada há de espantoso nessa cobardia profunda. Você faz a política da avestruz, com as suas memórias interiores (...). Eu telefono-lhe do estrangeiro, de um país longínquo, a França livre (…)". François Truffaut, preso pelas filmagens de *Farenheit 451*, "lê e aprova" a carta a Malraux.

[17] Jornal *Público* de 21/08/2009, suplemento "Ípsilon" pp. 11-13, entrevista conduzida por Luís Miguel Oliveira.

[18] Posteriormente, Mozos "desedipizou" esta versão das relações entre gerações de cineastas (v., adianta, a entrevista com ele, conduzida por Miguel Cipriano).

[19] Kant, *Was ist Aufklärung*, 1784, publicado na revista Berlinisch Monatssschrift em Dezembro do mesmo ano. A sua Crítica da faculdade de Julgar, que abre as portas da estética moderna, só é publicada seis anos depois.

[20] Foucault, *Le gouvernement de soi...,* p. 14. Com o seu "Il faut être absolumment moderne", Rimbaud viria muito mais tarde a metamorfosear, no domínio das teknai artísticas, o imperativo de actualidade e de resposta ao presente.

[21] Idem ibid., p.25.

[22] Idem ibid., p.29.

[23] Idem ibid., p. 32.

[24] Sobre heteronomia e autonomia, v. o meu *Culturas narrativas...,* op. cit.,"Valores narrativos e heteronomia", pp. 38-39.

[25] Idem ibid., "As pequenas diferenças excessivas", pp. 169-181.

[26] "Normalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à *mise-en-scène*. *N'Os Verdes Anos* tentou-se ir contra isto; o que mais interessava era a relação entre o *décor* e a personagem, o tratamento da matéria cinematográfica". Paulo Rocha *apud* Paulo Filipe Monteiro, in "A escrita e os escritores no cinema português", Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani, VII, 2005, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, Roma, pp. 63-78. Esta dimensão explícita da preferência pela matriz poética encontra talvez o seu expoente com *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, realizado em 1976: as diversas narrativas que atravessam o filme têm sobretudo valor ora poético, ora etnográfico. Também encontramos a defesa da matriz poética do cinema num raro artigo de Manoel de Oliveira, "The Land of Dreams": "Europe is the land of film and film is the land of dreams — to understand this is a poetic act. (...) The expressions, being poetic, are to some degree mysterious, since they stem from the subconscious or feelings beyond the bounds of reason, as well as deep revelations of hidden feelings that overlay reason. That is why such riches, so obvious in film, are difficult if not impossible to define or explain. Nevertheless, this is a condition that is typical of the Arts." (Oliveira, Manoel de, in *Projections 15, European Cinema*, Peter Cowie e Pascal Edelman, ed., The European Film Academy, Faber and Faber, 2007, pp. 20-24).

[27] Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico* (parte terza), Garzanti, Milano 1972, 1991; trad. port. *Empirismo Herege*, Assírio & Alvim, 1982, ISBN: 9789723700466; e *Cinema di Poesia*, Comune di Reggio Emilia, Comune di Correggio, Ottobre 1985.

[28] Schrader, Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, 1974, ISBN 0-306-80335-6 (edição original 1972, Berkeley University Press). As páginas citadas são as da edição Da Capo.

[29] Noutras condições que tivessem definido um tal estilo, esse cinema de matriz "poética", "não-narrativa", poderia ter ocupado o lugar que Foucault atribuiu um dia a Ann Radcliffe ("Qu'est-ce qu'un auteur?", in Bulletin de la Société Française de Philosophie, 63ème anée, nº 3, Julho-Setembro de 1969, retomado em *O que é um autor*, Vega, Passagens, 7ª ed., 2009, pp. 58-59): "Ann Radcliffe não escreveu apenas *The Castles of Athlin and Dunbayne*, *The Mysteries of Udolpho* e alguns outros romances, ela tornou possíveis os romances de terror do começo do séc. XIX e, nessa medida, a sua função de autor excede a sua própria obra (…). Os textos de Ann Radcliffe abriram o campo a um certo número de semelhanças e analogias que têm por modelo ou princípio a sua própria obra. Esta contém signos característicos, figuras, relações, estruturas que puderam ser reutilizadas por outros". Ou seja: sem serem "instauradores de discursividade", os seus romances abriram caminho a um sub-género, com a sua gramática e a sua retórica próprias.

[30] No presente texto apenas nos referimos a longas metragens ficcionais, apesar da relevância que as curtas têm, tradicionalmente, no universo em referência, e da importância crescente do documentário. A opção deve-se exclusivamente à vantagem de limitar os objectos de reflexão, mas será indispensável expandir a análise de forma a incluir os dois outros registos referidos.

[31] Dada a natureza específica da criação artística e cultural, numerosos autores salientam a sua inscrição sobretudo individual ou como "contra-cultura", e não partilhariam a ideia de que a actividade dos artistas ou dos produtores culturais pode ser observada em termos de cultura organizacional. Sintetizando as convicções destes autores, escrevem Jackson, Elisabeth K., e Kebede, Alemseghed ("La culture et la production de masse: les industries culturelles", in *Histoire de l'Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, Unesco, Paris, coll. Histoire Plurielle, 2009, pp. 924-933): "Jensen ('An Interpretative Approach to Culture Production', in Rowland e Watkins (ed.), *Interpreting Television: Current Research Perspectives*, vol.12, Beverly Hills, Sage Publications, 1984) afirma que é impossível estudar a cultura como um produto de forças não-interpretativas. Estas forças, que compõem o carácter e a natureza dos materiais culturais, são definidas por suposições, preconceitos e opiniões dos produtores respeitantes ao seu trabalho, aos seus negócios, ao público, à época, ao género: 'o material cultural não é tratado como sabão por factores organizacionais, técnicos ou económicos'. Collins (*Uncommon Cultures: Popular Cultures and Post-Modernism*, Londres, Routledge, 1989), por seu turno, opõe-se aos teóricos críticos para quem a cultura é essencialmente controlada pela elite do poder — é o contrário que parece verdadeiro. A produção e o consumo de cultura ocorrem de modo descentralizado e imprevisível, e são multitudinários. É, por isso, impossível, diz Bjorkegren (*The Culture Business, Routledge*, N.Y., 1996), o controlo totalitário sobre a produção e o consumo das artes". Independentemente da justeza destas declarações, o cinema, arte e indústria, conheceu e conhece, ao longo da sua história, formas e modos de produção a que correspondem diversas culturas organizacionais.

[32] Martin, J., *Cultures in organizations*, N.Y, Oxford University Press, 1992.

[33] No que se refere ao apoio à produção de longas-metragens de ficção, o montante máximo atribuído a cada projecto é de 700.000 € (140 mil contos) — valores de 2009.

[34] Há excepções: João César Monteiro fez filmes "históricos" ou "de época" reduzindo ao mínimo as necessidades da produção e teatralizando a baixo custo as alusões epocais. A "marionetização" (redução a um "teatro de marionetas") ou a teatralização das situações e da *mise-en-scène* foram frequentemente a solução encontrada por cineastas portugueses para lidarem com reconstituições históricas (veja-se também *O Bobo*, de José Álvaro Morais, que esteve sete anos em produção, 1980-1987). Essa teatralização importada para o cinema tem por vezes a sua origem em experiências como as de Syberberg e Schroeter e inovam em matéria de *mise-en-scène*, dando origem a uma nova estética. Mas Manoel de Oliveira realizou uma co-produção luso-franco-espanhola, *Non ou a vã glória de mandar* (1990), com um excepcional orçamento (o oficialmente divulgado) de 750.000 contos (3.750.000 €), onde reconstitui trechos da batalha de Alcácer Quibir com um número invulgar de guerreiros a cavalo e de adereços de época (e também momentos equivalentes da guerra colonial), como sublinhava Bénard da Costa na sua ficha da Cinemateca Portuguesa de 8 de Março de 1991 (COSTA, João Bénard da, Non ou a Vã Glória de Mandar, "Cinema e História: História e Identidade Nacional", Cinemateca Portuguesa, pasta 44, 491-494, Lisboa, 1991). Mas, em *O Quinto Império — Ontem como hoje* (2004), feito a partir da peça *El Rei D. Sebastião*, de José Régio (1949), regressa aos baixos orçamentos.

[35] *O contrato* (Nicolau Breyner, estreado em Janeiro de 2009, 18 cópias, 45.379 espectadores em sala em 8/11/09), e *Second Life* (Nicolau Breyner e Miguel Gaudêncio, também estreado em Janeiro de 2009, 25 cópias, 90.033 espectadores em sala na mesma data), são os exemplos mais recentes dessa tentativa de fazer filmes mainstream à portuguesa. Noutros registos, *Um amor de perdição*, de Mário Barroso, estreado em Abril de 2009, 15 cópias — escolhido como filme português candidato aos Óscares de 2010 por um júri constituído por Margarida Gil (Associação Portuguesa de Realizadores), Patrícia Vasconcelos (directora da ACT), Pedro Mexia (subdirector da Cinemateca Portuguesa), Pedro Camacho (Associação de Produtores de Cinema), José Carlos de Oliveira (Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisuais) e Pedro Homem de Mello (Tobis Portuguesa) — tinha feito, na mesma data, 4.755 espectadores em sala. *A corte do Norte*, de João Botelho, estreado em Março de 2009, 8 cópias, fizera, ainda na mesma data, 2.707 espectadores em sala. *A esperança está onde menos se espera*, de Joaquim Leitão, estreado em Setembro de 2009, 40 cópias, ia nos 38.894 espectadores em sala. *Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues, estreado em Outubro, 10 cópias, ia nos 5.286 espectadores, aproximando-se dos 5.821 de *Singularidades de uma rapariga loura*, de Manoel de Oliveira, estreado em Abril (cinco cópias).

[36] Dioume, Oumar, "L'influence de la science et de la technologie sur l 'art et la culture intellectuelle", in *Histoire de l'Humanité, le XXe. siècle de 1914 à nos jours*, vol. VII, Unesco, Paris, coll. Histoire plurielle, 2009, pp. 914-923: "Por tecnocultura entendemos a cultura submersa na tecnologia omnipresente, que tem efeitos omnipotentes e onde quotidianamente nos banhamos. (...) Trata-se de uma imbricação que (...) engendrou uma cultura económica fundada sobre o fétichismo da eficácia. Mas tal imbricação, rica em potencialidades extraordinárias para a criação cultural e artística, também comporta (...) o risco de aceleração de um processo de uniformização adverso à necessária diversidade das culturas, que deve continuar a ser uma das riquezas da humanidade". V. também, sobre a diferença entre expressão e técnica, Oliveira, Manoel de, "The Land of Dreams", loc. cit.: : "Nowadays, the aim is to attract the public in the most vulgar and increasingly mediocre fashion, in ways that are increasingly stereotyped and sophisticated in terms of technique — as if technique belonged to the realm of expression and not of that of science. We believe that expression is the very essence of art and not technique, that belong to science — although art can use technique to enhance its expression. "

[37] V. a entrevista com João Botelho, conduzida por Marta Simões e Jorge Jácome.

[38] Para simplificar as definições do que aqui designamos por filmes *mainstream*, de autor, independentes e de *low budget*, remetemos o leitor para Hayward, Susan, *Cinema Studies, The Key Concepts* [1996], 3rd edition, Routledge, GB, Cornwall, 2006, designadamente para as entradas "Auteur/Auteur Theory/ Politique des Auteurs", "Independent Cinema" e "Dominant / Mainstream Cinema".

[39] Chaudhuri, Shohini, *Contemporary World Cinema*, Edinburgh University Press [2005] 2008. Logo na sua Introdução, escreve o autor: "World cinema is a term wich as gained currency in recent years although its usage and meaning is far from settled. It is sometimes deployed as a catch-all term (...). This book, however, adopts it in a more specific sense, not only to refer to national cinemas outside Hollywood (...) but also to assert the importance of placing the national within the regional and global perspectives. In an age where film practices and film audiences are increasingly globalised, 'world cinema' raises a distinct set of problems and issues and invites a different critical approach from national cinema studies — although there are many overlaps between the two. This often produces tensions between cinemas, as some are more internationally formed than others."

[40] Sobre a capacidade do cinema português para realizar, ou não, esse conjunto de desejos, cf. Paulo Leite, "Reflections on the way film projects are developed in Portugal".

[41] Está por estudar o vasto acervo de projectos de filmes (por exemplo, dos últimos vinte anos) apresentados aos concursos do ICA (e seus antecedentes) e nunca financiados nem realizados. Trata-se de centenas de projectos que é possível estudar ao nível do script, das notas de intenções da realização, das parcerias de produção propostas, do caderno de encargos e, finalmente, das actas dos júris que os não viabilizaram, e onde essa não viabilização é justificada e argumentada por imposição legal.

[42] V. a este respeito a entrevista com Margarida Cardoso, conduzida por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano: "Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar".

[43] O FICA, inicialmente gerido pela "Espírito Santo Activos Financeiros", tem os canais televisivos generalistas, a ZON e o IAPMEI como participantes; atribuiu cinco milhões de euros à "Utopia Filmes" para a realização de seis longas-metragens, por financiamento indirecto, constituindo com ela a sociedade "Utopia Major Spot"(informação disponibilizada pela Associação Portuguesa de Realizadores). Do site da "Utopia Filmes": "Utopia Filmes was created in 2004. In less than a year we made the biggest hit of Portuguese Cinema ("The Crime of Father Amaro"), which changed the way we view and think the movies made in our language. With two years, after several commercials, videoclips and TV shows, we made the most polemic movie of the Portuguese Cinema ("Corruption"), which became the top movie of 2007. With four years old, we made the movie with the biggest production value ever seen in our country ("Second Life"), which after a few weeks of release surpassed 90.000 paid admissions".

[44] Canudo, R., "La leçon du cinéma" [1919], in *L'usine aux images,* ed. Morel, J.-P., e Dotoli, G., Séguier Arte Editions, Paris 1995, p. 42.

[45] A descida dos preços dos equipamentos também contribui para alimentar esta tendência: por exemplo, uma câmara Camcorder Sony HD modelo XDCAM PMW – EX3, com a sua mala rígida de transporte, o Final Cut Studio2 (Final CutPro 6, DVD Studio Pro4, Motion 3.0, Sound track 2.0 Pro, Color Com) e um computador Mac Pro Quade-Cor Intel Xeon 2.66 GHZ/1 Gb/250GB/SD/NV7300GT, com o seu kit de acessórios, custavam, a meio de 2009, menos de 14.000 € no total, e permitem realizar, pós-produzir, gravar e distribuir, por exemplo via Internet, qualquer filme digital. E a nova câmara Red One (corpo $17.500, mais o *pack* de lentes e acessórios necessários), custava, na mesma data, cerca de $29.000 (€ 21.400), oferecendo uma resolução de 4K, mais próxima do tradicional 35mm.

[46] Todas as cenas citadas podiam ser visionadas, durante a redacção deste texto, no sítio internet da Daily Film Dose, <http://www.dailyfilmdose.com/2007/05/long-take.html>.

[47] Sobre os efeitos das mudanças tecnológicas no cinema contemporâneo, v. Esquenazi, J.-P. (org.), *Cinéma contemporain, état des lieux — Actes du Colloque de Lyon* [2002], L´Harmattan, Paris, 2004, designadamente Delavaud, G., "Discours technique et invention esthétique — du bon usage des petites caméras", pp. 253-268; Sorlin, P., "Qui a changé? Les critiques? Le public? Les films?", pp. 87-95; e Nel, N., "Enjeux de la numérisation dans le cinéma contemporain", pp. 279-292.

[48] Sobre o papel das escolas de cinema e da formação em "banda larga" e/ou em "banda estreita", v. "The Meaning of Light, an interview with Vittorio Storaro", in *Projections 15, European Cinema*, Faber and Faber / The European Film Academy, 2007, 47-54. Diz o entrevistado: "Film school normally educates you mainly in technology, you are not really taught about all the other arts — no music, philosophy, painting, architecture, theatre. (...) Cinema (...) nourishes itself from all the other arts (...). So I started to learn, to read, to listen, to watch, to do everything to understand the meaning of what I was doing, not only using the technological knowledge from school (...). And so I was professional but at the same time I was an amateur, because with every movie I was doing I tried to put on screen what I had learned from Plato and Aristote, from Mozart and Dostoyevsky". (Vittorio Storaro, director de fotografia, fez com Bernardo Bertolucci *O conformista* (1970), *O último tango em Paris* (1972), *1900* (1976), *La Luna* (1978), *O último imperador* (1987) e *O pequeno buda* (1993). Também trabalhou com F. F. Coppola em *Apocalypse Now* (1979) e com Carlos Saura em *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) e *Goya en Burdeos* (2000), entre muitos outros.

[49] Termo criado em 1967 por Germano Celant, para designar um movimento artístico inicialmente italiano e que optou pelo uso, na pintura e na escultura, de materiais como madeira, terra ou trapos. Artistas da Arte Povera: Luciano Fabro, Gilberto Zorio., Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Giulio Paolini, Mario Merz.

[50] A que um Almodóvar fugiu com *Volver* (2006), quando o seu cinema já fazia parte do international art cinema, contratando Pe nelope Cruz como actriz principal.

[51] V. João Botelho, entrevista citada. V. também Fernando Lopes, entrevistado por Vanda Marques no jornal "i" de 11/11/2009, por ocasião da estreia do seu *Os sorrisos do destino*: "Portugal não tem mercado para uma indústria de cinema. Quando oiço pessoas como o António Pedro [Vasconcelos] dizer que somos subsídio-dependentes e que é preciso é uma indústria de cinema, não entendo. Primeiro, ele é o mais subsídio-dependente de todos. Não há um único filme do António Pedro que não tenha sido feito com subsídios da Gulbenkian ou do Instituto Português do Cinema [actual ICA]. Quanto à indústria, quero que ele me explique como é que se faz uma indústria com 500 ecrãs. Não são salas, são ecrãs. Em São Paulo, por exemplo, há 2.500 salas. (…) O cinema português teria muitas possibilidades, há 200 milhões de falantes de português, mas a maioria dos países é pobre. O único emergente é o Brasil, mas há um preconceito contra tudo o que é português. Por exemplo, o meu filme, que esteve na Mostra de São Paulo, passou legendado." V. também Alda Sousa, "A grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal", in www.esquerda.net, 31 de Julho de 2007. (a autora foi a relatora do parecer de 14 de Abril de 2004 da Comissão Parlamentar de Educação, Ciência e Cultura sobre a proposta de lei 42/2004 (Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual): "A direita vive uma ilusão: quer ter Hollywood em Portugal. Não é a grande ilusão, é a aldeia de roupa branca. (...) A sequência da auto-estrada do *Matrix* custou o mesmo que todos os filmes portugueses desde 1975 (...). Não há competição possível neste domínio. A não ser a de fazer com qualidade, de fazer diferente, de fazer melhor. O cinema português não será nunca auto-sustentado".

[52] SAGUENAIL (Serge Abramovici), *Reinos desencantados — um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais,* ed. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

[53] Cf., por exemplo, Manuel Mozos, loc. cit.: "...No cinema português, há, ou havia, algumas pessoas que mesmo sem talento ou condições, se entregavam ao que estavam a fazer com total convicção. O resultado podia ser péssimo mas era a vida daquelas pessoas. Para além disso, e por maus que sejam, podem sempre encontrar-se coisas interessantes nesses filmes. Pormenores de arquitectura, a maneira como as pessoas se vestiam. O esforço inglório de alguns actores, a darem o melhor de si e depois o filme não presta para nada... às vezes há momentos fantásticos. Claro que é um bocadinho enfadonho estar a ver uma hora e meia para aproveitar trinta segundos". Antes, sobre os seus próprios filmes, tinha dito Manuel Mozos: "Já não tenho as pretensões e as ambições que tinha há vinte ou mesmo há dez anos. Há uma certa resignação(...). Se fizer outro filme, farei. Já não tenho muita paciência para as minhas próprias angústias. Fiz um número razoável de filmes, mesmo que não tenham sido vistos. Mas eu sei que os fiz. Para mim isto já é uma satisfação".

[54] Existem muitos outros festivais relevantes, mas de menor notoriedade internacional, a começar pelos de Nova York, Edimburgo, Florença, Wellington, Auckland, Coreia do Sul.

[55] Sobre a estrutura evolutiva dos mercados contemporâneos do cinema, v. De Vanny, Arthur, "The Movies", in *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Ginsburgh A. E Throsby, David (eds.), Elsevier & North Holland, Amsterdam. Oxford, 2006, 615-665; v. também *The Economy of Culture in Europe*, KEA European Affairs, Outubro de 2006 (355 pp. em formato PDF), disponível em <http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/economy_en.html >.

[56] Sobre a relação, frequentemente recalcada, entre a imagem fixa da fotografia e as imagens móveis do cinema, um contributo português inestimável foi prestado pelos fotógrafos Victor Palla e Costa Martins, que editaram por sua conta, em 1959, o álbum *Lisboa cidade triste e alegre* (o livro viria a ser citado in Parr, Martin, & Badger, Gerry, *The photobook: a history*, Londres, Phaidon, vol. I 2004, vol. II 2006, o que lhe valeu a curiosidade e o interesse de especialistas, quando já não estava disponível há muito). As 24 páginas das notas finais dos autores, ou "Índice", como eles lhe chamaram, "conversa para oficiais do mesmo ofício", são uma reflexão, rara em Portugal, sobre as relações entre fotografia, cinema e pintura. O álbum, de que foram então feitos 2.000 exemplares, esteve esgotado durante muitos anos e foi reeditado em Dezembro de 2009, por Pierre von Kleist Editions, na Guide Edições Gráficas, sob a orientação de dois outros fotógrafos, José Pedro Cortes e André Príncipe. Antes desta ressurreição, a galeria "Ether — Vale tudo menos tirar olhos (centro de animação fotográfica)" tinha, em 1982, organizado, pela mão de António Sena, a exposição "Lisboa, Tejo e Tudo", sobre o trabalho de Victor Palla e Costa Martins, repondo à venda o que restava da edição dos autores e editando um "cartaz catálogo" que reproduzia todas as fotos expostas.

[57] "Key lighting (hard lighting focused on a particular subject), fill lighting (extra lights to illuminate the overall framed space fully), and back lighting (normally used to distinguish the figure in the foreground from the background, and so known also as a separation light). This is the basic system og lighting and one of its first effects is to eliminate or greatly reduce shadows" — Hayward, Susan, op. cit., 232. Os meus leitores sabem que o ensino da "imagem", mesmo em escolas de vocação profissionalizante, se limita com frequência à organização das luzes de estúdio (para além das performances que se obtêm com diferentes tipos de lentes).

[58] Referimo-nos à incapacidade do cinema "realista" ou "naturalista" para ultrapassar a representação de raiz declamatória. A não confundir com a teatralização deliberada de conteúdos para o cinema, na senda do que fizeram, na Alemanha, Syberberg ou Schroeter, e que em Portugal conhecemos pela mão de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, José Álvaro Morais, João César Monteiro. V. a entrevista concedida por José Álvaro Morais a SAGUENAIL, loc. cit. Diz Saguenail a este respeito, p. 36, sob o subtítulo "A teatralidade e o novíssimo cinema português": "[em] filmes como *O Meu Caso* ou *Le Soulier de Satin* ou, antes ainda, o *Amor de Perdição* do Oliveira, (...) [no] Paulo Rocha com *A Ilha dos Amores* e tu [J.A.M.] com *O Bobo*, [houve] uma espécie de consciência de uma renovação da estética do cinema, pela inclusão do teatro, pelo facto de se assumir uma teatralidade que não era do palco, mas sim criada pela e para a câmara. Essa renovação faz desse período do cinema português um marco na história do cinema mundial". Responde J.A.M.: "

(...) Era uma maneira de fazer cinema, como continua a sê-lo, com o pouco dinheiro de que dispomos para fazer cinema em Portugal. É um modo de não ficarmos paralisados perante o modelo da narrativa tradicional"(V., adiante, o meu texto "A obra longa e breve de José Álvaro Morais".

[59] Por vezes, dada a tendência para a ficcionalização do real, este acaba por ser fortemente influenciado pelas ficcções que dele se ocupam — pense-se na influência que *Les demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967), exerceu no *look* e até na toponímia da cidade.

[60] *Establishing shot*: "Tipically a long shot at the beginning of a scene designed to inform viewers of a change in location and to orient them to the general mood and relative placement of subjects in the scene". (Katz, Steven D., *Film Direction Shot by Shot — Visualizing from Concept to Screen*, ed. Michael Wiese Productions & Focal Press, 1991, 358). É diferente do *Master Shot* (ou *Cover Shot*), constituído por "the viewpoint of a scene in wich the relationships between subjects are clear and the entire dramatic action could be understood if no other shots were used (as opposed to the wider establishing shot" (id. Ibid., 360).

[61] V. a este respeito a entrevista com Miguel Gomes, realizada por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias, e a entrevista com Edgar Pêra, realizada por Miguel Cipriano.

[62] O caso americano é, porém, dificilmente comparável com o caso europeu, no que respeita às questões relativas ao relacionamento entre cinema "mainstream" e cinema "alternativo", bem como no que respeita ao relacionamento entre culturas "dominantes" e "subculturas". Como escreveu David E. James em *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton University Press, 1989), "relations between Hollywood and alternative cinemas and mainstream and subcultures change over time, prompted by specific historical conditions and needs; but alternative and Hollywood cinemas are always somehow interconnected and interdependent, never simply opposites, because aesthetics and politics, industries and ideologies ar linked".

[63] Cf. Victor Palla e Costa Martins, op. cit. (v. nota 50). Os autores comparavam-se, em 1959, a Robert Flaherty, "que coligia materiais para os seus filmes sem grandes pré-concepções e que, ao contrário do cineasta vulgar, que pensa primeiro e filma depois, filmava primeiro e depois pensava (...). Era com o material que colhia dia-a-dia que Flaherty construia finalmente os seus filmes. A montagem tornava-se, assim, como que o substituto de uma pré-planificação". E mais adiante: "Ninguém se lembrará de ir regatear ao poeta a parte que o acaso teve na felicidade das suas rimas, ou ao cineasta tudo o que de acidental tenha acontecido durante a filmagem e [que] ele [tenha] aproveitado. Esses golpes de sorte não acontecem, no fim de contas, a toda a gente; e são a recompensa do bom profissional".

[64] À margem desta necessidade de reorientar, a partir de dentro, os custos do projecto relativos à sua preparação, produção e pós-produção (na tentativa de garantir que o dinheiro disponível é utilizado onde vale a pena gastá-lo), recordemos que a percentagem do orçamento gasta com a publicitação da obra raramente ultrapassa os 10% desse orçamento, percentagem que tem imperiosamente de subir.

[65] O ICA mantém um programa de apoio à escrita de argumentos de longas-metragens de ficção. O montante máximo atribuído a cada projecto seleccionado pelo júri do respectivo concurso é de 10.000 € (dois mil contos) — valores de 2009. Uma vez atribuído o subsídio, o argumento é entregue no prazo de 12 meses.

[66] O sentido geral e a arquitectura da história não envolvem necessariamente as ideias de continuidade, causalidade interna ou encaminhamento de um plot em direcção a um final conclusivo, como nas narrativas ditas "clássicas". São dados que estão presentes em qualquer projecto narrativo, por mais descontínuo, não-linear ou fragmentário que ele seja.

[67] Ver, por exemplo, os meus *Por quê tantas histórias — o lugar do ficcional na aventura humana*, MinervaCoimbra, 2001; *Conta lá — notas sobre alguns modelos de narrativas*, CECOM, Ediual, 2003; e *Culturas narrativas...* op. cit.

[68] Título de um romance de Gustavo Corção, 1950.

[69] Em conversa tornada pública entre Manoel de Oliveira e Pedro Costa, e em que o primeiro considerava o segundo um dos expoentes de uma nova geração de cineastas portugueses, respondia este último: "Mas você filma os ricos; eu filmo os pobres".

[70] Vejam-se os textos de Vanessa Sousa Dias sobre o cinema de João Pedro Rodrigues e Miguel Gonçalves Mendes.

[71] Tem-se dito, não sem razão, que grande parte destes personagens não frequentam o cinema, o que ajuda a manter um "fosso" entre espectadores e conteúdos — como se os realizadores se preocupassem pouco com fazer filmes que digam directamente respeito a quem os vai ver.

[72] Para uma discussão da recepção do cinema português contemporâneo pelos seus públicos, V. Suzana Alexandra Freire, "As práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Português, in Observatório (OBS*) Journal, 8, 2009, pp. 40-76. V. também Esquenazi, J.P, «O sentido do público», in José Carlos Abrantes (Coord.), *A Construção do olhar*, Lisboa, CIM/Livros Horizonte, 2005: «O conceito de público é o parente pobre da teoria do cinema. Por razões externas — a sociologia da arte não se interessou, praticamente, pelo cinema — e internas — o privilégio concedido à obra orientou os investigadores para a produção e para os autores —, tem-se ficado, frequentemente, com dados superficiais e repletos de preconceitos e ideias feitas. A actual diversificação das maneiras de ver os filmes (indo ou não ao cinema, às salas "de arte e ensaio" ou às comerciais) obriga-nos a reexaminar a questão da recepção. Por exemplo: a verificação — desanimadora para todos os defensores da cinefilia tradicional — de que os "clássicos" de outros tempos já não obtêm o mesmo êxito leva-nos a querer saber se o sentido de uma obra cinematográfica não dependerá da relação que ela mantém com o seu ou os seus públicos. Antes de formular tais problemas, será justo passar revista às maneiras clássicas de tratamento da questão do público.»

[73] Entre a bibliografia que tem acompanhado este movimento, leiam-se em especial Dancyger, Ken, e Rush, Jeff, *Alternative Scriptwriting, Fourth Edition: Successfully Breaking the Rules*, Focal Press, MA, USA, 2007; Murphy, J.J., op.cit.; o clássico de Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique,* Cambridge: Harvard University Press, 1999; e Chaudhuri, Shohini, op. cit., 2008.

[74] Cf. Knox, Simone, "Muito boa qualidade, de facto: Shooting the Past e o caso das séries dramáticas de qualidade da televisão britânica na era da televisão de qualidade americana", in Borges, Gabriela, e Reia-Baptista, Vítor (orgs*.), Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão*, Livros Horizonte e CIAC/CICCOMA, 2008.

[75] Stanislavski, Constantin [1936], *An Actor Prepares*, London: Methuen, 1988.

[76] A formação em desenvolvimento de projecto em torno de um *script* já fechado pode ser facilmente feita, em regime escolar, a partir de peças de teatro publicadas, começando por exemplos curtos (peças em um acto), ou a partir de scripts disponíveis na internet. Em seu torno podem constituir-se equipas que representam as diversas competências técnicas requeridas para o desenvolvimento do projecto, que analisam a atmosfera e o tom que mais convém ao exemplo e o trabalham cena a cena, levando tão longe quanto possível as propostas dessas especialidades — *art direction*, produção executiva, direcção de actores, direcção de fotografia e de som, realização.

[77] Sobre a natureza disruptiva do cinema "moderno", v. Mendes, João Maria, *Culturas narrativas* ... op.cit..

[78] Tiago Hespanha, <http://www.artecapital.net/entrevistas.php>.

[79] Stempel, Tom, *Framework, a History of Screnwriting in the American Film* (1988), Syracuse University Press, 2000 (third edition), ISBN-0-8156-0654-0.

[80] Sobre a escrita para o ecrã no cinema "indie" norte-americano contemporâneo, v. Murphy, J.J., *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*, The Continuum International Publishing Group, N.Y., London, 2007: "The American independent feature film from the 1980s to the present has developed a distinct approach to filmmaking, centering on new and different conceptions of cinematic storytelling. The film script is the heart of the creative originality to be found in the independent movement. Even directors noted for idiosyncratic visual style or the handling of performers typically originate their material and

write their own scripts". V. também Holmlund, Chris, e Wyatt, Justin (ed.), *Contemporary American Independent Film — From the margins to the mainstream*, Routledge, London e N. Y., 2005.

[81] Tarantino, para quem o *script* mantém uma importância central — chegou a admitir publicar em livro o de *Inglorious Basterds*, 2009, se não conseguisse fazer o filme por não ter encontrado o actor adequado para interpretar o coronel alemão Hans Landa — escreve os seus próprios filmes e mantém a mais clássica das relações entre argumento e realização. *Inglorious Basterds*, muito influenciado por *The Dirty Dozen* (Robert Aldrich, 1967) e *Where Eagles Dare* (Brian G. Hutton, 1969), é um misto de filme de guerra e de comédia negra que alude directa ou indirectamente a dezenas de outros filmes, quer nos conteúdos das cenas, quer na construção dos personagens, quer no pastiche da sua banda sonora, apesar de a sua inspiração central continuar a ser a dos *comics* e da *pulp fiction* americana, a matriz cultural característica do realizador (o Estado-Maior nazi, por exemplo, é um conjunto de monstros psicopatas semi-infantis, como em certa banda desenhada que durante décadas o caricaturizou). E Tarantino tem reconhecida "mão" para os diálogos, mais extensos e mais pesados do que na tradição americana, e que, nos seus filmes, substituem facilmente a "acção". O orçamento *de Inglorious Basterds* foi de US$ 70 milhões (pouco mais de € 48 milhões, 9 milhões e 600 mil contos), valor muito superior ao de um *indie* médio — o que permitiu ao realizador, e por exemplo, contratar Brad Pitt, um dos actores mais caros do *star system* dos EUA. Em 1989, *Sex, Lies & Videotape* custou US$ 1,2 milhões, e o orçamento médio de um "*Indie low-budget*" é talvez, hoje, de US$ 7 milhões (embora varie facilmente entre os US$ 3 e os US$ 10 milhões).

[82] Murphy, op. cit.

[83] *Stranger than Paradise* (1984) custou $US 125.000. *Dawn by Law* (1986), $US 1.500.000.

[84] Marco Martins entrevistado por Kathleen Gomes, in *Público*, 19 de Março de 2005, p. 45. O "caso" Marco Martins foi estudado por Helena Brandão in *A fábrica de imagens — o cinema como arte plástica e rítmica*, dissertação de Mestrado em Filosofia (área: Estética e Filosofia da Arte), UL, Fac. de Letras, 2008.

[85] Marco Martins entrevistado por Rodrigues da Silva, in *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 2005.

[86] Legaré, A., "Culture et Politique", in *Histoire de l'humanité,* op. cit., pp. 934-943: "O trabalho e a empresa passaram a ser entendidos como novos centros do saber. As ciências do *management* surgiram na nomenclatura das universidades dos EUA antes de invadirem as do restante mundo ocidental, tornando a prática da gestão comercial num modelo organizacional para o Estado e para a sociedade no seu todo. (...) O séc. XX tendeu a tornar-se no século da heterogeneidade, onde as aspirações individuais se opuseram cada vez mais a todo e qualquer princípio integrador. O mundo, representado como globalidade unificada pelo mercado, tornou-se a nova construção imaginária que serve para ocultar as diferenças sociais e culturais reais, e cada vez mais profundas, entre povos e identidades".

ENTREVISTAS
com realizadores

Foto Luís Ramos (PÚBLICO)

Margarida Gil: "O produtor não põe um cêntimo no filme"

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias

MARGARIDA GIL nasce em Portugal, Covilhã, em 1950, formando-se em Filosofia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Contudo, a sua carreira na área do audiovisual arranca em 1975, estando estreitamente ligada à televisão (RTP) e a projectos de natureza documental. A sua primeira longa-metragem, *Relação Fiel e Verdadeira* (1989), é seleccionada para o Festival de Veneza, sendo que em 1992 o filme *Rosa Negra* passa no Festival de Locarno.
Gere actualmente a produtora Ambar Filmes, em conjunto com a também realizadora Solveig Nordlund, quase na sequência da experiência adquirida com João César Monteiro na produtora Monteiro & Gil.
É docente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e em 2005 foi distinguida com o Prémio de Carreira pelo Festival de Cinema de Roma.
Filmografia como Realizadora: *Flores Amargas* (1975); *Clínica Comunal Popular de Cova da Piedade* (1975); *Para Todo o Serviço* (1975); *Relação Fiel e Verdadeira* (também produtora e argumentista, actriz, 1989); *Daisy* (1992); *Rosa Negra* (também argumentista, 1992); *Maria* (1996); *As Escolhidas* (1997) ; *O Anjo da Guarda* (também argumentista, 1999), *Perdida mente* (2010, prémio para o melhor argumento no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Independente de Nova York). Como Actriz: *Que Farei com Esta Espada?* (1975); *Veredas* (1978); *O Amor das Três Romãs* (1979). *Rosa Negra* foi nomeado para o Leopardo de Ouro em Locarno e *O anjo da guarda* para o melhor filme do Festival Internacional de Cinema Fantástico.

Vanessa Sousa Dias – Como nascem as ideias para os seus filmes?

Margarida Gil – A ideia para o documentário *Sobre o Lado Esquerdo* nasceu de um sentimento de dever que eu tinha para com a memória de uma pessoa, de quem tinha sido bastante amiga, e por quem tinha uma grande admiração – sentia que tinha que fazer um documentário sobre ele, sobre o Carlos de Oliveira. Foi mais um sentimento de dever do que outra coisa. E foi um trabalho muito longo, durante anos. Dada a minha proximidade em relação ao Carlos e em relação à viúva, Ângela (de quem sou muito amiga), senti que poderia ter acesso quer à casa quer às memórias da Ângela que outro realizador provavelmente não teria: foi um sentimento de dever, senti necessidade de fazer um documentário como realizadora completamente livre, e por isso fi-lo com o Manuel Gusmão, que foi co-autor do argumento, um exercício totalmente livre a partir dos textos de recriação poética do universo que ele escreveu – viajar por toda a zona, quer literária quer demográfica do Carlos, a Gândara, a aldeia.

Depois de ter relido tudo percebi que o Carlos era, além de grande poeta, um documentarista: ele próprio documentou toda a sua região, a luta dos camponeses da Gândara, e na atitude dele encontrei a atitude de um documentarista de cinema, aquele universo mágico, muito visual – ainda por cima sabia que o Carlos era um fascinado por cinema, ele quis sempre fazer um filme mas depois abandonava a ideia, dizendo que era o processo de escrita que lhe interessava. Depois reparei que a escrita dele foge à subjectividade lamechas, ao sentimentalismo, havia um rigor da escrita do Carlos de Oliveira que o aproximava muito da escrita de um guião: o *Finisterra* é um guião magnificamente escrito, mas escrito por um poeta, por um grande prosador – é a cúpula do edifício literário do Carlos de Oliveira, mas parece um guião. E eu fiquei muito impressionada com isso, o próprio Carlos está muito presente nesse livro, é a escrita de alguém que descreve, com maior rigor possível, uma realidade à qual ele pertence mas que vê como material, objectiva, fora dele próprio; achei muito importante. A possibilidade de fazer essa recriação passou também pela necessidade de fazer um outro DVD, que está lá, uma espécie de "duplo filme", só com a factualidade do material iconográfico e as fotografias dele próprio; portanto penso que, nesse aspecto, este trabalho é um bocado inovador.

É muito difícil fazer um documentário com actores e com material da casa – porque os objectos que estão no filme são os objectos da casa, mas estão no estúdio – e a maquete é uma maquete que reproduz a Gândara; foi muito importante criar uma distância face à memória que eu tinha, muito idealizada, do Carlos de Oliveira, e isso permitiu-me liberdade mas ao mesmo tempo distância. Fiz agora [2009] uma coisa sobre a Maria Velho da Costa, uma coisa parecida, embora não tenha nada a ver com o método, mas também senti, dada a proximidade grande, a necessidade de criar uma distância – neste caso criei um sistema que é um abecedário, o que me criou distância – porque quanto mais próximo é o objecto de um documentário mais eu sinto necessidade de criar uma grelha que me afaste; senti muito isso no caso do Carlos de Oliveira, senti necessidade de criar um universo que fosse também dele próprio, que tivesse afinidades com o universo poético invocado, mas que fosse autónomo, e penso que isso

está conseguido, deu-me muito trabalho, foram muitos anos.

VSD — E quanto ao *Adriana*?

MG — Relativamente ao *Adriana*, foi um gozo! Tenho um certo pendor para a comédia e mesmo quando estou a fazer algo muito dramático puxo sempre um pé para a comédia, desde o meu primeiro filme. Os filmes surgem-me sempre quase completos, mas encapsulados: tenho uma ideia de repente, e é só esgravatar e ele aparece, ele está lá todo, e isso acontece normalmente quando estou a acabar o filme anterior – é por isso que tenho tanta pena de não termos meios para trabalhar em contínuo, porque quando estou acabar uma filmagem, quando estou no cúmulo de um processo criativo muito intenso, é que me aparecem ideias ou uma ideia muito completa, mas que é ainda preciso trabalhar. Essa ideia da *Adriana*, de uma miúda que vem das ilhas, uma espécie de paraíso perdido, para o Continente, com o pretexto de "constituir família por métodos naturais", apareceu-me intacta e depois tratou-se, no fundo, de criar os obstáculos que se lhe deparam ao longo do seu percurso – é a viagem de uma pessoa que vai para outro mundo, de certo modo tem um lado auto-biográfico porque o meu processo foi bastante aquele. Todos os meus filmes pressupõem uma viagem, pressupõe uma itinerância amorosa em que há uma procura de um par, uma procura de alguém ou de algo que se perdeu, ou de alguém, neste caso, para procriar – o que é uma coisa absolutamente absurda!
Eu ria-me perdidamente quando estava a fazer o filme e mostrava os diálogos, mais por prazer de contar a história e de saber que era uma loucura total e improvável, inverosímil; mas acreditei sempre no filme, a questão da inverosimilhança nunca me tolheu. Quero dizer, o filme é completamente inverosímil: ela acorda na cama de um travesti que tem a mania que é a Amália Rodrigues; a mãe vende fruta, no mercado: tudo isso é improvável... agora, como é que estas coisas aparecem? É um processo criativo, mas normalmente as ideias dos filmes são minhas.

VSD – Mas vai desenvolvendo as ideias com alguém, escreve-as com alguém?

MG – O primeiro filme foi escrito com a Luiza Neto Jorge, mas no fundo foi a adaptação de uma obra literária que muito me impressionou, provavelmente identifiquei-me com ela. O primeiro processo de trabalho é meu e é muito importante para mim que seja eu a fazê-lo; depois, a seguir, gosto de trabalhar com a Maria Velho da Costa, e aí é um processo a dois. A estrutura é quase sempre minha mas há muita discussão com ela, e depois há uma altura em que ela trabalha comigo na construção dos diálogos, trabalhamos em conjunto mas ela é que é escritora. A *Adriana* foi praticamente toda escrita sozinha porque a Fátima (Maria de Fátima Velho da Costa) estava a escrever a *Irene* e só depois, numa segunda fase, é que ela entra, e quando ela entra nota-se logo.

VSD – Quanto tempo demora a consolidar uma ideia?

MG – Acho que só termino a escrita dos filmes na rodagem. Sofrem muitas mutações, mas a primeira fase demora três a quatro meses: apesar do filme me aparecer quase inteiro, em forma de sinopse ou de ideia, escrevê-lo cena a cena demora por volta de quatro meses.

VSD – E o facto da escrita se prolongar até à rodagem está relacionado com os ensaios com os actores?

MG – Depende muito da estrutura de produção. No caso da *Adriana* ensaiei com os actores, a Ana Moreira teve inclusivamente ensaios de fala por ter de falar "açoriano", e nos ensaios fui-me sempre adaptando; lembro-me, por exemplo, da ideia do sexo tântrico me ter surgido durante a rodagem; eu verdadeiramente não sabia o que era o sexo tântrico e perguntei à Fátima, telefonei-lhe e perguntei, "ouve lá , o que é o sexo tântrico?, Diz-te alguma coisa?" e ela disse: "deve ser a mesma coisa mais devagar".
Este filme que fiz agora, por exemplo, começou por ser uma longa-metragem, depois transformei-o em curta por razões de financiamento, mas foi-se desenrolando na rodagem de tal maneira que acabei por fazer uma longa – mas não tem nada a ver com o projecto inicial, ou tem pouco a ver com o projecto inicial do *Perdidamente*: há um homem que perde a memória, um homem muito novo que tem apenas o apoio da filha; ele baralha os tempos, entra num delírio, delírio esse que foi quase todo inventado durante a rodagem – por causa do *décor*, que é no Entroncamento, nas linhas de caminho de ferro; o facto de coincidirmos com a pesca da lampreia, que também se passava naquela altura, tudo isso fez com que eu tomasse decisões – e o facto de ter ido à Beira Baixa coincidiu com uma coisa que ando há muito anos para fazer – que é um trabalho sobre a Paixão, os rituais da Paixão.
Levei a câmara e filmei, e tudo isso fez com que o filme desse uma guinada numa direcção que não estava prevista, mas estava implícita; o filme continha essa possibilidade – sempre conteve essa possibilidade – portanto a guinada não é aleatória: o filme, desde o início, continha lá, encapsulada, essa ideia.

VSD – Sente vantagens em não escrever sozinha?

MG – Eu escrevo sozinha e não tenho dificuldade em escrever, mas acontece que tendo a meu lado uma criatura como a Maria Velho da Costa – ou sendo amiga, como era, da Luiza Neto Jorge, tendo vivido com o João César Monteiro, que era um grande escritor, sendo amiga de escritores que conheci ao longo da vida – sei muito bem a diferença entre uma pessoa que pode escrever um guião e um grande escritor que pode ajudar nos diálogos. Seria muito estúpida em não aproveitar. Posso escrever sozinha, mas sei a diferença entre a escrita de uma cineasta e a escrita de um escritor, é preciso encontrar um ponto justo em que uma coisa enquadre a outra, só tenho a ganhar com isso.

VSD – Os guiões podem funcionar como ferramentas "técnicas" que definem locais de filmagem ou exigências a nível de som e de imagem. Na fase da escrita vai falando com elementos da equipa artística? Ou com a produção?

MG – Não, de todo. Eu escrevi a *Adriana* sem nunca ter ido aos Açores. Quando mostrei o guião a um amigo meu, que é meu assistente e que é açoriano, ele disse "então isto aqui é a Graciosa, estás aqui a descrever exactamente uma coisa que existe na Graciosa", e isto faz parte do tal processo criativo misterioso que é fascinante, uma pessoa vê uma coisa como se a conhecesse intimamente, cria personagens que aparecem e depois têm corpo, existem, o filme pode seguir aquela personagem.

Tenho muita tendência para isso e até corro o risco de me perder com as personagens, mas a mim interessam-me às vezes mais as personagens secundárias do que as personagens principais. O meu segundo filme era um filme com muitas personagens secundárias – normalmente gosto de trabalhar com grandes actores (como o Mário Viegas e a Manuela de Freitas) a fazerem personagens secundárias, e agora foi com o José Pinto. Às vezes gosto de perguntar: "o que seria o filme se fosse para o lado daquela personagem?" Um exemplo: na *Adriana,* se fosse pelo lado do miúdo que quer ser Primeiro-ministro – e a gente percebe que vai ser – ou do miúdo que ficou aos saltinhos nos Açores... Não se pode fazer isso, não dá, mas essa possibilidade de uma personagem secundária tomar conta do filme e de o fazer virar noutra direcção é muito interessante.

VSD – O que a levou a criar a Âmbar Filmes?

MG – Tive outra produtora com o João César [Monteiro], chamada Monteiro & Gil, mas não tenho jeito nenhum para produtora – eu e a Solveig (a Solveig é mais produtora do que eu) fizémos um acordo — só produzíamos os nossos filmes. No meu caso, eu não quero produzir longas-metragens na Âmbar: documentários ou curtas, coisas "pequenas" em termos de produção, sim, podemos perfeitamente fazer, mas contando com o apoio dela porque eu não tenho jeito nem gosto.

VSD – Em que fase dos seus projectos é que contacta a produção?

MG – Essa é uma questão que nós, realizadores, temos – e aqui entro como APR [Associação Portuguesa de Realizadores]: na associação queremos alterar os regulamentos no sentido de respeitar a posição do realizador, porque achamos — eu também acho — que o ponto central do filme, a pátria do filme, é o realizador, o realizador tem que ter mais força porque quem dá o dinheiro não é o produtor, o produtor administra e nem sempre da melhor maneira, e muitas vezes o dinheiro do financiamento não está no filme – por muita confiança que tenhamos nos produtores, temos de ter muita força negocial, e temos também de ser o interlocutor do ICA, que não somos.
Por exemplo, o meu segundo filme [*Rosa Negra*], que foi produzido pelo António da Cunha Telles, nunca estreou! O Cunha Telles não se interessou por estrear filmes, nem o meu, nem o do Botelho ou do Seixas Santos. No entanto, a quem vinha perguntar porque é que o filme não estrevava, tinha de responder eu. Eu estava sempre a dizer "perguntem ao produtor; o produtor naquela altura não pôde, não lhe interessou, não se mexeu, não era fácil". A Lusomundo dominava, como ainda domina; não havia ainda o Paulo Branco, e o Cunha Telles não fez nada por isso; passei anos a responder aos jornalistas "essa pergunta tem que ser feita ao produtor", mas era a mim, realizadora, que continuavam a fazê-la.
O realizador tem a responsabilidade moral, mas não pode fazer nada porque o interlocutor do ICA é o produtor. Nós queremos alterar isso.

VSD – Costuma participar, enquanto realizadora, na construção e depois na gestão dos orçamentos dos seus filmes?

MG – Isso é feito pela produção. Claro que, em Portugal, se vive do artesanato cinematográfico – nós sabemos, não andamos cá desde ontem – e temos uma ideia do que custa um filme; se estamos a fazer um filme de época, sabemos o que é que isso significa; se escrevemos cenas com 500 figurantes, temos obrigação de saber o que é que isso significa; é como com os carros que ardem, etc.: na *Adriana* tinha um carro que caía e sabia que isso tinha que se arranjar, e arranjou-se – houve colaboração com o produtor; até agora tive sempre essa colaboração com o produtor, nunca me impus nessas coisas e quando eles lêem o guião também têm de o saber ler e de dizer "olhe, este filme eu não posso produzir". Tem de existir essa relação clara entre os dois, porque o dinheiro vem do ICA, o realizador sabe muito bem que o produtor não põe um cêntimo no filme — isto é uma evidência.

VSD – Mas os orçamentos com os quais tem aceitado trabalhar têm-se revelado realistas?

MG – Tenho-me adequado àquilo que sei que o filme me pode dar. A *Adriana* foi feita em seis semanas e meia, incluindo viagens, portanto foi um trabalho bastante bem feito e fiz a mesma coisa com o *Sobre o Lado Esquerdo*. Mas, por exemplo, o facto de ser produtora fez com que tivesse arranjado dinheiro noutro sítio, porque não tinha dinheiro para fazer o *Perdidamente*, portanto a responsabilidade foi minha, mas também fui eu que trabalhei e está lá o dinheiro, vê-se bem.

VSD – Como costumam ser as suas *repérages*? Costuma levar consigo membros da equipa artística?

MG – Faço duas normalmente, às vezes mais. É um processo muito trabalhoso e é muito importante ser bem feito, as *repérages* são muito importantes. Primeiro há a ideia, já conhecemos o espaço, ou inventamos o espaço, e vamos procurá-lo, temos de adaptar coisas: a primeira *repérage* é a própria realizadora que faz, muitas vezes há assistentes de realização – há bons assistentes que, ao lerem o guião, conhecem muito, por exemplo espaços em Lisboa – que fazem uma proposta e então vamos lá com eles. Acontece-me inventar espaços e só depois ir à procura, e eles estão lá, uma pessoa vai procurando e encontra as coisas; depois levo o director de fotografia, idealmente também o engenheiro de som, mas muitas vezes não o levo – por várias razões que têm a ver com a tradição – e depois faço a planificação.

VSD – Relativamente aos actores e actrizes, há pouco dizia que gosta de trabalhar com grandes actores em papéis secundários; consegue sempre trabalhar com quem quer?

MG – Normalmente, sim. Agora, por exemplo, estava para ser com o Raul Solnado [que entretanto morreu], aliás a personagem chama-se Raul, mas ele adoeceu na altura. Mas tinha logo dito que sim, gostou muito do guião.

VSD – As equipas técnicas têm-lhe proporcionado o que quer como realizadora?

MG – Sim, são óptimos. Trabalhei com o Rui Poças em dois filmes, dou-me optimamente com ele, agora trabalhei com o Acácio [de Almeida], que conheço há quinhentos anos, e gostei imenso, mas ele trabalhava só com o João César, portanto eu nunca tinha trabalhado com ele – estava sempre ocupado, nunca calhou. Tenho trabalhado com gente muito boa. Não me posso queixar, pelo contrário.

VSD – Em filmagens, que dificuldades tem encontrado?

MG – Falta-me tempo, precisava de mais tempo, excepto nos meus primeiros três filmes – onde tive tempo suficiente de rodagem; o segundo foi muito violento, foi na Serra da Estrela e foi muito duro, fisicamente; no *Anjo da Guarda* tive os meios necessários. Na *Adriana* precisava de ter tido uma semana mais: tive de cortar muita coisa que tinha escrito, porque dei a minha palavra de que filmava naquele timing; agora no que estou a fazer (sobre a Paixão), ainda não sei se tenho, ou não, subsídios.

VSD – Vai montando o filme durante a rodagem?

MG – Não. Normalmente até preciso de um certo tempo, não gosto nada de ver o material logo a seguir. Preciso de me esquecer do processo da rodagem, que para mim é sempre muito violento, fico completamente aturdida, parece que fico doente, é uma fase muito dura. Gosto é da escrita; e a montagem é outra etapa. Para mim, essas três fases são totalmente diferentes: a escrita, a mais solitária, é a de que gosto mais; depois, numa rodagem muito violenta, sinto-me presa num turbilhão extenuante em que perco um bocado a liberdade, aquilo é uma máquina, as pessoas estão à espera que eu tome decisões muito rápidas — e fico muito cansada ao fim do dia, a pensar no plano do dia seguinte — não gosto particularmente da rodagem.

VSD – E da montagem?

MG – Da montagem gosto, mas na sala de montagem fico sempre muito angustiada, porque é outro filme, e tenho de ter muito cuidado para não perder o filme nessas fases todas. Às vezes, na montagem, tenho a sensação de que o filme me está a escoar pelos dedos, que aquilo que se escreveu não está lá, e isso acontece-me muitas vezes. Coisas que estavam para ser de uma maneira depois estão completamente diferentes; personagens que deviam funcionar não funcionam, outras funcionam inesperadamente, e isso sim, mete-me medo. O *Perdidamente*, que é muito montado, tem sido uma surpresa, porque uma pessoa olha e vê que "isto não era suposto ser assim": uma coisa que estava para ser cómica afinal é trágica, outra que devia ser trágica passa a ser cómica; é assim, surpresas e mais surpresas, e isso angustia-me.

VSD – Na montagem há muito material que fica de fora? E às vezes há material que falta?

MG – ...Então não? Coisas como a gente pensar "mas porque é que eu não filmei isto?" — passa-se até com coisas óbvias! Normalmente eu filmo pouco, não sou de filmar muito nem faço muitas *takes*, portanto tenho pouco material — sempre fui assim desde o princípio, eu trabalho em cinema, através da televisão, há muitos anos — e sempre filmei pouco, sempre aproveitei muito o que filmo. Não filmo por filmar só para garantir o material, e isso às vezes não me facilita nada a vida na montagem. Mas é essa a forma como eu trabalho.

VSD – Filma pouco material: isso também está relacionado com falta de meios?

MG – Não sentir necessidade de filmar quer dizer que não é preciso. Confio muito em mim – no meu instinto, é a coisa em que confio mais. Mas às vezes engano-me, penso: "porque é que não filmei isto? Devo ter tido uma razão".

VSD – Nunca lhe aconteceu ver o material e sentir necessidade de repetir, de fazer outra vez um plano?

MG – Isso nem sequer me passa pela cabeça. A rodagem acaba ali e acabou, de facto. Fico tão aliviada quando acaba, que a última coisa que me apetece é voltar atrás. Além disso, tenho trabalhado em condições de produção em que não se dispõe de meios para voltar atrás.

VSD – Que tarefas ficam agendadas para a fase de pós-produção?

MG – Neste último filme tenho dois cromas feitos em pós-produção; no *Perdidamente*, porque há uma alteração da percepção do personagem – e essa pós-produção é importante, será o Acácio a fazer, é a uma continuação do processo fotográfico da rodagem. A pós-produção áudio também, com certos sons que faltam – também fiz isso no meu primeiro filme mas em Madrid, trabalhei com um grande sonorizador, o Luis Castro, que trabalhou com o Orson Welles e com o Buñuel, porque cá não se fazia; depois comecei a trabalhar com o Joaquim Pinto, com o Vasco Pimentel. A pós-produção áudio do *Adriana* fi-la cá, já havia condições para a fazer na Tóbis.

VSD – Sente diferenças entre a forma como se trabalha em Portugal e no estrangeiro?

MG – Agora acho que não se sente tanta necessidade de recorrer a equipas estrangeiras, porque nós temos óptimos profissionais. Por exemplo, já é possível, desde há anos para cá, misturar — antes não se podia; e directores de Fotografia sempre cá houve muito bons. Mas continuamos com uma condicionante: os preços da Tóbis são exorbitantes, de tal modo que, às vezes, mais vale ir fazer o trabalho fora. Por outro lado, a Tóbis é portuguesa e o som pode-se fazer cá... São questões de produção: se o produtor tem um acordo de co-produção, pode-se fazer a montagem e pós-produção cá e a mistura fora, por exemplo — é essa a parte que o produtor estrangeiro mete no filme. Claro que misturar, ou fazer, às vezes, algum trabalho fora, sobretudo no som, compensa pela qualidade. Mas não é, hoje, tão essencial como já foi.

VSD – Que participação tem no *design* da banda sonora?

MG – Total, é uma das minhas áreas. A minha família tem uma veia musical forte, e depois eu gosto muito, e acho que tenho jeito, e é uma parte essencial, para mim, no filme. Trabalhei em bastantes filmes com o meu irmão João Gil, mas só em pequenas coisas; a coisa musical, sempre a fiz.

VSD – Começou por trabalhar em televisão: como se deu a entrada no mundo profissional?

MG – Comecei por fazer documentários de criação, quase sempre muito ficcionados. Comecei com 23 anos e tive muita sorte, coincidiu com o 25 de Abril, foi nessa altura que entrei para a RTP; depois fiz obras de ficção lá, coisas muito experimentais porque na RTP conseguia uma certa liberdade para experimentar em vídeo, com cromas, que só era possível fazer lá.

VSD – Existe uma comunicação forte entre o seu trabalho em televisão e em cinema?

MG – Penso que não: sempre quis ter isso muito bem separado, nunca fiz telenovela, a ficção que fiz foi sempre minha, nunca quis fazer ficção em televisão que fosse "televisiva" – fiz a *Daisy*, trabalhei em cinema dentro da televisão porque consegui, claro que não foi fácil, mas consegui. Eu estive sempre muito afastada da televisão, estava a estudar na Faculdade de Letras.

VSD – Envolve-se na preparação dos materiais promocionais dos seus filmes?

MG – Esse é um ponto fraco, não penso muito nisso e faço mal. No *Adriana* não houve *making of* e fez-nos falta, não há praticamente materiais promocionais do filme. Se a produção não tem de garantir logo a passagem para DVD, a coisa tende a ficar esquecida. Já o fizemos para o *Sobre Lado Esquerdo*, e o *Perdidamente* passámo-lo para DVD, mas fazer a montagem do *making of* é um custo adicional, e esse é o nosso ponto fraco: há pouca capacidade financeira para acompanhar o filme na óptica da promoção. Deveriam ser as televisões a fazê-lo.

Temos de pensar numa forma de o fazer, porque é um problema de todos os filmes, não há tempo para pensar nisso embora haja sempre alguém que faz alguma coisa; no *Perdidamente* havia um rapaz do som, e a anotadora, que ficaram encarregados de fazer o *making of*, mas depois tem de se reunir esse material, montá-lo, e isso custa dinheiro. É preciso ter uma estratégia de exibição e de distribuição, e muitas vezes nós fazemos os filmes sem essa estratégia e isso faz falta – uma estratégia de distribuição dos filmes, ou auto-produzidos ou produzidos por pequenas produtoras, que não têm nenhum vislumbre de como é que o filme vai sair e em que salas, se é que sai, nem em DVD... Não temos essa estratégia e devíamos ter.

VSD – Quando o orçamento é feito as opções de legendagem dos filmes são contempladas?

MG – Todas as fases de pós-produção do filme estão contempladas no orçamento, mas quando fazemos o orçamento ele não é totalmente "fiel e verdadeiro", há sempre imprevistos – realmente os filmes custam mais, é muito caro fazer um filme, e raramente se consegue contemplar todos os custos previstos.

VSD – Qual a sua opinião sobre os festivais? São um meio importante de divulgação dos filmes portugueses, e dos seus filmes em particular?

MG – Eu tive logo o primeiro em Veneza e o segundo em Locarno, e no terceiro tive um prémio no Festival de Roma, por isso acho que até tive bastante sorte. Hoje em dia corre-se o risco de um filme ser prejudicado porque o produtor não tem jeito para negociar, e não consegue para o filme a visibilidade que os festivais dão. Aquilo que foi até agora muito bom – os festivais eram a montra de um certo cinema que cá, muitas vezes, não passava – agora, neste momento, está a ter um papel demasiado condicionante no cinema, isto é: se o filme não for a Cannes não é nada; mas o facto de ir a Cannes não significa que o filme seja bom... Às vezes é simplesmente uma estratégia do produtor, que está relacionado com um festival de cá – aqui falo como presidente da APR, porque pessoalmente tenho tido sorte.

O que neste momento está a acontecer com os festivais pode vir a ser muito pernicioso e perverso: um filme que não tenha visibilidade nos festivais pode penalizar o realizador. Mas não é por passar nos festivais que é melhor — passar nos festivais mais tem a ver, muitas vezes, com redes de contacto. Por isso é preciso dar aos festivais uma importância relativa, é preciso manter a cabeça fria. E sobretudo, quem decide quem filma e quem não filma, não pode decidir apenas por causa dos festivais.

Qualquer dia é preciso subornar alguém de Cannes para se ir ao festival, se não fica-se condenado a não filmar durante dez anos!

VSD – Como presidente da APR, quais são as potencialidades e fragilidades que reconhece no cinema português?

MG – A fragilidade maior é a grande ambivalência entre o cinema de autor e o cinema comercial: há filmes que querem ser comerciais, querem ir ao encontro do que consideram ser o gosto do público, mas são porcarias inenarráveis que não são nada comerciais, e com isso gastam o pouco dinheiro que existe para o cinema. O comportamento das televisões é de irresponsabilidade total e em certos casos devia, como é o caso da RTP, ser considerado um assunto de Estado: é inaceitável a forma como a RTP se irresponsabiliza em relação ao cinema, (tem que entrar na produção porque é obrigada, tem que dar uma parte, e acha que isso é suficiente e não faz mais nada). Ali tratam os filmes com desprezo, não fazem qualquer promoção (a não ser a que era melhor nem fazerem porque até enterra) e têm uma ignorância e desprezo inqualificáveis.

Na APR achamos que isto é uma questão nacional grave, porque faz com que as pessoas mantenham aquela ideia de que "o cinema português é mau", se é português não vão ver pura e simplesmente; e o que aparece, muitas vezes é realmente mau, porque é o tal cinema feito a imitar modelos lá de fora! Alguns até podem não ser mal feitos, mas o modelo que imitam não tem nada a ver connosco, e acabam – excepto em casos raros, como foi o *Crime do Padre Amaro*, que acho uma porcaria, mas uma porcaria que vai ao encontro de fantasias masculinas bastante venais de vários pontos de vista – a fazer de polícias e ladrões como se os polícias, cá, fossem modelos positivos. Cá, o polícia satisfaz mais o modelo Charlot: vemos um polícia e viramos costas; para os americanos, um polícia é o representante positivo da ordem; então vemos o Nicolau Breyner a fazer de polícia – os actores são sempre os mesmos – e aquilo dá vontade de rir, ou de chorar.

Estive no júri que escolheu o candidato português ao Óscar de Melhor Filme Estrangeiro e vi tudo por atacado: os actores são quase sempre os mesmos; ver um daqueles actores empunhar uma pistola e dizer "fuck you" permanentemente, desculpem, não pode ser; estão a gozar com quem? Pensam que as pessoas são atrasadas mentais? Depois, os diálogos são parte em português, mas passam para inglês; para quê? Porquê? Depois pergunto: "e fizeram muitos espectadores?" E a resposta é: não, não fizeram; fizeram imensas cópias para pouquíssimos espectadores, e isso não dá – e esse é o cinema que o FICA tem sobretudo apoiado.

Nós lutamos por outra coisa, precisamos de um cinema como arte, mas ninguém pode prometer que vai fazer um objecto artístico, pode é prometer que vai tentar, que tentará o seu melhor e nem sempre o consegue. Mas a ideia de fazer cinema como arte é a ideia que nos move.

VSD – Pensa que a língua portuguesa, e a nossa dicção, é uma fragilidade?

MG –Não. Isso é o puro provincianismo cultural que sempre houve. Passou-se o mesmo com as canções antes do Chico Fininho, que tinham que ser todas em inglês: é puro colonialismo, são mecanismos popularizados pelo modelo americano. É preciso lutar permanentemente contra isso, porque isso mete-se nos nossos sonhos, e é preciso fazer esse trabalho de purga, é preciso sermos genuinamente nós, com tudo o que isso significa de inseguranças, de ambivalências, de contradições. Se o filme não reflecte o ser português, reflecte o quê? O ser colonializado!

VSD – Concorda com a ideia de que os orçamentos nunca são suficientes para fazer os filmes?

MG – Eu até entro nos orçamentos, mais coisa menos coisa. Mas a questão não está na falta de dinheiro para fazer este ou aquele filme; há casos em que isso acontece, mas o problema é a quantidade de filmes produzidos, quer em relação aos realizadores existentes, quer em relação aos realizadores que querem fazer a sua primeira obra, e isso está a ser trágico: por um lado, há muita gente a sair de escolas de cinema, de cursos, até por causa da facilidade de obter material, que dá uma ilusão de que é muito fácil chegar à profissão; há um discurso de "abrir actividade; fomentar novos realizadores", e a seguir eles entram cheios de ilusões, e de força criativa muitas vezes, e depois até conseguem fazer o primeiro filme, mas o segundo já não fazem, nem o terceiro, nem o quarto.

VSD – Isso também está relacionado com o advento do digital?

MG – Também, claro, agora toda a gente tem o *Final Cut* e o *Pro Tools*, mas depois pagar uma boa câmara já custa mais.

VSD – Prefere a película ao digital?

MG – Prefiro de muito longe a película, mas o digital na montagem veio facilitar imenso: aquela tortura de estar numa moviola durante horas, desapareceu; agora o digital, por vezes, até é rápido demais. Eu gosto da película, do sabor salgado da película, e tenho mesmo nostalgia – ainda filmei o *Adriana* em película. Mas as últimas coisas já filmei em digital; o último, fi-lo com uma câmara que já nem cassete tem, mete-se directamente um disco e até temos medo de que o material desapareça todo.

VSD – Disse que tem trabalhado com óptimos profissionais, mas relativamente às pessoas que conhece através de terceiros ou que não trabalharam directamente consigo, pensa que os profissionais portugueses estão bem preparados e são competentes?

MG – Sim, e espero que essa cadeia não se quebre porque não são trinta nem quarenta, são poucos, mas são muito bons, óptimos assistentes. Há gente muito boa, e esses estão ocupados, mas como há cada vez menos filmes, cada vez mais os outros terão menos possibilidade de rodar, portanto a coisa está assim: os muito bons são poucos e estão sempre ocupados; e não sei se os outros vão ter oportunidades, se não houver uma mudança na política de cinema. ■

Os filmes de Margarida Gil

Vanessa Sousa Dias

Adriana (2005)

Longa-metragem de ficção, 102'
Realização: Margarida Gil
Argumento: Margarida Gil, Maria Velho da Costa
Produção: TAKE 2000
Produtor: José Mazeda
Direcção de Fotografia: Rui Poças
Direcção de Som: Emídio Buchinho
Montagem: João Nicolau
Direcção Artística: Félix Murcia (decoração); Rita Lopes Alves (guarda-roupa)
Actores principais: Ana Moreira, Isabel Ruth, Bruno Bravo, José Airosa
Distribuição: Atalanta Filmes
Prémios: Melhor Filme Português – IndieLisboa (2005); Melhor Actriz (Ana Moreira), pelos Globos de Ouro de 2006; Prémio Especial do Júri – 9º Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira (2005); Grande Prémio "Cidade da Covilhã" e Prémio de melhor realizador de longa-metragem – 2º Festival de Cinema da Covilhã

Outras nomeações: Nomeações para Melhor Filme (Margarida Gil), Melhor Actor (Bruno Bravo) e Melhor Actriz (Isabel Ruth) – Globos de Ouro de 2006.

Festivais: 6º Festival de Roma (estreia mundial); 8th World Film Festival of Bangkok – secção World Cinema (2008)

Quando questionada sobre a origem das ideias para os seus filmes, Margarida Gil enceta um discurso que se apoia num potencial inato: são histórias que se desenvolvem no inconsciente, que nascem encapsuladas; assim surge Adriana, uma jovem açoriana na casa dos 20 anos, que é enviada pelo pai para o continente onde deverá "constituir família por métodos naturais" – frase que Adriana não se coibirá de repetir o longo do filme –, porém, mal chega a Lisboa, deparar-se-lhe uma sucessão de obstáculos que a distanciam do seu objectivo.

A realizadora considera que o orçamento para o filme foi "adequado"(1), permitiu que as rodagens decorressem nos Açores, conforme as suas intenções, e com os actores pelos quais nutria preferência – enquadraremos, por estes motivos, *Adriana* na tipologia Indie. Relativamente ao género, numa nota de intenções escrita por Margarida Gil, podemos ler que "*Adriana* é uma comédia"(2), posicionando assim o seu próprio filme dentro de um género; acrescentemos que a vertente cómica assenta sobretudo nas camadas de ironia que envolvem a realidade (evidenciando, de certo modo, o *nonsense*).

A história, escrita por Margarida Gil e por Maria Velho da Costa, centra-se na personagem Adriana e nos objectivos que orientam as suas acções, delineando-se no seu trajecto a estrutura do itinerário do herói – a ruptura com o mundo da heroína dá-se, não na saída dos Açores em si, mas nas mutações que a protagonista vai revelando: sofre um lento e gradual processo de embrutecimento, como se fosse contaminada pela cidade e pelos entraves que se lhe deparam (sendo exemplo disso os comentários que Estela e Salvador fazem a propósito da sua atitude e postura – no começo e no fim do filme, respectivamente). Ainda que se dê uma alteração estrutural na interioridade da

personagem, os seus objectivos conhecem o insucesso e a premissa que a fizera partir para o continente – que ganha um peso exponencial no decorrer do filme, enquanto principal eixo de preocupações da protagonista – passa a ser negligenciada quando regressa aos Açores, como se toda a sua carga de fatalidade esmorecesse (3). Sublinhe-se que a falha pessoal de Adriana não compromete a repovoação da ilha, como ilustrado pela cena em que se reproduz uma réplica do nascimento de Jesus.

Nas primeiras sequências do filme há uma *voice-over* feminina, açoriana, que conta a história da ilha, assumindo o papel de narradora: este dispositivo não tem continuidade na história, mas merece a nossa atenção pelo facto de citar a uma obra anterior de Margarida Gil, o filme *Não Me Cortes o Cabelo Que o Meu Pai Me Penteou* (2002).

Em termos de realização (e de montagem), constata-se a preocupação de edificar um lirismo a partir de imagens – considere-se, a título de exemplo, a elipse que concentra a passagem à vida adulta: depois de Adriana mergulhar no mar, ainda em criança, interpõem-se uma série de planos filmados debaixo de água (em alguns deles vemos a criança, noutros não; algumas dessas imagens estão em *reverse*) e, por fim, vemos um rapaz adolescente a chamar por Adriana percebendo-se, pelo desenrolar de acção, que acabámos de presenciar a condensação de anos de vida. Neste contexto, também as saídas de campo parecem assumir-se como uma linguagem (por via da sua recorrência): falamos de planos que se esvaziam, dos quais as personagens se ausentam; falamos de uma câmara que deixa sair a personagem de campo como se não se apercebesse de que a acção se extinguira por si. Este sistema introduz consequentemente tempo, respiração na passagem entre cenas, e dota o filme de um ritmo pausado.

Contrariamente ao modelo cristalizado pelo cinema clássico, em *Adriana* o uso de música extra-diegética não surge como reforço de sentidos: a música extra-diegética e os sons pós-produzidos reivindicam uma voz autónoma dentro do filme, atraindo atenção para si. O som é ainda trabalhado sob outra óptica, como ilustra a cena do leilão: o som pós-produzido inculca no espectador a sensação de que o espaço em redor é movimentado – por via das vozes, dos ruídos, de uma textura sonora intensa –, ainda que nunca se vejam mais do que quatro personagens.

Ressalva-se ainda a aposta da direcção artística em caracterizar as personagens (ou consolidar essa caracterização) através dos décors, adereços e guarda-roupa, sendo a personagem David um bom exemplo deste exercício: trata-se de um homem erudito, que dispõe de uma casa com vista panorâmica para o centro de Lisboa, e todos os elementos incluídos na sua casa sublinham o seu estatuto socio-económico (incluindo pormenores como uma variedade de artigos de decoração exóticas, que estão em concordância com a personagem).

Carlos de Oliveira. Sobre o Lado Esquerdo (2007)

Mix doc/ficção, 50'
Realização: Margarida Gil
Argumento: Margarida Gil e Manuel Gusmão
Produção: Âmbar Filmes
Produtor: Manuel João Águas
Direcção de Fotografia: Rui Poças
Direcção de Som: Vasco Pimentel, Francisco Veloso, Armanda Carvalho
Montagem: João Nicolau
Cenografia e figurinos: Ana Paula Rocha
Actores principais: Luís Miguel Cintra, Laura Soveral, Henrique Cardoso Martins, Manuel Gusmão, Helena Domingos e Fernando Lopes
Distribuição: Midas Filmes
Festivais: Festival de Poesia de Berlim (2008); DocLisboa – secção Sessões Especiais (estreia mundial; 2007); Panorama – 2ª Mostra de Documentário Português (2008)

Sobre o Lado Esquerdo emerge da vontade de homenagear e de preservar a memória do poeta português Carlos de Oliveira, com o qual a realizadora manteve uma relação de amizade. Ao longo de 50 minutos, o espectador é convidado a mergulhar na obra poética do autor, sendo que todas as vozes que vão soando (diegéticas ou extra-diegéticas) têm uma única orientação, as palavras escritas de Carlos de Oliveira.

Dada a existência de um grau de intimidade que poderia enviesar o desenvolvimento do projecto, Margarida Gil optou por edificar uma espécie de barreira se interpusesse entre as memórias afectivas (ainda que estas constituam, em si, como que um *corpus* a partir do qual a realizadora pôde trabalhar) e o acto de criação do documentário (4) – deste modo, a esmagadora maioria de material filmado remete para alguns artifícios, como a maquete da Gândara ou a construção de um décor em estúdio (com objectos da casa de Carlos de Oliveira), sendo que em relação a este último, são desde cedo expostos os tripés, projectores, calhas, como se se reafirmasse um exercício de distanciamento e de demarcação de fronteiras. Sublinhamos ainda que não são feitas entrevistas e que, no limite, os únicos planos ou imagens "documentais" são os primeiros planos do filme e as fotografias dos escritos do autor.

O argumento é escrito por Manuel Gusmão e pela realizadora, "um exercício totalmente livre a partir dos textos de recriação poética do universo que ele [Carlos de Oliveira] escreveu – viajar por toda a zona, quer literária quer demográfica do Carlos, a Gândara, a aldeia" (5). O documentário encontra-se dividido em cinco intertítulos (*Finisterra; Ofício Nocturno; Descida aos Infernos; O Inventor de Jogos; e Pastoral: Cinema e Dedicatória*), e os poemas de Carlos de Oliveira vão oscilando entre os planos – são sempre o motor, aquilo que agrega tudo o demais – sob forma de *voice-over* ou verbalizadas pelos actores (som directo).

As metodologias acima descritas fazem com que o documentário se assemelhe a um ensaio poético – e livre, como pretendia ser – sobre Carlos de Oliveira. No entanto, é interessante perceber que Margarida Gil necessitou de criar um espólio documental adicional, uma colectânea de dados factuais, biográficos e iconográficos do poeta, que foram adicionados ao DVD integrado na Colecção Escritores Portugueses, não privando assim o espectador de aceder a informações factuais e descomprometidas (do ponto de vista do olhar que lhes é lançado).

Fátima de A a Z (2009)

Documentário, 53'
Realização: Margarida Gil
Produção: Âmbar Filmes
Direcção de Fotografia: Acácio de Almeida
Direcção de Som: Olivier Blanc

Montagem: Renata Sancho
Com a participação da actriz: Lia Gama
Festivais: DocLisboa – secção Sessões Especiais (2009)

Podemos encontrar em *Fátima de A a Z* francas semelhanças com o filme anteriormente analisado: trata-se novamente de documentar uma pessoa com a qual a realizadora partilha um universo de afectos e que é, também, escritora portuguesa.

Margarida Gil volta a criar um mecanismo que lhe permite obter algum distanciamento – algo que se interponha entre ela e os laços, algo que sirva de mediador, de estrutura, de esquema – e que se traduz, no presente caso, numa esquematização/divisão dos assuntos abordados num abecedário: as letras vão surgindo como separadores que dão origem aos temas abordados.

São intercaladas entrevistas com Maria Velho da Costa, gravadas em sua casa, com excertos da sua obra – os excertos são representados pela actriz Lia Gama: a título de exemplo citaremos aqui a passagem referente à obra *Casas Pardas*: sob a voz previamente gravada da actriz (discurso em *off*), Lia Gama, que é parcialmente e parcamente visível – como se estivesse enclausurada numa redoma rectangular e de um material baço que lhe deforma os contornos – movimenta-se pelo espaço como se de uma performance se tratasse. O seu corpo está desfocado e é apenas quando se aproxima desse entreposto baço que fica moderadamente visível: o texto é cru, espelha solidão, e no fim uma música (extra-diegética) promove um apontamento sardónico (porque contrasta, visivelmente, com as imagens e com as palavras). ■

Notas do texto

1. Quando questionada em relação à satisfação com os orçamentos de que dispõe para os filmes, Margarida Gil alude a uma metodologia de trabalho que assenta num rigor que lhe permita articular as intenções ao dinheiro disponível (e vice-versa). Consultar a entrevista a este respeito a entrevista acima.

2. "Adriana é uma comédia; uma *féerie* com os seus alçapões, um tom por vezes trágico e lírico, nada incompatível com o género. A afinação, a ironia, o ritmo são a difícil arte da comédia. O tom, o tempo justo. Nada a mais, nada a menos. A realidade, mesmo grotesca, ultrapassa a ficção". Citação retirada da Nota de Intenções de Margarida Gil, conforme surge na página oficial do filme: <http://www.atalantafilmes.pt/2005/adriana>.

3. Podemos perfeitamente assumir que outras leituras se tornam possíveis de apurar – em relação a esta personagem, em relação aos seus movimentos – não necessariamente contrárias à análise aqui feita mas servindo-lhes de complemento e de reflexão: tenhamos em consideração as palavras do crítico de cinema Bruno Roberti que, no artigo *Un pensiero che è dello sguardo*, faz uma leitura interessantíssima da protagonista ao considerar que "(…) il corpo di Adriana è femmineo come la «terza persona», quello Spirito Santo, vento pentecostale che coniuga gestazione e generazione, miracolo *eteroclito*, partenogenesi verginale, che appunto si venera nell'isola che le da in natali, ma è anche «cristico», corpo bambino che nasce e si destina al sacrificio (…)". Por outro lado, mais do que um itinerário do herói (ou da heroína), para Roberti Adriana simboliza a transformação de um conceito, de algo que é impalpável, num corpo, em algo de material: "La dimensione del film della Gil rimanda dunque a un nesso cruciale che è quello del linguaggio che si incarna, di una dimensione in cui l'io e il mondo siano consustanziali nel loro stato nascente, insorgente, in una festa rivoluzionaria che sai il segno dell'avvento materialle del soffio «spirituale», cioè di un corpo che mentre scompare *ritorna* nel contatto della distanza.(…) È in questa emergenza dell'altro da se che Adriana percorre i deliri disidentitari smarrendosi e ritrovandosi, per i misteriosi sentieri interrotti dello spirito che si fa carne, e che come il vento soffia e conduce dove vuole. Adriana è sguardo, e nello sguardo perde il proprio io e lo ritrova transformato in terra e appunto prima di ritornare alla terra-isola dove l'io perdendosi si dà alla nascita, viene al mondo, questo itinerário di uno sguardo deve trapassare il linguaggio, incontrare, nella sua mutacità, la musica delle cosa, la musica del mondo", *in* Filmcritica, n.º 558, Setembro de 2005, artigo "Un pensiero che è dello sguardo", Bruno Roberti.

4. Ver entrevista acima.

5. Idem.

Fátima, de Margarida Gil, sobre Maria Velho da Costa

João Botelho: "Fazemos um cinema cosido à mão"

Entrevista conduzida por
Marta Simões e Jorge Jácome

JOÃO BOTELHO nasceu em Lamego em 1949. Antes de ter frequentado a Escola Superior de Teatro e Cinema (1974) passou pela Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra e pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Foi dirigente dos cineclubes de Coimbra e do Porto e do CITAC (Circuitos Internos de Televisão e Antenas Colectivas), crítico de cinema em jornais e revistas e fundou a revista de cinema *M*. Desde 1970 que se dedica também ao design gráfico.

É dos poucos realizadores portugueses que consegue manter um ritmo de produção constante desde que iniciou a sua carreira no mundo das longas-metragens ficcionais em 1980 com *Conversa Acabada*.

Nos últimos dez anos, as suas obras variam entre o drama, romance, comédia, crítica social, adaptações de obras literárias, mantendo-se contudo o mesmo tipo de abordagem, caracterizada por um trabalho de direcção de actores por vezes próximo da encenação, por um desenho de luz cuidado e próximo da pintura.

Filmografia: *O Alto do Cobre* (cm, 1977); *Um projecto de Educação Popular* (cm, 1977); *Os bonecos de Santo Aleixo* (doc lm, 1977); *Alexandre e Rosa* (cm c/ Jorge Alves da Silva, 1978); *Conversa acabada* (estreia festival de Cannes, Quinzena dos Realizadores, 1980); *Um adeus português* (estreia no Festival de Londres, do Rio de Janeiro – Tucano de Ouro -, New Film, New Directing, MOMA New York, Forum de Berlim, 1985); *Tempos difíceis* (estreia no Festival de Veneza, seleccção oficial, competição – prémio da crítica italiana - , Festival de Nova Iorque, Lincoln Centre , 1987); *No meu dia de anos* (encomenda RTP/ARTE sobre os 4 elementos; estreia no Festival de Locarno, selecção oficial, fora de competição, 1991); *Aqui na terra* (Festival de Veneza, selecção oficial, competição; filme seleccionado para o dia da Europa, exibição simultânea na Alemanha, França e Portugal , 1993); *Três palmeiras* (encomenda de Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura; estreia no Festival de Cannes, quinzena dos realizadores, 1994); *13 filmes x 3'* (para Trio de Quattro, RTP , 1995); *Tráfico* (estreia no Festival de Veneza, selecção oficial, competição, 1998); *Se a memória existe* (vídeo digital, 30' – encomenda para o 25º aniversário do 25 de Abril; estreia no Festival de Veneza, novos territórios, 1999); *Quem és tu?* (Festival de Veneza, selecção oficial, competição; Prémio Mimo Rotella para a melhor contribuição artística da Bienal de Veneza, 2001); *As mãos e as pedras* (vídeo digital 12', filme de abertura de Porto 2001, Capital Europeia da Cultura , 2001); *A mulher que acreditava ser presidente dos Estados Unidos da América* (estreia no Festival de Cannes, quinzena dos realizadores, filme de abertura, 2003); *A luz na Ria Formosa* (documentário, vídeo digital 50', Festival Doc Lisboa e selecção oficial de Torino Film Festival, Cinéma de Reel, Paris, Viennal da Áustria e Festival di Popolo, Florença, 2005); *O Fatalista* (estreia no Festival de Veneza, selecção oficial, competicção; Festival de Toronto, Sevilha, Mostra de São Paulo, etc. 2005); *A baleia branca, uma ideia de Deus* (doc de 50', vídeo digital sobre uma encenação do Moby Dick de Melville, 2006); *A terra antes do céu* (doc de 50', vídeo digital para o centenário do nascimento de Miguel Torga, 2007; *Corrupção* (filme não assinado por divergências com o produtor, 2007); *A Corte do Norte* (2008).

Marta Simões — Como é que trabalha as ideias para os seus filmes?

João Botelho — Não vou ter com as ideias, elas vêm ter comigo. Nunca programei o tipo de cinema que queria fazer. Acho que o cinema nunca é o que se conta, nem o que se passa ou quando se passa, mas sim como se filma: onde é que se põe a câmara. O Manoel de Oliveira ensinou-me isto: só há um ponto de vista para cada situação. O mesmo argumento pode dar origem a filmes muito diferentes, por isso não são as histórias (às vezes nem sequer história há), mas sim o modo como elas são contadas. O modo de filmar sim, escolhi-o há muito tempo, foi algo que sempre esteve relacionado com os meios que nós temos e para poucos meios, grandes ambições. Apesar de termos pouco dinheiro, temos muito tempo. O cinema português de que eu gosto não pertence a uma escola, mas possui um certo modo de filmar que tem a ver com os meios/tempo: nós fazemos mais composição do que acção, mais luz e sombra do que montagem, temos mais poesia do que prosa. Quando se filma é de um modo amador: amador no sentido de 'amante de'. É artesanato — há pessoas que fabricam tudo à mão e eu normalmente também trabalho sozinho. Escolho o que quero, trabalho os textos. Já fiz coisas que pertencem a várias linhas mas o modo de filmar é sempre o mesmo.

Há um peso enorme no meu cinema (e no cinema português) da palavra sobre a imagem, algo que está ligado ao cinema contemporâneo: a imagem avançou muito mas, para mim, o som continua a ser mais verdadeiro. Escolhemos o nosso campo, contra-campo, são duas dimensões, há sempre algo de falso. O grão da palavra marca-me mais do ponto de vista da matéria do que a imagem. Mas a verdade é que nós somos quase autodidatas, fazemos um cinema 'cosido à mão': escrevemos, pensamos, filmamos, montamos. É evidente que se discute com a equipa e que recebo sempre ideias, sugestões. (...)

Tenho uma vantagem em relação a outras pessoas: quando estou a escrever estou também a pensar como estou a filmar, qual é o plano que estou a fazer, qual o local em que vou filmar e qual o ponto de vista da câmara. Uma coisa que marca muito os meus filmes é a noção que o espectador tem da sua estrutura: ele tem tempo de ver onde é que está a câmara, a luz, o actor. É quase como mostrar o processo de fabricação que está lá dentro. O cinema, para mim, não é uma arte de ilusão, a matéria marca-me mais e ao fim ao cabo aquilo é tudo

falso. O que é verdadeiro é a relação que se estabelece entre o que se passa e a pessoa que está a ver.

Jorge Jácome — Então a imagem é algo intuitivo da palavra?

JB — Não é intuitiva, é um dos elementos. O Oliveira tem uma frase radical: "o cinema não existe, o cinema é teatro filmado". O teatro é muito mais verdade, não há truques, é à mão, é o que se vê. No cinema não: fazes 12, 20 *takes*, escolhes, fazes decoupagem. No teatro também podes fazer decoupagem, fechando a luz num sítio e abrindo noutro- cada vez maiz o teatro tem influências do cinema. Mas realmente aquilo é mais verdadeiro, e o que é verdade ali é a representação. O cinema americano clássico era um cinema da identificação onde o espectador se aproximava das personagens.

No nosso cinema nunca ninguém se identifica com ninguém, é impossível (...). Eu não permito que as pessoas 'entrem no ecrã' e isso é algo que está relacionado com a matéria: a luz é uma matéria, o modo de olhar de um actor é uma matéria, a palavra é uma matéria. Somos muito materialistas por cá, porque apanhámos uma altura em que o cinema se desenvolveu imenso e fomos muito marcados por uma espécie de cinema contemporâneo.

O senhor Straub ensinou-me uma vez: nunca digas moderno, diz contemporâneo ou tradicional, porque o que é moderno hoje amanhã deixa de o ser. É algo que tem a ver com a tradição, pegar na memória e fazer coisas novas e diferentes. E também me ensinou a nunca fazer resistência às coisas (tentámos fazer resistência ao cinema americano e perdemos), mas sim fazer dissidência, ou seja, fazer ao lado. (...) Eu não saberia fazer um filme de não sei quantos milhões de dólares, sei fazer filmes de 750 mil euros. Mas isso dá-nos uma coisa maravilhosa que não tem preço: a liberdade total. E a verdade é que tudo o que está de bom ou de mau nos filmes é meu. É a possibilidade de trabalhar num filme como quem escreve um romance ou pinta um quadro.

MS — E essa liberdade total não tem algumas consequências?

JB — O cinema é sempre um compromisso entre comércio e arte e o cinema português, como não tem pressão do mercado, tem sempre uma marca profunda de tentativa de arte cinematográfica. Desde o princípio do Cinema Novo que houve percursos diferentes: o do Oliveira, o do António Reis (...) e isso criou uma série de atitudes de filmar em Portugal em que ninguém copiava ninguém (...). O modo de filmar era uma comunhão entre pessoas apaixonadas por uma coisa e, não havendo relação com o mercado, não há um filme português (até mesmo os chamados 'comerciais') que cubra os seus custos. (...)

A verdade é que o cinema comercial português se chama Manoel de Oliveira: vende mais cópias fora, passa na televisão francesa (...) e em termos de receitas no mercado (e não número de espectadores) o que se tem que ver é quanto custou e quanto rendeu. (...) É evidente que uma pessoa quando faz qualquer coisa quer mostrá-lo ao maior número de pessoas possível, mas não deve ser isso o primordial quando se faz. Quando alguém escreve um romance é porque tem uma vontade enorme de o fazer e despejar cá para fora o que se sente, depois tenta vender. Mas um bom escritor não cede quando escreve. Quando estou a filmar também é assim: um tema 'cai-me', pego num texto e depois é o trabalho sobre isso.

O Godard também me ensinou: não há um modo de fazer filmes, há centenas de modos diferentes. O cinema não é uma só coisa (...), o cinema que se faz no Irão não tem nada a ver com o que se faz em França, em Itália ou na Argentina, já para não falar de personalidades dentro de cada um desses países. Há é um modo americano que é dominante. Hoje em dia está-se a transformar num entretenimento infantil, quem vai mais ao cinema são os miúdos de dezoito anos e os adultos ficam em casa. Há muito mais referências ao cinema clássico nas séries de televisão americanas, porque aquilo é feito para uma audiência de adultos que já não sai para ir ao cinema. É como se se tivesse perdido algo de sagrado que existia na comunhão dentro da sala escura. Hoje não há nenhum filme que não se veja sem ser a comer pipocas. O cinema português não permite isso. Nos filmes de que eu gosto, que nos falam do Pessoa ou do Camilo Castelo Branco, não pode haver pipocas. (...) São pequenas coisas que criaram um modo de filmar, ou uma escola, que tem a ver com poucos meios, com o facto de trabalharmos com equipas de 100 ou de até mesmo de 20, não trabalharmos no *star system*. Na Europa há é filmes que levam as pessoas ao cinema.

O problema que aqueles que tentam fazer um cinema mais independente (não sei se este será o termo correcto, pois na verdade estamos todos dependentes do ICA) tem a ver com o facto de não termos espaço para o mostrar. Não há salas para o cinema português. (...) No caso da *Corte do Norte*, tinham dito que iam equipar não sei quantas salas com digital em 2009 e acabou por não acontecer. As pequenas salas ainda não estão equipadas, só há salas enormes de 500 lugares que são para os desenhos animados e nós ficamos reduzidos a 2 ou 3 semanas.

MS — Em relação às pessoas com quem trabalha...

JB — Eu trabalho muito com a família – quando gosto de uma pessoa mantenho-a o máximo de tempo possível. Pode-se discutir coisas e já sabem o que é pretendido. Com os actores a mesma coisa. (...) Vai-se aprendendo e muitas vezes ajudam a construir situações. (...) Há uma geração nova de pessoas muito apaixonadas, talvez não tão competentes como a velha-guarda mas que têm um entusiasmo enorme. Passaram a ser mais barulhentos, antes entrava-se num plateau de cinema e era uma missa. (...)
A ideia das pequenas equipas é muito engraçada. Normalmente as pessoas saem da escola e juntam-se, fazem um pequeno grupo, pensam colectivamente as coisas. Também comecei assim. É um tipo de organização que se adapta ao que há porque não há investidores privados (...), é uma função do Estado e se o Estado acabar, acaba o nosso cinema e também acaba o Teatro da Cornucópia ou a música de câmara. Sem apoio acaba tudo. Agora há vantagens e desvantagens. Vantagem: liberdade absoluta, tempo para pensar. Desvantagem: não podemos fazer tudo o que queremos, temos que pensar os meios que há.

MS — Alguma vez sentiu que havia competências técnicas que estavam em falta?

JB — Não acho que seja uma questão de competências. Por exemplo, na Tobis são capazes do melhor e do pior, por vezes é mesmo uma questão de sorte e lotaria. No *Tempos Difíceis* a primeira semana foi toda para o lixo, já não trabalhavam com preto e branco há dez anos, faz parte do que acontece em Portugal. (...) No final ficou uma cópia deslumbrante, consegui um preto e branco notável que se calhar não conseguia noutro laboratório qualquer. É um bocado artesanato, experimentação. Nas equipas também. Por exemplo agora na *Corte do Norte*, não fazia a mínima ideia como se filmava em alta-definição. Já tinha experimentado mini-dv e betacam digital, mas alta definição não sabia o que era. Andei a trabalhar com o João Ribeiro, fomos aprendendo e vendo o que se podia fazer ou não.

JJ — Então a mudança para a *Corte do Norte* foi principalmente uma escolha estética?

JB — Não. Foi económica. Tem a ver com a capacidade de uma pessoa se adaptar às circunstâncias. Outra citação do Oliveira: quando não há dinheiro para filmar a carruagem filma-se a roda, mas tem que se filmar bem a roda. (...)
Jogamos em determinados limites. É um tipo de cinema, não é todo. Para mim não é um cinema da ilusão, nunca. É da matéria. E tem a ver com o facto de ser tudo cosido à mão. Há outro tipo de cinema comercial, outro tipo de projectos, mas essas apostas num cinema de entretenimento por vezes fazem perder as coisas mais genuínas e precisam de muito dinheiro, o que não há. Nós fazemos coisas mais limitadas, é como as orquestras e os concertos de câmara: qual é a música melhor, a da orquestra ou a do quarteto de cordas? Não sei, há orquestras e quartetos igualmente maravilhosos. Nós não temos dinheiro para a orquestra, temos dinheiro para o quarteto. (...)

É difícil romper o facto de não termos mercado. (...) É muito reduzido e não conseguimos exportar para lado nenhum. O nosso circuito é o da arte e do ensaio, o cinema que eu gosto é o das pequenas salas. (...) Mas existe uma marca poderosa de cinema português, há algo que é distinto. O *Quem És Tu*, provavelmente o filme mais radical ou mais anti-cinematográfico que eu fiz porque é uma peça de teatro filmada, foi o filme que me correu melhor nos festivais porque era diferente de tudo o que lá estava. E a diferença não é por ser original, é porque o nosso modo de filmar é diferente. É o tempo, a composição, a luz, a sombra, isso é que é interessante e não a acção. A acção fazemos mal.

MS — Então a aposta nessa diferença é um caminho para o cinema português?

JB — É algo que está relacionado com os cinemas nacionais. O Rosselini inventou o cinema contemporâneo: filmava com poucos meios, equipas mais ligeiras, actores amadores, era quase artesanato. Isto deu origem ao cinema novo brasileiro, à nouvelle vague francesa, ao cinema novo alemão. Nós chegámos muito mais tarde, mas também deu origem ao cinema português. Agora, isto é capaz de não se manter muito mais tempo, a sociedade mudou toda. Nós fomos dos últimos a ter uma identidade nacional no cinema.

Nos anos 60 existia o cinema português (e o cinema polaco, por exemplo) que era uma coisa estranha. Hoje em dia passa-se algo parecido na Argentina, que não tem nada a ver com o nosso cinema mas que se liga a nós pelo modo de produção. (...) No Brasil também apareceu de repente uma escola nova que foi buscar muito às raízes do cinema novo brasileiro e agora fazem documentários e pequenas ficções maravilhosas. Trata-se de um cinema muito mais barato, mais pobre mas com uma identidade muito engraçada.

JJ — Costuma ocupar-se dos materiais promocionais, ou do *making of* dos seus filmes?

JB — Não. Normalmente os dvds têm uma entrevista ou uma cópia do filme comentada. (...) Como *Quem És Tu* já vendi mais dvds do que o número de espectadores que fiz. Os miúdos preferem ver o filme do que ler o livro e mesmo assim é duro para eles. Neste momento há uma resistência em relação ao cinema de adultos e eu não sei filmar para crianças. É preciso não sei quantos planos, mudar o plano a cada segundo, um efeito sonoro diferente a cada plano. Não tenho os meios e se calhar se os tivesse não sabia fazer. Sei filmar para adultos, mas eles já não vão ao cinema. (...) Hoje aprende-se pouco no cinema, já só se aprende na cinemateca.

MS — Quando faz os filmes não pensa no público?

JB — Nunca. Tenho os temas e depois depende dos filmes: se é o *Tempos Difíceis* do Dickens é de uma maneira, se é o Garrett é de outra, se é um original meu de outra. (...) Gostava de fazer géneros, gostava de fazer um musical. Cowboys é mais difícil, mas é possível! No cinema podem-se fazer muitas coisas diferentes, é o que for, é o que vem. Houve uma altura em que os júris do ICA estavam todos ligados à literatura e portanto era mais fácil ter um romance bom e ter um projecto.
(...) Há trinta, quarenta, cinquenta variáveis quando se está a filmar. Se se consegue mais ou menos vinte já é muito bom. Ter as condições ideais é muito difícil, vamo-nos aproximando o mais que podemos.

MS — Mesmo assim é dos realizadores que filma com mais frequência.

JB — Procuro sempre fazer no seguinte uma coisa que não fiz antes. Poder fazer filmes, para mim, é um luxo. Somos responsáveis por tentar fazer coisas que ainda ninguém viu, melhor ou pior. (...) Não tenho nada contra a *Branca de Neve* do João César Monteiro, um filme pode ser tudo. (...) Hoje em dia as pessoas é que não têm tempo para ver (...). Mas é o que é, não tenho nada contra, o mundo muda e as pessoas têm que correr. Há uma marca de comportamentos globais que antes não havia (...) e o cinema está sempre a mudar. Nós temos esse privilégio de poder ter acesso a um meio que acaba sem compromisso de rentabilidade. Entre o primeiro e o segundo filme demorei cinco anos, entre o segundo e o terceiro mais quatro. Aqui em Portugal normalmente quanto mais velho se é, mais atenção se tem... Depois também há as encomendas, desde que não se ceda. Eu fi-lo duas vezes: no *Fatalista* (não no modo como filmei, mas em relação ao tempo que tinha ficado acordado com o Paulo Branco - de nove semanas passsei a ter apenas seis) e com o *Corrupção* (...), por culpa minha que nunca tive o hábito de ler contratos...

MS — Enquanto realizador que já atravessou diferentes períodos, quais são os principais problemas que acha que continuam a afectar o cinema português?

JB — Há uma burocratização no cinema que me chateia muito. (...) Começaram a formatar demasiado os concursos, as equipas. Há uma tentativa de normalização de uma coisa que é completamente anormal e isso pode ser perigoso. (...) O ICA tem cada vez menos dinheiro para o cinema e desperdiçam balúrdios no FICA, cujos produtos admitiria enquanto produtos privados, nunca como produtos públicos.

É possível fazer tudo, é possível fazer filmes sem dinheiro. Mas são coisas completamente diferentes — o problema é que, quando uma pessoa faz um filme deste modo artesanal, a maioria das vezes não tem sítio onde o mostrar. Um dos grandes problemas é o como mostar as coisas. É cada vez mais difícil haver uma sala onde se respeite o que nós fazemos. É a regra do mercado para o nosso cinema quando o nosso circuito devia ser o da arte ou do ensaio, do cinema independente, o que quiserem. Pequenas salas onde um filme possa estar mais tempo em vez de tentar esgotar em duas semanas salas de 400 espectadores.

Devia haver um circuito nacional. Há neste momento uma rede fantástica de cineteatros (Faro, Bragança, Vila Real) que não estão equipados para cinema porque ninguém investiu num bom projector. Por exemplo, no São Jorge, também fizeram obras notáveis mas não é a melhor projecção de imagem nem de som e devia ser. Não há esse cuidado porque é 'um filme português'. Devíamos ter salas boas, é um próximo passo para a vossa geração: construir uma rede onde possam passar as obras e que essas obras sejam as mais experimentais e diferentes. As pessoas acabam por ir ver.

MS — Talvez isso já esteja a começar com alguns festivais.

JB — O problema é precisamente terem transformado isto em festivais. Há milhões de festivais pelo mundo inteiro, todos os dias há um novo. Depois começa a ser uma confusão porque não se trata de uma relação directa com o público – é uma celebração. São não sei quantos espectadores concentrados numa semana. (...) Grande percentagem dos filmes que são exibidos não vão para o circuito.
Neste momento o cinema está nos centros comerciais. A Lusomundo faz tantas receitas em pipocas e coca-cola como em bilhetes vendidos. São produtos infanto-juvenis que até podem ser engraçados, mas é outra coisa. O cinema é como a vida: nasce, cresce e morre. (....) Hoje não há a transcendência de um Dreyer, de um Renoir, de um Ozu. Houve uma altura em que parecia que ia atingir o céu, depois foi destruído pela entrada da televisão que começou a formatar as imagens, o modo de filmar.

Hoje as pessoas comentam um filme em dez segundos. Eu sou do tempo em que era capaz de estar uma semana a discutir um filme – hoje os filmes não têm camadas, é o que é. Ver um clássico pela primeira vez ainda me surpreende, sinto que estou a aprender: não estava à espera daquele plano, daquela luz, daquele modo de filmar. Isso é bom. O nosso cinema também ficou um bocadinho autista, reconheço. Avançámos muito na matéria, esquecemo-nos que as pessoas não vão atrás e por vezes é preciso ganhar pelo menos 10 pessoas numa sala de 100. Se aquilo não atinge ninguém, é uma tristeza. É evidente que o meu sonho é atingir como atinge o Rothko – não há ali nenhuma narrativa, é só um jogo de cores e de matéria e as pessoas choram a ver aquilo. Quem me dera fazer isso no cinema, mas é impossível. As pessoas estão sempre à espera que o cinema conte qualquer coisa, são crianças.

Eu gosto do cinema português. Há uma certa decadência nos últimos tempos, fazem-se menos filmes, há uma normalização. Mas ainda há uma frescura, às vezes o filme até pode ser falhado, mas há duas ou três ideias que surpreendem. ■

Os últimos filmes de João Botelho

Marta Simões

Quem És Tu? (2001)

Longa-metragem ficcional, 112'
Realização: João Botelho
Argumento: João Botelho
Produção: João Botelho (39 Degraus)
Direcção de Fotografia: Elso Roque
Direcção de Som: António Pinto Vargas
Montagem: João Botelho, Waldir Xavier
Direcção Artística: Silvia Grabowski
Actores principais: Patrícia Guerreiro, Suzana Borges, Rui Morrison, Rogério Samora, José Pinto, Francisco D'Orey
Distribuição: Lusomundo Audiovisuais
Prémios: Mimmo Rotella Foundation Award – Festival de Veneza, em 2001
Outras nomeações: Leão de Ouro – Festival de Veneza, em 2001

Quem és Tu? é uma adaptação de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, precedida de uma pequena introdução histórica que o realizador chamou de "Sonhos e Pesadelos Sebastianistas" e que contextualiza a obra literária de Garrett. Trata-se assim de um filme de época, fiel ao texto original, cuja atmosfera é maioritariamente criada a partir do guarda-roupa e dos locais escolhidos como cenário (como o Mosteiro de Alcobaça e o Convento de Cristo de Tomar). A presença da iconografia da época é garantida apenas através dos retratos das personagens principais que pairam sobre a história, por certos objectos simbólicos (como a caveira do início do filme ou a cruz que cai das mãos do Cardeal D. Henrique) ou até mesmo pelos cantares populares que Maria e a sua aia entoam.

A *mise-en-scène* caracteriza-se, à semelhança de uma peça de teatro, pela simplicidade dos *décors* (quase vazios, apenas com uma mesa, uma cama, uma cadeira, ou uma cruz), pelos vitrais e pelas paisagens falsos, por uma preocupação com a composição dentro do plano – os planos, maioritariamente gerais e frontais, são longos e pouco decoupados; os movimentos de câmara são escassos (à excepção dos travellings laterais sobre as estátuas claro/escuras da lição de história inicial) e quando existem servem para isolar personagens ou dar ênfase a uma frase que está a ser dita. A própria posição dos actores é definida consoante o texto e as personagens raramente olham uma para a outra enquanto falam. A propósito do filme o realizador afirmou: "O *Quem És Tu*, provavelmente o filme mais radical ou mais anti-cinematográfico que eu fiz porque é uma peça de teatro filmada, foi o filme que me correu melhor nos festivas porque era diferente de tudo o que lá estava. E a diferença não é por ser original, é porque o nosso modo de filmar é diferente. É o tempo, a

composição, a luz, a sombra, isso é que é interessante e não a acção. A acção fazemos mal" (1).

Para além da proximidade que o filme estabelece com o teatro, as referências à pintura também são marcantes, principalmente através do desenho de luz (os grandes contrastes entre as zonas iluminadas e as zonas escuras, a luz pontual que ilumina apenas uma figura, a inspiração assumida nas imagens de El Greco) e através da movimentação e posições dos actores (com destaque para o plano-quadro final, homenagem à *Pietà* de Miguel Angelo).

Existe ainda uma carga simbólica forte, aliada a uma economia de produção. Na cena da batalha de Alcácer-Quibir, por exemplo, cerca de 15 cavalos (os brancos em representação dos portugueses e os pretos dos mouros) e mais alguns figurantes, compõem uma cena onde a acção não é o mais importante, mas sim a ideia - a ideia da derrota, a ideia da morte, que é prolongada durante um *travelling* de cerca de três minutos. Este episódio, juntamente com o da saída da casa em chamas de Manuel de Sousa Coutinho, constituem os únicos e breves décors exteriores. O ritmo do filme é lento, a montagem é clássica – o campo-contra-campo, o *raccord* pontuado por alguns cortes no eixo um pouco mais estranhos, os planos subjectivos do olhar de Maria e os correspondentes planos objectivos de D. Sebastião ou os de um retrato. A música composta por António Pinto Vargas dita o tom do filme e vai pontuando os principais acontecimentos.

Quem és tu? assume-se assim como um filme cuja principal função é fazer ver e ouvir um pedaço da história de Portugal, como um filme que pretende relembrar os grandes textos e autores nacionais, ideia que se resume na frase-chave da história: 'Há-de saber-se no mundo que ainda há um português em Portugal'.

A Mulher Que Acreditava Ser Presidente dos E.U.A. (2003)

Longa-metragem ficcional, 114'
Realização: João Botelho
Argumento: João Botelho (a partir de uma ideia original de Leonor Pinhão)
Produção: Paulo Branco
Direcção de Fotografia: Inês Cravalho
Direcção de Som: Philippe Morel
Montagem: João Botelho, Pedro Marques, Waldir Xavier
Direcção Artística: Catarina Amaro
Actores principais: Alexandra Lencastre, Rita Blanco, Laura Soveral, Suzana Borges, Lia Gama, Lídia Franco, Maria João Luís, Roa Lobato Faria,
Distribuição: Atalanta Filmes e Madragoa Filmes
Prémios:
Outras nomeações: Estreia no Festival de Cannes, Quinzena dos Realizadores, filme de abertura.

Com *A Mulher Que Acreditava Ser Presidente dos E.U.A.*, o realizador volta ao registo cómico que assumira em *Tráfico* (1998), apesar de *A Mulher Que Acreditava...* ser um filme histérico e frenético, onde a sátira social que punha em causa os bons costumes de *Tráfico* é substituída por uma visão do que os Estados Unidos da América representam nos dias que correm.

A história é da autoria do próprio realizador e conta-nos o dia-a-dia de uma mulher que, tal como o título indica, acredita ser a nova presidente dos Estados Unidos da América. Podemos dividi-la em três actos, consoante as cores da bandeira de Portugal e dos fatos da personagem principal: um vermelho (onde a Presidente nos é apresentada entre maneirismos e correrias, assim como a Secretária de Estado e as oito senhoras do Comité), um verde (em que acompanhamos as tarefas da Presidente depois da sua decisão de abrir a Casa Branca a todas as mulheres no dia do seu aniversário) e um amarelo (quando o dia do aniversário finalmente chega e o resultado catastrófico da sua iniciativa). O filme está construído tendo em conta o delírio que lhe serve de premissa: os diálogos são, na sua maioria, absurdos, apesar das mensagens e críticas que tentam passar; as representações são exageradas e as situações de alucinação são frequentes (para além dos sonhos em forma de ópera da Secretária Maria de Lurdes e das perucas que vão aparecendo na cabeça da jornalista da *Vanity*, o décor é totalmente inverosímel – por fora uma casa minúscula na Avenida Washington, por dentro um autêntico palácio que bem poderia ser a Casa Branca apesar da Sala Oval ser totalmente rectangular). O trabalho de *art direction* incide, novamente, sobre o guarda-roupa (desta vez composto por vestidos de cores garridas e tecidos e sapatos excêntricos), e sobre o imaginário do que é tipicamente americano (para além dos quadros da "Sala Oval" e das bandeiras ao longo das escadarias e corredores, os hamburguers, a "coke" e a comida congelada estão sempre presentes).

O trabalho de câmara está próximo do cinema clássico: a escalas de planos são escolhidas consoante o drama, os movimentos acompanham as corridas pelos corredores e pelo jardim. Para João Botelho, o trabalho sobre a composição dos planos é algo que começa desde que o argumento está a ser escrito: "Tenho uma vantagem em relação a outras pessoas: quando estou a escrever estou também a pensar como estou a filmar, qual é o plano que estou a fazer, qual o local em que vou filmar e qual o ponto de vista da câmara. Uma coisa que marca muito os meus filmes é a noção que o espectador tem da sua estrutura: ele tem tempo de ver aonde é que está a câmara, a luz, o actor. É quase como mostrar o processo de fabricação que está lá dentro. O cinema, para mim, não é uma arte de ilusão, a matéria marca-me mais e ao fim ao cabo aquilo é tudo falso"(2).

Apesar do tom cómico que percorre todo o filme (que é garantido pelos papéis que o seu elenco totalmente feminino desempenha), *A Mulher Que Acreditava...* funciona principamente em termos de cena, isto é, os pequenos episódios que o realizador nos vai apresentando resultam melhor individualmente do que como um todo com continuidade narrativa — da cena com a mãe da Presidente que se mantém numa cave rodeada de flores, saltamos para as oito do Comité, depois para uma sessão de psicanálise com Maria de Lurdes e para uma corrida no jardim ou para mais um retrato do conjunto de mulheres durante uma sessão de beleza. Este percurso acaba por ir dar a um final que vai revelar que afinal tudo não passou de uma alucinação em technicolor.

O Fatalista (2005)
Longa-metragem ficcional, 98'
Realização: João Botelho
Argumento: João Botelho, Denis Diderot (adaptação)
Produção: Paulo Branco
Direcção de Fotografia: Edmundo Díaz
Direcção de Som: Pedro Melo

Montagem: Renata Sancho
Direcção Artística: Isabel Branco
Actores principais: Rogério Samora, André Gomes, Suzana Borges, Rita Blanco, , Patrícia Guerreiro, José Wallenstein
Distribuição: Gémini Films
Prémios:
Outras nomeações: Leão de Ouro – Festival de Veneza, em 2005

O Fatalista é mais uma adaptação feita pelo realizador, desta vez a partir do romance "Jacques le Fataliste" de Denis Diderot. Trata-se de um *road movie* por estradas alentejanas e outras paisagens menos reconhecíveis, onde o texto original continua a ter grande importância: "há um peso enorme no meu cinema (e no cinema português) da palavra sobre a imagem, algo que está ligado ao cinema contemporâneo: a imagem avançou muito mas, para mim, o som continua a ser mais verdadeiro. Escolhemos o nosso campo, contra-campo, são duas dimensões, há sempre algo de falso. O grão da palavra marca-me mais do ponto de vista da matéria do que a imagem"(3).

O realizador recorreu à voz off para nos guiar entre as múltiplas narrativas que nos vão sendo apresentadas à medida que patrão e motorista discutem sobre paixões, sexo e poder, não esquecendo a máxima que o motorista insiste em repetir: 'tudo o que nos acontece de bem ou de mal cá em baixo, está escrito lá em cima'. Apesar de estes episódios nos parecerem autónomos, existe uma lógica subtil que os tenta unificar e que está presente no tipo de relações (baseadas, invariavelmente, no sexo, poder e corrupção) que as personagens estabelecem entre si. Estes pequenos retratos do que o realizador crê ser o comportamento humano são prova de um tema recorrente nos filmes de João Botelho: a necessidade de pensar (e criticar) o Portugal contemporâneo, os seus vícios e fraquezas. Deste modo, o que mais interessa n'*O Fatalista* são as personagens e as suas reacções perante as diversas situações com que se vão confrontando, destacando-se do conjunto de aventuras a história do Marquês (José Wallenstein) e da Senhora D. (Rita Blanco), que funciona como uma pausa no meio do filme. O som ambiente quase que deixa de existir e fica só a palavra, à semelhança da mise-en-scène de *Quem És Tu?*, os planos são muito longos, os actores não se olham enquanto contracenam devido à artificialidade das posições que ocupam dentro do plano. Existe um grande rigor nos olhares, na movimentação dos actores e na iluminação que destaca os rostos e os vultos.

A propósito do seu cinema, João Botelho afirma: "Eu não permito que as pessoas 'entrem no ecrã' e isso é algo que está relacionado com a matéria: a luz é uma matéria, o modo de olhar de um actor é uma matéria, a palavra é uma matéria. (...) Jogamos em determinados limites. É um tipo de cinema, não é todo. Para mim não é um cinema da ilusão, nunca. É da matéria. E tem a ver com o facto de ser tudo cosido à mão"(4). N' *O Fatalista*, para além de opatar por respeitar o tom do texto original, o realizador escolhe décors mais abstractos (nomeadamente os espaços interiores) e cria situações inverosímeis (como a cena do acidente nocturno, em que o motorista ajuda a senhora meio despida a sair do carro capotado), tentando, através de um registo cómico e caricatural, adaptar a obra de Diderot a uma ideia do que é Portugal contemporâneo. O filme funciona como um conjunto de episódios que vão sendo apresentados ao espectador que nunca se chega a identificar com as personagens, pois estas são construídas a partir da matéria que o realizador nos fala: a maneira como dizem o texto e se movimentam no plano, os olhares, o modo como estão iluminadas, denunciam sempre que estamos dentro de um filme.

Corrupção (2007)

Longa-metragem ficcional, 92'
Realização:
Argumento: João Botelho, Leonor Pinhão, Carolina Salgado (adaptação)
Produção: Alexandre Valente
Direcção de Fotografia: Orlando Alegria
Direcção de Som: Francisco Veloso
Montagem: João Braz
Direcção Artística: Silvia Grabowski
Actores principais: Margarida Vila-Nova, Nicolau Breyner, António Pedro Cerdeira, Alexandra Lencastre
Distribuição: Filmes Lusomundo
Prémios:
Outras nomeações: Globo de Ouro – melhor actriz e melhor actor, Globos De Ouro 2008

Devido a uma divergência com o produtor de *Corrupção*, o realizador não assinou o filme. Tal acto, sem precedentes na história do cinema português, derivou de alterações na montagem e banda sonora com as quais João Botelho não concordava mas que não conseguiu impedir. O filme acabou por estrear numa versão que o realizador afirma ser bastante diferente do filme que tinha feito: meia hora inicial foi cortada e toda a banda sonora não corresponde à sua ideia inicial.

A Corte do Norte (2008)

Longa-metragem ficcional
Realização: João Botelho
Argumento: João Botelho, José Álvaro Morais e Agustina Bessa-Luís (adaptação)
Produção: António da Cunha Telles e Pandora da Cunha Telles
Direcção de Fotografia:
Direcção de Som: João Ribeiro
Montagem: João Braz
tica: Catarina Amaro
Actores principais: Ana Moreira, Ricardo Aibéo, Rogério Samora, Custódia Galego, Laura Soveral
Distribuição: Animatógrafo II, Marfilmes
Prémios: Premiere Section - Special Mention - Rome Film Fest, em 2008; Audience Award – Coimbra Caminhos do Cinema Português, em 2009

A Corte do Norte é a adaptação de uma obra de Agustina Bessa-Luís e tem por base a história verídica da actriz Emília das Neves (referida no filme como Emília de Sousa) que, farta da sua vida isolada na ilha da Madeira, simula o seu desaparecimento, dando início a um mistério familiar que só será possivelmente desvendado por uma das suas descendentes.
Mais uma vez o realizador optou por manter-se fiel à obra original: acrescentou apenas uma frase ao texto ("Ouçam a minha voz e sigam-me para que não se percam"), que é trazido para o filme através de uma narradora(5). O filme constitui também uma espécie de encomenda que conclui um projecto inicialmente idealizado por José Álvaro Morais, a quem João Botelho dedica um exemplar do livro no início do filme.

A Corte do Norte representa um regresso do realizador à sua forma: "respeitando os actores, o texto, a luz, a música, o som, o som directo, o vento das árvores, o som do mar "(6). Para além do texto de Agustina Bessa-Luís, o filme é feito da luz e sombra das pinturas de Michelangelo Caravaggio, da música de Schubert e de Verdi, do cinema de Visconti e das grandes dimensões que José Álvaro Morais desejava e que João Botelho tentou adaptar sem trair a sua memória. A passagem para o digital permitiu ao realizador trabalhar com um orçamento mais reduzido e canalizar parte do financiamento para outras áreas, como o guarda-roupa, importado da República Checa e Espanha.
O filme é fortemente marcado pela presença da actriz Ana Moreira, que se desmultiplica em cinco personagens diferentes. A propósito deste assunto, Mário Jorge Torres escreveu:

> '(…) O ovo de Colombo de escolher a mesma actriz (a fabulosa e perturbante Ana Moreira) para interpretar todos os papéis femininos principais constrói um labirinto representativo em que tudo se confunde e revela, ou seja: a semelhança de Rosalina com Emília, facilitando a identificação, não é maior nem menor do que com as descendentes da Baronesa, Rosamund e Águeda, ou com o seu duplo imediato e assumido, Elizabeth, Imperatriz da Áustria. A multiplicidade de tempos e de montagens em tortuosos "flash-backs" desdobra e reformula a hipótese de "thriller" numa saga familiar, iludindo a importância do mistério: nem se aspira a resolver nada, nem se oculta o objectivo de atingir, no fascínio de uma beleza fátua, feita de filtros, "travellings" sobre a paisagem recomposta, um falso decorativismo de época'(7).

A realização e a fotografia tentam reforçar o clima de mistério realçando as grandes falésias por onde a actriz se desloca e espreita ao longo do filme. Os planos das nuvens ameaçadores que se formam constantemente e o vento nas árvores possibilitam a passagem para outras tempos, para outras épocas e outras personagens. A mudança para o digital não consegue esconder alguns problemas como a dificuldade de trabalhar a profundidade de campo ou certos movimentos, mas o principal problema ainda se prende com o facto de as pequenas salas não estarem equipadas para exibir filmes em alta-definição (8).
Apesar do ritmo lento e do tempo que nos é dado para reflectir sobre cada imagem, a história torna-se por vezes confusa: perdemo-nos na multiplicidade de representações de Ana Moreira e já não sabemos quem é quem nesta procura de identidades. ■

Notas

1. Ver entrevista acima
2. Idem
3. Ibidem
4. Ibidem
5. A propósito deste assunto o realizador afirma: "A ideia é respeitar um texto que é forte ou mais forte do que a ilusão. Aquilo é matéria, não há ilusão nenhuma. O cinema não é ilustração. Uma das coisas que mais me agrada no cinema que defendo é a defesa integral do texto literário. (…) Só há uma frase minha (…), até a palavra *fim* está a mais.", *in* Público, 20 de Março de 2009, entrevista com João Botelho por Carlos Câmara Leme
6. Idem
7. *In* Público, 19 de Março de 2009, artigo "A Corte do Norte – Ternas Guerreiras", Mário Jorge Torres
8. "No caso da *Corte do Norte*, tinham dito que iam equipar não sei quantas salas com digital em 2009 e acabou por não acontecer. As pequenas salas ainda não estão equipadas, só há salas enormes de 500 lugares que são para os desenhos animados e nós ficamos reduzidos a duas ou três semanas.", *in* entrevista acima.

A Corte do Norte, de João Botel

Joaquim Leitão: "Não há receitas para escrever ou para fazer um bom filme"

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias

JOAQUIM LEITÃO nasceu em Lisboa nos últimos dias de 1956, frequentou a Faculdade de Direito da UL mas abandonou-a para ingressar na Escola de Cinema do Conservatório Nacional em 1976, cujo curso concluiu, na área de montagem. Da sua filmografia como realizador constam designadamente *Duma vez por todas* (1986), *Voltar* — telefilme da série "Fados" (1988), *A Ilha* (1990), *O Resgate* (1990), *Ao fim da noite* (1991), *Uma Cidade Qualquer* — documentário em HD para a Lisboa - Capital Europeia da Cultura (1994), *Uma vida normal* (1994), *Adão e Eva* — que ultrapassou os 250 mil espectadores (1995), *Tentação* — outro êxito, com mais de 300 mil espectadores (1997), *Inferno* (1999), *Até amanhã camaradas* (série televisiva de seis episódios de 50 mn, baseada no romance homónimo de Manuel Tiago, pseudónimo de Álvaro Cunhal, 2005), *20,13, Purgatório* (2006) e *A Esperança Está Onde Menos Se Espera* (2009), escrito pelo produtor Tino Navarro e por Manuel Arouca. Como actor, participou em *Um S marginal* (José de Sá Caetano, 1983); *O lugar do morto* (António Pedro Vasconcelos, 1984); *Atlântida: do outro lado do espelho* (Daniel Del-Negro, 1985); *Contactos* (Leandro Ferreira, 1986); *Uma rapariga no Verão* (Vítor Gonçalves, 1986); *O Bobo* (José Álvaro Morais, 1987); *Meia Noite* (Vítor Gonçalves, 1988); *O fio do horizonte* (Fernando Lopes, 1993); *Sinais de fogo* (Luís Filipe Rocha, 1995); *Jaime* (António Pedro Vasconcelos, 1999); *Capitães de Abril* (Maria de Medeiros, 2000); *O Delfim* (Fernando Lopes, 2002); *Portugal S.A.* (Ruy Guerra, 2004); *Lá fora* (Fernando Lopes, 2004); *Até amanhã camaradas* (ver filmografia como realizador); *Antes de amanhã* (Gonçalo Galvão Teles, 2007); *O capacete dourado* (Jorge Cramez, 2007); *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos, 2007). Trabalhou com Rosi Burguete (1947-2006) nas Produções Off — que produziu *Duma vez por todas*, mas depois passou a trabalhar com o produtor Tino Navarro (pseudónimo de Constantino Alberto Fernandes, da MGN), que produz igualmente António Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa, Luís Filipe Rocha, Leonel Vieira, Ruy Guerra.

Vanessa Sousa Dias – Como nascem as ideias para os seus filmes?

Joaquim Leitão – É muito difícil responder a essa pergunta. Há um lado completamente espontâneo nas ideias (e ainda bem que é espontâneo) — e isso é uma coisa que me dá prazer porque torna as coisas mais imprevisíveis, e também a minha própria vontade de fazer filmes é mais genuína — e que tem a ver com assuntos sobre os quais me apetece falar naquele momento. Depois, normalmente há uma espécie de tema por trás dos filmes, um assunto ou um tema que me intriga. São coisas sobre as quais tenho dúvidas, para as quais não tenho respostas, e o próprio filme é uma maneira, não de encontrar respostas, mas de pôr as perguntas de forma mais clara. Depois disso há um clique qualquer com um facto narrativo, com uma coisa qualquer que li num jornal, ou vi, uma ideia que tive, as duas coisas juntam-se e a partir daí tem-se a história, o esqueleto sobre o qual o tema vai ser desenvolvido: na maior parte dos casos é assim. Por vezes a ideia é minha, outras vezes esse clique tem a ver com alguém que me diz alguma coisa, ou há um argumento já escrito e que eu leio, e depois aquilo encaixa com alguma coisa que eu já tinha previamente na cabeça.

VSD – Enquanto define as ideias troca impressões com outras pessoas?

JL – Não, não sou muito de trocar impressões. Aliás, não gosto de falar sobre os filmes enquanto não estão feitos. Tenho uma relação muito boa com o meu produtor, e uma das coisas que se passa normalmente, é que muitas vezes as ideias são discutidas com ele, ou então ele vai lendo aquilo que já escrevi, mas não peço muitas opiniões para além disso. A definição das ideias é um processo muito pessoal e que depois se torna completamente aberto: a partir do momento em que tenho a ideia do que é o argumento que quero escrever e que há base de trabalho torno-me completamente aberto, quero dizer, nessa altura, se aparece alguém com uma ideia nova para uma cena ou alguma diferença – desde que não toque no essencial; desde que não toque naquilo que me apetece falar, isto é, aquilo que está por trás do filme – sou muito aberto.

VSD – Quanto tempo demora a consolidar a ideia?

JL – Eu só começo a escrever quando tenho uma ideia do filme completo, do princípio ao fim: onde começa, para onde vai e como acaba. Depois é o próprio processo de escrita que sugere novas ideias: enquanto se está a escrever encontram-se ligações, desenvolvimentos de que não se estava à espera, mas normalmente tenho mais ou menos um esqueleto relativamente complexo: sei o que vai acontecer a cada uma das personagens, sei quais são as personagens, mas depois, por vezes, a intriga varia enquanto o processo de escrita se desenvolve.

VSD – Que forma assumem essas ideias? Escreve, por exemplo, guiões técnicos?

JL – Não sei o que é que entende por guiões técnicos. O que escrevo é um argumento. E o que é um argumento? É uma maneira de explicar às pessoas o que é o filme, com os diálogos para os actores os poderem decorar ou estudar. Às vezes, por exemplo, pode haver cenas que já têm a ver com certa ideia de plano, com a minha concepção da cena, e então isso é descrito no próprio argumento. Mas normalmente, o argumento consiste em contar uma história com os diálogos separados (para as pessoas saberem quem diz o quê, sendo que esses

diálogos são muitas vezes alterados durante os ensaios com os actores).

VSD – O argumento de *A Esperança está onde menos se espera* foi escrito pelo Tino Navarro e pelo Manuel Arouca, ou também colaborou no processo de escrita?

JL – Foi escrito por várias pessoas, sim. E depois também por mim. Por acaso foi um dos argumentos em que tive menos intervenção, só tive muita intervenção na fase final, nos diálogos. Mas grande parte do argumento foi escrito pelo Manuel Arouca e pelo Tino Navarro.

VSD – Mas escreveu o *Inferno* sozinho. Sente que há alguma vantagem em escrever sozinho ou em ter co-argumentistas?

JL – Tanto me faz. Sinto tanto como meu o *Inferno* como *A Esperança está onde menos se espera*, quero dizer, o que interessa é a minha reacção ao filme: quando eu reajo, quando me apetece fazer o filme, tanto me faz que seja escrito por mim ou por outra pessoa. O filme acaba sempre por ser meu porque é o meu ponto de vista sobre uma determinada história, sobre um determinado tema.

VSD – Pergunto-o porque há realizadores que, por vezes, vêem vantagem em escrever com outros.

JL – Não sei se há vantagens. Não há nenhum método, não uma receita perfeita para escrever ou para fazer um bom filme: para mim o processo de escrita é talvez a parte mais neurótica deste mundo [do cinema] e é uma parte que simultaneamente me dá imenso prazer mas que é também um processo muito solitário (e que normalmente não é muito bom para a saúde — fumo muito, fico com horários estranhos porque escrevo melhor à noite, fico com o sono trocado), mas o processo não tem a ver com a qualidade do filme que se vai fazer. Para mim há um lado profissional, mas há também um lado de prazer, de gosto e de paixão, que não tem a ver, nem com dinheiro, nem com a profissão: é aquilo que gosto de fazer, e que não consigo fazer se não gosto; portanto, desde que sinta isso como parte de mim, como parte daquilo que sou, tanto faz que seja eu a escrever como outra pessoa. Foi uma coisa que fui aprendendo, porque, no princípio, quando comecei a filmar, era muito mais cioso de algumas coisas, tinha medo de aceitar sugestões dos actores porque entendia isso como um desafio à minha autoridade, mas percebi, ao fim de dois filmes, que isso era reflexo da minha insegurança.

Depois fui tendo mais confiança, e também percebi que não precisava de pensar muito antes a forma como ia filmar a cena, o que é que os actores iam fazer: se o actor resolve virar para a direita em vez de virar para a esquerda, não tenho nenhum problema em adaptar o lado da rodagem e a maneira de filmar, consigo arranjar soluções para isso facilmente. O único critério que passa a haver é se isso é bom para a cena e para o filme – sendo que sou eu o juiz final: as pessoas podem dar todas as sugestões que quiserem: aceitarei aquelas que acho que são benéficas. Mas estimulo isso, tanto junto dos actores como dos técnicos, porque acho que há ideias que enriquecem as cenas, ideias que não são minhas, mas que acabo por aceitar por perceber que funcionam, e então adapto a rodagem a isso, e sinto-me bem com este processo porque tem outro reflexo positivo: dá um ambiente de empenho e de entusiasmo na rodagem que é muito benéfico. Isso é muito importante, porque as rodagens são muito difíceis, são períodos de tensão e de esforço físico e mental muito grandes, e convém ter bom ambiente, por isso a coisa funciona nos dois sentidos: no sentido de haver maior potencial criativo, porque há mais pessoas a criarem, e também por as coisas se passarem mais depressa e mais facilmente.

VSD – Imaginando que tem uma cena em mãos, há alguma fase em que a discuta com o director de fotografia, por exemplo, se determinada passagem pode ser possível / fazível ou não?

JL – Sei o que é possível fazer, mas há coisas que evidentemente se discutem, por exemplo: ao director de fotografia convém saber que, se estou aqui [gesto para as janelas] e não quero que se veja o exterior, a única maneira de fazer é mandar vir um técnico para forrar os vidros todos com filtros neutros para diminuir a luz lá fora: é este tipo de coisas que é preciso discutir, o estilo de imagem que queremos obter. Depois, se é possível ou não, isso eu sei ver, mas pode significar mais tempo – é sobretudo isso que é preciso ter em conta — saber que meios são necessários. Há certas coisas, como meios técnicos específicos, que, se não estiverem lá, a cena nunca se poderá fazer de certa maneira, e é preciso ter ideia de quanto tempo é que as coisas vão demorar. Por exemplo, se quero filmar uma cena à noite e tenho um espaço com uma grande área para iluminar, sei que aquilo vai demorar muito tempo; se conseguir fechar a cena, se for um espaço mais pequeno, provavelmente demora menos: é este género de coisas que é preciso conferir.

VSD – Quantas versões faz do argumento?

JL – Não sei dizer. Normalmente, o primeiro argumento, venha de mim ou de outras pessoas, já é quase o argumento final. Depois, as alterações são de pormenor.

VSD – Trabalha regularmente com o produtor Tino Navarro. Quando é que contacta com a produção?

JL – Tudo o que realizei ou foi produzido por mim, numa empresa que tive com a Rosi [Burguete], que foi a produtora dos meus primeiros filmes, ou, depois, com o Tino Navarro. Quando tenho uma ideia qualquer digo-lhe, ou então é ele próprio que me apresenta uma ideia. Mas tirando casos como o meu — já tenho uma carreira com alguns padrões e com alguns métodos de funcionamento definidos — normalmente acho que o melhor, para quem está a começar, é ter um argumento, ou pelo menos uma sinopse bastante desenvolvida, para o produtor saber se lhe interessa ou não.

VSD – E nos filmes em que Tino Navarro participou como argumentista, o olhar que ele traz para o filme é um olhar de produtor?

JL – Quando estou a escrever, eu próprio tenho um olhar de produtor: não vou estar a escrever uma cena ou um filme que sei que não vou poder fazer (porque não tenho dinheiro para o produzir, por exemplo): se a sua pergunta é nesse sentido, sim; mas se o sentido é outro — escrever filmes que tenham potencial sucesso — a coisa não funciona assim, porque ninguém sabe isso, se

ele vai ter sucesso. A única coisa que eu exijo a mim próprio (e o Tino Navarro faz o mesmo, acho que qualquer pessoa que faça parte desta actividade o faz) é escrever aquilo em que acredito. Faço aquilo de que gosto, mas tento que agrade a outras pessoas também, esforço-me para que isso aconteça. Mas o primeiro passo é completamente genuíno, estou a fazer aquilo de que gosto e o Tino Navarro está a fazer aquilo de que gosta.

VSD – Como organiza as suas repérages?

JL – Há dois géneros de situações: em alguns casos já conheço os sítios e estou a escrever com eles na cabeça, mas nem sempre isso acontece, e nesses casos, quando estou a escrever, ou quando estou a ler um argumento de outra pessoa para o filmar, tenho uma ideia muito clara do tipo de sítio que é preciso. Se não sei onde é, explico ao assistente de realização exactamente quais são as características desse sítio (às vezes não estão muito explícitas no argumento) e o assistente de realização e os seus assistentes vão à procura dos sítios. O que acontece normalmente é que eles vêm com alguma gama de escolha, tiram fotografias a sítios que acham possíveis e mostram-mas, e, a partir dessas fotografias, faço uma selecção mais restrita. Depois dessa selecção vamos aos sítios, e uma vez lá posso ver quais são os que se adaptam melhor. E por vezes isso não resulta, só quando estou nos sítios é que percebo onde se enganaram, e explico "isto não pode ser assim porque isto aqui está virado para ali", ou "porque pelas janelas vê-se uma coisa que eu não quero ver", e a partir dessas indicações eles fazem uma segunda busca — e encontram.
Quer em relação aos locais quer em relação aos actores, há um momento em que percebo que "é aquilo", para mim torna-se óbvio que "é aquilo", mas depois há sempre pequenas coisas que não encaixam — por exemplo, em relação a casas de personagens que é preciso decorar, adaptar o sítio ao que se deseja.

VSD – E os directores de fotografia e de som são convocados em alguma dessas fases?

JL – Não. Faço a primeira escolha com o assistente de realização e depois, na fase de preparação da rodagem, faz-se uma repérage técnica com o director de fotografia, o director de som, o maquinista, o chefe electricista e o decorador, e aí tenta-se perceber certas coisas — por exemplo, quais as melhores horas para filmar; quando são exteriores, ou interiores que têm muita exposição solar, por exemplo, é preciso ver qual é a melhor altura para ali filmar, adaptar o trabalho.

VSD – Já lhe aconteceu chegar a um sítio, querer filmar nesse sítio, e um director de fotografia lhe responder que não é possível?

JL – Não, porque eu próprio tenho uma ideia do que é possível filmar. Para mim não há dúvida nenhuma. Tenho formação técnica, sei o que é possível fazer ou não fazer. Já me aconteceu, com directores de fotografia, eles perceberem que aquilo pode ser mais difícil, mas eu próprio, se escolhi aquele sítio, é porque tenho uma razão para isso, não escolho por capricho, escolho porque aquele sítio tem determinada função, na minha cabeça. Como disse atrás, isto só tem, normalmente, consequências a nível de tempo.

VSD – Como é trabalhar com equipas numerosas [como os genéricos dos seus últimos três filmes sugerem]?

JL – Há um grupo de pessoas com quem tenho uma relação muito próxima: o produtor, o director de fotografia, o director de produção, director de som, e é a essas pessoas que digo o que é que quero. Depois tenho pessoas com quem gosto de trabalhar, com quem estou habituado a trabalhar e com quem tenho relações de amizade, portanto, se estão livres prefiro trabalhar com elas. Acho que consigo comunicar o que quero comunicar, gosto de ter uma rodagem onde as pessoas se sintam livres para se exprimir e para terem ideias, não gosto de ambientes muito confusos. Há realizadores que gostam de ser autoritários, já estive em rodagens de outros filmes onde os realizadores têm uma atitude diferente da minha. Tento levar as coisas a bem enquanto as posso levar a bem. Se tiver de as levar a mal também as levo, mas prefiro um ambiente realmente agradável, de chegar ao fim do dia e ver as pessoas mais ou menos bem dispostas.

VSD – Em relação a actores, tem conseguido trabalhar sempre com quem quer?

JL – Sim. Se não são conhecidos fazem-se testes até se encontrarem; se são conhecidos (e eu sei com quem quero trabalhar) têm de se conciliar disponibilidades, é preciso saber se tal actor ou actriz está disponível na altura em que quero filmar — e isso passa-se em relação aos meus filmes como em relação a muitos outros filmes conhecidos e de outras nacionalidades. Depois há a questão financeira, é preciso saber se há dinheiro para pagar a essa pessoa. Nunca me deparei com a questão da falta de dinheiro, mas já tive problemas de disponibilidade, de querer trabalhar com alguém e não ser possível conciliar datas. E também já me aconteceu mudar datas de rodagens por causa de actores; mas há alturas em que não se pode (há filmes que têm que ser rodados no Verão ou no Inverno e eu não posso ultrapassar determinada janela de datas). E também já me aconteceu haver recusas de actores que são benéficas, porque uma segunda escolha afinal se revelou melhor do que a primeira.

VSD – Costuma trabalhar com actores profissionais, embora n' *A Esperança está onde menos se espera* **tenha actores amadores.**

JL – Prefiro trabalhar com bons actores e não faço distinção entre profissionais e amadores, desde que sejam bons. Mas, se um actor não tem experiência, tem de se dar mais margem de manobra, porque vai ser mais difícil fazer algo tecnicamente mais exigente (ir à marca, por exemplo); é mais complicado. Eu adapto a minha maneira de rodar às especificidades dos actores e tento dar-lhes liberdade. Não tenho métodos de trabalho diferentes com actores profissionais e com não profissionais; tenho, sim, métodos diferentes para cada actor: tal como um instrumento, eles têm o seu corpo, a sua voz, as suas emoções, e é preciso saber lidar com isso tudo – e saber, tecnicamente, como é que se conseguem determinados resultados (e isso varia com as personalidades); por exemplo, se a *take* foi má, há actores aos quais não se pode dizer que correu mal, tem de se dizer que está bom, e há outros actores a quem tenho de dizer que a *take* está mal (mesmo esteja quase bem), porque é a maneira de os estimular.

VSD – O facto de trabalhar também como actor torna-o mais sensível em relação ao trabalho com os actores?

JL – O que aprendi como actor — e que depois me ajudou também a realizar — foi o prazer que existe naquilo, quero dizer, só quando se representa é que se percebe o gosto e o estado de espírito de quando se está naquele estado.

VSD – Quanto tempo reserva para ensaios?

JL – Depende dos filmes, mas normalmente duas semanas. Gosto de passar todos os diálogos com os actores, ouvi-los dizer os diálogos, perceber se têm alguma alteração a fazer — e eu próprio vou descobrindo, enquanto estão a falar, se há coisas que podem ser melhoradas. Nessa fase tenho sempre a anotadora ao lado, para registarmos alterações. Quando os actores têm cenas juntos, tento ensaiar com todos, e tendo a passar o filme inteiro: normalmente nunca faço ensaios com movimento, é mais uma coisa de diálogos.

VSD – Como foi trabalhada a questão da figuração no caso do estádio de futebol [em *A Esperança está Onde Menos Se Espera***]?**

JL – Já sabia o que queria fazer e sabia quais eram as possibilidades técnicas para o fazer. Há dez anos seria impossível fazer o que fiz, só foi possível graças aos efeitos digitais — um processo relativamente moroso. Como não podia encher o estádio de espectadores, mas também não podia fazer tudo em digital — não podia pintar aquilo tudo porque senão parece irreal — o que fiz foi usar umas máquinas que repetem sempre o movimento de câmara rigorosamente; faz-se uma *take* com o actor ou com os actores principais (ou que estão em primeiro plano), e depois repete-se essas *takes*. Por exemplo, eu tinha 50 figurantes, ia mudando os figurantes de posição e enchia aquilo assim (no caso dos planos maiores eram mais, eram talvez 200, mas mesmo assim era impossível, porque precisava de cobrir praticamente o estádio inteiro); arranjava figurantes para cobrir desde o ponto onde começa o plano até onde acaba — e depois põem-se mais dois ou três no meio e aquilo é repetido digitalmente, na pós-produção — e depois, para o processo funcionar, não pode haver grandes alterações de luz (porque senão aquilo não cola)… É um processo trabalhoso e caro; essa máquina que repete o movimento de câmara é pesadíssima e cara, e não é particularmente interessante.

VSD – E na feira que aparece no *Inferno***?**

JL – Parte eram figurantes, parte eram pessoas que estavam ali. Há planos em que são só figurantes, mas há outros que são vistos de longe e então aí metemos os actores, e a habilidade consistiu em escolher uma feira, e zonas da feira, onde havia luz. Não precisava de fazer luz, podia pôr a câmara longe (usando tele-objectiva), punha as personagens a passar pelo meio das pessoas e não precisava de ter figurantes; noutros casos, quando as personagens estão mais próximas, o que se faz é agarrar num grupo de figurantes e metê-lo em primeiro plano, a cobrir o fundo.

VSD – Que dificuldades ou limitações são mais frequentes em filmagens?

JL – As limitações mais normais são as de tempo. Quando estou a escrever — e quando estou a preparar e a *repérar* — sei o que é possível ou não é possível fazer. Há sempre coisas que não consigo controlar, como se está a chover ou se não está, ou se os actores estão bem dispostos ou mal dispostos, se estão num dia em que se enganam: e aí temos que nos adaptar. Mais uma vez, a adaptação pode funcionar nos dois sentidos, posso ser eu a insistir em fazer o que quero, em fazer o que é necessário para o filme — e aí se fica até ser possível e até perceber se consigo ou não fazer mais do que isso. Isto funciona para mim e para qualquer realizador, até para o Spielberg — ou então adaptamos. Todos os realizadores desejam sempre mais tempo: o Spielberg tem provavelmente quatro meses de rodagem, mas na cabeça dele, se calhar, eram precisos oito. Por vezes temos de nos adaptar aos meios e saber como os aproveitar; ou, face a coisas que não controlamos, lutamos contra elas até conseguirmos vencê-las (ou, pelo menos, até termos uma coisa aceitável do ponto de vista criativo). Já me aconteceu em alguns filmes começar a chover e eu mudar a cena, e afinal à chuva ficava bem. Mas se estamos na praia e começa a chover, não posso fazer isso.

VSD – E sente que as equipas lhe têm proporcionado o que quer como realizador?

JL – Sim, senti sempre isso com as equipas com que trabalhei. Eu peço o que sei que é possível e um bocadinho mais. As pessoas aceitam isso, sabem que não se pode pedir impossíveis nem coisas inúteis, e tentam fazer o melhor. Nunca tive nenhuma rodagem onde sentisse que as pessoas não estavam a esforçar-se, ou que estavam ali a fazer uma estopada. As coisas passam-se bem e as relações pessoais são normalmente bastante gratificantes; e o que resulta disso em termos de trabalho é bom, do meu ponto de vista.

VSD – Vai montando no decorrer das filmagens?

JL – Não, primeiro filmo tudo e depois é que monto.

VSD – Quando chega à sala de montagem sente que ficou material em falta, por filmar?

JL – No dia seguinte a filmar vejo as *takes*, num formato vídeo, e passo-as muito depressa, oito vezes mais depressa, só para perceber se há algum problema técnico, mas nunca senti que faltasse alguma coisa de essencial: se calhar até era possível ter feito mais um plano, mas muitas vezes tenho a informação e o conteúdo emocional da cena, mas a cena só está acabada se eu sentir que comunica o que é necessário, e que o tom da cena é o que é necessário ao filme.
Com a montagem digital há uma grande capacidade de manipular e de transformar as próprias cenas. Como filmo muitos planos, tenho sempre muita margem de manobra. Tenho trabalhado com o Pedro Ribeiro (que tem montado os meus filmes desde há dez ou quinze anos. É uma pessoa muito capaz e muito criativa) e às vezes ele faz uma montagem inicial das cenas sem mim, que depois corrijo; há coisas em que quero mesmo lá estar, e depois, normalmente, o que acontece é que se chega ao fim e o filme é bastante maior, a gente vê aquilo tudo seguido e é demasiado longo. Aí temos de perceber o que é possível cortar sem afectar o que o filme é. A certa altura torna-se difícil, para quem já montou e viu o filme muitas vezes, ter a noção de como é que as pessoas vão reagir: eu percebo se a cena está

bem montada, mas num filme incompleto há uma certa altura que para mim é difícil de perceber certas coisas – se, por exemplo, é importante o filme ter duas horas ou duas horas e dez minutos, e às vezes isso é muito importante. Eu tento perceber isso, mas nessas alturas peço opinião. Mostro o filme a pessoas que não o tenham visto e em cuja opinião confie. Ou faço, como se faz muito lá fora, projecções-teste, com audiência normal, público, para perceber as reacções. Sei que não tenho lucidez e distância suficiente, naquela fase do trabalho, para me aperceber de determinadas coisas, por isso discuto e oiço opiniões — não quer dizer que as siga — mas sinto necessidade de um ponto de vista exterior ao meu. Normalmente só recupero a lucidez e a distância mais tarde: se vejo um filme meu de há dez anos, consigo perceber o que devia ter feito melhor, ou que afinal ele é melhor do que pensava.

VSD – Costuma prescindir de muito material filmado?

JL – Sim, imenso, em todos os filmes. Há sempre coisas que saltam, ou porque se verifica, na montagem, que aquilo não faz sentido ali, ou porque eu próprio me enganei na rodagem e achava que aquilo estava bem e não estava – ou que o actor ia bem e não vai: respeito a dignidade dos actores, por isso não vou pôr um plano em que saiba que o actor está mal, ou que está exposto de uma maneira que é danosa para a sua dignidade – e depois também há questões de eficácia narrativa. Fica sempre material de fora: já deitei fora cenas em que achava que o meu talento era mais óbvio, mas que, em termos de eficácia, no conjunto do filme, eram dispensáveis.

VSD – Deu o exemplo dos figurantes no estádio, e da forma como foram reproduzidos digitalmente: que outras tarefas ficam reservadas para a pós-produção?

JL – Há uma parte da *bruitage*, ou então procuram-se arquivos de sons disponíveis em cd ou via net, e depois há um trabalho que é técnico (e que é a montadora ou montador de som que faz), para apurar a montagem dos diálogos, limpar aquilo tudo, procurar *takes* melhores caso algumas tenham ruído: isso é um trabalho técnico e criativo muito importante, mas que é feito normalmente pelo montador de som por si só; depois vou ver qual é o trabalho, o que é que vai ficar, se falta alguma coisa. Aí há sempre a questão de apanhar técnicos bons. As alterações são relativamente pequenas, e nessa altura também se tomam decisões: no caso dos diálogos, por exemplo, se não gosto de dobragens vou tentar apanhar sempre o som directo ou então usar *takes* de som directo (mesmo que não pertençam àquele plano). Mas há casos em que é impossível usar esse som — porque há demasiados barulhos ou os diálogos não são perceptíveis; ou então, num filme de época, há uma buzina em fundo – e aí escolho, com o montador de som, as cenas ou as frases que é necessário dobrar.

VSD – Qual é a sua participação no design da banda sonora?

JL – Eu acompanho tudo, tenho uma ideia do estilo de som que quero: há cenas em que não vale a pena estar a puxar muito pelos diálogos porque vou pôr música — pode ser mais importante ouvir música do que ouvir os diálogos. Também é necessário ter outro tipo de noções, por exemplo: num filme de guerra como o *20:13*, se quero que as explosões funcionem, ou que sejam muito impressionantes, tenho de ter silêncios; se tiver explosões constantemente, aquilo vai ficar excessivo, portanto é preciso balancear a banda sonora para que as coisas funcionem, e isto tem a ver com uma questão meramente biológica: se estivermos numa discoteca, o próprio ouvido habitua-se àquilo, faz uma espécie de *mute*, de descida de nível, e depois, quando saímos, temos de falar mais alto porque não nos percebemos, e isso acontece nos filmes também, é preciso balancear para que haja contraste e para que haja dinâmica: mais do que carregar aquilo de ruídos, de efeitos e de música, tenho de perceber que, se tiver muitos ruídos e música ao mesmo tempo, aquilo vai ser uma grande misturada. É preciso saber, a cada momento, que efeito se quer obter e aquilo que é mais importante ouvir, o que é que se põe em primeiro plano...

VSD – Como decorreu a preparação dos cenários do 20:13?

JL – Uma parte é pesquisa histórica, é tentar perceber como seria de facto um acampamento daquele género: e para isso pesquisam-se fotografias, pergunta-se a pessoas que lá estiveram; ficamos com uma ideia do que aquilo seria na realidade, e a partir daí filmamos o que podia ser (a gente não filma o que é), que é aquilo que me interessa. Partindo dessa base realista, concebo com o decorador aquilo que será a organização e o estilo do espaço: no *20:13* havia muitas deslocações dentro do acampamento, e aquilo tinha de ter determinada lógica, havia muitas coisas onde pessoas viam pessoas e era preciso que os trajectos tivessem lógica, que os espaços que eram abertos e que os espaços que eram mais recatados fossem bem definidos — isso era exigido pelo próprio argumento, o décor tinha de ser construído dessa maneira, e esse décor era todo original.

VSD – Onde filmaram?

JL – O décor foi construído na base onde vai ficar o próximo aeroporto. A própria base aérea tinha material ainda de época, parte da mobília, foram coisas que havia nos armazéns na base aérea, e foi mais fácil arranjá-las ali.
A primeira decisão que houve no *20:13* foi a de construir ali, porque o mais importante era o próprio acampamento e o que se passava lá. Tentei arranjar um sítio que fosse credível, em termos do que se via à volta do acampamento. Foi uma repérage complicada, mas acabou por se chegar à conclusão de que os melhores sítios seriam zonas militares, porque nessas bases militares há zonas que, de facto, têm de estar completamente descampadas, porque são zonas onde se deitam bombas; eles interromperam brevemente os exercícios enquanto estávamos a filmar, também porque era Verão e não tinham essa actividade, mas de vez em quando havia aviões a passar. Estou muito grato às pessoas da base aérea, porque colaboraram muito, tudo aquilo foi muito fácil de organizar, de ter a colaboração das pessoas e em 360º; só não podíamos filmar em 60º porque havia lá uns prédios, mas de resto tinha imensos espaço à volta, só tive de disfarçar para lá uns sobreiros.

VSD – Costuma participar na construção dos orçamentos e na tomada de decisões em relação à gestão dos dinheiros?

JL – Tenho ideia do que as coisas custam e de quanto dinheiro é possível arranjar — há limites nos

financiamentos em Portugal e na Europa, há valores que não posso ultrapassar — e cabe ao produtor angariar esses financiamento. Quando escrevo o argumento e o produtor percebe que aquilo é um filme que custará mais ou menos X, a partir daí vai à procura de financiamento: depois, ou os encontra ou não os encontra. Se não os encontra a todos, aí é preciso fazer cortes cirúrgicos em algumas coisas, normalmente em meios técnicos ou no tempo, mas sou eu que decido o que é importante para mim: se quero filmar com duas câmaras, se calhar vou ter de filmar menos dois dias, e faço mais ou menos essas contas de cabeça até haver uma coisa que se adapta ao orçamento. Às vezes pode haver um imprevisto, uma tempestade... Por exemplo, no *20:13,* na primeira parte da construção do décor, houve uma chuvada, uma tempestade enorme na zona, e teve de se repetir parte da construção porque foi levada pelo vento: o que se faz, nestes casos, é que defino o tempo de rodagem e os meios de que preciso, depois falo com o produtor, e comprometo-me a filmar no espaço disponível, mas sou eu que decido, em último caso, aquilo que é importante para mim: se é o tempo de rodagem, se são os meios disponíveis, sabendo que há um trabalho de conciliação que é inevitável.

VSD — Na sua opinião o FICA é útil?

JL — Essa é uma pergunta que precisa de tempo para ser bem respondida, precisamos de seguir de perto a sua intervenção durante um bom par de anos para podermos responder.

VSD — Costuma pensar na promoção dos seus filmes? Ocupa-se dela?

JL — Sim, costumo pensar na promoção, normalmente faço isso com o meu produtor, em conjunto com empresas de marketing e de publicidade; tentamos conceber qual a melhor estratégia de promoção do filme. Hoje a Internet é uma boa plataforma para promover os filmes, também fazemos uso dela. Estou com o filme até ao fim; quando chega à sala é que já não há nada a fazer — já não se pode fazer mais nada, já não me diz respeito a mim.

VSD — Pensa que os festivais são importantes para a divulgação dos filmes?

JL — Acho que sim, mas depende dos festivais. Existem três grandes festivais, que são Cannes, Veneza e Berlim; esses sim, são importantes para divulgar o filme, mas não acho que isso se traduza em mais espectadores, não é isso que leva as pessoas às salas.

VSD — O que pensa dos procedimentos da distribuição e da exibição? Do seu último filme, por exemplo, estrearam 40 cópias ao mesmo tempo. É um caso de "wide release" pouco frequente em Portugal.

JL — É verdade. Hoje em dia as distribuidoras já se preocupam mais com os filmes, acho que já não há tanto um preconceito em relação ao cinema português. É compreensível que as exibidoras queiram rodar muito os filmes para terem mais público, mas isso prejudica a vida dos filmes; os filmes deviam ficar mais tempo nas salas para serem vistos.

VSD — Como qualifica o estado do cinema em Portugal?

JL — Acho que está melhor do que há uns anos. Quero dizer, o sistema de júris do ICA devia mudar, muitas vezes os júris são compostos por pessoas que nem sequer sabem o que estão a fazer, que não são do meio. O que devia condicionar os subsídios devia ser o trabalho anterior de um realizador, os resultados dos filmes anteriores. Talvez o sistema de júris faça sentido para os concursos de primeiras obras, mas nos outros casos não.

VSD — Tem dito repetidamente que não aceita a distinção entre "cinema comercial" (feito para o público), e "cinema de arte". Continua a manter essa ideia?

JL — Não aceito a distinção nem a entendo, não acho que haja diferença entre uma coisa e outra. Essa diferença não faz sentido porque o que move a vontade de fazer filmes é saber que eles vão ser vistos, fazemo-los para serem vistos. O James Cameron certamente também pensa que está a fazer arte quando filma; depois há filmes que se espera que sejam um grande sucesso e que tenham público e não têm – quando estamos a fazer um filme não se sabe, nunca se sabe. ■

20,13, de Joaquim Leitão

João Canijo: "Não estou no nível do Pedro Costa porque não fiz o Conservatório"

Entrevista conduzida por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

JOÃO MANUEL ALTAVILLA CANIJO nasce no Porto em 1957. Entre 1978 e 1980 frequenta o Curso de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Posteriormente, trabalha como assistente de realização de Manoel de Oliveira, Wim Wenders, Alain Tanner e Werner Schroeter, entre outros. *Três Menos Eu* (1988), a sua primeira longa-metragem, foi nesse mesmo ano seleccionada para o Festival de Roterdão. Após *Sapatos Pretos* (1998), realiza *Ganhar a Vida* (2001), onde começa um novo percurso cinematográfico. O seu filme seguinte*, Noite Escura* (2004), estreia no Festival de Cannes, tendo sido o filme português escolhido como candidato ao Óscar de Melhor Filme Estrangeiro desse ano. Seguem-se *Mal Nascida* (2007), Fantasia Lusitana (2010, doc., 67') e *Sangue do Meu Sangue* (estreia prevista para 2011), o seu último projecto.

Carlos Pereira – Como nascem as ideias para os seus filmes?

João Canijo – Foram todos bastante diferentes. Começa tudo no *Sapatos Pretos*. Partiu de uma notícia do *Público* que dizia: "*O ourives, a mulher e o amante dela*". Era um título parecido com um título de um filme do Peter Greenaway que tinha passado há pouco tempo (*O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante dela*). Costumo coleccionar os casos do dia e tenho um grande arquivo. Ao ler a história, percebi que aquilo era *O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes*, [*The Postman Always Rings Twice*, James M. Cain, 1946] só que passado em Reguengos, no Alentejo. Tinha tudo a ver com o mito que Salazar criou de que Portugal era um país de brandos costumes, coisa que é absolutamente mentira, pois é um país de violência contida.

Aquela história era um excelente exemplo de como Portugal era na realidade. A personagem não podia, no entanto, ser feita pela Rita Blanco, porque exigia uma mulher voluptuosa e vistosa. Foi o primeiro filme que eu fiz sem ela e, consequentemente, o seguinte teria de ser com ela. O *Ganhar a Vida* partiu, portanto, do desejo de querer fazer uma personagem para uma actriz. Lembrei-me de redescobrir o Portugal profundo no meio dos emigrantes em França, porque viviam fechados num meio de um mundo hostil.

Fui para França, onde estive dois anos entre emigrantes, a perceber que história é que se podia inventar ali no meio. Tive então a iluminação de que podia ser uma *Antígona*. Descobri uma senhora que tinha uma história de *Antígona* na comunidade portuguesa, e conseguimos o argumento a partir daí. Ao fazer a *Antígona*, voltei a uma coisa muito antiga, que é a minha mania das tragédias gregas, dos arquétipos das suas personagens e histórias. Se lermos a *Ilíada*, aquilo é um *western*. Estão ali as personagens, todas tipificadas, que se usaram e usam. Já o *Filha da Mãe* era uma adaptação infantil da *Electra*. A partir daí tive a obsessão de fazer uma trilogia que contava a história da família de *Electra*. Quis contar então a história da família. A história resume-se em duas linhas: um pai, para conseguir uma coisa muito importante, sacrifica uma filha, a mãe arranja um amante para conseguir matar o pai, e a outra filha e decide vingar-se da mãe. É simples. Depois tratava-se de construir um ambiente para cada um dos filmes. Ou seja, tentar meter cada filme num espaço representativo do mundo moderno português.

A primeira pergunta que me surgiu para o *Noite Escura* foi: onde é que a mentira poderia passar mais despercebida? Numa casa de alterne, que é um mundo de mentira, de teatro. O segundo filme, que não foi feito, chama-se *Piedade.* Envolve a guerra de Tróia, uma guerra de duas famílias. Se pensarmos na guerra de duas famílias, actualmente, pensamos no crime organizado. O filme era para ser em Espanha, com uma família portuguesa a fazer trafulhices em Marbella. Era um filme muito caro, nunca se conseguiu fazer. O terceiro, que é o *Mal Nascida*, é um mundo fechado sobre si próprio, e passa-se no Portugal profundo rural. Extremamente violento, como não se diz mas se sabe que é. Histórias como as do *Mal Nascida* aconteceram na aldeia onde eu filmei.

O meu próximo filme [*Sangue do meu Sangue*] tem uma associação com o anterior. O *Mal Nascida* é fundamentalmente uma história sobre a falta de capacidade de demonstrar amor. Este novo filme é sobre o amor incondicional. Numa classe social com vida fácil, esse amor incondicional não é difícil, portanto o filme passa-se num bairro social da periferia de Lisboa. Como as pessoas com vida difícil não têm tempo para elaborar uma reflexão sobre as coisas, os sentimentos são os mesmos mas são primários, imediatos. Não têm segundo grau, aquilo que dizem é o que estão a dizer. As pessoas que têm tempo são mais complicadas. Melhor: são menos transparentes.

Vanessa Sousa Dias – Normalmente vai escrevendo estas ideias? Começa logo a fazer o *script*?

JC – Quando eram adaptações das tragédias, partia sempre da estrutura da tragédia, e depois ia adaptando ao meio ambiente que tinha escolhido.

CP – Quanto tempo demora, em média, cada guião?

JC – Respondo o mesmo que o Guillermo Arriaga, quando ganhou o prémio de argumento em Cannes com o filme do Tommy Lee Jones: "*Agora que já tenho um bocadinho de prática, só demoro dois anos e meio*".

CP – E vai reescrevendo os diálogos com os actores?

JC – Sempre fiz isso, mas até ao *Mal Nascida* tive sempre um argumentista, que era uma pessoa da minha confiança com quem discutia, mais do que propriamente um argumentista com quem escrevia um argumento e depois usava. Era um trabalho de colaboração, sempre foi. Antigamente havia um período de discussão da estrutura, que demorava uns meses. A partir daí, o argumentista, que era um inglês meu amigo que vivia em França, escrevia uma versão, eu estragava a versão, ele escrevia outra versão, eu estragava a nova versão. E chegávamos a sete, oito versões, que eram depois trabalhadas, em termos de diálogos, com os actores.

Este último filme nasce de duzentas horas de gravações, em quatro fases, já com os actores escolhidos. A primeira fase consistiu em definir as personagens, definir que tipo de história podia interessar àquelas personagens. Como dizia o Bergman, tem de haver um conceito fundador, e o conceito fundador era o amor incondicional. Essa primeira fase durou três meses, e são cerca de setenta horas de gravações que têm a ver com as situações que podiam ser extremas para as personagens. A partir daí escrevi uma estrutura de argumento. Numa segunda fase, com a estrutura já feita, discutimos o que se passava em cada cena, definimos as cenas, e aí escrevi outra versão do argumento. Numa terceira fase, com as cenas escritas, improvisámos as cenas. Isto durou cerca de quatro meses. Do improviso, montámos as gravações, e eu escrevi a versão pré-final do argumento. Essa versão ainda foi discutida e corrigida com as personagens – já não eram os actores. A partir de 19 de Abril de 2010 vamos ter o mês de ensaio final, que consiste em apurar as cenas. Este foi todo à Cassavetes, embora ele escrevesse mais do que eu.

Na rodagem, no entanto, nada vai ser improvisado, porque a improvisação é uma coisa intuitiva, não é uma coisa reflectida. Portanto não é propriamente uma interpretação, antes uma acção. É só agir. Para um actor e para mim é muito mais interessante ter um artista a interpretar do que a improvisar.

VSD – Trabalhou com o Paulo Branco durante muito tempo. Como era a relação com ele como produtor?

JC – Trabalhei com ele vinte e sete anos. No início, o Paulo Branco era um produtor que dizia que gostava de cinema e que queria fazer filmes. Nunca teve tempo, nem paciência, nem interesse para se interessar pelos filmes que estava a fazer. Interessava-se pelos realizadores, e se estes lhe parecessem artistas tinham tudo o que queriam dele sem ele ter o mínimo controlo. Pode parecer bom mas não é, porque não se tem interlocutor. Nunca lia os argumentos, tinha uma vaga noção do que se passava. Depois o Paulo Branco cresceu demais, e o seu grau de competência deixou de ser suficiente para o volume de negócio que tinha. No ano do *Ganhar a Vida* ele produziu, entre Portugal e França, 29, o que, sem estrutura, é uma monstruosidade. E isto sem delegar poderes. A partir de certa altura ele começou a querer ser distribuidor e entrou em negócios que o ultrapassavam. A partir de 2000, os filmes só representam para ele as prestações do ICA.

CP – Envolve-se nos orçamentos e na montagem financeira dos filmes?

JC – Não, de todo. Neste último filme é que sim, porque é um produtor novo, o Pedro Borges. É alguém em quem confio muito, que leu as versões todas do argumento que foram surgindo e discutiu-as todas comigo. Não me envolvo impondo coisas no orçamento, e sei que o Pedro não tem a obrigação de tapar os buracos orçamentais que o filme possa ter: tenho o cuidado de adaptar o filme ao dinheiro que se foi arranjando.

CP – Este último filme é em digital?

JC – Neste momento acho que já não faz sentido, a não ser para coisas especiais, filmar em película. A filmar em película nas nossas condições, tem de ser em super 16mm. A *Red*, neste momento, é melhor do que a super 16mm. Filmar em 35mm, cá, é um disparate, porque se perde tanto, em termos de orçamento, que não compensa. Além de que, dentro de poucos anos, as projecções serão todas em digital. Depois há questões como a profundidade de campo, que no vídeo é sempre muito grande, e isso prejudica algumas coisas. Desfocar um primeiro plano é complicado mas, para quem sabe, já é controlável. E tem uma vantagem: na correcção de cor em película, só se pode corrigir a densidade e uma cor em cada plano; no digital, pode-se corrigir as cores todas em cada plano, corrigir a densidade, mas também se pode corrigir o contraste. Faz sentido fazer uma cópia em 35mm, para a preservação e porque as salas não estão todas equipadas com o digital, mas não *filmar* em 35mm. Aliás, se um purista como o Pedro Costa filma em vídeo…

CP – Como é que constrói a sua equipa técnica? O que valoriza?

JC – Valorizo a cumplicidade. O meu Director de Fotografia, o Mário Castanheira, é o mesmo há treze anos, e fui eu que o inventei. O Mário Castanheira trabalhou comigo na *Francisca* – eu era estagiário de realização, ele era estagiário de produção. Em meados dos anos 80, começou a ser electricista, depois passou para chefe-electricista, e eu inventei-o como Director de Fotografia. Mais tarde começou também a fazer câmara, e desde aí nunca mais nos separámos. Com o som era a mesma coisa, com o Philippe Morel. Os assistentes vão variando porque se vão transformando em realizadores.

VSD – Como são feitas as *repérages*?

JC – Depende do projecto, não há um método. No *Noite Escura*, as *repérages* foram feitas ao mesmo tempo que a pesquisa. Andei dois anos em casas de alterne, pelo país todo, para tentar descobrir a casa de alterne que queria. Isto servia também para as actrizes, que foram estagiar em casas de alterne. Não encontrava nenhuma que correspondesse ao que queria, e acabámos por encontrar uma discoteca desactivada em Alcochete, que nunca chegou a abrir. No *Ganhar a Vida,* as *repérages* também foram sendo feitas ao mesmo tempo que andava a pesquisar para o argumento. No *Mal Nascida* corri as aldeias todas de Portugal do Mondego para cima. Enquanto íamos vendo o Portugal rural íamos escolhendo o *décor*.

CP – A Anabela Moreira já estava escolhida?

JC – Não. O filme foi pensado para ser a Rita Blanco, e a mãe era para ser a Isabel Ruth, mas a Rita acabou por ir para o *Conta-me Como Foi.* Foi uma proposta

irrecusável que lhe apareceu na altura. Eu tinha prazos que tinha de cumprir, senão as condições de produção do filme deterioravam-se. Depois o papel passou para a Beatriz Batarda, que não ia ter disponibilidade para se meter na pele do animal como se meteu a Anabela Moreira. Três meses antes da rodagem, a Beatriz Batarda saiu e, no dia seguinte, a Anabela estava em Trás-os-Montes.

CP – Costuma deitar muito material fora na montagem?

JC – Só no *Sapatos Pretos*. De resto deito muito pouco fora. O Samuel Fuller disse-me duas coisas que nunca vou esquecer. A primeira foi: só os maus actores é que te chateiam no *plateau*. A segunda foi: não há *rushes* más.

VSD – Já descobriu que lhe faltavam planos quando chegou à montagem?

JC – Não, porque não é improvisado. Como diz o Mário, agora não preciso de ir à rodagem. Nunca sinto que falte nada, embora o próximo passo que quero dar, mas ainda não tenho dinheiro, é ter tempo para fazer planos de corte. O que me falta neste momento, no meu percurso, é conseguir fazer o que fiz formalmente no *Mal Nascida,* e neste está mais evoluído, mas meter-lhe a gramática da montagem. Não ser um corte narrativo, mas um corte que vale por si. Muito mais à russo do que associado à continuidade americana. Isso falta-me, ainda. Não seriam planos para ilustrar, mas planos para romper.

VSD – Quando faz *repérages* vai também com o Mário Castanheira, por exemplo?

JC – Claro, evidentemente. Aliás, ele neste momento está a treinar contorcionismo, porque o *décor* principal é um bocadinho pequeno.

CP – Quantos planos filma por dia, em média?

JC – No *Mal Nascida* cerca de três planos por dia, e no próximo também. Está tudo contado.

CP – Chegou a trabalhar em televisão…

JC – Entre o meu segundo filme e o terceiro passaram-se oito anos, durante o tempo do Cavaco Silva [como primeiro-ministro: 1985-1995], e eu nunca tive subsídio. Nessa altura fui Director de Produção do Paulo Branco, em dois filmes do Senhor Oliveira – *A Caixa* e *O Convento* –, e produtor executivo do filme do Wenders. Entretanto encontrei o Alexandre Barradas e fui fazer uns trabalhos em televisão. O meu trabalho em televisão serviu para várias coisas. Em primeiro lugar, no *Sapatos Pretos*, as primeiras duas semanas de rodagem foram para o lixo, porque eu estava formatado pela televisão. É muito difícil. Serviu-me, também, para perceber que podia ser muito mais livre do que era. Eu era muito mais formalista, e isso serviu para a minha evolução.
Já agora, há uma coisa que eu digo a todos os estudantes: demorei mais tempo a evoluir, e não estou ainda no nível do Pedro Costa, porque não fiz o Conservatório. Porque fazer a Escola de Cinema ensina a ver os filmes tentando perceber o porquê das coisas. Na aprendizagem prática das rodagens só aprendes a ver *como*. O *como* é muito menos importante do que o *porquê*. Eu só comecei a ver filmes bem com 35, 36 anos. Isto porque não fiz o Conservatório. Entrei, ainda lá andei dois anos, mas não ia porque andava nas rodagens.

VSD – Tem sentido que os orçamentos são suficientes para trabalhar nos seus filmes?

JC – Acho que, em relação ao país em que vivemos, os meios são certos. Quando digo os meios, falo do subsídio do ICA, que foi reduzido, mais os 20% da RTP. São suficientes para fazer um filme médio português. Devia haver a possibilidade de, como houve no tempo do Manuel Maria Carrilho [ministro da Cultura entre 1995 e 2000], se fazerem entre 15 a 20 filmes por ano. Isso seria absolutamente certo. O problema está em que apenas se fazem oito filmes agora, não está no que dão a cada filme. O subsídio para este último filme não chegava para fazer o que eu queria porque partia de uma coisa filosófica. Eu andei a ler o Schopenhauer durante um ano, coisas sobre a teoria fundamental dele, que é a representação. Diz ele que cada um de nós faz uma percepção abstracta da realidade que percepciona, e a nossa representação é individual, forçosamente diferente da do outro. Portanto, não faz sentido ilustrar uma narrativa do nosso ponto de vista, porque o ponto de vista do outro vai ser sempre diferente. Depois dá o exemplo da nuvem. Se cada um de nós olhar para uma nuvem, cada um de nós vai ver duas coisas diferentes. Pior: nenhum de nós vai ver a nuvem. O centro da história é uma família: uma mãe, uma filha, um filho e uma tia. Vivem todos numa casinha de um bairro social. Como é lógico, conhecem-se profundamente, mas não sabem o que se passa de facto nas vidas uns dos outros. Havia uma história da mãe e da filha e havia uma história da mãe e do sobrinho, que teriam cenas comuns e ninguém sabia das histórias do outro. Eram dois filmes, sendo que metade de cada um era comum aos dois. Ou seja, com pontos de vista diferentes nas cenas comuns. E as personagens que num filme pareciam estranhas e misteriosas, esclareciam-se no outro. Isto embora os filmes funcionassem autonomamente. Mas não houve dinheiro. Precisava de dez semanas e não havia dinheiro para dez semanas. E eu filmo sempre com uma equipa muito pequena, no máximo 15 pessoas. Isso por opção própria, não por condicionamentos orçamentais. A minha formação é em rodagens, tenho muita experiência desde miúdo, sei que a maior parte da equipa não faz lá nada.

CP – Como é que vê a importância dos festivais de cinema na actualidade?

JC – Para nós, e quando digo nós falo de mim, do Pedro Costa, etc., os festivais são fundamentais. Em termos de público nacional, não o temos. Não temos nem nunca vamos ter. Mas temos muitos públicos lá fora, que, somados, acabam por ser mais do que o público de um *blockbuster* nacional. Isto para além de que, em termos práticos, logísticos, apresentar um filme em Cannes ou em Veneza significa o próximo subsídio garantido. É tão simples quanto isso.

CP – Como vê o estado actual do cinema português?

JC – Pior do que no tempo do Carrilho, melhor do que nos anos de Cavaco Silva como primeiro-ministro. Em Portugal há também um problema de país. Em França, por exemplo, o júri que atribui subsídios é escolhido na profissão, mas isso é possível porque há vinte mil pessoas para escolher, e portanto os *lobbies* equilibram-

se. Os júris são equilibrados, e quem os escolhe também conhece a profissão. Em Portugal isso é impossível, e escolhem-se algumas pessoas vagamente ligadas ao cinema. Mas o grande problema do cinema português neste momento é, para mim, ter-se passado de quatro primeiras obras por ano para apenas duas. ■

Filmes recentes de João Canijo

Carlos Pereira

Ganhar a Vida (2001)

Longa-metragem de ficção, 114'
Com: Rita Blanco, Adriano Luz, Teresa Madruga, Alda Gomes
Realização: João Canijo
Argumento: João Canijo, Pierre Hodgson
Produção: Paulo Branco
Direcção de Fotografia: Mário Castanheira
Direcção de Som: Philippe Morel
Montagem: João Braz
Distribuição: Madragoa Filmes
Prémios: Globo de Ouro, Portugal (2002) – Prémio Melhor Actriz (Rita Blanco)
Festivais: Festival de Cannes, França (2001) – Selecção Oficial Un Certain Regard; Festival de Toronto, Canadá (2001) – Contemporary World Cinema; Festival de Montreal, Canadá (2001) – Nouveau Cinéma, Nouveaux Media; Festival de Senef, Coreia do Sul (2002) – Grande Prémio Senef.

Quando João Canijo estava em França, a viver de perto com os emigrantes portugueses, lembrou-se de que a história para *Ganhar a Vida* poderia ser uma *Antígona*. Foi então que encontrou a sua história no meio da comunidade lusófona, e foi também a partir da sua obsessão com as tragédias gregas que recomeçou um novo percurso cinematográfico. *Ganhar a Vida* vem pressagiar a utilização da narrativa no cinema de Canijo (longe de filmes como *Filha da Mãe* (1990) ou *Sapatos Pretos* (1998), e criar uma nova linguagem das imagens, onde os planos-sequência tomam o seu lugar e onde impera um olhar intimamente realista sobre um determinado cosmos. Como construir um mundo? Como filmá-lo com os critérios justos?

Ganhar a Vida parte da morte de um filho na comunidade de emigrantes portugueses. A mãe que perde Álvaro, o filho adolescente, é Cidália Ribeiro – um papel escrito a pensar em Rita Blanco –, e o tempo gasta-se na tradução de imagens e sons de um trabalho de luto (lembremo-nos de Moretti e do seu *La stanza del figlio*, também do mesmo ano). Como filmar o luto, a perda, a frieza de uma comunidade que prefere manter o silêncio? É na perspectiva de Cidália que vamos tendo acesso a uma personagem que parece desaparecer, mas que nunca deixa de funcionar como força da natureza no seio daquele bairro. É uma heroína, porque vê aquilo que os outros não parecem ver, porque age e põe em causa os mecanismos do mundo.

Digamos que o trabalho é próximo de um realismo de Cassavetes: os corpos enchem os planos, há o sujo da noite pintado a vermelho e azul, segue-se a permanente queda de uma família. O realismo dos diálogos e dos actores favorece uma dinâmica invulgar dentro dos enquadramentos, aproximando o espectador daquelas relações. E há momentos-chave, construídos como acontecimentos épicos dentro do quotidiano: Cidália a tocar bombo à porta da polícia; a tensão do discurso e da canção de Cidália num concerto dado no bairro; a caminhada sobre a ponte, após a noticia da morte de Álvaro, em que Cidália se agarra aos corrimões, tentando sentir, ao mesmo tempo que um comboio ao fundo denuncia a passagem do tempo e o continuar da vida. Uma *mise-en-scène* rigorosa, profundamente contemporânea, próxima da linguagem independente de Cassavetes, mas também influenciada pela câmara dos Dardenne, por exemplo. Digamos que *Ganhar a Vida* é um gesto assumidamente político, consciente da internacionalização do indivíduo e do cinema. Atentemos na simbiose do francês e do português, nos diálogos e na banda sonora, e na criação de um *território de ninguém* que acentua o sentimento de vazio interior da protagonista.

Pensemos na despedida de Cidália ao filho mais novo no aeroporto, feita por um beijo separado por um vidro, e percebemos o retrato cru e pessimista sobre o presente que Canijo traça. Momento seguido por um final aberto-fechado, numa deambulação discípula de Truffaut e do seu *Les 400 coups* (1958). A partir de *Ganhar a Vida* começa, provavelmente, um dos percursos mais importantes do cinema português.

Noite Escura (2004)

Longa-metragem de ficção, 94'
Com: Fernando Luís, Rita Blanco, Beatriz Batarda, Cleia Almeida, João Reis, José Raposo
Realização: João Canijo
Argumento: João Canijo, Pierre Hodgson, Mayanna von Ledebur
Produção: Paulo Branco
Direcção de Fotografia: Mário Castanheira
Direcção de Som: Philippe Morel, Ricardo Leal
Montagem: João Braz
Distribuição: Madragoa Filmes
Prémios: Coimbra Caminhos do Cinema Português (2005) – Melhor Filme (júri oficial do festival e júri da imprensa); Globos de Ouro, Portugal (2005) – Melhor filme e Melhor actriz (Beatriz Batarda); CINEPORT, Brasil (2005) – Troféu Andorinha para Melhor Edição/Montagem – João Braz e Jackie Bastide
Festivais: Festival de Cannes, França (2005) – Selecção Oficial – Un Certain Regard; Festival de Montreal, Canadá (2004) – Competição dos continentes – Europa; Festival de Senef, Coreia do Sul (2004); Festival de Cinema de Bergen, Noruega (2004); Indielisboa, Portugal (2004) – secção observatório; Festival Internacional de Cinema de Vancouver, Canadá (2004); Festival Internacional de Cinema de Haifa, Israel (2004); Festival Internacional de Cinema de São Paulo, Brasil (2004); Festival de Cinema de Kerala, Índia (2004); Danish Film Institute, Copenhaga (2004)

Paradoxal, a casa de alterne de *Noite Escura*: se por um lado Canijo a filma como se de um labirinto se tratasse, onde cada elemento o percorre no seu individualismo (os abundantes planos-sequência remetem-nos claramente para essas "passagens de testemunho" no protagonismo das personagens), por outro lado apresenta-nos um lugar onde, pelo convívio e pela familiaridade, as personagens estão destinadas à colisão, logo, à interacção. Daí desenvolve-se quase todo o filme, desse ritmo vivo e dessa permanente movimentação de personagens. Como se a herança de Cassavetes tivesse sido apreendida por Canijo na sua totalidade: o motor é o movimento. Um legado também presente no uso intensivo do *close-up*, na ideia de parcialidade do corpo, no realismo dos diálogos –

adaptados ao seu espaço-tempo –, mas, principalmente, nesse traço decisivo que é a direcção de actores. É sabido que *Noite Escura*, antes de ser argumento, era feito por dois nomes: Rita Blanco e Beatriz Batarda. Meses de ensaios, de desconstrução e construção do texto, formam a base do realismo da obra de Canijo.

Adaptação livre de *Ifigénia em Áulis*, de Eurípedes, *Noite Escura* é um retrato da ruralidade portuguesa inserido, claramente, numa tipologia de autor. Como ponto da partida temos uma casa de alterne em lugar profundo e esquecido, onde acompanhamos uma família portuguesa em noite de fatalidade: Nelson (Fernando Luís), um pai que sacrifica a sua filha mais nova para pagar uma dívida à máfia russa; Celeste (Rita Blanco), mulher de Nelson, que ajuda na gerência da casa, lidando com as situações profissionais e familiares com a mais inquietante frivolidade; Carla (Beatriz Batarda), a filha mais velha, de uma persistência e frieza inabaláveis; e Sónia (Cleia Almeida), a filha mais nova que anseia ser cantora profissional, *naïf* e desarticulada dentro daquele mundo de violência. Um *multiplot* que decorre num só espaço e numa só noite, sendo dessa redução espácio-temporal que nasce uma exposição individual elevada de cada uma daquelas personagens.

Estamos perante um espaço claustrofóbico, obscuro, que reforça facilmente a ideia de aprisionamento dos corpos. Um trabalho sobre as linhas sufocantes, que incitam ao presságio da tragédia e a uma permanente sensação de fatalidade. Espaço de sombras, de negrume, mas também de cores fortes (afinal são o azul, o vermelho e o verde que imperam na iluminação). No cinema de Canijo, tudo é estilizado sem se tornar caricatural, reforçando a dimensão mais humana de cada plano.

Deparamo-nos ainda com uma utilização rara da pós-produção, e João Canijo parece disposto a reintroduzir-nos na importância das imagens e dos sons: no jogo de luzes e contra-luzes (Cassavetes, novamente); no adensamento do mistério/abismo pela mescla de cores garridas com o intenso uso de sombras; na forma como os diálogos se sobrepõem, dispersando-se numa mudança constante de hierarquia (há quase sempre algo relevante a acontecer em segundo plano, numa indistinção de relevância entre primeiro e segundo plano de cada enquadramento, que o trabalho de mistura de som ajuda a acentuar), etc. E depois existem os cortes que aproveitam o movimento das personagens, ou ainda os cortes dentro do mesmo plano que formam micro-elipses. A montagem é, claramente, um elemento-chave na ideia de fragmentação que Canijo tanto procura.

Mal Nascida (2008)

Longa-metragem de ficção, 117'
Com: Anabela Moreira, Márcia Breia, Fernando Luís, Gonçalo Waddington, Tiago Rodrigues
Realização: João Canijo
Argumento: João Canijo, Céline Pouillon, Mayanna Von Ledebur
Produção: Paulo Branco
Direcção de Fotografia: Mário Castanheira
Direcção de Som: Olivier Blanc, Ricardo Leal, Gérard Rousseau
Montagem: João Braz
Distribuição: Clap Filmes
Festivais: Festival Internacional de Veneza 2007, Selecção Oficial – Orizzonti; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2007: Perspectiva Internacional; UGC Ciné Cité Porta di Roma, UGC Ciné Cité 27 – A European Film Showcase; Riga International Film Forum *Arsenals*, 2008; Semana de Cinema Português 2008; Cinemateca de Budapeste

Se é verdade que *Mal Nascida* comporta temas e ambiências anteriores de Canijo – a emigração de *Ganhar a Vida*; o Portugal profundo e sombrio de *Noite Escura* –, também é certo que nunca a *mise-en-scène* pareceu tão rígida e dramatizada. Efeito curioso: a notória existência da câmara de Canijo intensifica os acontecimentos narrativos, ao invés de os atenuar pela sua presença. Sem nunca perder as complexidades das personagens entre a estilização dos seus quadros, Canijo vem fortalecer a ideia da importância formal – digamos que, no outro lado do mundo, a era digital de um Michael Mann, de *Miami Vice* (2006) e *Public Enemies* (2009), não se encontra ideologicamente e emocionalmente longe deste percurso (do cinema das profundezas).

Outras são as obsessões autorais que João Canijo resolveu conservar. Em primeiro lugar, parte novamente de um mito grego, desta vez o de *Electra*: Lúcia (Anabela Moreira), a personagem central do filme, é movida exclusivamente pelo desejo de vingança desde a morte do seu pai, de quem se assume eterna viúva. Em segundo lugar, voltamos a uma ruralidade portuguesa que se apresenta suja e triste, escondendo inúmeros segredos. Não é por acaso que *Mal Nascida* se vai desenvolvendo a partir de revelações do passado, tempo central que continua a assombrar o presente numa aldeia recôndita em Trás-os-Montes. O espaço é apresentado como nas suas obras anteriores: sufocante, claustrofóbico, denso. O trabalho de *art direction* segue trajecto semelhante, pautando-se, a espaços, por um coerente minimalismo, em planos onde apenas se revela um candeeiro ou um quadro na contextualização de uma personagem – lembremo-nos de *No Quarto da Vanda* (2000) ou de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa. A par de tudo isto assistimos a acontecimento raro no cinema português: a transformação física de Anabela Moreira, que engordou vinte e cinco quilos para o papel de Lúcia, figura deambulatória, sem alma, cujo luto inesgotável perpassa para o corpo rude. Singular a anulação de erotismo na cena de incesto que protagoniza com Augusto (Gonçalo Waddington), num retorno à amoralidade que contaminava as relações familiares de *Noite Escura*.

Inserido claramente numa tipologia de autor, *Mal Nascida* ergue-se de um coeso realismo espácio-temporal, auxiliado pela verosimilhança dos diálogos. É no entanto na fluidez do trabalho de câmara e numa *mise-en-scène* que prescreve *travellings* e panorâmicas constantes, que o olhar de Canijo se acentua enquanto intimamente cinematográfico. No seu ritmo lento, harmónico, que privilegia a *intensified continuity* da narrativa, *Mal Nascida* começa no desejo de vingança de Lúcia e termina no alcançar dos seus objectivos. Não deixa de ser interessante assistir ao desenvolvimento da protagonista, que surge como figura quase estereotipada na sua deambulação e motivação única de punir os culpados pela morte do pai, e que se vai complexificando ao longo do filme – a introdução da história de um irmão desde o início, que mais tarde a irá ajudar no acto final, serve de motor fundamental a essa evolução.

É também o filme mais escuro de João Canijo, com iluminação de Mário Castanheira – habitual Director de Fotografia dos filmes do realizador. Novamente, a utilização de várias camadas dentro de cada enquadramento, destacando-se a parcialidade dos rostos no primeiro plano e as múltiplas acções simultâneas que se vão passando – co-adjuvadas pela pós-produção sonora que ajuda na criação do espaço *off*, ainda que o silêncio se manifeste como dominante. A música, quase sempre diegética, vem do acordeão de Jusmino (Tiago Rodrigues), personagem secundária que assume para si o papel da observação, sem nunca intervir nos acontecimentos. E são vários os membros passivos que compõem os quadros de Canijo, numa figuração que vem reforçar o envelhecimento da aldeia. Trata-se, nesse sentido, de utilizar os rostos enrugados como adereço cénico e narrativo, enriquecendo o filme com um conjunto de *memórias colectivas* que nunca se revelam. *Mal Nascida* é, desde os seus planos iniciais no cemitério, um filme que pressagia a morte. ■

Fantasia Lusitana, de João Canijo

Jorge Silva Melo: "Filmar tem de ser tão simples como estar ali naturalmente"

Entrevista conduzida por Joana Beleza

JORGE SILVA MELO nasceu em 1948 e tem dedicado a sua vida ao teatro e ao cinema. Estudou na London Film School e estagiou na Schaubühne e no Piccolo Teatro/ Scala de Milão. Fundou e dirigiu com Luís Miguel Cintra o Teatro da Cornucópia (1973/1079). Filmografia como realizador: *Passagem - Ou a Meio Caminho* (também argumentista, 1980); *Ninguém Duas Vezes* (também produtor, 1985); *Agosto* (também argumentista, 1988); *Coitado do Jorge* (também argumentista e director de produção, 1993); *A Linha da Vida* (1996); *A Entrada na Vida* (1997); *A Marca de Bravo* (1999); *António, Um Rapaz de Lisboa* (também argumentista, 2000). Como argumentista: *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (Paulo Rocha, 1987); *Xavier* (Manuel Mozos, 1992); *Longe Daqui* (João Guerra, 1994); *O Pedido de Emprego* (Pedro Caldas, 1999); Como actor: *Conversa Acabada* (João Botelho, 1982); *A Ilha dos Amores* (Paulo Rocha, 1982); *Silvestre* (João César Monteiro, 1982); *O Sapato de Cetim* (Manoel de Oliveira, 1985); *Uma Rapariga No Verão* (Vítor Gonçalves, 1986); *Repórter X* (José Nascimento, 1987); *Das Tripas Coração* (Joaquim Pinto, 1992). Como Assistente de Realização: *Pousada das Chagas* (também estilista, Paulo Rocha, 1972). Como Director de Produção: *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1975). Dirige desde 1996 os Artistas Unidos. Traduziu obras de Pirandello, Oscar Wilde, Bertolt Brecht, Georg Büchner, Lovecraft, Michelangelo Antonioni, Pasolini, Heiner Müller e Harold Pinter.
A entrevista que aqui publicamos incide apenas sobre os "retratos" de artistas que tem vindo a realizar em forma de cinema documental: *Palolo - Ver o Pensamento a Correr***,** 1995; *Joaquim Bravo, Évora 1935, ETC ETC Felicidades*, 1999; *Cinco conversas com Glicínia***,** 2004; *Álvaro Lapa, a literatura***,** 2008**;** *Conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa*, 2007; *Nikias Skapinakis, o teatro dos outros*, 2007; *António Sena, a interessante mão (a mão esquiva),*2007; *A Gravura: esta mútua aprendizagem*, 2008; *Bartolomeu Cid dos Santos*, 2008; *Ângelo de Sousa: Tudo o que sou capaz (a alegria impermanente)* 2009.

Joana Beleza — Como nascem as ideias iniciais para os seus documentários, ou retratos, sobre artistas?

Jorge Silva Melo — O *Palolo*, que é o primeiro documentário que eu faço, nasce de um convite. A Ivete

Centeno era a directora do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian da parte Acarte e estava a preparar-se uma grande retrospectiva do Palolo. Ela sabia que eu tinha conhecido o Palolo no final da minha adolescência e diz-me «Não queres fazer um filme sobre o Palolo?». Fiz e gostei de fazer, reencontrava-o depois de muitos anos, foi um encontro breve, fiquei muito amigo dele, outra vez, e no fundo foi também um filme sobre mim, voltar a ver a minha adolescência. Depois fiquei com raiva de não poder fazer mais projectos parecidos. Uma forma muito mais leve do que a ficção cinematográfica em Portugal, que me estava a parecer muito pesada, não só pelos meios de produção, mas pela finalidade, objectivos e academismo. E achei que era possível, dentro dos Artistas Unidos, que é uma pequeníssima produtora de teatro, fazer uns filmes: documentários, alguns, comigo, ficção com outros, na altura também era sócio o Pedro Caldas, que fez alguns projectos de curtas-metragens; escrevi curtas-metragens, o Jacinto Lucas Pires fez uma, depois essa parte foi morrendo, fiquei só eu. O Pedro Caldas foi-se embora, portanto naturalmente fiquei a desenvolver, dentro dos Artistas Unidos, essa linha que é a do documentário de filme de arte.

Quando fiz o *Palolo*, encontrei pessoas como o Álvaro Lapa, por quem tinha uma admiração imensa, que me disse «ah, isto dava para fazer outro filme, ainda havia mais histórias para contar» e essa foi uma maldição que eu queria. Portanto, depois fiz um filme sobre o Bravo, que não cheguei a conhecer pessoalmente. No filme sobre o Bravo voltei a entrevistar o Lapa, que me disse «há mais histórias para contar», e pronto. Fiquei com vontade de fazer três filmes: *Palolo*, *Bravo* e *Lapa*. Vinham os três do mesmo horizonte.

JB — Depois seguiu para a Glicínia, o Bartolomeu, o António Sena. Qual foi a linha orientadora?

JSM — A Glicínia era uma grande amiga minha, e é uma pessoa com quem eu conversava imenso. Até que surgiu a hipótese de fazer um livro com ela e começámos a fazer um livro gravado, mas quando fomos transcrever a expressão, a malícia da expressão, o sorriso que está na expressão, percebemos que os íamos perder. Eu tinha feito meia dúzia de sessões de entrevistas — que acabámos por publicar na revista dos Artistas Unidos — que eram longas, a noite inteira, e é nessa altura que surge a hipótese de apresentar o projecto ao ICAM. E foi logo conseguido financiamento. Destes filmes todos, esse foi o mais fácil de obter, o com a Glicínia, o que era natural, fazer com uma pessoa com quem ia trabalhar artisticamente e com quem tinha amizade, e era um trabalho de reconstituição das conversas que tinha quase todos os dias com ela, sobre o seu passado, as suas ambições, o seu futuro e ela, que foi uma espécie de grande referência quando eu era muito jovem, sobre poder haver um teatro em Portugal diferente do que havia, e grande companheira a partir do momento em que a conheci pessoalmente, que foi em 1968, no dia em que fui preso.

O Nikias Skapinakis foi outro convite. Um dia eu estava a entrar no CCB, ia ver uma exposição do Jorge Martins, ele tinha acabado de sair e vem chamar-me: «eu sou o Nikias Skapinakis e gostava muito que fosse ver a minha exposição e a filmasse». Mas para fazer um filme de cinco minutos, sete minutos? Uma exposição com 22 quadros não dava para muito mais, e ia fechar, portanto decidimos «olha, filmamos já». A princípio era o João Manuel Águas que iria realizar o filme. Era um dos sócios dos Artistas Unidos e teve sempre vontade de realizar. Portanto fizémos aquele dia de rodagem. Depois o Vítor Jorge Alves achou que aquilo podia ter mais desenvolvimentos. Esbocei um guião e o Manuel João desinteressou-se quando o viu. Tomei conta do projecto e, a partir do núcleo principal da exposição, voltava atrás, ia ver os outros temas dele, situava-me na época, voltava à frente; foi um filme muito difícil de escrever, porque, como tinha um ponto de partida obrigatório — a exposição com 22 quadros — o guião tinha de ser feito a partir do material filmado. E esse foi difícil de conceber, de pensar, a obra do Nikias era muito grande, e ele era um senhor com 80 anos.
É verdade que ele orientou imenso. O Nikias orienta mais ou menos tudo. É uma espécie de polícia sinaleiro do Universo. Portanto, tudo é como ele quer. E, não só colaborava, como escondia. Eu queria coisas que ele não queria, que recusava. Ainda por cima ele era co-produtor porque deu dinheiro para pagar algumas das rodagens. Em parte era meu patrão e eu achava imensa graça a esse desafio. Tinha por ele uma admiração muito grande e, pela primeira vez, estava ao serviço de alguém.

JB — E como surge o Bartolomeu Cid dos Santos?

JSM — Nas várias coisas que o Nikias me escondia, escondia fotografias da sua vida, porque achava que as fotografias do seu passado eram para fotobiografias e não para o filme. E aquele filme, ele queria que fosse só o que ele queria. Portanto, tive de andar a arranjar fotografias dele por fora. Quem me arranjou fotografias dele em festas, fotografias pouco ortodoxas, foi o Bartolomeu Cid dos Santos, que eu conhecia vagamente.
Fui a casa dele em Sintra e ele arranjou-me quatro ou cinco fotografias do Nikias já um bocadinho bebido, em festas de juventude. Aí surgiu a ideia: «Bartolomeu, gostaria de fazer um filme sobre si». Diz ele: «Ah, tenho toda a minha obra digitalizada em alta definição». Não há filme mais fácil de fazer, vamos já tratar disso, fazemos esse filme. E deu-me logo um cd, um dvd, com todas as suas gravuras digitalizadas. Mas eu não comecei a tratar do dinheiro para o filme, porque ainda tinha outros em mão, julgo que o Ângelo, e tinha começado o António Sena, que tínhamos filmado em Serralves.

JB — Porquê o António Sena?

JSM — O Sena é um artista pelo qual tenho uma grande admiração. Desde sempre pertence aos meus iniciais. Eu escrevi um texto sobre ele para o catálogo de Serralves. Fui convidado pelo João Fernandes para escrever um texto de apresentação e gostei muito de o escrever. Fui ao jantar de inauguração da exposição, com o Durão Barroso, imensos ministros e reis, e o Sena diz «temos de filmar a exposição». Era a mesma ideia do Nikias, ou seja, gravávamos em vídeo o registo da exposição. Mas aquilo era um espaço horrível, portanto fazer ali uma reportagem da exposição era muito pobre. Logo ficou marcado vir a fazer-se um filme, o que se conseguiu seis anos depois. Esse também teve dificuldades de produção.
Propus o Bartolomeu à RTP e o Jorge Wemans não respondia. Até que o Pedro Borges propõe fazer a série para a Midas. Eu digo-lhe «tenho lá na RTP o projecto do Bartolomeu, por que é que não avanças com ele?». Ao mesmo tempo, o Miguel Lobo Antunes diz-me «Na

Culturgest comprámos a colecção de gravuras da Gravura. Queres fazer o filme sobre isto?» O filme da Gravura é, de todos, o filme que teve mais dinheiro e permitiu que nas horas mortas, nos dias de montagem em paralelo, se avançasse com outras coisas dentro do orçamento Gravura. Acabei por filmar o Bartolomeu muito dentro do Gravura. Telefonei-lhe a dizer «Temos finalmente dinheiro» e ele morreu uma semana depois. Portanto no *Bartolomeu* metade do material que lá está tinha sido produzido para o *Gravura*, que depois foi reeditado, recentrado.

JB — Entretanto fez o *Felicidade*.

JSM — A *Felicidade* é uma curta-metragem que vem em paralelo com o *Álvaro Lapa: A Literatura*, e que é também uma viagem num carro como o Álvaro Lapa. É, digamos, uma ficção em paralelo com um documentário.

JB — Portanto trabalha simultaneamente em vários projectos.

JSM — É a vantagem de ter uma estrutura que me garante a vida a mim e a algumas pessoas anualmente. O facto de haver a produtora Artistas Unidos, que não depende da produção cinematográfica — a sua existência é garantida pelo teatro – permite haver vários projectos ao mesmo tempo, uns em preparação, outros em acabamento, outros em difusão. De cinema ou de teatro. Produzimos cerca de oito peças por ano, produzir mais um filme não custa muito dinheiro, nem horas. É uma questão de organização.
Nunca faria uma longa-metragem nos Artistas Unidos, porque isso exige um sistema de produção muito complexo. Mas curtas e documentários são fazíveis.

JB — Que destino quer dar a estes documentários, ou retratos?

JSM — Se calhar vão para uma história do século XX. Ou da segunda metade do século XX, que é a minha. Eu nasci em 1948, portanto é natural que a história que eu conheço – porque antes disso o mundo não existia com certeza – começa em '58, começa com o Delgado, quando ganho consciência de que existiam pessoas que iam a manifestações na Sociedade de Belas-Artes. Portanto, é com certeza essa história vivida por várias pessoas transformadoras aquilo que me interessa.

JB — O que está neste momento a preparar?

JSM — Há um filme que me interessaria fazer sobre a artista Ana Vieira, que é um caso muito aparte disto, e há a eventualidade de outro sobre o Fernando Lemos, mas que não está garantida. Só fiz uma longa entrevista com ele e ele já tem uma certa idade, portanto não sei. Com a Ana Vieira, sim, está a ir por bom caminho e deve avançar. E aí está, são pessoas que eu encontrei, cruzei... O Fernando Lemos é um artista que conheço e de que ouço falar desde os anos 50. A Ana Vieira é dos anos 70. Aqueles que transformaram alguma coisa neste país, ou a minha vida, durante a minha vida. Provavelmente quando houver um pack de mini-filmes haverá uma espécie de vista do mundo que eu conheci.
Mas gostaria de não fazer só filmes sobre artistas que estão na recta final da sua carreira. Gostava muito de fazer sobre artistas que têm agora 40, 45 anos, mas é muito difícil, quase impossível. Não encontro financiamento para isso. Neste momento o que é autorizado dentro do dogma artístico é «ou muito jovem ou quase a morrer». Ou retrospectivas, ou os emergentes até aos 30 anos. Esses são possíveis. É muito difícil arranjar financiamento mesmo para trabalhar sobre artistas com minha idade, 60 anos.

JB — Discute as ideias para os documentários com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos? Com quem?

JSM — Acho que nem chego a ter ideia. É a própria matéria do primeiro encontro que vai forçando a ideia. Repare, no Nikias é preciso filmar aquela exposição, no António Sena é preciso filmar esta exposição, o que é que faço a partir daqui? No Nikias percebi que tinha de fazer uma coisa mais ou menos do ponto de vista histórico. Saltando no tempo, mas histórico. No Sena tenho ali cinco minutos de uma exposição, o que é que eu faço a partir daí? Conheço o Sena, vejo que o Sena não é uma pessoa muito explicativa, o que é que faço? Pô-lo a comentar os quadros? Do que ele gosta é de folhear o catálogo. A ideia nasce da própria matéria e vai até ao trabalho da montagem. Partimos sempre para esses filmes com 10, 15 minutos de trabalho de montagem. É a própria matéria que vai formando depois o argumento. No *Ângelo* (Ângelo de Sousa) é a mesma coisa. Mas são filmes diferentes, todos.

JB — Na fase inicial pensa logo em todos os factores que a irão condicionar? Factores financeiros, de produção, técnicos?

JSM — Não. Partimos sempre sem orçamento para estes filmes – excepto o *Glicínia* que partia de um orçamento seguro. É dos tais dez minutos que são filmados brutos donde nascem os filmes e seus orçamentos. Na *Gravura* é a mesma coisa. Ainda nem se sabia qual era o orçamento da Gravura, e eu já sabia que o Rogério Ribeiro estava muito doente, e o Pomar também estava complicado e o Bartolomeu também estava doente. Filmámos as três entrevistas e elas condicionaram todo o argumento do filme e a orçamentação também. Era possível fazer um filme sobre a Gravura, mas três dos seus fundadores estavam a morrer, tínhamos de os filmar já.

JB — Portanto, os factores financeiros não condicionam à partida a equipa técnica?

JSM: À partida não. Condicionam depois. A partida é feita com quase nada, mais ou menos às costas de outro projecto, e a partir daí a gestão do orçamento é sobretudo a gestão do tempo. Quando fizémos as contas do *Sena* e do *Ângelo*, tínhamos ultrapassado o orçamento em 232 euros, os dois, portanto perdemos 50 contos.

JB — Mas se estes filmes são produzidos pelos Artistas Unidos, também os pensa como produtor.

JSM — Excepto no *Bartolomeu*, que foi uma produção Midas. Nós éramos associados. O trabalho do Vítor jorge Alves, de montagem, era pago pela Midas. Mas toda a entrevista feita com o Bartolomeu tinha sido feita antes, gravada por nós.

JB — A minha pergunta era: enquanto director dos Artistas Unidos acaba por ser realizador e produtor das suas obras.

JSM — No teatro é o que se faz todos os dias, portanto é mais difícil falar com outro produtor do que falar consigo próprio. Porque... são decisões que têm que ser tomadas muito simplesmente enquanto matéria que está à nossa frente e a matéria é sempre dinheiro.

JB — O seu envolvimento na produção condiciona a ideia que está a desenvolver? Por exemplo, não se mete em grandes aventuras porque tem noção do dinheiro que isso implicaria?

JSM — Não preciso de grandes aventuras. Não vejo em que é que poderia gastar mais dinheiro. Acho que gasto o máximo que posso. Temos tanta experiência, que sabemos mais ou menos o orçamento de um filme de uma hora. Quando ultrapassamos esse modelo, como nos casos da Gravura e o do Lapa, ao fazer vários projectos diferentes, é porque estávamos com algum conforto económico. O *Gravura* foi um projecto muito caro, filmámos imenso, o filme tem hora e meia, ou parecido, mas podíamos ter feito um filme de cinco horas à vontade. O que é bom, porque o arquivo foi dado à Gulbenkian, que ficou com os brutos de todas as entrevistas. Há ali material que pode ser trabalhado e estudado por quem quiser, mas que não usámos na montagem.

JB — Mas nessa fase inicial pensa logo nos factores tempo - dinheiro?

JSM — Depende. Há filmes que, por exemplo, quando são produção para a RTP, têm aquela minutagem mais ou menos obrigatória. Quando o financiamento é só do ICA a duração menos rígida, mais livre. Mas, por exemplo, o Lapa nunca passou na RTP porque a sua duração não cabe nos parâmetros da RTP, senão teria passado. O Sena poderá vir a passar.
Mas penso sempre é no tempo de ocupação, no tempo de montagem, no tempo de execução do filme. Isso é uma coisa que tenho sempre de fazer, porque sei que «Agora tenho dois meses em que estou mais livre do teatro para poder estar no projecto todas as manhãs, a seguir não tenho».

JB — Mas faz cinema no intervalo do teatro ou vice-versa?

JSM — No teatro não posso trabalhar de manhã, porque os actores dormem. Portanto é muito simples: o teatro é a tarde e a noite, o cinema é a manhã. Como acordo às quatro da madrugada tenho oito horas por dia para cada coisa.

JB — Ainda em relação ao orçamento, nunca espera pelo financiamento do ICAM?

JSM — Esperei nalguns casos, por exemplo o *Bartolomeu* não avançou enquanto não houve financiamento da Midas. O *Sena* avançou sem financiamento, mas sem ele não teria acabado, porque estávamos exangues. Ao mesmo tempo foi possível acabar o *Ângelo* porque não custava quase nada acabar dois filmes. Mas no momento em que parámos o *Sena* e o *Ângelo*, não tínhamos nem mais um cêntimo para poder acabar um. E acabar um significava acabar o outro.

JB — E como é que gere isso em relação às expectativas da própria equipa com que trabalha?

JSM: A equipa é mínima. Há o José Luís Carvalhosa (imagem), que é professor, e o Vítor Alves, que é uma espécie de permanente, está lá sempre, na sala do fundo, na montagem, e que, às vezes, tem ou não um assistente, que também trabalha mais nas digitalizações, que é o Miguel Aguiar.

JB — Qual é o orçamento base dos Artistas Unidos para um filme?

JSM: Para um filme de uma hora sobre um artista, e depende de duas coisas, é entre 50 a 70 mil euros. Pode ser mais caro se não houver fotografias das obras e se tiver de obter muitas fotografias tiradas por fotógrafo. Ou se forem compradas. Isso pode aumentar muito o custo. Foi uma das coisas que aumentou muito o custo do *Gravura*. Era uma das condicionantes do projecto, era preciso existirem pelo menos umas cem gravuras da colecção. Não havia fotografias boas, por isso passámos cinco dias de rodagem a filmar e isso muda o orçamento. Foram cinco dias a filmar gravuras. Não sei se foi uma boa escolha da Culturgest. Deviam ter sido todas fotografadas. E usadas no filme digitalmente. É mais caro do que filmar. Os fotógrafos levam mais dinheiro. A Culturgest teria ganho, porque teria ficado com os tiffs, mas eles não quiseram pagar isso, logo eu fui pela opção mais barata, filmar.

JB — Por detrás dos documentários existe um processo de escrita?

JSM — Existe um processo de escrita e é isso que me interessa no documentário. Nasce no primeiro material que se tem. O primeiro material tem uma consistência que é preciso descobrir.

JB — O primeiro material é uma primeira entrevista?

JSM — Pode ser ou não. No caso do Nikias e do Sena foram duas reportagens sobre exposições.

JB — Quantas pessoas estão envolvidas na escrita?

JSM — Uma.

JB — Os scripts vão tendo diversas versões? Quantas? Porquê?

JSM — O Nikias sim. Teve muitas versões, porque era preciso procurar coisas. Quando é preciso andar à procura é preciso reescrever e reorganizar bastante. Mas se fizermos a comparação entre o primeiro guião do Nikias e o último, há talvez 30 por cento de mudanças. O *Gravura* foi outra coisa, só podíamos ter argumento na parte final da rodagem, porque o filme tinha para aí 20 entrevistas com pessoas diferentes. Só a partir do material que elas nos dessem era possível estabelecer o argumento. Mas aí só há escrita na montagem. O que é interessante no documentário é que a montagem é a escrita do argumento. O que obriga a trabalho na mesa, em casa, no computador, no Word ou a brincar com as imagens e os sons. São as diferentes escritas que o cinema tem.

JB — Nas duas micro ficções que fez entretanto, o *António* e *Felicidade*, como se desenvolveu o processo de escrita?

JSM — O *Felicidade* foi escrito em 10, 15 minutos. Foi uma ideia que eu tive e que foi escrita e ligeiramente

adaptada pelo *actor* Fernando Lopes, porque era o Fernando Lopes, que tem as suas ideias de representação e de argumento. E depois o resto é a transposição do que estava escrito, exactamente como estava escrito.

O *António* é um processo mais complicado, porque nasceu de um convite da RTP para fazer uma coisa sobre Lisboa '94, passada em Lisboa, e eu escrevi quatro episódios de 25 minutos. Não foi por diante e adaptei o que tinna escrito a peça de teatro, porque gostava da juventude daqueles actores e se esperasse muito tempo não os teria. A peça foi um êxito, quis fazer o filme, adaptei a peça a argumento de cinema e foi filmado tal qual.

JB — Trabalhou sozinho?

JSM — Sim.

JB — Quando começa a trabalhar a ideia com outros membros da equipa?

JSM — Essa coisa da ideia é uma coisa a que sou bastante avesso. Acho que não há ideias, só há matéria. É a própria matéria. Eu não combino absolutamente nada. O entendimento entre as pessoas tem que ser natural, óbvio e imediato. Se vamos entrevistar o Ângelo de Sousa só há uma posição possível para a câmara. Por exemplo, no filme, há um plano que é mau, mas não havia outra hipótese de o filmar. Portanto, ou não tínhamos a frescura daquele depoimento e nos púnhamos à procura de um enquadramento melhor, ou – ele estava ansiosíssimo por nos mostrar umas coisas nuns saquitos de plástico horríveis, eu tirei os saquitos de plástico da frente da câmara, ele punha os saquitos de plástico lá – ou parávamos aquilo e não teríamos nunca aquele depoimento ou tínhamos um plano mau. Eu preferi o plano mau, porque pude apanhar a ansiedade do artista em vez de me pôr a ter outra ideia. Tenho muito medo de dogmas e de ideias.

JB — Não dá indicações à câmara? Com o Rui Poças, numa exposição do Lapa, deu indicações sobre como filmar os quadros.

JSM — Isso é diferente. Director de fotografia e câmara são coisas ligeiramente diferentes. Para a luz, não dou indicações. Dou é sentido de reportagem. Com o Rui Poças tratava-se da montagem de uma exposição, com vários técnicos a montá-la, e eu não podia estar com o câmara, porque o director da galeria vinha falar comigo, o Bernardo Pinto de Almeida, que estava ao lado, vinha falar comigo, e eu não veria o que lá está. Portanto, o que é que eu digo ao Rui? Ou ao Zé Luís nesta exposição? Filma muito rápido, apanha todos os momentos em que os quadros estão a ser montados, filma a movimentação. Eu tenho de ir esconder-me. E enquanto o Rui esteve a filmar isso, eu estava a fazer sala com o galerista, porque senão entrava no plano e não estava ali a fazer nada. Na Fundação Vieira da Silva, quando filmámos a exposição do Nikias, foi diferente porque tínhamos figurantes. Era um dia em que o museu estava fechado, portanto tínhamos actores dos Artistas Unidos e amigos nossos que estavam lá a fingir que eram visitantes, e aí eu estava a coreografar. Mas aí eu não tinha a realidade a interferir comigo. Quando a realidade está a interferir comigo, eu tenho de me esconder. E, muitas vezes, por exemplo, no Ângelo de Sousa, na inauguração da exposição, eu estava o mais longe possível, senão era visto, e não tenho interesse nenhum em ser visto. Com o Zé Luís ele já sabe muito bem o que é, pronto, com o Rui Poças lembro-me disso, depois, ainda com o Rui, chegámos a filmar o Álvaro Lapa em casa. O Rui queria queria uma coisa muito abstracta, em que a cor da camisola do Álvaro fosse quase igual à da parede, que é o que ficou. Ele queria um plano muito austero. Foi o que ficou. Eu gosto mais do plano que ele tinha feito três ou quatro anos antes, que era, justamente, menos austero. Se calhar, ter aparecido a ideia «vou fazer uma coisa mais austera» estragou o plano. Portanto tenho muito medo das ideias que aparecem.

JB — Mas discute-as com a equipa?

JSM: Não, não, não. Odeio palavras. No cinema, odeio palavras e com o vídeo é ainda melhor, porque nem é preciso dizer «acção».
Por exemplo, quando o Rui me diz que quer fazer uma coisa mais austera, o que é que eu lhe posso dizer? «Não faças». Mas, como é que ele não faz uma coisa austera? Eu não sei, na prática, o que quer dizer fazer uma coisa mais austera. O que é? Quero que seja menos austero, ponho uma flor? Como é que se faz?

JB — Mas ao ver essas imagens...

JSM: Mas eu não estou a ver. Estou a falar com o artista, que tem pouco tempo de vida, e é mais importante a vida dele do que estar a discutir se o meu plano vai ser mais austero ou menos austero. É mais importante recolher o depoimento. Quando aparece uma ideia deste género, estou-me nas tintas. Quero é filmar a pessoa o mais depressa possível porque ela dispôs de algum tempo da sua vida para ser filmada e não para ser objecto de pose austera ou não austera.

JB — ...Não pensa em repetir a conversa.

JSM — Com alguém que está a morrer? Como é que se consegue? Eu não estou a fazer arte para mim, estou a tentar recolher... Portanto, quando aparece esta ideia «vou fazer uma coisa mais austera», acho que se estragou o equilíbrio ali, que é tentar meter uma ideia antes da realidade ditar a sua própria ideia. E o que é importante é que sejamos sensíveis ao que a realidade nos dita.
O ideal é não ter nenhuma ideia. Se o ser humano não tivesse nenhuma ideia ficava gato e ficava extraordinário. As ideias têm feito muito mal às artes. Filmar tem de ser uma coisa tão simples como estar ali naturalmente. O que é que eu quero ver? Quero ver aquele senhor, então vamos lá vê-lo. Qual é a maneira mais simples para ver isso? Montar já é um acto de reflexão.

JB — Encontrou muitas limitações e dificuldades durante filmagens?

JSM — O mais difícil em filmagens, nos documentários, é a concentração do entrevistado nas repetições. É normal que o entrevistado queira falar, diz muitas vezes coisas que é impossível montar, tipo «como eu disse há pouco» ou «como eu já te disse» ou «não te lembras?», coisas deste género. Acontece termos de reptir, e o entrevistado não percebe porquê e fica angustiado. Portanto, é muito raro conseguir fazer mais de uma hora útil de entrevista por dia. Essa é a parte difícil. Outra parte muito difícil é a iluminação das

obras de arte. Seja nos museus, nos depósitos ou em casa das pessoas, é por vezes dificílimo iluminar determinados quadros, telas, objectos. É muitas vezes mais útil ter fotografias digitalizadas, tiradas noutras condição, porque o digital pode-se trabalhar muito mais facilmente do que o vídeo.

JB — Quando não tem esses objectos digitalizados recorre a técnicos? Aumenta a equipa?

JSM — Não, a equipa é sempre a mesma. Mas depende. Por exemplo, um quadro do António Sena foi filmado duas vezes e ficou muito mal. Teve de ser fotografado e remontado em computador.

JB — E surgem, nas filmagens, problemas novos, não-previstos na preparação?

JSM — Nas filmagens de documentários, deste tipo específico de documentário, não acontece muito, porque são pessoas civilizadas, que prepararam o seu discurso, têm uma certa idade, têm um discurso e uma imagem de si próprios já estabelecida, portanto sabem contar a sua história. Não são jovens que estão à procura da sua imagem. São pessoas que guardam e reproduzem a sua imagem. Portanto não acontecem muitos imprevistos. Mas acontecem as coisas ficarem muito piores do que se gostaria que ficassem.

Por exemplo, depoimentos que se queria muito que fossem bons e que a pessoa acaba por falhar. Uma pessoa acabou de me dizer «eu, como te disse há pouco, gostei muito de Bucha e Estica», percebo que aquela frase não é boa, que não a consigo montar. Peço «repita» e ele já não consegue. Aquele bocadinho foi para o lixo. Porque a primeira vez saiu torcida e na segunda já não sai bem. Também acontece ser preciso mudar a bobina e o entrevistado continua a falar, e quando se volta a carregar na câmara, ele já não volta a dizer o que disse entre as duas bobinas. Isso acontece muitas vezes. Pode perder-se um momento fundamental. No Ângelo de Sousa houve dois momentos ou três que perdi e ele não voltou a dizer aquilo. O que vale é que que as pessoas desta idade voltam a dizer a mesma coisa quase com as mesmas palavras. Com o Ângelo fiz seis entrevistas diferentes, em que ele volta a dizer as coisas quase na mesma ordem. Como a Glicínia. São pessoas que já contaram a sua história, já deram entrevistas. Portanto a narrativa já é mais ou menos fixa.

JB — Nessas conversas volta a perguntar-lhes o mesmo?

JSM — Sim.

JB — O objectivo é que contem mais? Ou o mesmo mas de outra forma?

JSM — No António Sena não fiz uma única pergunta. Ele falou durante 45 minutos. Tinha um dispositivo simples, que era o catálogo, visto de frente e de cima, e ele falava. No fim, quando ia eu falar e pedir-lhe para que dissesse uma coisa, ele disse que já não queria mais. São coisas assim. Eu só quero que eles falem o máximo possível e que eu fale o mínimo possível. Muitas vezes quase só falo para eles voltarem a dizer ou a fazer coisas que ficaram mal, mas não posso estar a olhar pela câmara ou pelo monitor. Se me ponho a olhar para o monitor, a quem é que o Ângelo está a dar a entrevista? Portanto estou a olhar para ele, não sei o que está a ser filmado. Tenho de confiar no operador.

JB — Como descreveria a sua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens?

JSM: Depende imenso do que se está a filmar. Há dias em que o som é o mais importante e portanto toda a minha atenção vai para o som. Há dias em que o décor é o mais importante, há dias em que a câmara... à câmara eu ligarei sempre pouco, porque é aquilo que quase não vejo. Só depois, na montagem, é que vejo o que foi filmado. No dia em que fomos entrevistar o Fernando Lemos o mais importante era o décor, era a competência técnica que mais me interessava. Era preciso transformar um quarto de hotel muito feio numa coisa que parecesse parte da casa de um intelectual. Vi várias imagens da anterior casa dele, por isso era preciso instalar num quarto de hotel aquele ambiente da casa dele, para parecer que ele estava mais ou menos em casa. E tirar as camas do quarto etc, etc.

JB — Mas essa era a sua ideia?

JSM — Eu não queria o quarto de hotel, mas o Fernando Lemos, cheio de vida e de vivacidade, mas paralítico, não podia ser levado para um sítio de Lisboa que me interessasse. Ele estava em Lisboa três ou quatro dias num quarto de hotel, portanto ia filmá-lo ali, tentando transformar aquele quarto no quaro de casa de uma pessoa.

JB — Sentiu que alguma competência técnica lhe falhava, ou que se mostrava pouco capaz de resolver os problemas levantados? Porquê? Que pretendia?

JSM — No caso do documentário a coisa que sempre me preocupa mais é a qualidade da captação de som. Quando vamos a um sítio em que o som é realmente mau, é muito complicado. Mas há sítios onde não pode deixar de ser. No *Gravura* era indispensável ter o Julião Sarmento a comentar a sua própria exposição, que estava num sítio de mármore e madeira, cheio de eco. Como fazer? Ele nunca me diria aquelas coisas noutro sítio, as gravuras estavam ali e não as podia tirar, portanto tinha de ser ali... que fazer? Usar outro tipo de microfone? Talvez. Fazer a entrevista doutra maneira? Só que o entrevistado nunca me dá tempo para reflectir sobre isso. Mal chego ao sítio da entrevista ele pergunta «então, a tua irmã está boa?», etc, ou «podemos começar a entrevista?» Conhecem-me, não estou lá na qualidade de técnico, estou lá na qualidade de amigo ou de intelectual, que não é a mesma coisa. Não tenho tempo nenhum nestas entrevistas para estar com a equipa técnica.

JB — E quando vê o que foi filmado?

JSM — Na montagem. E às vezes só depois da escolha do Vítor Alves. O Vítor muitas vezes recebe o material em bruto e faz logo uma primeira escolha.

JB — Montagem e pós-produção são etapas muito bem definidas?

JSM — Há dois momentos de montagem nestes filmes. Há um momento a meio da rodagem, onde o argumento é estabelecido, e há outro momento que vai até ao fim e onde já aparece o novo material. Se agora tivesse de

dizer como é que se faz um documentário, há uma primeira semana de rodagem com montagem imediatamente a seguir, durante um mês, interrupção da montagem, reescrita do argumento, segundas filmagens, mais um mês de montagem. Seria o esquema normal para um filme de uma hora, em caricatura. Cada um, depois, será diferente. Mas digamos que se faz sempre em duas fases. E a primeira corresponde sobretudo a uma arrumação do material para a escrita do argumento. A segunda parte da montagem é consequência da reescrita de argumento que foi sendo feita.

JB — Uma espécie de *work in progress.*

JSM — Não necessariamente *in progress*. Pode ser *in defeat*. É *work*.

JB — Na montagem, já sentiu necessidade de filmar mais, porque faltavam cenas, takes, sequências que a preparação não previra?

JSM — Sim, a possibilidade de filmar mais é indispensável. Em qualquer documentário é absolutamente indispensável, mesmo num tão simples como é o da Glicínia, que é aparentemente só uma entrevista e uma entrevista muito montada e recortada, cheia de *jumpcuts*. Tivemos de filmar mais umas coisas durante a montagem. Foi uma montagem, digamos, radiofónica. Foi uma montagem a seguir o texto.

JB — Acontece então em todos os documentários filmar, montar, filmar, montar? Não há excepção?

JSM — Que eu saiba, não. Pode haver é mais filmagens e montagens. Filma, escreve, monta, escreve, monta.

JB — "Filma, escreve": nunca escreve antes?

JSM — Não, filmo logo.

JB — Ao mesmo tempo, já lhe sobrou-lhe material de que teve de prescindir. Que relevância tinha esse material, e qual a quantidade desse material de que prescindiu?

JSM — Como disse antes, no *Gravura* tinha imenso material que deitei fora, e do Lapa também sobrou material de que gosto muito mas que não entrou no filme, e no Ângelo também há muito material que sobrou. Mas eu gosto que esses restos existam e que fiquem em depósito em bruto, na sua brutalidade, e deixamo-los sempre na Gulbenkian. Por exemplo, será uma experiência única quem descobrir daqui a dez anos o António Sena, que na sua vida real nunca deve ter falado mais do que um minuto por dia, a falar 45 minutos de seguida no material bruto que ali está.

JB — Mas, para si, não existe a possibilidade de reutilizar esse material de arquivo noutros documentários?

JSM — Sim, com certeza. O *Bartolomeu* usou material que tinha sido filmado para o *Gravura*. No *Lapa* há material filmado para o *Bravo* e para o *Palolo*. Se eu tivesse uma empresa com mais funcionários, era uma das coisas em que investia: a identificação daqueles momentos pode ser muitíssimo útil, porque há ali uma fantástica história do século XX português.

JB — Como realizador, intervém no design da banda sonora?

JSM: É muito difícil, porque os documentários são sempre filmados em condições de produção, para o som, muito árduas, e no som, em Portugal — em França é diferente — há três elementos: a pessoa que capta o som, a pessoa que monta o som e o misturador; ou seja, teria de falar com três pessoas diferentes. Em França há uma única pessoa que é o montador de som, com quem se trata de tudo. Aqui o sistema é diferente. Tento respeitar o equilíbrio entre essas pessoas, mas sei que é sempre a parte mais frágil. Por exemplo, o director de fotografia vai assistir à entalonagem, mas a pessoa que captou o som não vai assistir às misturas, porque já está noutro trabalho.

JB — Então o som é desvalorizado.

JSM — Não é produzido, não há produção de som no sistema português. É normal que o director de fotografia tenha de assistir à etalonagem, mas o engenheiro de som não vai às misturas. Então, como é? Quem é o responsável?

JB — Como resolve então essa questão?

JSM: Não posso ser 80 pessoas ao mesmo tempo. Não vou andar com o engenheiro de som ao colo a dizer «tens de levar o teu trabalho até ao fim». Ele não vai. Está a trabalhar noutro filme e eu não tenho dinheiro para lhe pagar outras datas. E não tem a prática, portanto essa é uma situação de erro de produção dentro do sistema português. O único momento em que houve algum equilíbrio nisso foi há volta do Vasco Pimentel, porque havia um sistema de produção — ele era empregado permanente da mesma casa produtora, portanto isso era garantido.

JB — No documentário, desde que a ideia nasce, passando pela rodagem e durante a montagem, há inúmeros factores que fazem com que esta sofra transformações. As suas obras mudam muito? Como é que lida com isso?

JSM — Este tipo de documentário não pode mudar muito, porque estes documentários não são sobre a vida que está a acontecer, como é em princípio a forma do documentário. O documentário é sobre a vida que se está a passar e essa é que altera. Isto são uma espécie de retratos e o retrato é uma forma mais fixa, num quadro histórico. Portanto não podem mudar tanto como isso. O tal material inicial, o material mãe, o material original dita determinadas regras. Que eu oiço, não oiço, conseguimos cumprir, o montador, a equipa, consegue fazer cumprir e depois logo se condene. Claro que agora é mais fácil do que quando estávamos a fazer o Nikias, que foi o primeiro deste núcleo maior, que era também naturalmente mais complicado, devido à complexidade e à quantidade da obra. E à própria personalidade do Nikias que era também complicada. Como é que se conseguiu fazer aquilo tudo? È outro assunto. Era o mais complicado de todos. O da Gravura também, porque era uma história que só podia ser contada pelas vozes daquelas pessoas. Mas se virmos a primeira e a última montagem do ângelo e do Sena não há alterações de fundo, não são cruciais. São filmes muito diferentes uns dos outros, mas encontrámos um sistema de produção. A maneira de organizar e levar o trabalho até ao fim está encontrada, e conseguimos localizar os defeitos desse sistema de produção.

JB — Investe em materiais promocionais?

JSM — Não vale a pena investir em materiais promocionais, para filmes que vão interessar, no máximo, a 500 pessoas. Porquê fazer promoção de um filme sobre o António Sena que deve ter vendido em toda a sua vida quatro ou vinte quadros e cujo interesse é o depoimento didáctico e estudioso? São dvds que vão sair agora em Fevereiro, venderão 100, 150 exemplares. Para quê investir dinheiro e tempo em material promocional? Fazemos o equivalente à capa, tratamos de dar sentido ao objecto, mas não chamo fotógrafos especiais para tirar fotografias nem vale a pena. No caso do Ângelo de Sousa chamámos. Erro absoluto. Nenhuma das fotografias que foi feita pelo fotógrafo foi usada para a sua promoção, porque não correspondiam ao filme. É outro assunto. Eu dizia ao fotógrafo «tens de tirar a fotografia mais ou menos com o ângulo da câmara» mas ele tirou sempre com a câmara em campo. Pagámos um balúrdio, era uma daquelas vedetas que vai para o Prémio BES de Fotografia. No *Gravura* tivemos cuidado com o material promocional, até porque tivemos de entregar com qualidade à Caixa Geral de Depósitos, mas não sei o que fizeram com aquilo. Não somos nós que fazemos essa promoção.

JB — Essa perspectiva de interessar apenas a 500 pessoas não será pessimista?

JSM — Eu sou muito pessimista, por isso é que trabalho muito. Se fosse optimista não fazia nenhum. Se o António Sena interessar a 500 pessoas, estamos no melhor dos mundos. Nunca interessou e ele já tem 70 anos.

JB — Também não faz making of's.

JSM: Não, não. Detesto essa coisa do *making of*. Acho uma coisa obscena. Não vejo qual seja o interesse. Para quê? Para mostrar que sou um génio? A única coisa que se tira do making of é que o realizador é um génio. Se fizerem o *making of* apanham-me a fumar na rua, porque é aí que estou a maior parte do tempo. Qual é o interesse? É um género que não consigo perceber, o do *making of*.

JB — Como desenvolve os orçamentos?

JSM — Há um orçamento muito vago, muito vago. As questões orçamentais não são muito determinantes, porque é possível começar. As questões mais graves são as questões do tempo de acabamento, ou seja, por exemplo no Sena, eu podia começar a fazer o filme com os 1500 euros que tinha, mas não o podia acabar. Mas com 1500 podia-se filmar o que se filmou, foi Serralves que pagou creio eu. Depois é preciso arranjar mais. Portanto, foi possível levá-lo até ao fim, porque fomos arranjando mais. Se aparecesse dinheiro a dizer que o tempo de execução era x, aí é que se punha um problema grave. Quando a FLAD deu dinheiro para o Sena, se nos tivessem dito têm aqui 600 contos e têm de entregar o filme daqui a um ano, eu dizia «não posso». Mas se o dinheiro vem vindo, vai aparecendo sem prazo, é possível ir continuando a trabalhar. O único problema que se põe é o prazo. Quando apareceu dinheiro com prazo no Sena, que foi o dinheiro do ICAM, vimos que era possível com este dinheiro, que eram três mil contos, acabar os filmes. E aí óptimo. Digamos que o dinheiro tem a ver com o tempo de execução. O orçamento é sobretudo o plano de trabalho e o tempo de execução. A FLAD deu-nos 600 contos para digitalizarmos a obra do Sena. Mas não tínhamos prazo para o fazer.

JB — Quando já tem o dinheiro para trabalhar, como é que se dá a distribuição interna dos gastos na gestão do orçamento? Precisa de melhorar aspectos?

JSM — Sim. Há coisas que aprendemos. Descobrimos maneiras mais baratas de fazer determinadas coisas, mas isso vamos aprendendo. Um dos grandes problemas disto é que, por exemplo, com as artes plásticas, estas movimentam-se num mundo de bastante dinheiro, de grandes instituições. Fundação Gulbenkian, Serralves, etc, e inicialmente nós perguntámos «onde é que se faz uma boa digitalização de um diapositivo?», eles diziam os melhores. Nós encontrámos vinte vezes mais barato e com igual qualidade, porque não fomos aos melhores. Esse género de aprendizagem vai-se fazendo na prática. E houve disparate, de verbas gastas inutilmente. No filme sobre Ana Vieira, que talvez se possa fazer, o ideal era eu estar agora a pagar a alguém para estar a juntar todas as imagens já existentes da Ana Vieira. Estivemos no arquivo da RTP a ver, mas há mais e mais, antes de se filmar. Já termos o corpo de material de arquivo da Ana Vieira. Quer as fotografias, quer o material de televisão, quer os filmes, tudo isso feito antes de se começar a montar. Para quando se começar a montar já estar isso tudo na maquete. Não tenho dinheiro, nem tempo, nem sei se convenço alguém a fazer esse trabalho, porque o meu problema é que se eu digo «procuras isto, tens 15 dias», como essa pessoa sabe que não é para começar a trabalhar ao 16º dia, não vai fazê-lo em 15 dias. Vai atrasar, não encontra metade, ficou por fazer não sei o quê. É o tipo de cisa que tem de se melhorar, mas ainda não sei como.

JB — Trabalhando deste modo, em quanto tempo consegue ter um documentário pronto?

JSM — Às vezes demora seis, sete anos, como no Lapa, ou no Sena. Mas como não temos prazo de entrega, quando aceitamos a pequena encomenda, «filme esta exposição», «filme aquilo», não temos prazo de entrega, então, aguardamos que chegue mais dinheiro. Temos o resto da estrutura que pode ir entregando os dossiers a concurso sem grandes despesas. Na companhia de teatro, eu faço os dossiers e pronto.

JB — Nunca depende do financiamento do ICA?

JSM — Não concorro sempre, é sempre preciso encontrar os tais 50, 60 mil euros. Por vezes não é do ICA. A Gravura não foi, o Nikias não foi, o Ângelo também não. Mas é preciso encontrar sempre esse dinheiro para cobrir. Para o Lapa foi muito difícil, foram anos de recusa. Para outros foi imediato.

JB — E quanto à distribuição e exibição deste tipo de filmes?

JSM — Estamos neste momento a tentar fazer um acordo com a MIDAS, que está a distribuir mais este género de filmes em Portugal e está a fazê-lo bem, lançaram agora a colecção Arte e Artistas onde estão três dos nossos. E a saída do Sena e do Ângelo, está prevista para Fevereiro [2010]. Agora há uma distribuição curiosa, em paralelo, que foge a todas as normas, por ser exactamente a do mundo das artes. O

Nikias já teve cerca de 100 sessões, entre galerias que pedem para o passar lá, mas isso não é contabilizado, não são sessões comerciais, porque isto não são filmes para sessão comercial. Muitas vezes são filmes para passar num televisor durante uma exposição. Mas é um circuito que existe. Por exemplo, agora, a Casa das Histórias está sempre a pedir os nossos dvds, ainda por cima os dvds multiplicam-se com grande facilidade, portanto rapidamente eles estarão em sítios inesperados.

JB — Os exibidores comerciais não se interessam.

JSM — Aconteceu na curta-metragem *A Felicidade*, por causa da dimensão muito curta, é um filme de sete minutos e o Pedro Borges achou que era possível passá-lo com o da Varda [*Les plages d'Agnès*]. Teve muitos espectadores, foi bom, mas é por ter aquela dimensão tão curta. Se o filme tivesse 12 minutos não sei se teria tido a facilidade de saída que teve.

JB — Quando desenvolve um projecto como estes pensa, à partida, nas possíveis janelas de exibição?

JSM — No caso destes filmes de artistas penso mais nas galerias do que nos festivais, por exemplo. A Ana Vieira vai ter uma exposição em 2011, portanto era bom ter o documentário pronto nessa altura, e isso também permite arranjar financiamento. Penso mais que vai haver um museu interessado, a Culturgest comprou a colecção de gravuras da Gravura, portanto quer um documentário. Penso mais nesse circuito, que é um circuito que escapa ao circuito tradicional do cinema. Fico contente quando eles interessam a alguns festivais, que são só dois em Portugal, o DocLisboa e, eventualmente, o IndieLisboa. E o Panorama, que mostra mais ou menos toda a produção, que é muitíssimo simpática. Agora, por exemplo, Alcobaça uma vez por semana passa estes filmes. No Auditório da Universidade Nova, fui lá apresentar o Nikias, tenho de ir apresentar o Sena. Ainda por cima são sessões que são mais trabalhosas, porque é quase sempre com apresentação. Portanto aquela vantagem que o cinema tinha sobre o teatro que era a gente poder ficar em casa e o filme passar, agora já não é possível.

JB — Não pensa em festivais internacionais?

JSM: Para estes filmes não, não acredito que tenham algum interesse para os festivais internacionais. Não há interesse. Há tantos milhões de artistas no mundo... Imagine o que é os da Coreia do Norte quererem falar da Coreia do Norte dos anos 50, não é possível.

JB — Mas temos cá festivais que trazem esses filmes...

JSM — Sim, nós somos compradores, mas não podemos interessar o mundo pelo António Sena, não é? Não vale a pena. É uma daquelas propagandas do Governo «vamos internacionalizar os artistas portugueses», está bem, põe a Joana Vasconcelos a fazer corações de ourives e fado, está bem. Portanto vão vender a imagem tradicional de Portugal e o galo de Barcelos com mais um bocadinho de pop. Podem fazer o Secretariado de Propaganda de Portugal na mesma.

JB — A minha pergunta ia mais no sentido se saber se procurava festivais especializados em filme de arte.

JSM — Não, não. E a trabalheira que dá legendar?

JB — Também ia perguntar-lhe sobre a legendagem.

JSM — A legendagem é muito importante. Por exemplo, o Bartolomeu foi professor na SLADE, por isso o Pedro Borges, porque é uma produção da MIDAS, achou muito importante legendar o filme. A edição terá legendas e será eventualmente difundida em Inglaterra. Se eu fizesse um filme sobre a Paula Rego, mas não sou eu que a vou divulgar, são eles que querem, divulgada já é ela, ela é que me vai divulgar a mim (risos).

JB — Mas, por exemplo, se fizesse o tal documentário sobre a Paula Rego, pensaria nos festivais internacionais?

JSM — Não sei, só dependendo da conversa. Se ela só quisesse falar da Ericeira, não pensaria nisso. Depende da conversa.

JB — Encara a Internet como uma plataforma de distribuição do cinema?

JSM — Não sei. Só gosto de e-mails e de compras on-line.

JB — Apesar dos avanços tecnológicos, o modo de trabalho continua a ser muito artesanal?

JSM— Sim, sim.

JB — Nos últimos anos, teve possibilidade de contactar, com vista a troca de experiências e a formação, com os seus pares internacionais, para comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção?

JSM — Não, não. Tenho muitos amigos em França que são da área do documentário, e que são pessoas muito interessantes, mas não falo nisso. Eles nem sabem.

JB — Pertence a alguma associação. A APORDOC por exemplo?

JSM — Não.

JB — Só aos Artistas Unidos?

JSM — Os Artistas Unidos são uma empresa. Mas, repare, a propósito da APORDOC, eu não sei bem se isto são documentários.

JB — O que são então?

JSM — São dvd's. Sem excepção. O objectivo do trabalho é oferecer um retrato em movimento de um determinado artista, num determinado momento, com uma dupla vertente: nalguns deles, uma meditação sobre mim próprio. Portanto, há um lado de autoretrato, mais evidente no Lapa ou na Gravura do que no Ângelo de Sousa, mas é sempre um retrato de alguém em que eu estou muito implicado. Qual é o género a que isto pertence? Não sei. Não sei se é ao documentário, por isso é que eu não pertenço à APORDOC nem vivo a problemática do documentário. Um documentário, eu faria por exemplo sobre um rapaz agora com 27 anos que teima em pintar. Isso, para mim, é um documentário. E, quando toda a gente já só faz vídeos, eu filmo um rapaz que acha que a pintura é que é e tem

27 anos. Ou seja, os problemas ainda se lhe estão a colocar "agora". E o documentário tem a ver com o que se passa "agora". Estes filmes são sobre o passado. Mesmo quando são sobre artistas que estão na actualidade, são sobre a sua obra, a sua vida. São retratos. ■

O tempo e o modo de um retratista

Joana Beleza

"Num rosto aparece outro rosto". neste breve poema de cinco palavras a que chamou «Navegação», Álvaro Lapa (1939-2006) parece adivinhar a sinopse perfeita para o conjunto de documentários realizados por Jorge Silva Melo («Navegação», Sequências Narrativas Completas, página 73, de Álvaro Lapa, Edição Assírio & Alvim, 1994).E de facto, é o próprio Silva Melo que o dá a entender:

> «O objectivo do (meu) trabalho é oferecer um retrato em movimento de um determinado artista, num determinado momento, com uma dupla vertente: nalguns deles, uma meditação sobre mim próprio. Portanto, há aqui um lado de auto-retrato».

Podemos então dizer que, em cada um dos documentários, aos quais o realizador prefere chamar "retratos", o rosto dos sujeitos entrevistados é sempre um dos elementos primordiais. De plano em plano, somos levados a percorrer não só obras de arte, mas também vidas cruzadas que se reflectem nas expressões faciais dos "escolhidos" de Silva Melo. Nesses rostos aparecem sempre outros rostos e, no que expressam, revelam sempre mais do que uma vida no singular, uma história comum a todos (incluindo o próprio realizador): a história política, social e cultural portuguesa da segunda metade do século XX.

De 1995 a 2010, foram dez os "retratos" de artistas que Jorge Silva Melo realizou em forma de cinema documental: *Palolo - Ver o Pensamento a Correr*, 1995; *Joaquim Bravo, Évora 1935, ETC ETC Felicidades*, 1999; *Cinco conversas com Glicínia*, 2004; *Conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa*, 2007; *Nikias Skapinakis, O Teatro dos Outros*, 2007; *António Sena, A Mão Esquiva*,2007; *Álvaro Lapa: A Literatura*, 2008; *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem*, 2008; *Bartolomeu Cid dos Santos*, 2008; *Ângelo de Sousa: Tudo o que sou capaz (a alegria impermanente)* 2009.

No momento em que escrevemos este texto, Silva Melo prepara dois documentários, um sobre Fernando Lemos e outro sobre Ana Vieira. Exceptuando o caso de Glicínia Quartin (1924-2006), actriz portuguesa, todos os outros retratados são artistas plásticos. Essa característica levou-nos a tentar descobrir se, através da análise de três destes documentários (*Álvaro Lapa: A Literatura*, *Nikias Skapinakis: O Teatro dos Outros* e *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem*) conseguiríamos identificar traços comuns de estilo nas obras assinadas por este autor. — Noção de estilo:

"Em princípio, poderíamos descrever o «estilo» como o conjunto indefinido das figuras que constituem a «forma típica em que se expressa» um indivíduo, um grupo ou uma época. Por outras palavras, o «estilo» é um conjunto de motivos que se convertem em atributos de um actor social, quer seja individual (um «autor»), ou colectivo (um grupo, uma época)." Cf. Omar Calabrese, *Como se lê uma obra de arte*, Edições 70, 1997.

> «Este tipo de documentário não pode mudar muito (…) Isto é uma espécie de retratos e o retrato é uma forma mais fixa, num quadro histórico. Portanto não podem mudar tanto como isso. O tal material inicial, o material mãe dita determinadas regras.»

A afirmação é do próprio Jorge Silva Melo, que, embora não assuma uma fórmula "para fazer retratos", aceita que sejam todos semelhantes, até porque não só partem todos do mesmo núcleo (o tal "material inicial" que se traduz em todos os casos numa primeira entrevista com o artista, ou num primeiro conjunto de obras filmadas, muitas vezes em exposição) , mas também porque o realizador acaba por "reciclar" material de um documentário para outro, conferindo ao conjunto um certo sentido circular, como se fizessem parte de um só filme.

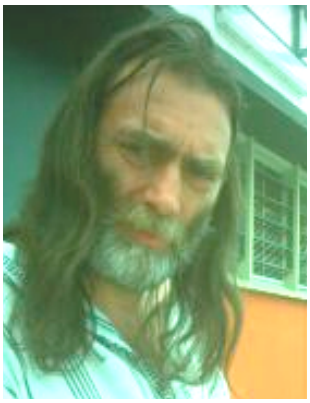
> « *Bartolomeu* usou material que tinha sido filmado para *Gravura*. No *Lapa* há material filmado para o *Bravo* e para *Palolo*. São coisas em que é preciso voltar atrás».

E Silva Melo está sempre a voltar atrás. Em *Álvaro Lapa: a literatura*, o realizador recupera duas entrevistas com o artista, para voltar a enquadrá-lo junto de Palolo e Bravo, em *Évora*, para mais tarde chegar aos comentários de Cutileiro e António Charrua (que hão-de aparecer nos restantes documentários), para por fim filmar as grandes restrospectivas da obra de Lapa, aproveitando-as para se centrar na obra plástica e literária do artista, desde os primeiros anos, no Alentejo, aos últimos, em Leixões, perto do Porto. Já em *Nikias Skapinakis: o Teatro dos Outros* encontramos como mote principal a exposição «Quartos Imaginários», o "material inicial" que dá origem ao documentário, mas também uma série de depoimentos de outros artistas (Bartolomeu Cid dos Santos, por exemplo) e uma série de fotografias, quadros, filmes, de diversos autores contemporâneos de Nikias, que revelam um certo tempo português. Posto isto, quase se torna excusado dizer que, em *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem* o processo de depoimentos se repete, mas, desta vez, em muito maior escala, já que para contar a história da Gravura era preciso contá-la a várias vozes.

Assim sendo, além dessa passagem de testemunho que identificamos de um documentário para o outro, é também possível reconhecer uma certa uniformização na montagem dos filmes. Ou seja, sem com isto querer dar um cunho depreciativo à obra de Silva Melo, podemos listar uma série de pistas comuns na sequência narrativa destas obras. Por exemplo: planos abertos de espaços de exposição, planos de quadros centrados na imagem; planos de pormenor desses mesmos quadros; planos de alguém a folhear um catálogo de obras de arte; a voz *off* do realizador, num tom quase diarístico, intercalada com a voz por vezes *off*, por vezes *on*, dos entrevistados, sejam eles o artista ao qual se dedica o documentário, seja um outro artista/critico de arte contemporâneo; utilização de filmes de arquivo; planos de fotografias antigas e de livros; sempre o mesmo plano próximo, de peito, dos entrevistados; e, como trilha de fundo, em todos os documentários, a presença pontuada de música clássica ou jazz — estilos muitas vezes utilizados em filmes de arte e que conferem uma certa dinâmica à observação das obras de arte.

Numa dezena de documentários, Jorge Silva Melo descobriu e traçou o seu estilo de retratista. Quer trabalhe por encomenda, quer seja inspirado pela admiração e o afecto por determinado artista, Silva Melo traça cada filme sendo fiel a uma espécie de "regra dos terços": o perfil singular do artista, a História em que ele se inscreve e a perspectiva pessoal do realizador. Para ter sucesso nestes retratos de artistas portugueses era essencial dominar o contexto histórico em que eles viveram e criaram. E isso Jorge Silva Melo domina bem, porque, além de homem das artes, é conscientemente um homem do seu tempo. ■

Álvaro Lapa: a Literatura, de Jorge Silva Melo



Saguenail: "Quem faz um filme de cinco em cinco anos precisa de três vidas para saber do ofício"

Entrevista conduzida por André Gil Mata

SERGE ABRAMOVICI (SAGUENAIL) Nasceu em 1955 e trabalha na FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) desde 1986, ensinando língua e cultura francesas, lteratura e cinema. Autor de uma vasta bibliografia e filmografia, interroga os códigos literários, cinematográficos e sociais. Fundou a revista de cinema « A Grande Ilusão » e é membro da associação « Os filhos de Lumière ». Programador e animador do ciclo anual « O sabor do Cinema », no Museu de Serralves, é também organizador e animador, na FLUP, de ciclos de cinema francófono (CinÉmotion) e de um círculo de leitores (déLire).. Filmografia : *Autrefois*, 1970, cm (França) ; *Tryptikhon*, 1971, cm (França); *Revolver*, 1974, cm (França): *Mudas Mudanças*, 1980, lm (Portugal) ; *La femme du prisonnier*, 1981, cm (França) ; *Mourir un peu*, 1981-85, lm (Portugal) ; *Amour en latin*, 1987, lm (Portugal) ; *Fora de campo*, 1988, lm (Portugal); *Ma's sin*, 1996, lm (Portugal): *Marginalia I*,II, III IV, 1997-98, mm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Aos papéis*, 1998, cm (Portugal); O pecado da mamã, 1996 (Portugal); *Os meus mortos*, 1998, cm (Portugal); *Sabores*, 1999, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Pós*, 2000, mm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Antes de amanhã*, 2001, mm (Portugal); *Dentro*, 2001, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro I: Génese*, 2001, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro II: A Terra Prometida*, 2002, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro III: Jonas*, 2002, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro IV: O bezerro de ouro*, 2003, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro V: O massacre dos inocentes*, 2003, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro VI: Carne*, 2003, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *A Imitação*, 2003, cm (Portugal); *Ailleurs si j'y suis (crónicas do além)*, 2003, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Mourir beaucoup (entre Nova Iorque e Cabul)*, 2004, mm (Portugal); *Felicidade sim*, 2004, cm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Terra de cegos*, 2005, lm (Portugal) (co-real.

Regina Guimarães); *Olho da rua*, 2005, cm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Mau dia*, 2006, cm (Portugal); *A Bagagem*, 2006, lm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães).

André Gil Mata — Que pensa do estado actual do cinema português?

Saguenail — O estado actual do cinema português, para mim, está ligado ao seu contexto político-social. Está ligado à geração que, graças ao 25 de Abril, pôde chegar ao cinema e tentar impor a ideia de um cinema "diferente"; num primeiro tempo numa vontade de intervenção, num segundo tempo numa vontade de originalidade. Essa geração está a morrer, o João César Monteiro, que era talvez o melhor representante dessa geração, já morreu, e o José Álvaro Morais... Ao mesmo tempo, dentro dessa geração teremos aquilo a que posso chamar os loucos, tipos que entraram em paranóia e quiseram, num país como Portugal, fazer cinema talvez não à americana, mas à espanhola, pelo menos; advogaram a ideia de um cinema comercial sabendo perfeitamente que os recursos em termos de distribuição do país invalidam completamente essa hipótese. Porque cinema comercial não é só uma história comercial e a utilização de receitas, é também ter um público e os meios adequados a esse tipo de cinema — coisas que não existem. Gente como o António Pedro Vasconcelos, o Joaquim Leitão, ou o Tino Navarro, que sonha com uma produção género Hollywood, seriam até um fenómeno cómico, se não tivessem tido tanta influência na geração seguinte. O que me assusta muito é que a nova geração que está a surgir no séc. XXI, é uma geração de cultura mais Americana, o que é normal, pois entretanto os EUA conquistaram o mercado global em termos culturais, mas que ignora completamente a história do cinema, ignora a própria história do cinema português.

Eu dou aulas [na FLUP] e bem vejo. Para os alunos o cinema são os *blockbusters*. O caso mais paradigmático é o do Fantasporto. Não pensam que o Fantasporto possa ser um festival de filmes de género, para eles é o único cinema que existe. Sobretudo aqui no Norte, que é onde eu estou. Mas de alguma forma, quando vejo um filme como o *Alice*, do Marco Martins, vejo ali a vontade de um cinema europeu, já não o *europudding*, mas uma vontade de afirmação que se quer livrar do complexo do país atrasado, e então opta-se pela via média, a via que fura.

Penso que é exactamente como quando estava em França, havia imensos cantores que tentavam cantar em inglês na esperança de furar no mercado americano, e nunca conseguiram. Pode funcionar em França, mas nunca vai funcionar nos EUA. Penso que é uma via errada e muito perigosa, porque a noção de autor, que era tão forte no cinema português, está mesmo ameaçada. E Portugal está a dar sinais óbvios disso, quando o João Botelho, mesmo que a culpa seja dele, vê confiscada a autoria de um filme. Isso é um precedente contra a tradição europeia, onde o *last cut* pertence ao realizador. É a primeira vez que ouço falar, na Europa, de um filme que um produtor passa a assinar, na ausência da assinatura do realizador. Isso sempre existiu em Hollywood, mas nunca tinha existido na Europa desde o fim da II Guerra Mundial. É um sintoma de como o cinema português está tão mal, neste momento.
E Portugal sempre sofreu de outra coisa, como dizia o Luís Pacheco: "não era um país de avançados era um país de avençados." Eu vi, durante 30 anos, os meus colegas passarem mais tempo em intrigas no ICA e à espera de um subsídio, do que preocupados realmente em aprender pura e simplesmente o ofício. A maior parte dos cineastas portugueses são eternos debutantes. Quem faz um filme de cinco em cinco anos vai levar três vidas para saber um bocado do ofício.

AGM — Que traços definem, a seu ver, esse cinema português de autor?

SAG — Realizei uma série de seis videogramas sobre o cinema português do último quartel do séc. XX, que é para mim o cinema mais original que alguma se fez em Portugal. Era muito estranho porque eu perguntava aos realizadores: "O que é que é português nos vossos filmes ditos portugueses?" Eles olhavam para mim e diziam "o tipo é maluco".

No caso do Oliveira, que é em quem se centra o primeiro episódio, há uma consciência de que o verdadeiro valor é o de cumprir coisas que estão acima de nós, que nos ultrapassam. Nós não estarmos, de facto, à altura dos nossos empreendimentos, mas conseguimo-los por loucura. Foi isso que o Oliveira desenvolveu, e considero isso fantástico, como consciência de si próprio e como consciência histórica e social.
O segundo episódio é sobre o tratamento da paisagem, a noção do fechamento do país durante 50 anos, que deixou marcas. Fora o caso do *Rio d'Ouro* do Paulo Rocha, os rios no cinema português são sempre barreiras, fronteiras que têm que se ultrapassar. É espantoso que haja essas constantes do inconsciente que surgem mesmo no tratamento da paisagem. Uma coisa muito estranha, o mar, que podia ser a saída e que foi o grande mito no tempo de Salazar, não é muito filmado. O que se filma é Trás-os-Montes, as montanhas.
O terceiro episódio é sobre os locais fechados. É incrível o número de prisões, manicómios, teatros, espaços fechados no cinema português.
O quarto episódio é sobre algo muito estranho: em muitos realizadores portugueses, desde o César Monteiro ao João Botelho, ao próprio António Pedro Vasconcelos, há uma necessidade de citar, de citar filmes de referência. Pode ser o *West Side Story*, qualquer filme, que se situe no universo, chamemos-lhe assim, do "cinema mundial", pode ser o Godard, pode ser o cinema Americano, mas essas citações parecem ser a afirmação de que há uma saída ao tal fechamento de Portugal que é o "universo cinema", que não tem fronteiras.
O quinto episódio é um bocado pessimista, e é sobre o modo como é tratada a actual realidade portuguesa, e a história de Portugal, no cinema, porque o cinema sempre teve uma função de memória. E aí, há uma demissão nítida por parte dos cineastas. Quanto mais novas as gerações, mais infantis as personagens do cinema. Como se estivessem a dizer: "nós não somos responsáveis pelo estado do país, no 25 de Abril nem sequer tínhamos nascido".
O último episódio é sobre o uso da palavra. Geralmente diz-se que o cinema português é muito palavroso, mas não é. O cinema francês é tagarela, mas no cinema português o que é impressionante é a solenidade da palavra. Há sempre mais silêncio do que palavra, e essa palavra é sempre quase ritual, o que exclui o cinema português de um certo realismo cinematográfico. Cada filme é quase uma cerimónia.

Para mim estes são traços muito evidentes do cinema

português. Nem todos os jovens cineastas serão passíveis de inclusão nestes traços maiores. O que me parece, apesar de tudo, é que consegui sintetizar esses traços a partir de percursos muito individuais e muito diferentes uns dos outros, percursos marcados pela real vontade de originalidade, por ainda pensarem que havia coisas para inventar: uma problemática, diria eu, modernista. A nova geração parece-me pós-moderna, sabe que já foi tudo filmado e dedica-se a reciclar.

AGM — E há virtudes também, nessa sua caracterização?

SAG — As principais são o lado experimentalista e a audácia; *Branca de Neve*, do João César Monteiro, não é o único filme sem imagens — há um *Blue* do Derek Jarma e há outros — mas aí a audácia é do Paulo Branco, porque é o único desses filmes que chegou às salas comerciais. Houve protestos dos colegas por não ficar tempo suficiente em cartaz, e passagem na televisão. Isso é impensável em qualquer outro contexto.

AGM — E erros e defeitos?

SAG — Muitas vezes há deficiências técnicas. No cinema português, o som, em particular, tem sido pessimamente tratado, pouquíssimo cuidado. Estive a rever filmes do Paulo Rocha, do António Pedro Vasconcelos, que têm a ver com o equipamento das salas, mas o som é pouco audível. O que é terrível, porque os filmes portugueses em Portugal não são legendados, e o espectador português não consegue apanhar o que os actores lá estão a dizer.

AGM — Que pensa do actual World Cinema, horizonte desejado por muitos jovens realizadores portugueses?

SAG — A tentação na minha geração era o *europudding*, porque permitia mais dinheiro. O *World Cinema* não sei bem o que é. Quando tinha 16 anos larguei o meu país, a casa dos meus pais, e fui viajar durante quase cinco anos, dos quais dois e meio em África, e dois e meio na Europa. Os anos de errância em África foram fundamentais para uma aprendizagem. Aprendi muito porque lá os valores são outros, a precariedade geral dá outro sentido à vida. Mas também aprendi que não pertencia lá. Depois nunca mais encontrei o meu lugar. Portugal foi uma opção por causa da Regina — eu não tinha nada a ver com Portugal, e de alguma forma era-me indiferente o sítio. O mundo inteiro está em cada sítio, acho que já tentei mostrar isso nos meus filmes. Filmando o Porto, já filmei as viagens marítimas, filmando o Porto já filmei a guerra dos EUA contra o Afeganistão. Essa ideia de ter que se preocupar com o "World" parece-me errada, o mundo inteiro está aqui. O François-Jacques Ossang filmou em Vladivostok e vocês filmaram no Porto, aqui em Portugal, paisagens tão imprevisíveis como aparições, sem terem de ir ao outro lado do mundo [ref. A uma iniciativa em que o entrevistador participou]. Em termos de discurso, em termos de audiências são todos virtuais, no sentido da comunicação virtual. Eu sou um dinossauro, há uns anos atrás criei um movimento chamado ExterNet, que consistia em tocar à porta dos amigos e tocar-lhes. A ideia de coisas *em presença*. E acho que estamos a tocar numa coisa fundamental, porque o cinema faz a ligação entre o espectáculo em presença, que sempre existiu, como o teatro e a dança, e o espectáculo totalmente virtual. E isso tem consequências ao nível das audiências. O chamado grande público é um público que tu não conheces, é um público em que o espectador é reduzido a números, não há comunicação. Tu não comunicas com números.

AGM — Que pensa do actual sistema de financiamento do cinema em Portugal?

SAG — Defendi e defendo a proposta do endividamento para se fazer cinema. O produtor que acredite no projecto, que o faça levar para a frente sem subsídio. Se o pessoal acreditar realmente nos projectos, não há motivo para não se fazer uma curta, ou um terço de uma longa, e depois sim, ser avaliado e, caso ganhe o subsídio, serem reembolsados os custos reais.

AGM — O curador e crítico de arte Nicolas Bourriau diz que estamos a entrar numa espécie de "alter-modernidade"(expressão forjada a partir do alter-mundialismo) , que já não é a pós-modernidade nem o cinema moderno. Que lhe diz a expressão?

SAG — O alter-mundialismo está ligado a uma espécie de utopia de que a revolução viria, de alguma forma, pelo terceiro mundo. Ao mesmo tempo, o que me parece óbvio é que pelo menos o cinema é uma coisa basicamente dos países ocidentais, tal como a "arte", e que a sua vida e morte diz respeito ao próprio progresso dentro de uma determinada sociedade que é uma sociedade abastada. É assim que é definido o cinema. O cinema sempre foi uma coisa de luxo, o cinema é que inventou as massas como fenómeno e depois as encenou. O fascismo nasceu de ver massas representadas nos *peplums* italianos. O Hitler depois vai encenar as massas à medida que há um novo medium que permite imagens disso. Ao mesmo tempo, no Oriente existiam massas mas não eram imagens, era outro fenómeno do qual nós não temos consciência. Lisboa é uma cidade de um milhão de habitantes, para nós é uma grande cidade. Eu fiz agora uma viagem à Índia, e lá uma cidade de um milhão de habitantes é uma aldeia. As grandes cidades indianas tem 15, 20 milhões de habitantes, ultrapassam a nossa percepção, e as massas humanas que lá andam também ultrapassam a nossa concepção. O que há de mais terrível no Ocidente e na sua dominação é, como se diz em francês, o seu *nombrilisme*, o estar virado sobre si próprio. É o pior do seu egoísmo. Lembro-me de ter perguntado a estudantes: "O que é que da vossa abastança estariam dispostos a sacrificar se isso permitisse a países do terceiro mundo melhorar?" Eles chegaram à conclusão que realmente nada, com montes de pretextos e razões, mas nada.

AGM — As escolas têm alguma função a cumprir, na aprendizagem do cinema contemporâneo? Qual ou quais?

SAG — Tenho duas respostas contraditórias. A primeira, em termos de real aprendizagem: nenhuma. Aprende-se fazendo e vendo fazer. Quero dizer com isto que quem estagiar numa filmagem, se souber aproveitar a sua observação, aprende dez vezes mais do que em anos de estudo numa escola. Quem ousar filmar, montar, se tomar o risco de falhar, errar, de fazer filmes que não vai poder mostrar, vai aprender muito mais do que alguém, alguma vez, lhe possa ensinar. Isso é o lado totalmente negativo. Mas ao mesmo tempo eu diria: sim! Primeiro é uma oportunidade de entrar em contacto

com informações e com obras que talvez não se chegasse a conhecer se não fosse através da escola. Segundo, o encontro também com alguns professores que podem ser determinantes numa determinada formação. Muitos dos que me formaram, realmente não têm nada a ver com a escola. O Antoine Bonfanti foi determinante para a minha formação e conheci-o numa filmagem. O Robert Lapoujade, conheci-o numa projecção dum filme dele. Os encontros com ele, depois, é que foram determinantes. O Jean Rouch, encontrei-o porque fui matricular-me no seu seminário. Aí a escola pode servir para alguma coisa. A escola é como uma biblioteca, mas uma biblioteca humana onde há de tudo, mas pode haver coisas que não encontrarias noutro sítio. E disponibilidades que não encontrarias em filmagens. Numa filmagem, a mesma pessoa que poderia estar disposta a dar-te aulas, a ouvir-te entre duas aulas, pode não estar nada disposta a falar contigo.

AGM — As escolas de cinema poderão ter sido responsáveis por uma certa formatação do pensar o cinema e consequente formatação de narrativas dominantes?

SAG — O problema é que as escolas de cinema, por toda a Europa, são formadas por pessoas de televisão. A televisão não tem rigorosamente nada a ver com cinema, é preciso meter isso na cabeça. Talvez quem melhor definiu isso foi o Régis Debray, quando analisou, em mediologia, a diferença entre imagem ampliada e imagem reduzida, a diferença entre sala de teatro e outros locais. O cinema faz coisas para tentar ficar, para poderem ser vistas daqui a vinte anos, enquanto a televisão faz coisas para serem esquecidas logo, para não serem vistas no dia seguinte. São funções e funcionalidades, e logo práticas e estéticas, totalmente opostas. E o facto de ensinar cinema, mas pensar que a profissionalização vai ser na televisão, é falsear completamente as coisas. E a lei do emprego, vigorando desta forma, leva a que formemos pessoas de televisão. Por isso as escolas de cinema são formadoras de profissionais de televisão.

Mas a minha ideia também é a de que não se forma um artista. Um artista é uma pessoa que de alguma maneira não está satisfeita com o estado das coisas. É alguém que está insatisfeito ao ponto de consagrar a sua vida a criar outra coisa. Isso para mim é a definição do "artista". É um chato, um inútil. Esta minha concepção do artista não tem nada a ver com a arte como mercado, a arte como lugar de reconhecimento. Não pode haver carreira nisso. Ora, os grandes cineastas são artistas. A raiva, o desespero, que está dentro desse "artista" e que o leva a criar, ele ou os tem ou não tem, ninguém lhe vai poder ensinar isso. E esse há-de safar-se, qualquer que seja a escola por onde passe. As escolas são boas na eventualidade de um óvni desses passar por lá. O resto, e eu estou a dar aulas neste momento, são turistas bem intencionados, que colocam palas. Na minha primeira aula disse aos alunos: "Até hoje ainda não saiu nenhum cineasta desta escola, vocês são 30 e tal, o que vão fazer mais tarde na vida, já que não vão fazer cinema?" E eles respondem que querem fazer cinema, mas eu digo que os que passaram por lá antes também o queriam... Estamos a labutar nesse mal- entendido. Devo dizer que a esse nível não há um projecto sério de formação em cinema. Ainda há em toda a parte individualidades que são um bocado malucas e pessoas que marcam alguns. Por exemplo: o António Reis dava aulas de montagem e o Paulo Rocha, diria eu, dava aulas de cultura geral. Muitos dos estudantes da altura, e que se tornaram mais tarde cineastas, odiavam-nos. Os estudantes queriam era uma aprendizagem muito prática, muito chã. E aquelas coisas metafísicas, ou discutir uma ópera numa aula de cinema, para eles eram inadmissíveis. É como tudo. Mais de 90 por cento vai ser lixo. Estamos a trabalhar para o resto.

AGM — Como vê a articulação produção / distribuição / exibição?

SAG — Vejo-as como três coisas bastante distintas. A produção é uma questão de esforço e teimosia. A distribuição nem devia existir, os filmes deveriam ser património público. A exibição é algo de esforço colectivo, essa "coisa do passado"… A recepção é sempre individual, mas no cinema a grande inovação é o parentesco com a recepção, com as artes ao vivo de massas, e isso para mim tem que ser preservado.

AGM — Que soluções vê para além deste sistema de empresas verticalmente integradas que se ocupam das três áreas?

SAG — No sistema normal cada uma das áreas representa um risco de censura. Logo, a coisa das três não traz consigo uma questão de liberdade. É um falso problema, porque é um problema dentro do sistema, e esse sistema não me interessa. O que se pode fazer? Eu sou um amante de cinema, comecei a ver cinema em cópias dos cineclubes franceses. Eram cópias em 16 mm de filmes originalmente feitos em 35. Passavam os filmes nas salas de aulas dos liceus, projecções muito más. E isso apaixonou-me, mesmo assim. O verdadeiro problema é o conflito dos cinéfilos, o cinema que é um acto metafísico de intervenção sobre o mundo, e o cinema da indústria de lazer. Não há distinção entre o *Avatar* e o *Sobre Água*, o cinéfilo não sabe distinguir. Isso é que é grave. Viver é um acto de resistência e a resistência ao cinema comercial e à televisão faz parte. Apesar de tudo, quem gosta de poesia não vai procurar um livro na secção de *best-sellers*. Mas no cinema, o cinéfilo, sim! O grande responsável pela baixa qualidade dos filmes são os cinéfilos. Eu tinha uma revista de cinema. Decidimos boicotar a revista quando os próprios colaboradores não iam às salas. Viam os filmes nos VHS's da altura. Temos de escolher: viver ou preguiçar. São duas coisas distintas. O verdadeiro prazer vêm de um esforço. Isso é incompatível com a preguiça. Ao mesmo tempo, gostava de ser preguiçoso. Mesmo quando estás com quem amas, o tempo é contado, não há tempo para preguiças. A vida é curta de mais.

AGM — Tem participado em festivais estrangeiros?

SAG — A minha visão do cinema evoluiu. Comecei por querer obter um reconhecimento. Filmava em 16 mm e queria passar os filmes para 35. E andava por todos os festivais. Alguns interessavam-me pela audácia da programação. Durante anos o Festival de Valência do Cinema Mediterrâneo passou filmes audazes. Aqueles festivais que passam de tudo não lhes vejo interesse nenhum. Com o *Mas'Sin* as coisas mudaram de figura. Na hierarquia dos festivais, Locarno deve ser o 4º festival depois de Cannes, Berlim e Veneza. Há Roterdão mas é um caso diferente. Fui seleccionado para Locarno e passei a ser um "tipo de Locarno". Só por ter lá passado, o *Mas'Sin* passou, a seguir, em 200 festivais. Perdi quase um ano de vida com a promoção do *Mas'Sin*. O *Antes de Amanhã* também foi

seleccionado para Locarno, mas o ICA não me pagou a ampliação para 35 mm. Locarno queria passar o filme na mesma, numa secção de vídeo que o festival tem. Resultado, passei a ser um "tipo do vídeo" em Locarno. Mas o curador que faz a programação de vídeo em Locarno não gosta dos meus filmes. E por isso deixei de o ser. Já não tenho paciência. Ganhei prémios em festivais como o da Figueira da Foz, DocLisboa, Ovarvídeo, etc, mas os mesmos festivais não me vêm convidar. Peço o mesmo esforço ao espectador que peço ao programador. Os tipos dos festivais não pensam em nada a não ser neles próprios. Gente que foi fundamental na minha formação como o Orson Welles e o Robert Lapoujade não estão nem disponíveis em DVD. São genialidades que não podem ser vistas. Eu tenho muito sorte em poder mostrar os meus filmes. *O Outro Lado do Vento*, não posso ver. Do *Greed* não há uma cópia. Os festivais deviam ser mostras e não concursos. E deviam ter retrospectivas, e fóruns de debate. Tudo o que não for isso não me interessa, é publicidade e faz parte do sistema.

AGM — O circuito dos festivais é uma alternativa interessante às insuficiências da exibição, em Portugal?

SAG — Não, acho que não. O que é preciso é circuitos alternativos. E os festivais não o são. Os cineclubes não fazem o seu papel, passam filmes da Atalanta três meses depois da sua saída, e já não fazem debates. Falta dar a conhecer cinema que de outra forma não se pode ver. É preciso outra coisa. Eu sou muito pessimista. Tinha um cineclube na Faculdade de Letras, mas fui corrido de lá e o cineclube não continuou. Em Serralves, o que fazemos qualquer um pode fazer. O problema é saber quantos somos nós.

AGM — A Internet e os seus dispositivos interessam-lhe como meio de divulgação / distribuição / exibição dos seus filmes?

SAG — Ver o filme mal, individualmente, sem condições, é consumo. Não estou interessado em trabalhar para isso. A Reader's Digest era uma cadeia americana que fazia os resumos das grandes obras em 50 páginas. Mas não se confundia esses resumos com as verdadeiras obras. O *youtube* é a mesma coisa. Eu dou aulas de cinema a pessoas que vêm os filmes no *youtube*. É paradoxal, estar num momento de tal tecnologia e as pessoas verem as coisas nas piores condições.

AGM — Tem contacto com os seus pares internacionais, para comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção?

SAG — Houve um tempo em que tentei essas coisas. Fui à Galiza a um encontro de produtores. Todos os produtores galegos, catalães, de todas as regiões, se queixavam de que tinham que fazer filmes nos idiomas regionais porque quem lhes davam subsídios eram as regiões autónomas e isso impedia que os filmes circulassem em toda a Espanha. Eles queriam fazer em castelhano e não podiam. Não há soluções. São sempre casos individuais mas não há soluções. Não vejo como alterar as coisas. Como diz o Edgar Pêra, fazemos parte da 2ª ou 3ª divisão, por isso não temos direito a transmissão. Somos todos resistentes, franco-atiradores. Esta guerra do sistema é outra. Nós não temos valor, como tem o ópio do Afeganistão ou o petróleo do Iraque.

AGM — Está ligado a organizações internacionais que lidem com os problemas e oportunidades do cinema, com melhores práticas de criação e de produção?

SAG — Já estive em associações de realizadores em França, mas desisti.

AGM — Falemos do seu cinema: como nascem as ideias iniciais para os seus filmes?

SAG — Varia de filme para filme. Temos que distinguir entre filmes de ficção encenada e filmes do foro documental. Nestes há uma proposta externa que me é feita. Costumo responder positivamente a qualquer solicitação, partindo do princípio de que — e isso é uma coisa que todos os que hoje me solicitam sabem de antemão — se me pedem um filme sobre uma coisa, eu vou observar tal coisa para tentar entendê-la, e, através de uma mediação muito particular, que é a da câmara, vou fazer uma proposta que talvez não seja aquela que tinham em mente à partida. A câmara está ali para interrogar, por isso tudo o que estiver na mente à partida pode ser varrido.
Os filmes de ficção encenada são outra coisa. Por exemplo *Os Vampiros*, que não realizei mas escrevi, é uma espécie de síntese sobre o nascimento do cinema e sobre o surrealismo. Uma reflexão sobre como é que as duas coisas nascem, de alguma forma, conjuntamente. Apesar do surrealismo ter nascido depois da Primeira Guerra Mundial, o seu imaginário é, essencialmente, cinematográfico. Foi como se o cinema tivesse permitido isso, e eu queria dar consistência a essa ideia.
O *Mas'Sin*, que fiz a seguir, foi a reacção à impossibilidade de fazer *Os Vampiros*. Surgiu de uma troca de piadas com Antoine Bonfanti, o meu engenheiro de som — e que era também o do Godard — onde tínhamos dito que podia ficar mesmo barato fazer um filme reduzido à sua banda sonora. Então, comecei por fazer a banda sonora. Fui até Nova Iorque para fazê-la e só depois é que construí o "filme espelho", chamo-lhe eu, da espectadora. Foi a última longa metragem, apenas 70 e tal minutos, nem correspondia aos cânones. Quando foi estreada puseram em conjunto um outro filme, que não tinha nada a ver, para justificar a duração da sessão. Foi uma catástofre absoluta (risos), porque a crítica é tão preguiçosa neste país, que em vez de perceber que o Paulo Branco, como distribuidor, pode meter dois, três filmes na mesma sessão, tentou estabelecer uma ligação entre os filmes (risos).
Quanto a curtas: *Antes de Amanhã* resultou de uma raiva, perante já não sei que filme: "mais uma vez o sexo tratado assim? Não pode ser! O cinema tem alguma responsabilidade! Temos que pensar!". E o filme é exactamente sobre isso, sobre onde está a pornografia e sobre o papel do cinema e da publicidade, etc., na construção do nosso imaginário libidinoso.
Imitação vem do encontro com a Nan Goldin. Quando ela expôs em Serralves, fiquei banzado com as fotografias dela, com o facto de todas elas apontarem para uma espécie de denominador comum que era a mortalidade das pessoas. Falei com ela e ela disse-me que o seu sonho era fazer um filme. Começou com essa ideia. A ideia da paixão de Cristo foi a aplicação dessa ideia, definindo a humanidade como a certeza de que se vai morrer, a consciência que se vai morrer. Achei que tinha que encarnar essa abstração e só Cristo é que sabia

que ia morrer. Eu não sou crente, mas quis fazer um filme honesto sobre isso.
Mau Dia nasceu de ouvir a Ana Deus cantar o poema do Jacques Prévert, "Pequeno Almoço Matinal". Um poema muito estranho que descreve meticulosamente três acções: tomar café, acender um cigarro e vestir um impermeável para ir-se embora. Entende-se através do poema que um drama aconteceu por baixo dessas acções. E havia aquela obsessão minha de que o cinema é fabricar tempo, temporalidade. Que o tempo é uma convenção e que nós é que o fabricamos. Trabalho muito nisso. Fui medir o tempo dessas três acções nos cafés e cheguei à conclusão que duravam mais ou menos dois minutos. Então eu disse: vou fazer vinte minutos com isso, para fazer o contrário daquilo que tinha feito no *Antes de Amanhã*, que era uma noite inteira reduzida a alguns minutos.
Pas Perdus nasce da ideia de interrogar uma imagem, da ideia de construir uma cidade imaginária a partir de várias cidades reais. E da imagem obsessiva de uma mulher com uma mala. Há anos que queria trabalhar com a Leonor Keil, tinha de imaginar um papel onde ela não tivesse de falar mas sim de ser expressiva pelo andar. Acho que ela é, talvez, a única capaz disso.
Entretanto houve o *Mourir Beaucoup*: depois de *A Imitação*, que foi uma filmagem pesadíssima, com 400 actores, etc., uma loucura (risos), propus à equipa de imagem, que estava de rastos, e que tinha passado o tempo a esticar cabos, que fizéssemos um filme logo de imediato. Mas que fosse o contrário, que fosse o que chamei de o "filme de fim-de-semana". Eu fazia *repérages* durante a semana, e ao fim-de-semana encontrávamo-nos os quatro, e nos sítios que eu tinha visto cada um filmava os planos que lhe apetecesse. A ideia já era o filme *Entre Nova Iorque e Cabul*. Pensávamos em coisas encenadas, pôr tipos a evitar tiros, a ir buscar água, coisas de primeira necessidade. Era um bocadinho infantil tentar filmar a guerra do Afeganistão no Porto. Foi depois de terminar tudo isto, que cheguei à conclusão que, de facto, o filme, não era só sobre essa guerra, mas era sobre uma degradação, e de que os exteriores talvez fossem o reflexo da minha própria degradação. Na minha relação com o Porto. Lembrei-me da história do Orson Welles, que viajava com uma janela para poder filmar uma coisa que fizesse *raccord*. Peguei numa janela e andei com ela pelo Porto todo, para poder ver o Porto através da minha janela. Fiz um bocado o balanço dos filmes que tinha feito até à altura. Eu tinha tomado a decisão, uns tempos antes, de me suicidar. Passou então a ser, também, um filme sobre a transmissão antes do desaparecimento, daí acabar sobre a família e o Maio [neto de Saguenail]. Acabei o filme em Junho e suicidei-me em Setembro. Mas já estava muito planeado.

AGM — Há uma obsessão constante, nos seus filmes, de questionar o próprio dispositivo do cinema.

SAG — É uma constante, sim. O cinema para mim não é uma profissão. Eu não acredito na arte, nem naquilo a que chamam criação. Acho tudo isso uma história de mercado. Não sou crente, por isso não pode ser para mim, como era para o Tarkovsky, uma forma de oração. Mas é uma forma de interrogação, é uma interrogação. O Witgenstein ensina-nos que as respostas dependem da formulação da pergunta, por isso perguntar com a câmara é diferente de qualquer outro modo de perguntar. E é também sobre o funcionamento desse dispositivo, o "cinema", que penso, que tento reflectir. Daí também os filmes como o *Felicidade sim*, filmes "caseiros", mais próximos da prática do Mekas, do Boris Lemon, um grande amigo, que é a prática basicamente da Regina (Guimarães). Tenho essa sorte de viver com ela. Ela tem sobre as coisas um olhar... sempre justo.

AGM — Alguns dos seus filmes são escritos com Regina Guimarães. Como se faz essa escrita em conjunto?

SAG — A escrita em conjunto é um processo que foi crescendo. Nos primeiros filmes a Regina tinha mais um papel de produtora do que intervenção no argumento. Mas para mim a grande coisa do cinema, sobretudo do cinema encenado, é ser uma coisa colectiva. Por isso o "método" consiste em colectivizar uma ideia. Tenho uma ideia à partida, uma obsessão. Junto pessoas e peço a cada uma que traga propostas, e o meu trabalho é a gestão dessas propostas. Muitas vezes, no meu genérico, ponho "um filme de" e a lista de todos os colaboradores. O método profissional de trabalho não me satisfaz. Já acompanhei filmagens profissionais do primeiro ao último dia e acho que é uma coisa não só violenta, porque todo o cinema é excesso, mas também violenta em termos de hierarquias. Há pessoas que esticam cabos e para elas é totalmente indiferente o que se vai filmar naquele dia. Eu acho isso dramático.
Com a Regina o processo de escrita foi incluí-la nessa colectivização. Alguns filmes foram escritos com ela mas também com outras pessoas. Mas a Regina é, à partida, uma grande dramaturga. Traduziu imenso teatro e fez a dramaturgia, por isso a escrita dramática dela é muito forte e é uma coisa para a qual sou, não diria completamente incapaz, mas... Chegámos a escrever juntos peças de teatro, e, basicamente, a minha parte é a estrutura da peça, a caracterização das personagens, a definição das acções e a parte dela é o diálogo. A parte impressa, ao fim e ao cabo, é dela. É a prática que se vai ganhando ao escrever a quatro mãos. Desde há meia dúzia de anos escrevemos vários livros também em conjunto. A forma de partilhar as coisas varia e vai evoluindo; é mais uma coisa de solidariedade. A ideia inicial pode ser minha mas ela tem a sua visão, o seu estilo e põe isso no objecto final.

AGM — Quanto tempo gasta na definição da ideia?

SAG — A ideia vai evoluindo. Normalmente há uma proposta inicial e depois há um amadurecimento. A Regina é muito rápida a escrever, por isso, quando passa para a escrita já estamos perto do fim. Mas o amadurecimento pode demorar semanas, meses, e, conforme os filmes, pode passar por processos diferentes. *Preto e Branca*, que está em pré-produção, passou por sessões de improvisação dos actores. No *Pas Perdus* passou pelas *repérages*; só depois de ter encontrado os cenários e em função desses é que foram escritos os movimentos exactos de câmara. Em *O Mau Dia* foi tudo pré-escrito; no *Antes de Amanhã* também; no *Mourir Beacoup* foi tudo improvisado; o *Felicidade Sim* era uma brincadeira em que cada um de nós tinha de filmar um plano por dia, sem saber que plano o outro tinha filmado... Era uma espécie de "diário conjugal".

AGM — Mas faz story line, sinopse, caracterização de personagens, descrição de locais, casting previsível, previsão geral de custos, outros?

SAG — A maior parte dessas formas, em papel, são para motivos de produção. Digamos que num filme, a

única coisa que realmente permite o plano de trabalho, o trabalho do assistente de direcção, é o argumento. Normalmente vou directo para o argumento, às vezes já sobre forma de planificação, porque eu diria: pensar cinema já é pensar enquadramentos e tempos. Eu sou relativamente formalista. Isto para a ficção encenada. Para os documentários nunca pode haver nada pré-escrito, é impossível.

AGM — Então, nos documentários, como faz?

SAG — No documentário, o argumento nem chega a existir. Nos primeiros tempos trata-se do reconhecimento do terreno e do assunto. Tomo muitas notas, vou filmando imagens mas que são muitas vezes quase do foro poético. E tem piada porque passa pela descoberta do título. Quero dizer que, de repente, há uma palavra que condensa de alguma forma as ideias. Por exemplo o caso do *Sabores*: era uma encomenda sobre os recursos hídricos da bacia do Sabor, e rapidamente percebi que havia muitas visões do Sabor, e também, que o Sabor era uma certa qualidade de vida, daí o trocadilho sobre sabores.
O *Ailleurs si j'y suis* vem daquela piada com as crianças, em que se diz: "vai ver se eu estou lá fora". *A Bagagem* era sobre o diploma com que se saí da faculdade. *O Compasso* demorou três anos a fazer, é uma investigação de um grupo de sociólogos sobre uma aldeia, e numa das idas eu disse: "mas isso parece mesmo o compasso, vocês vão de porta em porta fazer o inquérito." A partir daí comecei a organizar todas as ideias e as notas. Comecei a filmar todas as festas da aldeia um ano antes de começar o inquérito. Quer dizer, estive a juntar material muito antes de saber o que ia fazer com ele. Quer dizer… sabia que era para esse filme, mas como é que se ia organizar?

AGM — Mas essa organização é espécie de montagem mental durante as filmagens?

SAG: Não, o verdadeiro filme faz-se na montagem. Mas, antes, já há linhas bem definidas. Chegamos à montagem já tendo entendido o que é que filmámos e qual o sentido que queremos dar ao filme.
Excepto em *Flores Magras*, que era uma coisa pequena que filmei e montei sozinho, nos documentários montamos sempre a dois. A Regina ajuda sempre. As ficções encenadas monto sozinho. Ainda somos de velhos métodos, e a primeira etapa é, unicamente, visionar material, até o conhecer quase de cor. Depois organizamos o material por blocos. Montamos um primeiro bloco, depois outro bloco e depois as ligações. Hoje, até já se pode modificar um bloco, mas nos primeiros tempos do vídeo era terrível porque se pedria um tempo loucoa desfazer uma montagem.

AGM — Nos seus documentários parece que até a própria ideia é questionada durante o processo de filmagem.

SAG — Sim. Há dois documentários que eu fiz na Faculdade de Letras. Um é sobre estudantes bilingues, filhas de emigrantes que tinham voltado para Portugal. Tinham duas línguas, duas culturas; quis fazer um filme sobre essa especificidade e dei-me conta que aquilo que deveria ser uma mais-valia era um drama absoluto. Eram as "toss" em França e passaram a ser as "avecs" em Portugal, e isso tudo foi-se construindo, em termos de descoberta, durante a filmagem. E aí, apesar de ser documentário, eu não me importo de assumir uma parte, não direi de encenação... Por exemplo, decidi começar com um piquenique. Organizei o piquenique para as tentar apanhar na cultura delas, porque o piquenique não é muito português mas é muito francês. No filme *A bagagem* quis saber o que era feito dos estudantes depois da licenciatura. A relação entre o diploma e o emprego. É um filme absolutamente tétrico, sobre o estado de Portugal no princípio do séc.XXI, e é absolutamente lamentável. As pessoas vendem-se por tuta e meia, aceitam qualquer tipo de emprego, de humilhação, etc., é terrível. Sobretudo as licenciadas, raparigas, geralmente indefesas, já não oriundas de uma classe alta, que quiseram sair desse meio, e depois esbarraram com a precariedade. É uma coisa terrível. Descobri isso durante o filme, não sabia de antemão. Fui ver estatísticas, depois decidi ter uma amostra representativa, depois tive que encontrar voluntárias... Isso demorou. Nos documentários sou muito lento. Um ano parece-me pouco para entender um problema.
Por isso, geralmente passados três meses, é que começo a ver exactamente o que estou a filmar, e daí, como é que devo filmá-lo. Por isso aquilo que filmo nos primeiros tempos é depois, normalmente, para deitar fora. Serve para planos de corte, por vezes (risos). Quando acabei esse filme, decidi que realmente devia ter uma cena que não fosse bem de ficção, mas outra coisa. Lembrei-me do *O Último Ano em Marienbad*, e filmei corredores da Faculdade, vazios, muito lentos… tectos, etc., e depois pus o som. Som verdadeiro, das entrevistas que tinha feito. Em todas as frases elas evocavam a Faculdade sempre como: "melhor momento da minha vida", "foi maravilhoso", etc.. Mas é um horror. É uma cena de filme de terror (risos).

AGM — Já trabalhou com produtores nos cânones habituais?

SAG — O único filme onde estive em contacto com um produtor foi *Fiat Nox*, (*Os Vampiros*). Esse filme era o meu mais antigo projecto, de quando era ainda adolescente. Tinha visto os filmes do Feuillade nas cinematecas da Europa. Era um projecto tão louco que ficou a dormir. Depois, em 90, acho eu, tenho um acidente. Estava a encenar uma peça de teatro em Braga. Voltava de noite, a altas horas, e tive um acidente na auto-estrada. Fiquei engessado e imobilizado, e a Regina propôs-me passar a limpo esse antigo projecto e mandá-lo para, o que na altura era, o IPACA. Escrito à mão! Ganhámos o concurso e de repente havia um orçamento grande. Achei que não tínhamos experiência de produção e procurei um produtor. Eu tinha sido assistente na preparação do *Aqui D'El Rei*, do António Pedro Vasconcelos, e entreguei-lhe o projecto. Com esse projecto angariámos o Script Fund, e mais uma série de subsídios. E de repente, tínhamos um orçamento fabuloso! Passámos de 80 mil contos, acho eu, do IPACA, para 140 mil com ajudas europeias. O António Pedro Vasconcelos gastou 40 mil contos sem sequer começarmos a filmar. O projecto de repente foi interrompido porque houve alguma fiscalização. Foi uma experiência cem por cento negativa. E, sobretudo, permitiu-me perceber, porque conheci um monte de produtores europeus da altura, que aquilo não tinha nada a ver com o que eu queria fazer. Mais tarde, propus ao IPACA fazer o filme com o resto do subsídio, porque eu, sozinho com 40 mil contos, teria feito o filme. Mas isso demorei cinco anos a descobrir.

AGM — Os scripts dos seus filmes costumam ter

várias versões?

SAG — Esta (referindo-se a *Preto e Branca*) é a primeira vez que tem várias versões, porque decidimos trabalhar com base na improvisação dos actores. Por isso, o *script* adaptou-se aos actores e às propostas dos actores. Mas normalmente não, normalmente é uma só versão.

AGM — Em que fase dos projectos inicia a preparação do filme propriamente dita?

SAG — É logo. Sou muito pragmático. Além do *Fiat Nox*, escrevi dois argumentos sem saber se ia filmá-los. Foram os dois para concurso e acabei por não os conseguir filmar. Normalmente, quando passo à escrita é porque num prazo, não direi imediato mas, calculado em meses, vou passá-lo à realização. Neste projecto agora, tive a ideia em finais de Agosto, juntei a equipa em Outubro e em princípios de Novembro escrevi o filme sabendo que iria filmar em Fevereiro, já contando com o tempo de ensaios de que ia precisar, etc.

AGM — Escreve tendo em conta os meios que dispõe?

SAG — Eu faço filmes sem dinheiro, pago os meus filmes. Trato bem as pessoas, dou-lhes de comer, dou-lhes de dormir, mas não pago salários. Não posso de repente ter uma grua com um técnico que vai ter que receber salário, quando o resto da equipa não recebe nada. Isto quer dizer que tenho que pensar os filmes em função dos meios. Mas sou louco e estou a envelhecer, quer dizer que quero sempre mais meios (risos). Faço cada vez mais *travellings*, cada vez mais longos. *A Imitação* tinha 400 participantes, todos eles com figurinos e maquilhados. O *Pas Perdus* tem travellings de 200 metros cada um: loucuras. Mas a ideia é sempre ir até ao limite dentro de um certo contexto, e saber avaliar exactamente o que é que o dinheiro me daria. O que é que poderia interessar-me e o que não me poderia interessar.

AGM — Pôde sempre contar com os actores com quem queria trabalhar?

SAG — Durante muitos anos era muito acanhado. Passei, voluntariamente, pela experiência de encenação teatral para me dar melhor com esses bichos esquisitos que são os actores. Aos poucos sinto-me cada vez mais à vontade, e eles também ficam comigo mais à vontade. Foi uma aprendizagem voluntária da minha parte. Mas neste tipo de filme tão formalista (*Preto e Branca*) é em parte ingrato para o actor. Porque apesar de a câmara e a luz estarem sempre ao serviço do actor e do que o actor vai fazer, ele tem que se submeter a uma série de constrangimentos formais, porque a unidade cinematográfica para mim não é a acção ou a emoção expressa pelo actor, mas sim o plano. O plano com a sua duração, com um enquadramento, com um movimento de câmara, e a câmara é tão importante como o actor. Daí que o tipo de filme que eu faço, possa ter momentos de diálogos mas aquilo que eu peço aos actores é de outro nível. Passo mais tempo a trabalhar o andar do actor do que a fala.

AGM — Actualmente, alguém executa a tarefa de produtor nos seus filmes?

SAG — A Regina faz grande parte da produção geral e, de há dez anos para cá, a Inês Maia faz a produção executiva. Elas conhecem-me bem, são cúmplices; nunca há atrito.

AGM — São elas que gerem os orçamentos dos filmes?

SAG — Os orçamentos são definidos à partida, quer dizer que cada colaborador faz uma lista das suas necessidades, depois vamos ver tudo o que conseguimos de graça, e depois tudo o que temos que pagar. É tão simples como isso, e muito pragmático. Mas há custos reais. Em média, um dia de filmagem (de filmes encenados) fica-me, nessas condições, por mil euros, tudo incluído. No documentário cada vez somos menos, a equipa somos só três. No *Preto e Branca*, que vai ser um bocado estúdio, vamos chegar a ser vinte, contando com os dois actores. Apesar de tudo não é uma equipa tão leve como isso. Mas é estúdio, é tudo construção, tem marceneiros, etc…

AGM — A Regina Guimarães e a Inês Maia associam-se de algum modo à preparação do filme?

SAG — Para mim o cinema como trabalho colectivo, é também uma proposta de um modo alternativo de fazer as coisas. É uma experiência de liberdade. E tem que ser para todos, de liberdade e de solidariedade. Exactamente, quando passei para o vídeo foi por um lado por motivos financeiros, é mais barato e mais democrático, mais acessível, mas também me permite não passar pelo laboratório. E isso, o laboratório era como o produtor, uma coisa com a qual não podias discutir, eras cliente, pagavas e não podias discutir.

AGM — No *A imitação* que tem cerca de 400 actores, a equipa era maior?

SAG — A equipa de assistentes de realização, que tinham que lidar com a espera dos actores, eram seis, depois eram quatro na produção, seis na equipa de imagem. Havia mais duas pessoas para *catering*, havia o figurinista e mais dois ajudantes, e pus uma pessoa na maquilhagem dos actores. Não era fundamental, pois a maior parte ia ser vista ao longe, de certa forma figurantes, mas como o tempo de espera para filmar era tão grande, achei que as pessoas se iam sentir melhor, mais bem tratadas. Cerca de 25 pessoas no total.

AGM — A equipa discute em conjunto o projecto, durante a sua preparação?

SAG — Uma coisa é pragmática —as listas de material de coisas que vão precisar. E propostas concretas, por exemplo neste filme que estamos a preparar, a cenografia começou por decidir se íamos usar telões ou madeira, e escolheu-se madeira Eu pensava que iam ser telões mas convenceram-me que era o mesmo preço e muito melhor ser em madeira.
A figurinista, por exemplo, teve um papel fundamental, porque a dada altura, como eu falava do filme como uma espécie de dança, uma espécie de tango, e ela falou nos vestidos dissimétricos usados nas danças de salão para permitir esticar a perna, e propôs-se trabalhar essa dissimetria. A ideia foi lançada para o cenógrafo, depois fomos falar com o músico, que propôs então uma passagem mais para a comédia musical. No fundo o filme está a ganhar uma consistência que não estava pensada à partida. A esse nível eu sou um vampiro: absorvo todas as coisas enquanto ainda conseguir geri-

las, é mais ou menos esse o limite. Por exemplo, também, o Tiago Afonso vai estar na câmara, foi responsável por decidir o tipo de *travellings* que queria para experimentar os aparelhos com as suas rodas sobre o chão, que por sua vez tem uma relação implícita com o cenógrafo… É tudo muito pré-definido.

AGM — Que tipo de limitações e dificuldades lhe aparecem durante as filmagens?

SAG — Normalmente nenhumas. Neste tipo de pré-produção que de certa forma é muito demorada, mas muito prática, as filmagens são um bocado como assaltos ao banco, são a parte mais rápida, e cronometradas. Até hoje, em nenhuma das minhas rodagens de ficção houve ultrapassagens, nunca houve planos que não se conseguiram fazer. Houve planos que falharam, mas isso é outra coisa. Digamos que a maior limitação, talvez, foi no *Pas Perdus* porque os espaços a iluminar eram muito grandes. O Mário Bessa, director de fotografia, tinha previsto que se pudesse começar a filmar pela meia-noite, mas nunca conseguimos começar a filmar antes das quatro da manhã. O que fez com que o cansaço das pessoas, dos actores e dos figurantes se acumulasse e levou a perder muita gente pelo caminho. Muitas vezes tive de dizer: vamos ter que começar a filmar agora, porque senão já não filmamos. Mas mesmo assim conseguimos sempre filmar um plano, dois no máximo, por noite.

AGM — Como descreveria a sua relação com as competências técnicas durante as filmagens?

SAG — A partir do momento em que eu e alguém concordamos na preparação numa certa coisa, eu sei o suficiente de técnica para me dar conta se o que está a ser feito vai resultar ou não, e posso intervir no caso de não estar a ser feito da melhor maneira, mas defendo sempre os meus técnicos. No *Pas Perdus* todas as pessoas foram rapidamente contra o Mário Bessa por causa do cansaço, etc, e eu sempre o defendi porque entendia a luz que ele estava a construir, ele estava a assumir a tarefa de dar consistência à ideia que tinha proposto. Por isso uma parte do meu trabalho é garantir que o filme seja realmente de todos. Posso controlar, mas gosto de ser surpreendido pelo resultado, tento incluir qualquer proposta mesmo de última hora.

AGM — Sentiu alguma vez que lhe faltava alguma competência técnica ou que se mostrava pouco capaz de resolver os problemas levantados?

SAG — As minhas grandes falhas pessoais são ligadas ao corpo. Para o tipo de coisas que peço, eu precisava quase de um coreógrafo. Preciso eu de fazer, sem pessoalmente saber como se passa esse funcionamento do corpo, porque sou muito rígido no meu próprio corpo. Outra falha é o facto de eu escrever sempre os meus filmes como uma partitura musical, a pensar sempre em tempo, mas sem ter formação musical. Depende de com quem, mas sempre faço uns desafios. Peço sempre às pessoas que dêem aquilo que ainda não sabem que são capazes de dar.

AGM — Como caracteriza a sua forma de trabalho com os actores?

SAG — Gosto de ensaiar com eles, mas depende muito dos actores que tenho. No *Antes de Amanhã*, a Betinha, que faz a mulher, na sequência do bar decidiu experimentar o diálogo na realidade nos cafés de Braga (risos) e verificou que os homens com quem começava aquilo fugiam após a quarta réplica (risos). Tenho pena de não ter filmado isso.

AGM — De que modo vai controlando os resultados das filmagens?

SAG — Não gosto de repetir *takes*. Normalmente está toda a gente numa tensão máxima e pronto, filma-se. Depois não há controlo, ver-se-á na montagem. Eu comecei como montador, para mim o filme faz-se na montagem. A filmagem é uma espécie de violência necessária, é um momento de grande adrenalina, mas não é o momento criativo para mim, enquanto realizador; é o momento em que sou chefe de orquestra. O momento de composição é depois.

AGM — Mesmo assim, sinto que existe uma preparação muito grande do que vai ser essa montagem.

SAG — Na ficção até a Amarante [Amarante Abromovici, filha do realizador] me censura por deixar pouquíssima margem para a montagem. Nas minhas últimos quatro curtas-metragens, em relação à pré-minutagem que eu tinha feito no papel, as discrepâncias finais são inferiores a dez segundos.

AGM — Que tarefas reserva para a pós-produção?

SAG — Muitas vezes já está planeado, antes da filmagem, por exemplo, no *Pas Perdus* eu sabia que tinha que filmar em progressivo para fazer os abrandamentos, tinha falado com o Paulo Américo para saber como íamos fazer isso. No *Antes de Amanhã* a proposta das imagens, encrostadas umas nas outras, já estava totalmente pensada antes das filmagens. No *A imitação* reconstrui completamente o filme a partir de uma coisa não prevista, que me veio no momento da filmagem. No momento central queria manter o enquadramento e mudar só os actores. É o longo momento sobre o beber, em que se bebe uma garrafa em tempo real, eles tiveram mesmo que beber… era chá. Isso foi no momento da filmagem. Quer dizer, há intuições no momento da filmagem.

AGM — A quem recorre para a pós-produção (imagem, montagem, som, homogeneização da cor?)

SAG — A montagem faço-a em casa, sempre no mesmo computador, já tem 13 anos, é um dinossauro, não tem USB, não lê DVDs, e trabalha pixel a pixel, por isso trabalha bem. Eu é que faço também o trabalho com After Effects para o tratamento de imagem. O som, é o meu mais antigo cúmplice, o Rui Coelho, que foi meu aluno em 1984, e trabalha comigo desde 85. Foi assistente do Bonfanti no *Mas'Sin*. Foi o Bonfanti que o formou. Com o Rui é mesmo uma espécie de cumplicidade, já não temos quase de falar. Ele prepara e eu estou com ele na mistura. Quando há efeitos especiais é sempre com o Paulo Américo. No *Pas Perdus*, no *Antes de amanhã* e mesmo no *A imitação*, aquela coisa dos esqueletos a rebolarem que foi incrustrada, na altura de filmagem já estava prevista. Filmou-se a pensar nisso. Às vezes, como em *A Imitação*, e agora de novo no *Preto e Branca*, quero a música antes da filmagem, e na parte da filmagem é *playback*.

AGM — Já lhe aconteceu, na montagem, querer filmar mais, por faltarem cenas, takes, que a preparação não previra?

SAG — Não, nunca aconteceu. Aconteceram planos, inclusivé fundamentais para mim, saírem falhados sobretudo, no tempo em que trabalhava em película, mas tenho de conseguir montar o filme sem esses planos. Se fazem falta, vão fazer falta sempre. Não volto a filmar nunca. Também tenho sorte, pois a Regina gosta sempre, pelo sim pelo não, de ir tirar imagens. Aquilo a que ela chama planos de corte, que provavelmente não vão ser usados, e de facto na maioria nunca chegam a ser usados. Mas, por exemplo o plano da água sobre o qual vem o genérico no *Pas Perdus*, que é um plano importante, é um plano fixo, simples, mas foi ela que o filmou, não estava escrito.

AGM — No documentário também não sente essa necessidade?

SAG — No *A Bagagem*, a sequência final com as vozes em corredores vazios, foi filmada já tendo mais de metade dos blocos montados, e depois de ter filmado tudo. No *Sabores* íamos lá uma semana por mês, durante doze meses, e depois desses doze meses ainda mandei lá o Rui Coelho, eu não podia, filmar uma festa do pão que não tínhamos filmado. Quer dizer, no documentário pode acontecer isso. No *Terra de Cegos* muitos documentos só me chegaram às mãos depois das filmagens, e obrigaram-me a voltar a filmar esses locais.

AGM — Sobra-lhe muito material inútil, de que prescinde?
SAG — Na ficção não. Na ficção já chegámos à conclusão de que onde fui mais dispendioso, já não me lembro em que filme, havia coisas tão complicadas que tivemos que refilmar não sei quantas vezes, chegámos a 1 por 5. Mas normalmente o máximo é 1 por 3, por isso há muito pouca perda. Há o início e o fim dos planos que desaparecem, e há muitos *takes* onde não se chega a avançar, por isso fica 1 por 2. Na ficção encenada sou muito poupado. Nos documentários chego às vezes a 50, 60 horas para duas horas no final. O vídeo trouxe essa possibilidade ao documentário, a de poder ir interrogando o visível. É por isso que os documentários para mim se fazem, de facto, na montagem.

AGM — De que modo trabalha com a direcção de som e que intervenção tem, como realizador, no design da banda sonora?

SAG — Eu privilegio sempre o som. Para mim a banda sonora é quase mais importante do que a banda de imagem. No *Antes de Amanhã*, os primeiros *takes* fi-los sem filmar, só para o som captar todos os momentos daquele plano sequência de 19 minutos. Durante esses *takes* filmados gravámos um som testemunho, e depois cada frase e cada ruído foram substituídos pelos *takes* que tinham sido feitos só para o som.

AGM — No início do *Mas'Sin* toda a construção dessa banda sonora remete-nos para o cinema mudo.

SAG — Sim, é muda. Só se ouve o dinheiro, o rasgar do bilhete e a cortina a subir. Eu sabia que queria isso, e pedi para ser assim. Mas aí foi uma coisa complicada, porque a banda-sonora do filme que ela vê foi completamente construída antes de qualquer filmagem de imagem. E depois calculámos quais os sons dentro da sala que queríamos, por exemplo os guarda-chuvas, mas são muito poucos, são muito específicos. Normalmente tentamos aproveitar o som que já estava na banda sonora para não termos que acrescentar mais um som no momento, mas as chicotadas, o grampo, foram acrescentados. E a própria banda sonora que tínhamos feito foi tocada no teatro e regravada para termos a perspectiva sonora de uma sala. Aliás, filmámos em Braga mas essa regravação foi feita no S. João porque as colunas eram melhores (risos).

AGM — Que tipo de materiais promocionais usa para os seus filmes?

SAG: Os materiais promocionais são muito importantes. Eu, estupidamente, durante anos gastei muito em fotografias de cena, em cartazes. Gosto muito dos cartazes que fiz, mas é um custo absolutamente inútil porque fico com toneladas de postais e de cartazes em casa. O problema é que se mandas imprimir menos de cem exemplares não vale a pena, e depois usam-se vinte no máximo. A única promoção que realmente funciona é a da televisão. Das três vezes que tive um filme em sala oficial, tive um anúncio na televisão e das três vezes tive problemas com isso. No *Fora de Campo* porque a parte que usei para promoção foi a parte das velhotas da ilha a queixarem-se que lhes tinham cortado a televisão, porque não pagavam a taxa (risos). No *Amour en Latin* tinha escolhido o plano em que a Ana Deus canta, que é, aliás, o primeiro plano em que ela canta a solo na vida; ela fez toda a carreira depois desse plano. Mas dura dois minutos e a televisão não queria. "Dois minutos um só plano! Nem pensar!" Para o *Mas'Sin* era uma coisa mais para o sensual e o anúncio nunca chegou a passar.

AGM — O *Mau Dia* tem um making of realizado pela Regina Guimarães. Foi uma proposta da sua parte?
SAG: O *making of* que a Regina fez são três planos durante as filmagens com a pequena câmara dela, e o resto foi sobre as maquetes. Eu nem sabia, não foi nenhuma encomenda. Nunca há *making of*. Normalmente é um problema, eu tento sempre ter estagiários porque acho que um filme é uma oportunidade de aprendizagem e que faz parte do trabalho permitir a alguém que estagie, mas por vezes são empecilhos… Por isso, normalmente não há *making of* porque serão mais pessoas no *plateau.*

AGM — Procura financiamentos, na ficção e no documentário?

SAG — Para ficção nunca tive financiamento. Os únicos dois subsídios que tive foram para a promoção, e o IPACA de então criou tantos problemas que tive de reembolsar o dinheiro. As facturas que entreguei não correspondiam ao padrão que tinham para a promoção dos filmes. Segundo eles, gastava demasiado em viagens e demasiado pouco em materiais. Chegaram a pedir-me justificação de um bilhete ida e volta Porto-Lisboa, porque eu tinha ido ao IPACA falar com eles.
Da segunda vez fiquei totalmente passado, porque quando o *Antes de Amanhã* foi seleccionado para Locarno eles recusaram-me todo o apoio, mas foi um deles ao festival ver o filme. As minhas relações com as instituições, a esse nível, foram completamente cortadas. Por isso, como é que se consegue o financiamento? No documentário isso é da responsabilidade de quem me solicita. No *Sabores* o

Instituto de Sociologia contactou-me através da FCT. Apresentei um orçamento mínimo — dois mil euros — e foi aceite. Financiaram uma curta-metragem, e nós fizemos uma curta-metragem. Calcularam, penso, dez dias de imagem. E nós fizemos aquela coisa uma semana por mês durante um ano. Mas, enfim, eu é que decidi gastar o dinheiro assim. Em *A Bagagem* e no *Allez si je suis* a Faculdade, não tinha dinheiro praticamente nenhum, mas mesmo assim consegui pagar ao Rui Coelho das duas vezes e pagar as deslocações. Digamos que até cinco mil euros, as pessoas entendem que é o mínimo dos mínimos que pode custar uma longa-metragem documental. Em matéria de subsídios, acho que o "Zé Ninguém" paga o meu privilégio, o "Zé Ninguém" que nunca vai ver o meu filme está a pagar para eu poder fazê-lo. Não acho justo. O documentário que me é encomendado, vem de um pedido de outrem, que tem que me assegurar um mínimo.

AGM — Pensa cada orçamento tendo em conta as prioridades e características do projecto?

SAG — Primeiro calculamos os gastos absolutamente imprescindíveis, essencialmente deslocações e dormidas. Mas sim, cada filme é um caso. Por vezes por questões técnicas como luz no *Pas Perdus*, por vezes por questões estéticas como nos cenários do *Mau Dia*. Sim, cada orçamento é pensado para cada filme, dependendo de cada especificidade.

AGM — Quais os circuitos em que os seus filmes são exibidos?

SAG — Tive três longas-metragens distribuídos. Uma fui eu próprio que tratei directamente com o dono dos antigos Cinema Lúmiere, outra foi o Paulo Branco que a distribuiu. Para o documentário e a curta-metragem, que é o que faço agora, não existe circuito. Mas se eu pensasse em cobrar bilhetes, o que não faço, os filmes que faço seriam reembolsados. As exibições dos meus filmes têm entre 200 e 1000 espectadores. Se eu pensar, era esse público que eu fazia quando encenava teatro. Para mim isso chega. É claro que faço os filmes para serem vistos pelo público. Acredito que numa sessão o filme pode tocar a uma pessoa. Mas também a minha capacidade de amar é limitada. Não posso pensar em amar todo o público. Isso é impossível.

Mais Saguenail: "À narrativa não escaparemos"

Entrevista conduzida por André Gil Mata

AGM — Na ficção usa um dispositivo narrativo bastante próprio. Parece-me sempre que está mais preocupado com questões da própria história do cinema do que com o uso de uma narrativa. Acha a narrativa clássica em três actos algo que se tornou distante do cinema?

SAG — A narrativa é a base, por isso está sempre "lá". Fomos condicionados pela narrativa, não podemos fugir-lhe. Se eu digo: "Está a chover" e "Ela pega no guarda-chuva", são duas frases completamente independentes, pode não ser o mesmo dia, eu não dei nenhuma indicação. Mas mentalmente, estabelecemos uma relação de causa-efeito entre a primeira e a segunda frase. Por isso, criamos nós, receptores, uma narrativa. O Godard podia querer alterar a ordem do "princípio, meio e fim", mas a narrativa está lá na mesma. Por isso, à narrativa não escaparemos. Na literatura, do que realmente gosto, que é naturalmente condicionado pela narrativa, é aquilo que está ao lado dela, aquilo que faz com que a narrativa tenha que inventar aquilo que eu chamo a frase ou o estilo. Ao querer recordar-se, o Proust inventa umas frases com uma reflexão, e umas frases subordinadas, que nunca tinham existido antes. Ao querer citar e comentar, mas sendo sempre o mais objectivo possível, o Montaigne cria uma limpidez da frase absolutamente extraordinária. Ao querer falar de sentimentos e autorizar-se a apenas mil palavras, o Racine cria uma linguagem de uma ordem absolutamente alucinatória. Em termos de estrutura, as grandes narrativas são relativamente poucas. Grandes mitos, o Ocidente inventou poucos. A maior parte herdámos da cultura antiga.

A maior parte das vezes as narrativas existem para esconder um buraco. Como é que se esconde um buraco? Puxando a narrativa para o lado psicológico, das emoções. Um exemplo: o Pinóquio adaptado pelo Spielberg em *Inteligência Artificial*. Vemos o drama de uma criança abandonada, num contexto de ficção científica, que afinal tem a ver com a reprodução assistida, a adopção, a relação pais-crianças. Tudo isso, que é uma narrativa, para esconder a impossibilidade-base do filme, que é criar uma criança que não cresceria: um buraco negro que invalidaria todo o filme se o espectador tivesse tempo para pensar nisso.

Muitas vezes diz-se que o "cinema europeu" tem falta de argumentistas. Não é verdade. O que o "cinema americano" sabe fazer, não são bons argumentos, é tapar bem os buracos, escondê-los. Os argumentos deles estão cheios de buracos. Há duas maneiras de esconder em que eles são mestres: a chamada corda sensível, em que vamos para a emoção, na qual o espectador esquece a lógica, e os actores. Os actores americanos são treinados para dizer a frase mais inconcebível com o ar mais convencido. Nenhum actor europeu está formado para isso.

A corda sensível e o trabalho dos actores ão as duas grandes armas do cinema americano. Não é a qualidade dos argumentos.

Isto não significa que eu não esteja interessado na narrativa: eu também escrevo coisas narrativas. Mas o que me interessa é interrogar o *medium*, como é que o próprio *medium* influi sobre a narrativa. O cinema, para mim, é o *medium* mais complexo que alguma vez foi imaginado. No cinema, podemos trabalhar o som distintamente da imagem, podemos alterar a velocidade, podemos construir a temporalidade. A chamada narrativa de que estás a falar, é aquilo que os ingleses chamam *continuity*, é a *continuidade narrativa*. Sei como ela é feita, é um truque e uma convenção. O que me interessa é interrogar essa convenção. E como interrogá-la? Pondo-a em causa. O *Antes de Amanhã*, por exemplo, trata de um problema: como é que o amor sobrevive a um falhanço físico da relação sexual? No *A Imitação* é: será que só um Deus pode aceitar a sua própria mortalidade? No *Aos meus mortos* é: os mortos só têm uma mensagem a dizer-nos: venham ter connosco. Eu também tenho as minha obsessões. Os meus filmes não são anti-narrativos.

AGM — Em *Mas'Sin* temos uma mulher que nos representa todos como espectador. O que lhe acontece são consequências dos dispositivos "mágicos" do cinema. Continua a acreditar nessa magia de envolvência do cinema?

SAG — Continuo a acreditar. Do cinema tirei as minhas maiores emoções. E essas emoções não são necessariamente projectivas, no sentido de uma projecção ou identificação com um personagem. São imagens que nos revelam algo, e algo que pode ser contundente como a "beleza". O filme que mais me marcou foi o *Aurora* do Murnau. Ver cada plano do *Aurora* é mágico, realmente. É como um sonho sem os riscos do sonho. Eu fui marcado por isso muito tarde, porque os meus pais não me levavam ao cinema. Foi uma revelação aos 13 anos e desde então estou preso a isso. E cinema para mim não é só fazer os filmes; é também vê-los, difundi-los, falar sobre eles, pirateá-los e fazê-los circular. Estou muito interessado nos filmes. Às vezes sou paranóico quando vejo um filme muito bom, que é muito próprio, muito próximo de coisas que já pensei. Digo: "Fantástico! Mais um que já não tenho que fazer!" (risos) O *Mas'Sin*, apesar de tudo, tem muitas coisas. Tem a relação entre cinema europeu e cinema americano, tem a relação entre o policial e a actualidade, tem um comentário sobre o Hitchcock. O filme "americano" do *Mas'Sin* é uma história criminal onde a arma é a SIDA e é um jogo de enganos. Foi mesmo uma reflexão sobre o cinema, e é provavelmente o meu filme mais ambicioso. Também porque nasce de não ter podido fazer o *Fiat Nox*, o filme sobre o feriado, que era também sobre o nascimento do cinema, e, particularmente, de um cinema que sustentou o imaginário do surrealismo, antes deste nascer como movimento.

Acredito que o surrealismo foi, de longe, o movimento mais libertador em termos de pensamento na Europa, particularmente em França, e que tem uma dívida com o cinema que pouca gente vê. Como cineasta, estou interessado em ver qual é essa ligação. Muitos dos episódios, que o público não vai entender no sentido de um entendimento racional, são comentários de frases ou de quadros surrealistas, que têm a ver com figuras fotográficas. É uma espécie de aula sobre a arte do séc. XX em França, e sobre o papel que desempenhou o cinema nesse movimento artístico.

Por outro lado, e ao mesmo tempo, é uma história sobre o papel do fantasma, o papel de catarse e libertação que qualquer filme devia ter. Os gregos não tinham dúvida sobre essa função do teatro. Pensavam que a escola formava sábios, por isso os alunos tinham que pagar aos seus professores para aprender. Mas o teatro formava cidadãos, e então a própria cidade pagava aos escritores para escreverem, aos actores para ensaiarem, aos espectadores para irem ver. Já nos esquecemos, mas os espectadores gregos [dos festivais de Diónisos] eram pagos para irem tornar-se homens graças ao teatro. Obviamente é uma utopia, mas temos de reclamar uma função comparável para o cinema. O cinema foi mesmo a materialização visual de todos os sonhos do séc.XX.

AGM — No *Mas'Sin* temos duas narrativas. Uma sonora e uma visual, mas que se vão cruzando. Como pensou a questão desse cruzamento sob o ponto de vista da orientação do espectador?

SAG — As cenas visuais nunca são ilustrativas das cenas sonoras, mas são sempre condicionadas por elas. Montei primeiro a cena sonora. Experimentei passá-la a muita gente antes de passar para a imagem. A ligação não é de ordem racional, mas de evidência poética, e tem a ver com história fragmentada do cinema que eu estou a tentar reconstituir. Passamos da locomotiva dos Lumiére ao mágico Mélies, e depois ao expressionismo alemão, e constantemente há pequenos cruzamentos. As cenas visuais e as cenas sonoras não são duas coisas paralelas, são duas coisas que se entrecruzam. Muito experimental. Ao mesmo tempo eu queria que o espectador se deixasse levar pela impossibilidade de ele próprio, mentalmente, poder fazer uma construção. Queria também que ele quisesse ver o filme uma segunda vez, que é o sonho de qualquer realizador. Ao mesmo tempo, queria que fosse um pouco como a dança contemporânea; o Merce Cunningham mandava os seus bailarinos trabalharem sem música nenhuma e depois pedia ao John Cage para escrever uma música sem ver a dança dos bailarinos. Depois juntava as duas, e às vezes, por coincidência, aconteciam coisas. Mas, basicamente, dificultava imenso, porque a tendência natural é, sempre, seguir o ritmo.

Eu quis experimentar essa tensão constante e depois relaxá-la. Mas isso levo eu para todos os meus filmes, onde a escrita é como um desenho abstracto do que seria uma espécie de partitura de música contemporânea. Onde já não se podem escrever notas, mas se desenham grandes movimentos: fortíssimo, pianíssimo... Devo dizer que no *Mas'Sin* — que foi um gesto de raiva, tinha acabado de perder cinco anos da minha vida — eu não tinha nada a perder, por isso podia ir até ao limite das minhas escolhas, não fazer cedência nenhuma. E depois, foi o mal entendido total: o filme acumulou prémios... O mais sintomático foi o do Festival de Montepelier. Nesse festival cada espectador preenche um questionário de três páginas sobre cada filme. Um questionário impossível. Mandaram-me uma carta, relativamente simpática, pois não conseguiam classificar o filme, era a primeira vez que isso lhes acontecia. Normalmente os espectadores costumavam achar o filme médio mais ou médio menos, ou muito bom por unanimidade. No *Mas'Sin* só tinham considerado duas opções: ou era o melhor filme do festival, ou o pior filme do festival. Começa aí o mal-entendido. Globalmente, a recepção de todos os meus filmes tem sido um mal-entendido, mas isso... Enfim... Publiquei um livro a que chamei *Doutoramento em Solidão*. Apesar de tudo, uma das coisas que foi sempre a minha aposta, era a de que alguém mais tarde pudesse entender isso até melhor do que eu, e pelos ecos que tenho, acho que o *Mas'Sin* está a envelhecer bem. Aquilo que foi um mal entendido, já lá vão 15 anos, é capaz de já não levantar questões, mas, pelo contrário, ser estimulante e relativamente fácil de "ler", daqui a meia dúzia de anos.

AGM — Passando para o documentário e para o *Marginália*. A certa altura o Paulo Rocha diz, "nunca ninguém parece entender aquilo que estou a filmar". Sente isso quando filma? Acha que o realizador só na relação com o público encontra esse entendimento? Procura esse entendimento com o público?

SAG — Eu procuro encontrar espectadores, sim. O filme é uma espécie de oferta para encontrar pessoas. Depois, os filmes têm a sua vida própria e que já não me diz respeito. Mas a verdade é que numa filmagem, apesar de eu obrigar o tipo que vai puxar cabos a conhecer o argumento, apesar de contar a todos o que vamos filmar, sei que no momento da filmagem o

director de fotografia está preocupado com a sua luz, o câmara está preocupado com o seu enquadramento, o actor está preocupado com a sua imagem, a pessoa do som está preocupada com onde vai pôr o microfone e não fazer sombra. E, juro, só eu sei onde esse plano vai encaixar e porque o filmamos assim. É a solidão terrível do realizador no *plateau*. É um esforço tão grande, toda a gente está tão concentrada para que corra tudo bem, que esquecem o próprio sentido daquilo que se está a fazer. Ao mesmo tempo, prova que há uma exaltação. E o filme vive disso. Eu acho que o que é mágico no cinema não é só um fenómeno objectivo de hipnose por causa da persistência retiniana, é também uma coisa de excesso, de esforço que transborda a própria imagem. Está contido na imagem, não se sabe exactamente como, mas está lá. Acabei de salvar uma cassete. Isso é uma vitória, porque filmei com uma cassete estragada e pensava que não ia aproveitar nada dela. Passei dias à volta dela e consegui. São planos de árvores completamente despidas mas que têm uma espécie de peso, de escuridão, no dia em que nevou no Porto. É a mesma história do japonês que pinta um cisne em 30 segundos, mas levou 30 anos para conseguir esse gesto. Eu acho que os objectos realizados, pinturas, filmes, carregam isso.

AGM — No *Sabores***, a certa altura, pergunta-nos: "Como filmar interrogando?, Como mostrar / filmar / estruturar / montar?" Serve ao Saguenail o cinema como uma forma de entender o próprio cinema? É essa a principal razão dos seus filmes?**

SAG — Interrogo o cinema porque os seus instrumentos não são neutros. É exactamente como em sociologia. Sabe-se que quem observa vai desencadear e modifica o próprio processo. Por isso, eu tenho que interrogar, porque a imagem filmada não é só aquilo que está à frente da câmara. O que estou a interrogar é sobretudo o visível, porque a realidade das coisas, não a conhecemos. Vivemos de convenções. Chamamos cadeira a uma coisa onde nos sentamos. Mas se a puser de pernas para o ar, continuo a chamar-lhe cadeira mas já não me posso sentar nela. Não chamo cadeira a uma mesa, mas posso sentar-me numa mesa. É tudo uma convenção. Dentro dessa convenção — uma convenção de uso —acho que o visível tem uma parte fundamental. O visível serve para enganar. A primeira arma do engano é a linguagem, a segunda é o arranjo do visível. A linguagem pode-se desmontar pela própria linguagem. O visível talvez se possa desmontar pelo cinema. Por isso tenho sempre que interrogar, para entender o que me rodeia. Não excluo a possibilidade do visível ser apenas uma projecção de algo que está na minha cabeça. Isso também de alguma forma responde à questão sobre a narrativa. Isso é mais premente do que a vontade de imaginar uma história. O visível cria a sua própria ficção, e a narrativa depende disso.

AGM — Parece-me um processo quase contrário ao processo defendido pelos que escrevem hoje sobre como construir um argumento. Parece-me que primeiro constrói uma imagem fílmica e só depois tenta desmontá-la para a linguagem de argumento.

SAG — Sim, porque aquilo que pré-constróis é uma mentira. É a técnica da retórica. Queres convencer alguém de alguma coisa, e constróis o teu discurso com essa finalidade. É uma questão de poder — por exemplo o cinema americano é uma afirmação do seu próprio poder. Isso não me interessa. Por isso, obviamente, a minha coisa é uma busca, em parte, interior. Quando estive na Índia explicava que o cinema era a minha meditação, que meditava filmando. Para construir essa mentira, normalmente, há uma resistência dos próprios objectos, foi por isso que o cinema foi para o estúdio, porque rapidamente houve a necessidade da mentira ser completa. A mim, o que me interessa é que, mesmo havendo um sentido pré-estabelecido das coisas, há eventualmente outro sentido que eu posso vir a descobrir ou forjar. No *Mourir un Peu* filmo pedras da calçada. É uma calçada normal mas conforme a maneira de filmar pode-se tornar nas ondas do mar. De noite, com as luzes do carro a reflectir na calçada, tens um pôr-do-sol magnífico. Claro que me vais dizer que é encenado, que é uma mentira, mas não é, porque a calçada é mesmo real. E só pude filmar isso por causa do Porto, porque esse sonho marítimo português estava presente nas coisas do Porto. Talvez não nas calçadas, mas nos cafés que ladeavam essa calçadas. Não se cria nada a partir de nada. O problema é saber o que é exactamente essa coisa caótica a partir da qual criamos. As narrativas, ou os sentidos, não passam de hipóteses. O meu cinema consiste em propor uma hipótese ao espectador, e esperar que o espectador me confirme ou me conteste essa hipótese.

AGM — A expressão filme-duelo, usada na apresentação do filme *Nus dans la cage d'escaliers* **do Saguenail e da Regina, é de certa forma essa pergunta à espera da resposta do outro? Ou seja, um filmava um plano à espera da contestação do outro através de outro plano?**

SAG — Para que não haja mal-entendidos, a expressão surge depois do filme feito. A Regina estava à procura de uma forma para dizer *um filme a dois*, e eu sugeri um "filme-duelo"; duelo, em francês, também significa a dois, não é só combate. Há duas coisas distintas: a primeira é, como qualquer acto de criação, um apelo à espera de uma resposta. Quem escreveu a coisa mais bonita sobre isso foi o Claudel. Ele diz: "um verso é um apelo e a rima é que é a resposta". E ele sugere versos sem o seu par, sem a rima. A segunda coisa, é esse trabalho com a Regina. Um trabalho a quatro mãos, desde há muito anos, e que é uma coisa complicada. Não é bem como o Straub e a Huillet, onde cada um tem o seu domínio definido. Aquilo que cada um de nós faz depende dos filmes. As posições, as hierarquias; porque as há, a base não é a igualdade; as posições alteram-se de filme para filme. Nesse filme, há uma grande reflexão sobre um tema que é de ordem pictural — o nu — que sempre me interessou. E também também uma reflexão sobre o envelhecimento: nós não somos modelos ou manequins. E há outra coisa, assumida em termos da imagem como gesto de amor. E há ainda outra referência pictural, o cubismo, obtida graças à montagem — graças à Regina. E ainda outra coisa, que eu chamaria mais infantil, sobre a minha experiência de *voyeur* ou de ligação do nu à intimidade privada, sobretudo o nu do outro sexo, que condicionou um tipo de aproximação da minha parte, nitidamente diferente da aproximação por parte da Regina. A ideia de duelo é assumir que essas vias são contraditórias, mas são dois gestos de amor.

AGM — Ao ver *A imitação* **parece-me, quase inconscientemente, identificar planos de outros filmes. Parece-me rever certos filmes. Nos filmes do Saguenail parece-me que a matéria do cinema já não é o teatro, já não é a literatura, mas é o próprio**

cinema o mote dos filmes, um pouco como no Erice, mas de uma forma própria. Isso é uma consequência de ter escrito muito critica cinematográfica?

SAG — Não sei. É consequência de ter muitos filmes na cabeça — o próprio cinema torna-se a matéria prima. A matéria prima é como o mármore. O mármore é uma pedra que foi tão pressionada pela terra que levou a formar esse veios que depois de polidos dão o mármore. E o nosso cérebro funciona como a terra. A minha cabeça está sempre a reciclar, a pressionar. A minha capacidade de ver é formada pelas imagens que vi. No *A Imitação* há uma coisa particular; graças ao Bazar do Vídeo, e só há seis no mundo, consegui mandar vir, de Roterdão, para vídeo, o equivalente da curta focal que utilizava o Orson Welles. É uma objectiva muito particular. O Welles dizia que ela não permitia escolher livremente o sítio onde a pôr, porque a distorção é tão grande que só há um sítio certo onde a colocar. Obriguei o André Godinho a trabalhar sempre com essa objectiva, mesmo para planos aproximados; ele estava assustadíssimo. Mas o facto de se usar essa objectiva faz com que cada plano, cada enquadramento, se insira dentro de uma história onde essa objectiva já foi utilizada. Isso é óbvio. Uma parte do cinema também é isso. Claro que ninguém vai refazer um plano à Orson Welles, mas utilizar a mesma objectiva obriga-te a colocar perguntas que ele também teve de colocar.

AGM — No *Pas Perdus* temos oito planos sequência, mais um de créditos. É um filme que questiona constantemente o que vemos, mas também a temporalidade. Lembra-me muito o Citizen Kane. Queria também questionar a montagem e a forma como um filme nos pode ser mostrado de forma tão diferente, através da mudança da ordem sequencial dos planos?

SAG — A própria ordem dos planos, que é super calculada, é questionada. Na voz-off diz-se: "não se sabe se essa fotografia foi tirada antes ou depois" e em função disso a narrativa vai alterar-se. Aí estou a interrogar a própria narrativa. O Peter Brook dizia: "O teatro começa quando um actor entra em cena, mesmo antes de ele dizer seja o que for, a partir do momento em que ele o capta o olhar, já estamos no teatro". A partir do momento em que vemos uma silhueta, já vemos um personagem, já estamos na ficção, já estamos no cinema. E é essa coisa que eu estou a interrogar. O filme é puramente mental e deceptivo porque as hipóteses ficcionais que são narradas não só se contradizem, mas auto-contradizem-se, não levam a nada. Um dos dois discursos é totalmente paranóico, e acho que fala da actualidade, é um filme datado para mim. O outro é exactamente contrário; é essa coisa do privilégio de poder ficar na contemplação. E os dois enganam-se obviamente, porque afinal só comentam fotografias,mnão viram o que se passou antes e depois do *still*. Ao mesmo tempo, tendencialmente, tenho essa coisa de procurar a maior depuração possível, de reduzir para poder aprofundar o questionamento. Temos uma realidade imaginária a partir de várias cidades, e um elemento que faz a ligação que é uma silhueta e uma mala. Não temos rigorosamente mais nada. A ideia é mesmo um convite: "faça você mesmo!", "invente a sua ficção!". A esse nível eu acredito no acaso-objectivo. Há um filme que não vi, mas de que me falaram depois, que se chama *A Rapariga da Mala* (Valerio Zurlini, 1961). E toda a gente me diz: "de todos os filmes que citas no *Pas Perdus*, esse nunca o citas". Então esse seria o buraco negro, o tal "buraco negro". Os próprios filmes que são citados, para mim, são uma música de fundo, não têm outra consistência. Essa lista foi feita um pouco perguntando "Que filmes é que isto pode evocar?", mas não quer dizer que evoque. Eu estou, nessa desconstrução, a tentar entender como o cinema funciona e como a narrativa se constrói também pelo tempo. A narrativa só entra nos momentos em que a imagem está em "still", mas a temporalidade é, constantemente, posta em questão, pois a partir do momento em que se vê que a velocidade está sempre a alterar-se, sabe-se à priori que a imagem a dado momento irá parar. Mas não se sabe quando, e isso é outra narração, que não tem voz off mas que é a verdadeira coisa que acaba por captar o espectador. A vontade de interrogar: Há ali imagens obsessivas? Há. Mas eu não faço filmes para ter um discurso, para propagar ideias ou uma moral.

AGM — Neste momento existem cineastas activos com quem se identifique em matéria de abordagem do cinema?

SAG — Existem pessoas que vivem o cinema cada um com a sua prática singular. Tati, Orson Welles, Tarkovsky, Fellini, não têm nada a ver uns com os outros na sua forma, na maneira como trabalham, mas trabalham a mesma coisa. Aprendendo muito com a forma de trabalho do Boris Lemon, que é um dos meus melhores amigos, mas não me identifico. Recuso totalmente o grande mercado de produção, do *glamour*, do "armanço". Nem sempre recusei, já passei por isso. O cinema que pratico tanto pode ser o da intimidade, como o documental, como o cinema de estúdio. O que me encanta no cinema é que o Rouch ou o Mekas me podem criar uma emoção tão grande como o Minelli. Os meus gostos são eclécticos. Cada cineasta gosta de uma certa imagem; eu gosto de questionar a minha própria imagem. O cinema é a forma de permitir que a criança que não fui não morra. ■

Sabores, de Regina Guimarães e Saguenail

Pierre-Marie Goulet: “Demoro muito tempo a perceber o que um filme tem dentro”

Entrevista conduzida por António Câmara

PIERRE-MARIE GOULET nasceu em 1950 e veio para Portugal em 1990. Filmografia como realizador: *Encontros,* 105’ (também argumentista e montador, 2006); *Polifonias - Paci é saluta, Michel Giacometti*, 82’, 35 mm cor - 1:85 (1997; com a colaboração de Teresa Garcia e a participação de António Cunha; textos adicionais de Sérgio Godinho. Imagem: Bruno Flament et Gilbert Duhalde. Som e misturas: Antoine Bonfanti. Montagem, Pierre-Marie Goulet e Sandro Aguilar. Testemunhos de José Mario Branco, António Cunha, Adelino Gomes, Toni Casalonga. Produção: Costa do Castelo Filmes, Lisboa - Image Création, Bruxelles - Les Films du Village, Paris); *Faits et dits de Nasreddin* (também argumentista, 1993) mini-série TV; *Plage* (também argumentista e montador, 1987); *Au Père Lachaise* (1986); *Site* (também montador, 1980)*; Balade* (1978); *Djerrahi* (1978); *ICI* (1975)*; Ô Gaule* (também montador, 1974)*; Naissance* (também montador, 1973); *Un paysan des alpes* (1973)*; Corps morts* (também montador, 1972); *Mevlevi* (1970). Como montador: *O Caminho Perdido* (2005); *A Casa Esquecida* (2004); *A Dupla Viagem* (2000); Corps morts (1972); Argumentista: *O Herói*, (com Carla Batista), real. Zézé Gamboa, (Angola 2004); Assistente de realização: *Rosa Negra* (1992); *Naissance* (1973). Pierre-Marie Goulet tem em finalização *A Casa e a Música*, sobre a Casa da Música do Porto. Traduziu para francês os diálogos de *Juventude em marcha*, *No quarto da Vanda* e *O Sangue*, de Pedro Costa, *Quem és tu?,* de João Botelho, *A comédia de Deus* e *As bodas de Deus*, de João César Monteiro. Foi programador de Um Rio, Duas Margens, DocLisboa 2002, e de O Olhar de Ulisses. É co-fundador da associação portuguesa “Os filhos de Lumière”.

António Câmara — Tentando complementar o que já foi escrito sobre ti, não posso deixar de te perguntar como surgiu o teu primeiro filme, *Mevlevi*, sobre os dervixes.

Pierre-Marie Goulet — *Mevlevi* nasceu graças aos músicos sufi turcos que eu tinha conhecido quatro anos antes. Na Turquia as confrarias tinham sido proibidas pelo governo por volta de 1920. Tudo começou quando fui à Turquia em 1966, tinha eu 16 anos. Nessa altura ainda viviam dervixes e músicos sufi que tinham conhecido os “tekke”, os mosteiros onde eles se reuniam. Para contornar a proibição, os membros da confraria tinham aceitado realizar este ritual, ou antes, esta oração, fora dos “tekke” que tinham sido fechados pela policia, em certas ocasiões “oficiais”, procurando assim poder transmitir um pouco do que tinham recebido (música e ritual) a uma geração mais jovem. Foi nesse contexto que assisti pela primeira vez, em 1966, a uma dessas cerimónias. Voltei lá um ano depois com a minha câmara de 16mm, com a ideia de filmar uma cerimónia nesse contexto. Quando vi pelo olho da câmara aquelas caras tão dentro de si, pareceu-me quase obsceno filmar... e não consegui filmar. Um dos músicos sufis reparou nisso. No fim da cerimónia veio ter comigo e começou aí uma amizade que dura até hoje.
Depois eles deslocaram-se ao estrangeiro para apresentar a cerimónia com o objectivo de diminuir a pressão da proibição. Como uma das razões desta era uma vontade politica de ocidentalizar a Turquia, eles esperavam que um acolhimento favorável, da parte dos ocidentais, provocaria na volta o fim desta interdição na Turquia. Apresentaram-se então no Théâtre de la Ville em Paris em 1970. E por intermédio desse músico de que falei eles deram–me a exclusividade das imagens. Portanto consegui fazer o filme, mas quando pela primeira vez me desloquei à Turquia para filmar não tinha conseguido fazê-lo.

AC — Oito anos depois fazes o *Djerrahi*, sobre outra confraria. Sei que o filme foi visto por Orson Welles, que lhe fez um comentário muito elogioso numa carta, e se disponibilizou para gravar com a sua voz um comentário que tu tinhas para o filme. E tu não aceitaste. O sucesso assustou-te?

P-MG — Não tem nada a ver com isso. A co-produtora deste filme, Suzanne Cloutier, foi actriz (Desdémona) no *Othelo* do Orson Welles e conhecia-o bem. Foi ela que lhe mostrou o filme e lhe pediu para dizer o comentário. É verdade que ele escreveu essa carta, mas a razão porque não aceitei não tem nada a ver com o medo do sucesso, nem pensei nisso. Eu era muito novo e ele um realizador que eu admirava. Pareceu-me na altura desproporcionado que a voz dele aparecesse no meu filme.

AC — Mas não sentiste que perdeste uma oportunidade única?

P-MG — Hoje acho que o filme teria aguentado bem aquela voz “de peso” e tenho alguma pena de não ter aceitado, mas na altura, talvez por timidez, não me pareceu mesmo essencial para o filme. Confesso que hoje me surpreende o poder que o filme manteve, mas precisei para isso de uma grande distância.
Cada vez que faço um filme levo muito tempo a perceber o que está dentro dele. Isso vem da minha maneira de fazer filmes. Posso trabalhar até à obsessão antes de começar a filmar, sobre todos os dados, mesmo longínquos, à volta do filme, e depois esquecer tudo. Fico à espera do que vai surgir dali. Há processos, na fabricação de um filme, que por vezes não são muito conscientes. Depois, para encontrar o que lá está e ligar todos os fios, levo muito tempo. Preciso de me impregnar de uma maneira obsessiva de um universo que me irá, depois, restituir o filme. As imagens

filmadas precisam de ser esquecidas antes de ressurgirem por novos caminhos que eu próprio não conheço.
É por isso que tenho uma grande dificuldade em fazer o filme seguinte, porque o que me interessa mais, dentro dos filmes, é o que acontece quase por acaso, são pequenos milagres (muito preparados) e não posso garantir que esses milagres se irão repetir. Não é milagre no sentido em que estou a esperar passivamente, mas depois de criar um dispositivo, espero que, como dizem os turcos, *inch'Allah*, nasça dele qualquer coisa, *un je ne sais quoi qui s'atteint d'aventure*. Mas não é um processo mecânico. É um processo de procura obsessiva, uma acumulação de elementos que precisam, depois, de ser esquecidos, para renascerem de outra maneira que não através de um processo intelectual.
Depois de acabado o filme, demoro muito tempo a perceber tudo o que está lá dentro. De certa maneira isto evoca-me um texto de Jean-André Fieschi, onde ele conta que recebeu uma carta da Janine Bazin e só dez anos depois percebeu o que estava dentro dessa carta e escreveu *Les lettres mettent parfois trés longtemps à arriver à leur destinataire*. Podes ler algumas entrevistas do Fritz Lang, do Renoir ou mesmo do Pedro Costa e também eles dizem que precisam de muito tempo para perceber o que contém verdadeiramente um filme acabado. Parece-me que só os realizadores de filmes sem qualquer magia sabem exactamente o que será o seu filme antes de ele ter sido feito.

AC — Depois do *Mevlevi* fazes um filme que não tem nada a ver com a Turquia, o *Corps Morts*. Filmas os "bunkers" da "Muralha do Âtlantico" sobre as encostas de França. Sei que o filme teve uma reacção do público tão feroz que o critico Paul Thibaud, da revista *Esprit*, escreveu um artigo atacando o público e defendendo o filme. Compreendeste a reacção do público?

P-MG — O filme era, como escreveu Thibaud, "non-directif" (não directivo); não havia comentários, não havia texto. O comentário estava previsto, e tinha sido gravado e montado. Era composto por textos de Paul Virilio, que foi o homem que "inventou" os bunkers e outras citações de autores por ele escolhidos, como Rilke, Holderlin, ou por mim próprio como Julien Gracq.
Portanto a banda sonora eram esses textos e o som de uma tempestade que vai chegando. Durante as misturas, pareceu-me que seria mais forte tirar as palavras e deixar unicamente o som dos elementos, o vento, o mar, a tempestade. Talvez essa ausência de apoio intelectual tenha feito com que o público dessa altura reagisse muito mal. Sentiu-se talvez perdido.

AC — Estes filmes de que falámos até agora chama-los documentários, ou não?

P-MG — Tens uma definição de documentário? Entre reportagem e cinema não é difícil ver as diferenças. Sobre o que se chama documentário e o que se chama ficção já não sei.

AC — Mas a seguir filmas uma obra que marca um pouco essa diferença, o *Faits et Dits de Nasreddin*, que é um conjunto de 25 filmes com actores...

P-MG — Para mim esse filme não marca diferença nenhuma. Não há diferenças em matéria de trabalho cinematográfico. Poderia dizer-se que *Nasredinn* é um documentário sobre as histórias antigas da Turquia e do Mediterrâneo.

AC — Sei que colaboraste em exposições como a "Avant-Aprés", uma exposição sobre a arquitectura num espaço que já foi a cinemateca de Paris e onde projectaste, em 24 ecrãs, 450 filmes entre os quais um que mostra o Henry Langlois em plano sequência, a percorrer esse espaço da cinemateca como um fantasma. Os filmes que fazes por tua iniciativa são diferentes dos que te são encomendados?

P-MG — Todos os filmes que fiz antes de chegar a Portugal alternam entre filmes que quis fazer e filmes que me pediram para fazer. Não há nenhuma diferença entre eles. Mesmo que o assunto te pareça distante à partida, depois de entrarmos nele, ele torna-se teu. Aconteceu! Quando fiz o *Site* - e por fazê-lo da maneira que fiz — a instituição que mo encomendou nunca mais me pediu outro filme. Mas o filme já era meu… as consequências são exteriores ao filme.

AC — Quando começaste a fazer filmes tiveste algumas referências de alguns realizadores?

P-MG — Sim. Várias. Não estudei numa escola de cinema. Toda a minha formação foi feita na sala de cinema da Cinemateca de Chaillot, no tempo do Henri Langlois e da Mary Meerson. Muito cedo, aos 19 anos, comecei a trabalhar como assistente de realização, nomeadamente para o Serge Roullet (que depois me produziu alguns dos meus filmes). Uma outra pessoa muito importante para mim, apesar de não ser realizador, foi Antoine Bonfanti. As longas conversas que tínhamos juntos foram também fundamentais nessa construção de "referências". Trabalhei também durante um tempo com Jean Daniel Pollet. O Jean-Daniel tem um filme pelo qual eu tenho uma grande fascínio, que se chama *Méditerranée*. Eu gostava tanto do filme que o mostrei várias vezes. Tinha sempre de lhe pedir a cópia de cada vez que o mostrava. À sexta vez, ele perguntou-me o que se passava comigo. Ficámos amigos. Depois trabalhei com ele pelo menos duas vezes. Sobre o resto, se vires bem as programações que fiz, verás que há realizadores que surgem com muita frequência: Jean Epstein, Vítor Erice, António Reis, Pelechien, Bories Barnet etc...

AC — Vens para Portugal em 1990 e só em 1997 é que fazes o teu primeiro filme "português", o *Polifonias*.

P-MG — O meu primeiro filme "português", porque em 1993 ainda filmei o *Nasreddin*. Trabalhei antes com a Margarida Gil como assistente de realização no *Rosa Negra*, fiz depois uma coisa muito pequena, através do Hermínio Monteiro da Assírio & Alvim, etc.

AC — Há cineastas portugueses com os quais te identificas como realizador?

P-MG — Não me lembro da cronologia das coisas. Os filmes portugueses que conheço e de que gosto, tenho a impressão de já os conhecer há muito tempo. É como com na amizade: a data do encontro é pouco importante. Os filmes do António Reis conheci-os já depois de ter filmado *Polifonias*. Em relação ao Paulo Rocha, vi o *Mudar de Vida* entre o *Polifonias* e o *Encontros*…

Descobri o *Zéfiro* do José Álvaro Morais antes do *Polifonias,* mas redescobri-o quando fiz a programação do cinema português para Lussas, e cada vez que o vejo de novo, cada vez me interessa mais. Mas quando cheguei a Portugal não conhecia nada do seu cinema. Descobri o cinema português cá. Agora parece-me tê-lo conhecido desde sempre.

AC — A programação que tu fazes, tão intensamente, não te tira tempo para a realização?

P-MG — (risos) Felizmente ou infelizmente, não sei, passa muito tempo entre cada filme…entre o *Polifonias* e o *Encontros* passaram dez anos. Se continuar assim faço o próximo daqui a mais dez anos… Espero que não, já comecei a fazer a répérage para o *Além das pontes*,
que fará um tríptico com os outros dois. Desta vez, a base será o encontro entre o Alentejo e a relação subterrânea que a Turquia pode ter com ele. Será também em Peroguarda, mas também em Mértola e na Turquia, Istambul e talvez na Anatólia. As programações, que como sabes faço há já muitos anos, ou as oficinas com os miúdos n' Os Filhos de Lumière, são momentos importantes no meu percurso, que me ajudam a sentir o cinema. E o trabalho de programação, por exemplo, é para mim muito próximo do trabalho de montagem...

AC — Em relação ao *Polifonias,* esta paixão pela música tradicional portuguesa, que filmaste a partir dos registos do Giacometti, é mais francesa do que portuguesa? Porque achas que este fenómeno existe, sendo tu parte do próprio fenómeno?

P-MG — Não sei. Suponho que existem portugueses tão apaixonados pela memória da música tradicional como foram o António Reis ou o José Álvaro Morais, que filmavam a memória que está dentro da terra. Talvez se repare mais quando é um francês a fazer e não um português. Por ser estrangeiro. Mas o amor e a memória de uma terra, no António Reis, são muito marcados. Foi o António Reis que mandou o Giacometti para o Alentejo e ao encontro da Virgínia Dias, poetisa de Peroguarda, perto de Ferreira do Alentejo. O importante do Giacometti era que ele não ia somente registar a memória, mas construir uma relação humana fora do comum. Nunca vi um musicólogo que tivesse uma tão intensa relação humana com os camponeses como o Giacometti. Era uma coisa única. O António Reis também tinha essa sensibilidade. Como diz a Virgínia, "o Sr. Reis foi o primeiro que nos deu mimos".

Curiosamente, quem descobriu que a Virgínia era a autora dos poemas que dizia, não foi nem o Giacometti nem o António Reis, mas sim o jornalista Adelino Gomes, que acompanhou Giacometti na sua última visita a Peroguarda, e escreveu um texto no *Público* sobre a poesia dela. A partir daí Virgínia deixou de ter vergonha de dizer que os poemas são seus. Quando a Virgínia diz poemas, em ambos os filmes, nunca vês para quem ela os diz. Não sabemos para quem fala. Mas em frente dela estavam pessoas que eram muito importantes para ela. O António Cunha, fotógrafo que acompanhava Giacometti, já tinha uma relação afectiva com ela; o Adelino Gomes, o Zé Mário Branco (que fazia parte de um grupo de jovens do Porto que acompanhou o António Reis ao Alentejo nos anos 60). E como a Virgínia não se preocupa com a sua imagem, a câmara para ela não conta, o que conta é a pessoa que está em frente. É o ser humano, não a câmara.

AC — Mas ali ninguém olha para a câmara. Como consegues tornar a câmara invisível, sem o pedires?

P-MG — A câmara não é invisível. Depende do que é importante para a pessoa filmada. Se convidas alguém para ficar a ouvir a protagonista, com quem já existe uma ligação forte, é normal que, para alguém que não está preocupado com a sua imagem, a câmara não exista. O que é importante é a pessoa que está à sua frente e não a câmara. No *Encontros* nunca tive de dizer "por favor não olhe para a câmara".

AC — Na estrutura da montagem do *Polifonias* há alguma influência da estrutura dos cantos? A repetição das imagens é uma espécie de refrão?

P-MG — Não posso dizer que no início houvesse um plano escrito com uma estrutura parecida com as do canto. Mas quando começas a mergulhar obsessivamente no universo do canto, é óbvio que qualquer coisa parecida pode aparecer. Acho que o *Polifonias* acabou por ter uma construção polifónica. Para filmar os cantos no *Polifonias,* vi todos os arquivos na RTP. Todos os grupos estavam em linha excepto nos arquivos do Giacometti, onde os cantores formavam sempre um círculo, agarrando-se pelos ombros. Falei com os cantores, e eles explicaram-me que num palco seria difícil manterem-se em círculo, porque, pensavam, não era conveniente que alguns deles virassem as costas ao público. Mas também diziam que cantarem alinhados prejudicava o canto. Com efeito, uma pessoa fundamental no grupo, que é o alto – a voz que se eleva acima do grupo de homens e que frisa, quase sempre, a dissonância - era menos pior ouvida pelos outros cantores. Falei-lhes de Michel Giacometti e das imagens que ele tinha filmado. Eles confirmaram-me que era assim, em círculo, que cantavam antigamente. Propus-lhes portanto que cantassem em círculo.

Com a disposição em círculo colocou-se outra questão, que era a de saber como os filmar, porque havia naqueles cantos um aspecto muito convivial, ao mesmo tempo que transmitiam uma importância e dignidade muito telúricos. Tratava-se de dar esses dois aspectos que podiam parecer contraditórios: um muito direito, estático, ligado à terra, e outro mais livre e convivial, o do círculo.

Fiz algumas répérages filmadas do canto no Alentejo. Da primeira vez foi com uma câmara muito solta, à mão. O resultado desta forma de filmar foi que se conseguia captar muito bem a convivialidade pelo movimento da câmara, mas perdia –se completamente o lado hierático.
Depois fiz uma segunda série de ensaios filmados, desta vez com uma câmara completamente fixa. Esse lado mais hierático passava agora bem, mas perdia-se completamente a relação de convivialidade entre os cantores. Finalmente, decidi ir à procura daquele que tinha feito a câmara nos meus primeiros filmes, Gilbert Duhalde, e pôr-lhe essa questão. Ele acompanhou-me ao Alentejo para ver e ouvir os cantores antes da rodagem propriamente dita.

Depois dessa vinda ao Alentejo criámos um dispositivo a que chamámos «movimento imóvel». Instalámos um travelling circular en torno dos cantores, sempre do lado de fora porque estava fora de questão que a câmara

entrasse no círculo dos cantores. Ao rodar num travelling circular em volta deles, apanhando as suas costas com os braços que se entrelaçam, ao mesmo tempo contrariámos o movimento fixando a câmara num ou noutro rosto de cantor que se encontrava frente à câmara, do outro lado do círculo. Assim, ao mesmo tempo apanhámos o grupo circular de homens que se mantêm solidamente agarrados entre eles, mas também a personagem em frente da câmara.

A seguir havia o problema do ponto e do alto. Decidimos quais eram os sete ou oito cantos mais prováveis para o filme, gravei o som e entreguei-o ao operador de câmara, para ele saber quando entravam o ponto e o alto. Por tudo isto, quando me falas de documentário, encenação e direcção de actores, compreendes a minha dificuldade em assumir terminologias.

Sempre gostei da ideia de ter uma imagem entre duas imagens e dez minutos mais tarde ter a mesma imagem entre outras duas imagens. Isso cria-te a sensação de que a imagem repetida não é a mesma. Mesmo que seja o mesmo grupo de imagens, o facto de ser ao minuto 10 ou ao minuto 20 torna-as diferentes. A memória que estás a construir quando vês um filme vai modificar o teu olhar sobre esta imagem, à segunda vez não vais ver essa imagem da mesma maneira.

Com a música passa-se comigo uma coisa que é conhecida de todos: quando comecei a ouvir os cantares alentejano, e eu sou muito lento na música, às vezes aquele de que mais tarde vou gostar mais não é o que mais me impressionou da primeira vez. O primeiro canto que vês no *Polifonias* é um canto que já se ouviu no princípio do filme. Quando o vês filmado já o ouviste e já faz parte da tua memória. Reconheces já qualquer coisa, mesmo se esse reconhecimento ainda não é evidente. Neste filme em particular este mecanismo fazia todo o sentido por causa, exactamente, da estrutura do canto, do refrão. A repetição é uma coisa que, na música, ninguém põe em causa. O refrão faz parte da música mesmo numa sinfonia ou nos *leitmotifs* do Wagner e ninguém diz, Ah estás a repetir a mesma coisa.

No *Encontros* repito também as imagens mas não é por causa da música, é por causa da memória. O *Encontros* também tem uma estrutura musical mas não ligada ao canto. Está mais ligada a uma acumulação de memórias que se transformam pouco a pouco. No *Encontros* funcionou bem fazer trabalhar a memória de quem viu ou está a ver o filme. O filme fala sobre a memória mas ao mesmo tempo estás a fazer um exercício sobre a tua própria memória. E o final do filme é, no fundo, o trabalho prático para o espectador fazer funcionar a memória do que foi falado durante todo o filme.

AC — O final foi feito em conjunto com os homens do som, Bonfanti e Joaquim Pinto?

P-MG — Fiz o filme do Giacometti com o Antoine Bonfanti, que era um senhor do som que sempre trabalhou comigo, desde 1978. Foi o grande engenheiro de som do directo. Do Chris Marker, do Godard, da Marguerite Duras, do André Delvaux, do Resnais... O Bonfanti, que era corso, antes de chegar a Portugal ouviu falar do Giacometti que era corso também. Travaram uma amizade e graças a isso desenvolvemos, os três, um projecto que deveria ser filmado. Mas o Giacometti morreu antes que pudéssemos começar o filme.
Cinco anos depois o Antoine e eu continuávamos a querer fazer o filme e finalmente decidimos fazer o *Polifonias*, que retomava o desejo de Giacometti de fazer encontrarem-se as culturas corsa e alentejana. Acrescentei ao filme uma homenagem ao próprio percurso de Michel Giacometti.
No *Encontros*, nas misturas, o Antoine Bonfanti já tinha morrido. Mas quando eu estava a montar os sons já não estava sozinho. Tinha junto a mim a presença virtual do Antoine, com quem devia misturar o filme. Ouvia-o junto a mim. A verdadeira dedicatória está no plano final. É um plano onde toda a montagem do som foi concebida e montada como se fosse ele que a fosse misturar, como tinha feito ao longo dos 30 anos da nossa colaboração. A minha sorte foi ter encontrado um engenheiro de som para as misturas – o Joaquim Pinto – de grande sensibilidade e que conhecia muito bem o trabalho do Antoine.

Comparado com o *Polifonias*, o *Encontros* é mais complexo. No *Encontros* queríamos mostrar o *Mudar de Vida* às pessoas do Furadouro que tinham participado no filme do Paulo Rocha. Mas as pessoas já não viviam lá, nem havia sala de cinema. Conseguimos, no entanto, juntá-las, e decidi fazer a projecção numa sociedade recreativa que equipámos com 35mm, Quando estás numa sala de cinema não sabes se estás no Furadouro ou em Ovar ou Matosinhos, mas tenho a certeza de que para as pessoas, ver o filme no Furadouro, no próprio sitio, muda a maneira de o ver. Não há explicação exterior, mas isso faz parte do trabalho para se fazer um filme. Vêem-se as imagens, e percebe-se que a intensidade das emoções que houve nessa sala, neste dia, foi de grande importância para o filme. Faz parte da carne, da matéria do filme.

Instalámos um travelling e projectámos o filme duas vezes sem público, para saber quando haviam as imagens do mar no ecrã ou partes mais claras, com mais luz; o operador de câmara sabia quando entravam, pois não havia qualquer tipo de iluminação nessa cena; a única luz era a luz do ecrã; tudo isso foi obviamente preparado. Sabíamos quando era possível filmar. Aí, é a luz da projecção que faz a luz do filme.

E vês que o Paulo Rocha está comovido, parece estar a descobrir o filme. Não sei se se percebe, mas a senhora que está sentada ao seu lado é, no filme, a filha da Júlia, a personagem que a Maria Barroso interpreta no *Mudar de Vida*.

O *Encontros* evoca coisas desaparecidas, a presença dessas coisas desaparecidas. Por exemplo, da floresta do *Mudar de Vida* passamos para a floresta de hoje e ouvimos o som da floresta do Paulo Rocha. Isso não é um lamento. É para transmitir a presença, é como se ainda estivesse presente. A memória não é passado, é presente.
A civilização, hoje, tem uma coisa terrível: está feita de propósito para se perder a memória. É muito simples: se não temos memória, podem fazer de nós o que quiserem. Não temos ponto de referência. Dou-te um exemplo estúpido: vou comprar um tomate, e sabe só a água. Dizem-me que é um tomate, tem forma de tomate, tem cor de tomate, mas é só água, não tem sabor. Se ninguém alguma vez te deu um tomate com sabor a tomate, como é que vais saber a diferença entre os dois? A memória é fundamental, senão vão continuar a dar-te

tomates que são só água. Acho que o *Encontros* trabalha sobre o tempo, a memória, o presente e tudo isso de uma maneira que ainda não compreendi completamente. *Mais essaie de trouver ce que je voulais dire, pas ce que j'ai dit*. ■

Polifonias, de Pierre-Marie Goulet

Manuel Mozos: "Isto é menos cinzento do que parece"

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano

NASCIDO EM LISBOA em 1959, Manuel Mozos estuda história e filosofia, mas é na Escola de Cinema (actual Departamento de Cinema da ESTC) que se forma, especializando-se em montagem. Faz um estágio em Paris através de uma bolsa da Secretaria de Estado da Cultura, e trabalha na montagem de vários filmes portugueses. Em 1989, realiza *Um Passo, Outro Passo e Depois...*, a sua primeira longa-metragem, seguindo-se *Xavier*, que, apesar de filmado em 1991, só estreia onze anos mais tarde. Assina vários documentários sobre a história do cinema português, e, em 1999, realiza *...Quando Troveja*, a sua terceira longa-metragem de ficção. Em 2006, realiza *4 Copas*, que só chega às salas três anos depois. Actualmente exerce funções no ANIM. Filmografia: *Um Passo, Outro Passo e Depois...* (1989); *Xavier* (1992); *Solitarium* (1996); *Cinema Português?* (1997); *José Cardoso Pires - Diário de Bordo* (1998); *...Quando Troveja* (1999); *Censura: Alguns Cortes* (1999); *Crescei e Multiplicai-vos* (2000); *Ruínas* (2009); *4 Copas* (2009).

Miguel Cipriano – Como surgem as ideias para os seus filmes?

Manuel Mozos – Antes de mais há uma distinção entre as coisas que partiram de ideias minhas e coisas que me foram propostas. O meu trajecto foi um pouco estranho, e isso marcou de algum modo aquilo que eu fiz até agora. Depois de fazer a Escola de Cinema trabalhei sobretudo na área de montagem. Em 1988 eu trabalhava com um grupo de amigos vindos da Escola, e surgiu uma ideia do Edgar Pêra, do Pedro Ruivo e do Luís Alvarães. Era uma ideia para uma série de televisão que nós os quatro apresentámos, mas que acabou por não ser feita.

Na altura o Fernando Lopes tratava das produções externas para a RTP, e acabámos por aceitar um convite dele, excepto o Edgar, para fazer um telefilme sobre histórias que se passassem na periferia de Lisboa. No fundo era uma série de quatro filmes e, para além de nós os três, havia um quarto realizador da própria RTP. O meu foi rodado em 1989 e passou na Cinemateca. Depois quando passaram na televisão não tiveram grande visibilidade, mas um ou outro crítico destacaram sobretudo o do Alvarães e o meu.

Os concursos do Instituto Português de Cinema eram diferentes dos actuais – só havia subsídios para longas-metragens, e a única distinção era entre *primeiras obras* e o que hoje se chama *selectivos*. Quer o Pedro quer o Luís já tinham concorrido e, na altura em que estavam a fazer os seus filmes para a série, que se chamava *Corações Periféricos*, obtiveram subsídios para longas-metragens. Eu concorri a seguir a ter acabado o meu filme, que era *Um Passo, Outro Passo e Depois...* Tive a sorte de ser aprovado e comecei então a trabalhar na produção do *Xavier*.
No caso do *Passo*, o filme partia de uma premissa do Edgar Pêra: passava-se num liceu e era a história de um contínuo um bocado rezingão. A partir desta premissa eu desenvolvi um argumento, primeiro com o Jorge Silva Melo, depois mais tarde também com a Manuela Viegas. Como tinha gostado da relação de trabalho que tivemos os três, no *Xavier*, que partiu de uma ideia minha, comecei, da mesma maneira, por trabalhar com o Jorge Silva Melo, e depois integrando a Manuela Viegas. Agora relativamente à própria concepção do *Passo*: numa primeira fase eu ia tendo ideias a partir de um esboço daquilo que se queria fazer – uma história num bairro periférico sobre um contínuo. Começámos a dar forma a esta personagem, que levava uma vida rígida e austera, e, num espaço de 24 horas, um percalço o ia pôr numa situação um bocado caótica para os seus moldes de vida. Fomos trabalhando esta ideia, e à medida que nos aproximavamos da hipótese de entrar em produção, haviam coisas que iam sendo alteradas. Durante a *repérage* a questão do liceu foi importante: inicialmente eu não queria um liceu moderno, queria algo que estivesse um bocadinho mais de acordo com a personagem. Começámos por procurá-los em Lisboa. Alguns eu já conhecia, e havia dois ou três que me agradavam, mas com a equipa de produção víamos sempre algumas dificuldades em esquematizar um mapa. Tínhamos poucos dias de rodagem e, como era o meu primeiro filme, havia algumas dúvidas em relação à minha capacidade de filmar dentro do plano de trabalho.

A certa altura a pessoa que estava à frente da produção sugeriu um liceu de Oeiras que eu não conhecia. Começámos então a centrar-nos naquela zona, e fomos descobrindo os outros *décors*. Portanto, foram-se transformando certas ideias que estavam mais ligadas a Lisboa. Na cidade as deslocações seriam mais complicadas por causa do trânsito e, realmente, termos encontrado aquela zona e os espaços que pretendiamos, alterou algumas coisas do próprio argumento. Ao longo do processo, há coisas que vamos mudando, mas no caso deste filme não houve grandes alterações na rodagem. Na montagem houve coisas que sairam por questões de tempo, e porque eu e a Manuela, que montou o filme comigo, não achávamos que fizessem falta. Depois o facto de ter o apoio para o *Xavier* deu-me um grande contentamento, porque na época não era muito normal quem estava a começar poder fazer outro filme dois anos depois.

Isso entusiasmou-me muito, e era um projecto para o qual eu já tinha um esboço na altura do *Passo*. Aqui o trabalho de argumento foi mais complexo, porque o filme passava-se em vários anos e havia muito mais personagens. De algum modo havia o risco de ser um projecto um pouco ambicioso, sobretudo por ter muitos *décors*, cenas e personagens, mas as pessoas que trabalharam na preparação do filme estavam muito contentes porque nos parecia que tínhamos um argumento sólido e muito trabalhado, e eu tinha feito uma planificação prévia com uma espécie de *storyboard*.

MC — É aí que surge o Joaquim Pinto.

MM— Depois, durante a preparação, começou a haver alguns percalços relacionados com a produtora. O Joaquim Pinto, que tinha feito a produção executiva do *Passo*, era agora produtor, e como ele não queria alargar muito à produção de filmes a empresa dele de materiais de som, criou a "Invicta Filmes". Inicialmente tinha produzido os seus próprios filmes, *Uma Pedra no Bolso* e *Onde Bate o Sol*, depois pegou no João César Monteiro e produziu as *Recordações da Casa Amarela*, e o primeiro da Teresa Villaverde, *A Idade Maior*. Neste filme da Teresa houve alguns problemas de gestão, isto na mesma altura em que o meu filme e o do Alvarães estavam em preparação. Ele queria abrir mais a produtora, mas ainda não tinha uma estrutura suficientemente forte.

MC — E surgiram sérios problemas de produção.

MM — Previmos arrancar numa determinada data, mas depois decidimos adiar um tempo, e quando realmente se arrancou para o filme, o ambiente, a equipa e o trabalho dos actores deixaram-me bastante satisfeito. Tínhamos feito um mapa de quase nove semanas, mas a partir da terceira semana começou a haver problemas de pagamentos, e na quinta semana houve uma pequena paragem. As coisas negociaram-se e o filme foi retomado ao fim de um dia, mas quando estávamos a chegar ao fim da oitava semana voltámos a parar e eu julgava que a coisa seria resolvida. Na altura estava aborrecido, mas não imaginando o que se ia passar. O filme parou mesmo e não se encontrou maneira de o retomar, embora se tivessem feito vários esforços. O filme parou porque os técnicos e os actores não estavam a ser pagos, e obviamente que as pessoas não estavam contentes com a situação. Isto não aconteceu por culpa do Joaquim, mas sim porque uma das outras pessoas que estava à frente da produção tinha feito o orçamento a contar com uma participação de um produtor francês, e não se precaveu de garantir o estado financeiro desse produtor, que, veio-se a descobrir, estava falido. Obviamente que a pessoa responsável por isso me aborreceu, mas não foi uma situação de desviar dinheiro, foi uma coisa um bocado ingénua. Eu confiei naquela pessoa não prevendo a situação, e ainda hoje em dia não me interessa saber para onde vai o dinheiro.

MC — Apesar desses percalços, não perdeu a vontade de trabalhar. E surge o documentário sobre Lisboa.

MM — Na altura, e penso que isso ainda acontece hoje, quando as pessoas vêm de áreas técnicas e passam à realização normalmente deixam de ser chamadas para as funções em que trabalhavam. Eu era da montagem e praticamente durante um ano e meio não tive qualquer espécie de trabalho. Havia apenas as diligências que ia fazendo com a produtora do *Xavier*. Como o filme do Alvarães já estava a ser montado quando a produtora entrou em falência, andámos a ver como é que as coisas se resolveriam para acabarmos os filmes.

Mais tarde voltei a ser chamado para alguns trabalhos de montagem e profissionalmente fui-me safando, mas eu próprio não estava com vontade de voltar a filmar

enquanto não acabasse o *Xavier*. Isto em 1991. Depois, em 1994, a "Rosa Filmes", que tinha à frente o Joaquim Sapinho e o Luís Correia, propôs-me a realização de um documentário cujo tema era Lisboa, por ocasião do *Lisboa, Capital Europeia da Cultura*. Acabei por aceitar e, apesar de ser uma proposta vinda de fora, eu tinha carta branca para fazer o que quisesse. Como não havia uma verba muito grande, e eu conhecia razoavelmente bem o cinema português, achei que seria interessante fazer uma coisa utilizando materiais de arquivo e fazendo entrevistas a realizadores, técnicos e produtores que eu achava que tinham a ver com Lisboa. Obviamente tive que mostrar ao Joaquim e ao Luís o que queria fazer; eles acharam bem e arrancámos com o filme.

MC — Como se organizou para esse documentário?

MM — Tinha uma estrutura pequena, o filme era feito em video, com duas pessoas na câmara, uma no som, uma que tratava da produção, e algumas comigo na montagem para irmos fazendo a pesquisa daquilo que queriamos utilizar dos vários filmes. Um bocado devido a esse filme, e juntando a umas ideias que eu tinha de há uns anos atrás, eu propus à "Rosa Filmes" um outro projecto, que originalmente seriam quatro filmes sobre o cinema português. A minha ideia era cruzar oito áreas, duas a duas, para cada filme. E teria a ver com actores, realização, técnicos, exibição, distribuição, laboratório, crítica, ensaio... Eu não queria fazer uma coisa cronológica, mas sim cruzada, precisamente, em que de uns motivos passariam para os outros.

Na altura o Instituto não tinha concursos para séries, mas como em 1996 se comemoravam os 100 anos do Cinema, foi criada uma comissão para a celebração dessa data, e nós apresentámos o projecto a essa comissão. Havia pelo menos mais dois projectos a concurso. O nosso foi preferido, só que entretanto a verba que a comissão teve não era tão avultada como eles estavam à espera, e o que eles sugeriram foi apresentar o projecto ao Instituto de Cinema, mas um a um. Nessas circunstâncias pensei que não valia a pena, e comecei a trabalhar no sentido de ser apenas um filme. Aí decidi ficar só com uma pessoa, e optei pelo Bénard da Costa, para tentar fazer uma coisa sobre o cinema português. Falei com o Sapinho e com o Luís, que foram sempre muito correctos comigo, e falei com o João Bénard da Costa, que aceitou.

MC — Mas o Bénard participaria em que qualidade?

MM — Eu não queria entrevistá-lo enquanto director da Cinemateca, mas sim como uma pessoa que conhecia bem o cinema português, então propus que ele escolhesse um sítio onde pudessemos filmar e ficar lá durante um dia a falar. Ele propôs a casa dele e, portanto, a rodagem decorreu apenas durante esse dia. Começámos por volta das dez horas da manhã e estivemos a filmar em contínuo praticamente até às sete da tarde. A primeira parte filmámos no jardim da casa, a segunda parte durante o almoço que ele nos ofereceu, e a terceira parte numa sala, que acabámos por não utilizar. O que ficou combinado com a "Rosa Filmes", e que vinha já do *Lisboa no Cinema*, era o trabalho ser feito sobretudo na montagem. Por um lado, o acesso aos filmes tinha que ser possível, por outro lado devia poder experimentar a construção do filme à vontade.

Logo de seguida eles convidaram-me para fazer um filme sobre o José Cardoso Pires, que partiu de uma ideia deles de fazer alguns documentários sobre autores e artistas portugueses. Foi um processo que se arrastou em termos de rodagem, muito porque o Cardoso Pires já estava debilitado, mas acabou por se fazer, e o que mais me alegrou foi que ele viu e ficou bastante contente com o resultado. Mas são projectos um bocadinho diferentes em termos de trabalho. Depois convidaram-me para fazer um episódio de uma série sobre a história do cinema português, dando-me à escolha o período que eu queria. A ideia era fazer períodos de quinze anos. Havia dois que já estavam tomados por outros colegas, mas acabei por ficar com aquilo que realmente me interesseva, que era o período entre os anos 40 e 60, que era uma época mais obscura.

MC — Entretanto o que tinha acontecido ao *Xavier*?

MM — Eu ainda continuava a ter esperança de acabar o filme, e, no meio disto, havia amigas minhas que me pressionavam para voltar a fazer outra ficção, porque talvez até isso me abrisse outras portas para conseguir acabar o *Xavier*. Durante um tempo rejeitei essa ideia, mas às tantas começou a fazer sentido, e um dia peguei nas minhas notas e fiz uma coisa que, olhando hoje para trás, não sei se não terá sido um pouco estrambólica. No fundo fiz um argumento em 48 horas. Como a data do concurso estava próxima, contei com a ajuda de três pessoas que trabalhavam na "Rosa Filmes": eu ia escrevendo as cenas à mão, e ia-lhes dando alternadamente para passar a computador, portanto eles ficavam sem saber o que era o projecto no seu todo. Aquilo era quase como se estivesse num delírio.

Obviamente que ia tirando coisas dos meus cadernos, e era um bocado por associação, mas foi assim que escrevi o argumento do *...Quando Troveja*. Com mais duas pessoas que me ajudaram a preparar as papeladas que eram necessárias para o ICAM, entregámos o projecto sem produtor. Foi aprovado e acabei por fazer um contrato com a produtora do António Seabra, que era uma produtora pequenina. O argumento era um bocado maior do que deveria ser, por isso foi-me sugerido pela produtora retrabalhá-lo com alguém. Fiz isso com a Jeanne Waltz. Digamos que o argumento inicialmente tinha três níveis distintos, e um deles saiu. Fomos trabalhando nisso durante uns meses até arrancarmos para filmar. Aí estávamos um bocado limitados em termos de tempo de rodagem, mas a equipa era bastante boa, acreditámos que conseguíamos fazer o filme em cinco semanas, e fizemos.

Depois há aqueles percalços do costume, para exibir. O filme entretanto é exibido no "Fantasporto" e ganha um prémio, depois é exibido em Turim, e finalmente consegue estrear em Portugal. Não foi nenhum êxito, pelo contrário, mas a crítica foi bastante simpática. Realmente, o facto de eu ter feito outra ficção ajudou a que pudesse voltar a pegar no *Xavier*. Mas aquilo que eu pensava fazer, que era voltar a filmar o que faltava, já não era possível porque os actores não correspondiam, portanto a única hipótese era remontar com o material que tinha.

MC – Passou quanto tempo desde a interrupção da rodagem até essa altura?

MM – Até acabá-lo realmente foram onze anos (!). Ao longo desse tempo, mexi no filme de vez em quando na

montagem. A minha ideia era ter alguma coisa para mostrar a pessoas que se pudessem interessar pelo filme, e houve alguns produtores que mostraram interesse, mas ao pegarem no filme não era dali para a frente, tinham que pagar as dívidas acumuladas, e nisso eles não estavam interessados. E provavelmente não seria rentável para eles estar a investir numa coisa que já era uma espécie de *alien*.

MC — Onze anos para acabar um filme é, realmente, muito tempo. Como surgiram o *4 Copas* e o *Ruínas*?

MM — Sou lento a ter projectos meus ou coisas que para mim façam sentido e que ache que são fazíveis. Fiz ainda vários documentários, quase todos eles propostas. Para o *4 Copas*, o Sapinho perguntou-me se eu estava interessado em trabalhar com eles numa ficção. Teria toda a liberdade, a única condição seria trabalhar no argumento com duas pessoas que vinham da Escola de Cinema, que eram o Octávio Rosado e a Cláudia Sampaio. Conheci-os sem compromisso, e começámos a encontrar-nos para ter ideias. Eles iam-me apresentando coisas, e às tantas tínhamos um leque de hipóteses que fomos discutindo. Chegámos a uma ideia que depois desenvolvemos para o argumento do *4 Copas*, que durante muito tempo se chamou *Diana*, porque estávamos mais centrados nessa personagem. O título definitivo só apareceu no fim da montagem. Eu não queria que o título fosse *Diana* porque já tinha feito um *Xavier*, e porque de repente tinha havido uma proliferação de nomes próprios nos filmes portugueses, sobretudo nomes femininos.

Entretanto, o único projecto recente que partiu de mim foi o documentário *Ruínas*, também a partir dos meus apontamentos. Neste caso era uma coisa um bocado em aberto. Não estava a contar uma história concreta, era mais sobre coisas que eu queria abordar e era assumidamente uma espécie de *work in progress*. O trabalho do filme era uma coisa que eu podia estar a montar e estar a rodar. Não foi assim que aconteceu, mas, de algum modo, é um dos meus trabalhos mais pessoais. Não estou a dizer que gosto mais ou menos disso, mas dos filmes que eu fiz, os que tiveram uma base maior que partisse de mim foram o *Passo*, o *Xavier*, o *Cinema Português...? Diálogos com João Bénard da Costa*, o *...Quando Troveja* e o *Ruínas*, embora todos eles tenham sido diferentes. Quer o *Ruínas* quer o do João Bénard sofreram alterações face àquilo que me propunha fazer inicialmente, e o *Xavier* ficou amputado, apesar de ter sido o que ficou mais próximo da concepção. Depois fiz alguns filmes institucionais e videoclips, em que tinha que respeitar certas regras, mas todos os filmes propostos sinto-os como filmes meus.

MC – Existe a ideia de que alguns cineastas ligados ao Cinema Novo tiveram peso e influência sobre uma geração de realizadores mais novos, mas que essa ligação se tem vindo a perder. Consegue comentar isso?

MM – Sim. Eu não julgo que haja uma geração filha de outra. No contexto da história do cinema português, a primeira geração (como grupo de pessoas) surge ainda no mudo, mas vai funcionar já com o som e atravessa os anos 30 e 40. Tem a ver com o Lopes Ribeiro, o Chianca de Garcia, o Cottinelli, o Leitão de Barros, o Brum do Canto... O Leitão de Barros já não fez ficções a partir dos anos 50, e o Lopes Ribeiro só fez uma. O Brum do Canto e o Artur Duarte, que vem depois, são os únicos que filmam até depois de 1974. Depois, como assistentes desses realizadores, vai surgir uma espécie de segunda geração, mas que hoje não é considerada porque é um pouco omissa. São os casos do Fernando Garcia, do Perdigão Queiroga, Augusto Fraga, Henrique Campos... A maioria dos filmes que estes realizadores fizeram seguiam as tendências dos cineastas anteriores, em filmes de cariz histórico, folclórico, ou eram comédias. Nos anos 60, esses realizadores vão chamar para actores dos filmes pessoas que vinham do chamado nacional-cançonetismo, e algumas vedetas de outras áreas. E depois há uns casos algo paradigmáticos, como o do Oliveira, e o de Manuel Guimarães, que tenta uma aproximação ao néo-realismo. Exceptuando estes dois, estava tudo alinhado por uma determinada batuta.

MC — E a geração do Cinema Novo?

MM — Pois: nos anos 60 surge uma outra geração, que está em franca oposição a este movimento, e que desde há muitos anos se chama o Cinema Novo português. Começando com o António da Cunha Telles, o Paulo Rocha, o Fernando Lopes, juntando-se o António Macedo, o António Pedro Vasconcelos, o António Seixas Santos, o João César Monteiro, o José Fonseca e Costa (que vinha de início, mas que, por razões de índole política, só filma mais tarde). São realizadores que funcionam como grupo e têm um programa de oposição ao cinema feito até essa altura. Alguns deles tinham estudado juntos em Londres e em Paris. No fundo, eles estão motivados para fazer filmes e, tal como os que vinham dos anos 30, tinham um trabalho na crítica.
Este grupo depois alarga-se, e aí já começa a haver algumas quezílias entre eles. Forma-se o Centro Português de Cinema e a Gulbenkian aceita dar apoio aos realizadores, desde que o CPC consiga decidir quem filma, e cria-se então um programa de financiamento. Aí o Estado percebe que não pode ser a Gulbenkian a mandar no cinema, o que leva à criação de leis e estruturas para o cinema português, sobretudo com a criação do Instituto Português de Cinema, com a organização de uma Escola de Cinema e de uma Cinemateca, e mesmo na relação com a RTP.

Portanto, quando estas coisas começam a acontecer e estão a ganhar corpo, dá-se o 25 de Abril, e o facto de haver uma revolução fez com que, num primeiro momento, os realizadores se unissem e sentissem necessidade de levar o cinema para a rua. Há um corte com o lado ficcional, para se tratar um lado mais imediatista do cinema. No meio dessas convulsões, as pessoas começam também a tomar posições políticas, e as coisas começam a desagregar-se.

MC — Hoje fala-se pouco da geração pós-25 de Abril, a dos anos 80.

MM — Com o próprio aparecimento da Escola de Cinema, saem os primeiros realizadores formados. O João Botelho é um dos poucos que vem de início, mas mesmo quando a Escola começa a ter mais realizadores, os filmes não têm muita notoriedade. Numa primeira fase o Vítor Gonçalves ou o Daniel Del-Negro, e na continuidade disso vão surgindo o Pedro Costa, o Joaquim Leitão, eu, o Luís Alvarães, a Ana Luísa Guimarães, com algumas abertas para outros realizadores que, não vindo da escola, estão mais ou

menos na mesma faixa etária, como a Teresa Villaverde ou o João Canijo (que não fez a Escola mas passou por lá). O João Botelho, a Solveig Nordlund e a Monique Rutler estão mais conotados ainda com os realizadores do Cinema Novo. Havia um filme do Vítor Gonçalves e do Daniel, mas é com o Joaquim Leitão e com o Pedro Costa que há uma terceira geração, digamos assim.

MC — Mas, a nível geracional, quem influenciou quem?

MM — Apesar de vários realizadores do Cinema Novo terem sido professores desses realizadores que então surgem, julgo que não há entre eles uma ligação tão grande quanto isso. Aqui não há o corte com a geração anterior, como aconteceu com o Cinema Novo, é quase pura e simplesmente ignorar a geração precedente sem levantar ondas nenhumas. Mas isto nem sempre é claro porque, de algum modo, alguns realizadores deixaram marcas. Alguns não são propriamente conotados com o Cinema Novo, embora acabem por estar de algum modo ligados – no caso do Vítor Gonçalves ou do Pedro Costa, há uma marca do António Reis. Ele acompanhou a geração do Cinema Novo e trabalhou com alguns deles, mas é um caso um pouco particular, tal como o António Campos, embora esse seja ainda mais obscuro. Num outro sentido, o Joaquim Leitão poderá estar mais próximo do Fonseca e Costa ou do António Pedro Vasconcelos. O António Reis tinha sido professor do Vítor, do Pedro, do Joaquim Leitão, meu, e de uma série de gente. Realizadores como o Paulo Rocha, com *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida*, ou o Fernando Lopes, com o *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*, terão deixado marcas, mas não é isso que motiva a nova geração.

Depois a partir de pessoas como o Joaquim Sapinho e o João Pedro Rodrigues, os mais novos começam a ter mais visibilidade. Muitos dos realizadores que surgiram por aí desapareceram rapidamente: só têm um filme, obras muito invisíveis, ou percursos muito sui generis, como é o caso do Edgar Pêra. Quando o *Corte de Cabelo* surge há uma sensação mais marcada de um novo cinema. O Sapinho ou o João Pedro não estão tão longe de nós, acabam por fazer parte do grupo, e eu não sei até que ponto os realizadores mais recentes, como o Miguel Gomes, não fazem ainda parte, embora haja nuances.

MC — Que importância teve o surgimento de concursos para curtas e para documentários?

MM — Só a partir de meados dos anos 90 é que os concursos passaramm a contemplar projectos de curtas-metragens e de documentários, e houve um certo *boom* porque se abriu imenso as possibilidades para novas pessoas. Algumas acabaram por fazer um ou dois filmes, outras ficaram muito presas ao documentário ou à curta-metragem, e até passarem à longa demoram um tempo. Mas eu julgo que, apesar de tudo, há uma postura diferente. Para já, os professores da Escola de Cinema já não são os do Cinema Novo, e, para o mal e para o bem, os professores acabam sempre por nos marcar. E é um pouco por isso que a tendência é que os mais novos sejam cada vez mais desapegados. Eu, tal como outros da minha altura, estou mais ligado porque, de algum modo, tenho um apadrinhamento por parte de alguns desses realizadores: o Fernando Lopes deu-me a hipótese de fazer um filme, o Paulo Rocha possibilitou-me terminar o *Xavier* (também tinha sido meu professor na Escola e eu trabalhei como montador em filmes dele).

Eu tinha ligações com essas pessoas e enquanto montador trabalhei com muitos deles. E aqui também há uma diferença entre aqueles que se assumem como realizadores e aqueles que fazem um percurso na profissão como técnicos, que é o caso da Manuela Viegas ou da Ana Luísa Guimarães.

Por outro lado, eu interesso-me muito pela história do cinema português e, como tal, vi e vejo muitos filmes portugueses. Se calhar tenho um conhecimento númerico maior do que grande parte das pessoas e é um bocadinho isso que permite que me dê muito bem tanto com os tipos que vêm do Cinema Novo como com os novos, mas isso há-de ter a ver com a maneira de ser de cada um, obviamente. Num certo momento eu decidi, enquanto montador, praticamente só trabalhar em primeiras obras, e isso permitiu-me ficar ligado aos mais novos.

MC – Como encara a exibição comercial e a figura do festival de cinema, que tem ganho cada vez mais importância?

MM – A ideia é sempre que os filmes estreiem em sala. Ao longo do tempo as coisas mudaram bastante, mas o cinema português só esporadicamente teve sucessos, e nunca foram coisas por aí além. Ao contrário do que às vezes se pensa, *A Canção de Lisboa* e *O Pátio das Cantigas* não tiveram assim tantos espectadores na época em que estrearam, e mesmo em termos de crítica não foram muito elogiados. Há o caso do *Fado, História de uma Cantadeira*, do Perdigão Queiroga, mas os sucessos mesmo só vão aparecer nos anos 60 e 70, onde alguns filmes ultrapassam os cem mil espectadores, que em Portugal é um fartote. Filmes como *O Rei das Berlengas*, do Artur Semedo, um ou outro filme do António Macedo, e em '84 *O Lugar do Morto*, do António Pedro Vasconcelos. Desde aí, esporadicamente surgem blockbusters à portuguesa com algum sucesso: o *Adão e Eva* e o *Tentação*, do Joaquim Leitão, o *Amália*, alguns do Leonel Vieira, o *Sorte Nula*, o *Filme da Treta*, *O Crime do Padre Amaro*... Mas há um lado um bocado falso nestas questões da exibição de cinema, e que contam muito com o que é, por um lado, a cultura e os hábitos das pessoas de ir ao cinema. Depende muito, e cada vez mais, de campanhas de promoção e do marketing.

Do meu ponto de vista isto não se passa só com o cinema, passa-se com várias áreas. Não estou a dizer que os filmes que têm muitos espectadores são maus, mas sem dúvida que uns são melhores e outros são piores. Não é por vender mais que a coisa se torna melhor, mas também não é por vender menos que ela é melhor.

MC — Os realizadores mais jovens parecem encarar de outro modo a nova rede dos festivais.

MM — Julgo que, realmente, de alguns tempos a esta parte, há uma proliferação de mostras e de festivais, que não havia há alguns anos atrás. Isso são janelas que permitem que os filmes sejam vistos. Por um lado é bastante benéfico, por outro lado não sei se isso não irá banalizar o circuito dos festivais. Eu sinto que realizadores mais novos, ou certas produtoras, estão mais capacitados de entender novos modelos. Julgo que

actualmente realizadores como o João Pedro Rodrigues, o Miguel Gomes ou o Pedro Costa são tipos que têm uma noção muito mais clara dos benefícios que a circulação por festivais, nomeadamente no estrangeiro, lhes pode trazer, não só para os filmes que estão a passar, como para os permitir subsistir enquanto realizadores.
E eu julgo que a ideia de um realizador é saber que com um determinado filme pode depois fazer outro. Acho que isso é realmente válido se se souber estabelecer estratégias para que o filme circule de uma maneira positiva e aberta; saber trabalhar no sentido de ganhar espaço para um filme. Um filme limitado só a este país, mesmo que faça alguns milhares de espectadores, é quase invisível, e normalmente não tem nenhum lucro.

MC — Que lhe parece o caso João Salaviza, Palma de Ouro em Cannes para a curta-metragem em 2009?

MM — Acho que o caso João Salaviza é bastante interessante, não só por ser Cannes e ser o primeiro filme dele, mas por abrir muitas portas. É possível fazer o que ele fez, e quem quer começar hoje pode acreditar. Isto não é assim tão cinzento como à partida parece. ■

Ruínas, de Manuel Mozos

Dois filmes de Manuel Mozos

Miguel Cipriano

…Quando Troveja (1999)

Longa-metragem de ficção 92'
35mm, cor, Dolby SR
Realização: Manuel Mozos
Argumento: Manuel Mozos, Jeanne Waltz
Produção: Antónia Seabra
Direcção de Fotografia: José António Loureiro
Montagem: Pedro Ribeiro
Guarda-roupa: Tatão Amaral
Direcção Artística: Tiago Albuquerque
Som: Branko Neskov, Francisco Veloso
Mistura: Tiago Matos
Música original: Vítor Ruas
Actores principais: Miguel Guilherme, José Wallenstein, Raquel Dias, Elsa Valentim
Prémio: Fantasporto, semana dos realizadores – prémio especial do júri, 1999
Nomeação: Festival internacional de cinema jovem de Torino, Prémio da cidade de Torino, 1999

Após um começo de carreira atribulado e alguma estagnação (ver entrevista "Isto é menos cinzento do que parece"), *…Quando Troveja* foi o regresso de Manuel Mozos, enquanto realizador, às longas-metragens. Após um interregno de quase dez anos, o cineasta, "como se estivesse num delírio", escreveu um argumento em quarenta e oito horas, motivado pelo subsídio à produção, do então ICAM, cujo prazo de candidatura se aproximava do fim. Posteriormente, com a ajuda de Jeanne Waltz, o argumento foi reescrito e adaptado às condicionantes de duração.

O filme ocupa-se das consequências de um acontecimento que não vemos, mas que nos é dado a entender logo no início: a relação de António e Rute termina após esta se envolver com Pedro, um dos melhores amigos de António. A primeira cena corresponde a um pesadelo de António e funciona como *flashback*, ao mostrar um momento que é anterior à realidade das personagens no resto do filme. Ao longo da história, António "vive o pesadelo" de tentar ultrapassar a traição das duas pessoas que lhe eram mais próximas, e só no final volta a criar laços com outra mulher. Confrontada com o passado, Rute acaba por pôr em causa a forma como se relaciona com os homens.

O realizador preocupou-se em criar duas outras realidades que estão ligadas entre si. Juntas constituem o segundo nível do filme, que Manuel Mozos refere na entrevista, e não estabelecem nenhuma relação causal com o triângulo amoroso. Esse nível diz respeito ao passado (infância) e ao presente (enquanto jovens adultos) de um casal cuja inserção no filme inicialmente não é clara. Violeta, filha de uma mãe abusiva, e Gaspar refugiam-se numa floresta para viver o seu amor impossível. Este casal interrompe regularmente a narrativa principal, dividindo os vários actos. As suas funções são semelhantes àquelas que o coro tinha na tragédia grega: opinar sobre o decurso da história ("ele pode ficar com a actriz; ela pode ficar velha..."), especulam a dado momento) e responder aos potenciais desejos do espectador, intervindo na narrativa (como quando, aparentemente, Violeta e Gaspar provocam o acidente de carro que fere Rute). Por essa razão, o carácter moralista da história acaba por ser também o destas personagens. Os únicos momentos musicados do filme acontecem quando elas estão presentes: a música de Vítor Ruas molda a atmosfera das cenas passadas na floresta.

Apesar do trabalho sobre a verosimilhança ser, no geral, bem conseguido, e a construção das personagens ser cuidada, parece haver uma dificuldade em articular de forma lógica os vários elementos narrativos. Os pontos de viragem do argumento assentam, frequentemente, em acontecimentos demasiado impostos, comprometendo a plausibilidade do filme no seu todo. Exemplificativo disso é a forma como António, ao fazer o luto da sua relação com Rute, conhece outra mulher: esta nova personagem raramente aparece no filme, e quando o faz de forma mais notória é apenas no sentido de impulsionar a história para o último acto.

Em termos de planificação, o filme evidencia um grande domínio das técnicas de continuidade. A découpagem surpreende pela fluidez, sendo que a montagem trabalha no sentido de esconder os cortes. É um cinema que não se tenta fazer valer pela ousadia ou ostensão da forma, apostando até numa certa discrição.

4 Copas (2008)

Longa-metragem de ficção 106'
35 mm, cor,

Realização: Manuel Mozos
Argumento: Manuel Mozos, Octávio Rosado, Cláudia Sampaio
Produção: Maria João Sigalho
Direcção de Fotografia: José António Loureiro
Montagem: Pedro Marques, Rui Santos
Actores principais: Rita Martins, João Lagarto, Margarida Marinho, Filipe Duarte
Nomeação: Estoril Film Festival, Em competição, 2008

Cinco anos mais tarde, a partir de uma proposta de Joaquim Sapinho, da Rosa Filmes, Manuel Mozos começa a desenvolver uma nova longa-metragem. Trabalhando com Octávio Rosado e Cláudia Sampaio, escreve uma trama familiar protagonizada por Rita Martins: Diana, 21 anos, descobre que Madalena, a madrasta, tem uma relação extraconjugal com Miguel. Ao assistir ao desabamento do casamento do seu pai, aproxima-se do amante de Madalena e acaba por se apaixonar. O filme viu a sua estreia adiada dois anos porque as músicas utilizadas na primeira versão de montagem possuíam direitos demasiado caros. Já sem a disponibilidade do montador Pedro Marques, Manuel Mozos teve que remontar o filme com uma música original.

Apesar dos imprevistos, que são uma constante da sua carreira, há um conjunto de inquietações e personagens que percorrem as suas obras de ficção, dando-lhes uma certa continuidade. É também habitual o realizador apostar nos espaços para criar a atmosfera dos seus filmes. No caso de *4 Copas*, passado sobretudo em Lisboa, há uma tentativa de elevar a figura da cidade acima da sua condição de décor. "A ideia de ter personagens a moverem-se numa aparência de subterrâneo já me tinha interessado em *...Quando Troveja*" (Jornal *Público* de 21/08/2009, suplemento "Ípsilon", pp. 11-13, entrevista conduzida por Luís Miguel Oliveira). O trabalho de câmara continua a não se sobrepor aos restantes elementos do filme, mantendo a sobriedade dos filmes anteriores.

Desta vez o realizador não teve uma voz tão predominante no desenvolvimento do argumento, optando por se centrar mais na representação dos actores. Talvez por isso os diálogos sejam mais frágeis do ponto de vista da credibilidade. Os maneirismos do gesto e da fala que se tentam reproduzir acabam por contaminar o filme com a sua falsa casualidade. ■

Joaquim Sapinho: "As pessoas existem e o cinema está entre elas"

Entrevista conduzida por Marta Simões e Jorge Jácome

JOAQUIM SAPINHO nasceu no Sabugal em 1964, foi aluno da Escola Superior de Teatro e Cinema. Antes de realizar a sua primeira longa-metragem em 1995 (*Corte de Cabelo*, nomeada para o Leopardo de Ouro do Festival de Locarno), realizou alguns documentários para a televisão. Foi um dos fundadores da produtora Rosa Filmes, onde se mantém. Filmografia (longas-metragens): *Corte de cabelo* (Locarno, nomeado para o Leopartdo de Ouro, 1996); *A mulher polícia* (2001); *Diários da Bósnia* (2006).

Marta Simões – Como trabalha as ideias para os seus filmes?

Joaquim Sapinho – Não sei se tenho uma reflexão sobre o processo. Talvez possa tentar descrever, mas também não sei se o consigo fazer com rigor. Acho que parte de sentir uma dificuldade. Por exemplo, tenho a sensação de que há uma dificuldade na entrada da vida e de que isso vai determinar tudo o que vai acontecer a seguir. Não sei se isto é consciente, mas é uma sensação que tenho. A questão é: como é que uma pessoa entra na vida? Como é que começa a tomar decisões, como é que vive. Como é que é feita a relação de uma pessoa com as outras pessoas, a partir de que pressupostos, de que contextos e também consigo própria. Actualmente as ideias que tenho estão muito ligadas a isto. Para mim, uma ideia é um pouco essa situação de crise de uma pessoa que entra na vida e que ainda não sabe o que é viver, mas está dentro de um sistema em que já existem as outras pessoas mais velhas e ela própria de algum modo também existe, mas quer ir viver coisas. Põe-se aqui uma dimensão horizontal e uma dimensão vertical: a pessoa quer ir viver essas coisas mas não as vê no tempo e a sociedade também está organizada para que a pessoa só as veja horizontalmente, no espaço. É esta crise entre a entrada na vida ser uma entrada no tempo que é vertical e o desconhecimento desta verticalidade, o corte nas raízes e o momento crítico que é a entrada na vida das pessoas que me interessa dramatizar.

As últimas ideias que tenho tido vêm deste sentimento, de que se está a entrar numa coisa que não se sabe o que é. Por exemplo, uma rapariga: que pressupostos tem para viver, o que é que vai viver, o que é que a

sociedade lhe diz, o que é que ela quer. É suposto não haver família, é suposto não haver cidade, não haver classe social, país? E no entanto há. Então como é que se vive com aquilo que não é suposto existir? As minhas ideias actuais vêm deste sentimento.

Acho que no meu caso não sabia que os meus filmes eram sobre isso mas depois, olhando para trás, vi que já o eram, que tinham sido sempre sobre isso. Portanto, agora é como se eu soubesse que parece que são isso, como o que estou a pensar me leva a compreender que já estava preocupado com esta ideia do "entrar na vida". Antes as ideias são uma continuidade de outras ideias e todo o trabalho de viver e conhecer pessoas parece estar ligado a esta ideia. Se estou a conhecer alguém, a personagem ou qualquer outra pessoa, sem estar a programar, já estou a viver dentro desta ideia. Ou quando estou com uma pessoa mais velha também estou a tentar perceber que sentimentos é que eram os que essa pessoa tinha no início e os que tem agora. Digamos que a ideia me trabalha a mim.

MS – E durante o processo desenvolvimento da ideia, que formas é que esta vai ganhando?

JS – Não sei se é por causa da minha infância e da praia, mas a mim interessa-me o mar. Então, parece que há uma conjugação destas duas coisas, desta ideia da entrada na vida com a ideia do mar. Para mim é estranho os filmes não terem mar. É como se tivesse tentado fugir disso, mas tivesse aceitado que me interessa o mar. A maneira de trabalhar em relação à ideia, está muito ligada também a esta ideia de mar e das pessoas que conheço por exemplo do *surf*, na praia.

Jorge Jácome – Mas isso em todos os seus filmes?

JS – Nos filmes em que não tive mar foi como se houvesse uma resistência. Por exemplo, n' *A Mulher Polícia*, ela vinha para Lisboa e nunca conseguiu chegar, mas a ideia era sempre ela vir para o mar. No *Corte de Cabelo* o que se passa junto à água são momentos de revelação. A Bósnia interessava-me como uma espécie de mundo sem saída, fechado. Nada disto foi pensado conscientemente. Não sei o que é esta dimensão do mar, mas sinto que ela existe e que eu tenho de lidar com ela. Passei muito tempo na praia na minha vida.

MS – E não discute a ideia com alguém?

JS – Eu acho que estou sempre a trabalhar as ideias. Quando estou a falar com as pessoas, mesmo agora, a falar com vocês.

MS – Como ou quando é que decide que vai comunicar a ideia ao resto das pessoas com quem irá trabalhar?

JS – Não sei se comunico a ideia. Acho que trabalho com pessoas que também estão a trabalhar no mesmo que eu, mas nada disto se combina. Se estou com pessoas do *surf*, elas já são do mar e estamos sempre a falar das coisas e a viver as coisas.

JJ – Como encontra as pessoas com quem trabalha?

JS – Não encontro através do cinema. Podem ter a ver com o cinema, mas acabo por estar mais tempo com certas pessoas porque isso acontece, nunca é pelo critério do cinema. Também estão preocupadas com certas questões, ou são pessoas que estão na praia, mas não trabalho com pessoas profissionais.

MS – Pertencem ao universo do que está a trabalhar?

JS – Umas vezes sim, outras não. É muito misterioso como são os encontros, na vida também é assim: não se sabe onde é que se encontram as pessoas. Às vezes o melhor é pensar 'logo se vê'. Porque uma pessoa quer trabalhar com alguém que tenha atenção, mas isso não se combina. Eu diria que a atenção é uma emoção. Por exemplo, na montagem, não se sabe bem o que está no plano. Às vezes vislumbra-se o que está no plano, outras vezes não. Montar é guardar essa coisa que não se sabe se está lá, mas filmar também. O encontro com as pessoas é a mesma coisa. Como é que se encontra pessoas que tenham atenção? Não se consegue mandar nisso, numa equipa. Não se consegue fazer regras.

MS – E durante as rodagens, nunca sentiu que alguma competência técnica estava em falta?

JS – Eu só preciso de uma ou duas pessoas. Mas como também nada se resolve dando ordens, logo se vê o que acontece. Há pessoas que ficam, outras vão-se embora. (...) Tem que se agradecer à pessoa ter dado aquele tempo. As pessoas são de uma generosidade extraordinária. Estiveram ali três dias, um ano, cinco horas. Parto do princípio que não têm obrigação nenhuma de estar ali, não acredito que o dinheiro pague nada. (...) No outro filme havia as bombas, as minas, uma pessoa que foi comigo... Isto acontece por razões incompreensíveis. Em certo caso havia o vento do Guincho que punha as pessoas loucas, o frio, as ondas. Não acredito que o dinheiro pague isso. Se a pessoa esteve comigo um bocadinho, estou-lhe agradecido. Ajudámos o filme os dois, um mais tempo, outro menos tempo.

JJ – Há cargos definidos?

JS – Comigo não. Toda a gente faz o que for preciso fazer. Não se sabe bem o que é necessário.

JJ – Mas tem produtor?

JS – Tenho uma produtora que ajuda no financiamento e que luta para que o filme exista. Acho que um filme se faz por si, estou ali só para ele se fazer.

MS – E em relação aos actores?

JS – Também trabalho mesmo com actores, não me incomoda serem actores ou serem não-actores. O problema é o que é que se vive em conjunto, mas não sei bem o que é. Vive-se coisas muito diferentes em conjunto, quer com umas pessoas, quer com outras. O que eu sinto é a disponibilidade das pessoas, mas por razões que parecem muito diferentes umas das outras, mas que não o são por combinação ideológica, estética, política, autoritária ou monetária. São pessoas todas muito diferentes.

MS – De filme para filme o processo foi semelhante?

JS – Com o filme da Bósnia ficou mais parecido com o que é agora. Acho que aprendi muito na Bósnia, aprendi a sobreviver. N' *A Mulher Polícia*, tinha uma equipa muito grande de profissionais. As pessoas eram boas, eu é que não era muito bom e tive que ficar mais próximo

das minhas capacidades: filmar com duas ou uma pessoa. Foi uma aceitação das incapacidades. Esta mudança já aconteceu há dez anos.

A questão é: como é que se filma o invisível? Só há os instrumentos do visível, mas com os instrumentos do visível desaparece tudo. Então como é que se tem instrumentos do visível que não façam desaparecer tudo? Como para a Bósnia não tinha alternativa, fazia eu a câmara e tudo. Como as condições eram de guerra, sobrevivência e perigo, a pessoa descobre o essencial.

JJ – Que é o quê?

JS – É que o que está a ser filmado já aconteceu há muito tempo, nós só estamos ali a apanhar essa continuidade e não uma coisa que é feita por nós. O resto é igual, uma história de amor é igual a uma guerra civil. Vem de muito longe, vai para muito longe e não se sabe o que é. Portanto, como fazer ficar alguma coisa disso? Não é mandando um exército para cima daquilo tudo.

Por exemplo, ontem fui ao forte da Cresmina. Filmámos como terroristas durante dois ou três anos e agora está fechado com uma grade a dizer 'propriedade privada'. O cinema é um bocado isto, estamos sempre a filmar em propriedade privada. Às vezes, por milagre, consegue-se filmar a propriedade privada, depois fecha-se tudo outra vez. A maior parte das vezes somos nós próprios que fechamos tudo. A produção tinha uma pessoa que fazia uns telefonemas. A polícia e os proprietários perseguiam-nos, depois iam fazendo uma discoteca no forte... Foi-se vivendo com tudo isso. Perturbou e tivemos que conviver com isso, mas tinha-se de filmar ali - era um forte, umas ruínas, junto ao mar. Tinha tantas coisas no Guincho, mas aquilo só existia ali. Vi os fortes todos de Lisboa e não sabia que forte escolher.

Como é que eu sabia que queria um forte? Não sabia. A ideia de forte ao pé de mar, a nossa ideia de praia é a de leveza... A ideia de tempo... Então a caravana do surfista ficou dentro de um forte em ruínas. São tempos diferentes: o tempo do mar, o tempo da caravana, o tempo do forte. Parecia simples ele abrigar-se ali. Não parecia uma construção de argumentista ou de realizador. Os surfistas quando viam a caravana ali diziam 'fixe, também vamos pôr ali a caravana'. E eu pensava 'estou safo', fiquei descansado. O que é difícil é entender como é que uma pessoa abandona a vontade de ser ela a tomar as decisões, as decisões serem passarem a ser tomadas pela realidade, pelo drama da vida.

MS – A sua forma de trabalhar procura essa proximidade com "as formas" da vida?

JS – O problema é saber o que é a realidade. É fácil uma pessoa ter uma ideologia e depois dizer que já não tem uma ideologia, mas verdadeiramente a negação de uma ideologia é uma ideologia, é mais um disfarce. É um problema de aceitação de si próprio também. O que senti, por exemplo, com os surfistas, é que são pessoas que estão no mar muitas horas paradas à espera das ondas e que se põem questões interiores. As ondas vêm e eles põem as questões. Isso pareceu-me fascinante, o equívoco entre a imagem da velocidade de um surfista e esta posição ascética, de quem passa o dia sozinho, numa situação quase de mortificação, para fazer o quê? Uma onda por dia? Duas boas ondas? Porquê? Fiquei fascinado com isso.

JJ – Mas como é que concilia esta sua maneira de conceber um filme com um sistema de produção viável? Ou seja, como arranjar um sistema de produção que nos permita filmar o que queremos e como queremos?

JS – No meu caso é baseado na pobreza. Éramos três pessoas: uma não tinha carro, duas tinham. Arranjava-se algum dinheiro para a gasolina e uma dessas pessoas ia buscar uns actores e outra (que era eu) ia buscar os outros. É um processo de selecção natural, não dá para estar com certas pessoas. Mas não se sabe à partida quais são as que querem ou não querem. Há pessoas que aceitam fazer "isto" e não se estava à espera que o fizessem. Não sei o que isto dá, o que se faz. Tenta-se fazer. Como gerir o tempo e o pouco dinheiro com a ideia de que isto não está bem, não era esta luz, não era este mar, ela não sentiu isto.

Eu estou ali, fui buscar o actor, alguém foi buscar outro actor, temos uma câmara, há uma pessoa que organizou aquilo para haver discos ou o que quer que fosse preciso... Às vezes não há ninguém do som, foi alguém que foi buscar o actor que também faz o som. E estamos ali naquele sítio, temos algumas ideias. Umas vezes corre melhor, outras vezes corre pior. E depois vejo, monto, no dia seguinte estou outra vez lá — estou todos os dias lá.

MS – É uma questão de dedicação? Trabalhar com pessoas que se dediquem?

JS – Eu acho que é de atenção. Não é bem dedicação. Acho que a única promessa que existe é o que está a ser feito ali. Não é, depois, o que acontece a seguir ao filme. Parece que há um acreditar no filme em si mesmo que leva a uma espécie de insatisfação, descontentamento, desânimo.

MS – E não há um fim ou um início definidos?

JS – Há e não há... Tem que haver. Há um problema de ideias e de formas e há um problema de sentimento. E há o problema de articulação destas coisas. Sinto-me muitas vezes num pé falso, não sei bem qual é o caminho, qual é que vai ser, o que é que está num plano, o que é que se vê do que a pessoa está a sentir. Como é que isso se liga com o sentimento que vem a seguir, e com outro sentimento? Na articulação com o outro, com as formas, com as ideias. Eu diria que, finalmente, só há os sentimentos. Mas que sentimentos, que caminho de formas, com que ideias? Essa articulação é muito difícil. No final, a questão é se estão lá os sentimentos ou não.

MS – E toma decisões apenas durante a rodagem ou há outro tipo de preparação prévia?

JS – As decisões são tomadas antes, mas não funcionam. Com que critérios é que se decide? Estamos a falar de ideias, de formas e de sentimentos não nos podemos escapar com a razão. A razão não serve como critério. É um 'estar ali' e tentar ver o que é que acontece. Não é bem procurar, talvez seja mais esperar. Porque às vezes as coisas acontecem — as coisas mais difíceis são simples, não se sabe bem porquê. A questão é a de saber para que é que serve o cinema. Para a expressão de um autor? Eu, por exemplo, não me sinto

confortável com esta ideia. Por mim, eu próprio não existia. O que eu gostava era que existissem aquelas pessoas, aquele sentimento, e não como expressão de mim. Eu preferia apagar-me. (...) Se um filme tivesse um sentimento, isso é que seria impressionante. Na montagem é isso que se passa. Temos de perceber: este sentimento é da personagem ou é meu?

JJ – Mas existe um diferença entre o que envolve pensar e conceber um filme e criar as condições necessárias para conseguir concretizar realmente o filme. Há questões práticas de produção, financiamento, distribuição...

JS – É por isso que o cinema é tão difícil, não é como estar num quarto a escrever ou a pintar. Há uma realidade do dinheiro que exige uma violência brutal. Como é que não se perde tudo com isso? Acho que é disso que temos estado a falar. Serve-se o dinheiro ou a glória, ou com as diferentes formas de fugir e de não falar daquilo que se quer falar? O cinema é uma violência brutal, porque ele faz-se com pessoas e com dinheiro. Não agradecemos por querer viver essa violência. É preciso lidar com ela; senão, não é possível fazer um filme. É um território brutal. As pessoas querem ir para casa, querem ir dormir, querem ir fazer outras coisas.

Gostava de fazer filmes que fossem vistos pelas pessoas, não por artistas, ou por pessoas do cinema, ou por teóricos. Não consigo, mas era o que gostava. Faço filmes pensando que gostava disso, e que, com o que estou a fazer, talvez consiga. E sei que falho.

Sinto-me muito próximo da Simone Weil, por exemplo. Acho que todas as pessoas, se eu conseguisse fazer bem os filmes, podiam vê-los. Eu é que não consigo. Todas as pessoas têm alma, se eu conseguisse um filme em que os sentimentos fossem sentimentos, as pessoas veriam os filmes. Acho que não há um defeito nelas, acho o oposto. Pode sempre haver problemas na sociedade, isto e aquilo, mas as pessoas são sempre as pessoas.

A questão da distribuição é importantíssima. Eu gostava de ter uma normalidade, que os meus filmes fossem 'normais', estou a tentar. Acho que a Lusomundo foi muito generosa com o filme da Bósnia por o ter distribuído, gostei que o tivessem feito e fiquei agradecido mais uma vez. Gostava de mostrar os filmes, mas não acredito em obrigar as pessoas a vê-los, ou que as pessoas estão erradas porque não os vêem. Acho que este sentimento me põe na posição em que tenho que estar, que é a de que as pessoas existem e o cinema está entre elas. O facto de eu não conseguir não quer dizer que eu não gostasse de conseguir.
No outro dia vi o *Saving Private Ryan* e fiquei muito impressionado. É um cemitério com milhares de cruzes. No fim, vemos de novo esse cemitério e vemos as pessoas que estão enterradas — vemos o cemitério e vemos ao mesmo tempo as pessoas que estão enterradas debaixo do cemitério. É impressionante, fazerem um filme em que se vêem as pessoas enterradas. Como é que isso se faz? Não sei se as questões são questões de produção. (...) Parece necessária uma adequação entre o que se está a sentir e a maneira como se pode fazer. Isso é que parece difícil, cada pessoa encontrar na curva da sua própria vida, na curva da sociedade, na curva das possibilidades do cinema, uma conjugação entre os diversos níveis.

Seja aqui, seja onde for, um filme é sempre uma promessa. É uma coisa que existe antes de existir, mas que só existe depois, seja qual for o sistema. E isto é partilhável em todo o lado onde há cinema. Há uma espécie de profecia num filme, não há nenhum sistema de orçamento ou produção que garanta que um filme se transforme num filme. Esse mistério pode ser acalmável de diferentes maneiras, mas nunca está garantido. No cinema há sempre um risco, uma promessa que depende de uma crença de que aquilo que não existe vai existir. Como é feito com várias pessoas e há o problema do dinheiro, tem que ser partilhado, mas não há garantia. Toda esta conversa, todos os dispositivos são sistemas para tentar acalmar essa ansiedade, mas são sistemas de natureza verdadeiramente mágica e não racional. Ou seja, mete medo.

MS – Em relação à distribuição e aos materiais promocionais, também acompanha estas fases?

JS – Acompanho todas as fases, até mesmo as legendas. Nem sempre é possível mas tento acompanhar tudo. Tem a ver com uma certa fidelidade ao filme, de encontrar ou não uma maneira de o filme ter uma representação. ■

Corte de Cabelo, de Joaquim Sapinho

Teresa Villaverde: "Precisamos das costas aquecidas lá fora para enfrentarmos Portugal"

Entrevista conduzida por René Alan e Helder Moreira

TERESA VILLAVERDE CABRAL nasceu em Lisboa em 1966 e surge no universo cinematográfico no início da dédada de 90. Filmografia como realizadora: *A Idade Maior* (também argumentista,1991); *Três Irmãos* (também argumentista e montadora, 1994); *O Amor Não Me Engana* (1996); *Os Mutantes* (também argumentista, 1998); *Água e Sal* (2001); *A favor da claridade* (2004); *Transe* (2006). Actriz em *À Flor do Mar* (1986) e *Três Irmãos* (1994). Assistente de Realização em *Vertigem* (1991). Montadora de *Como Outros Serenidade* (1989).

René Alan e Helder Moreira – Como nasce a ideia inicial dos seus filmes?

Teresa Villaverde – É uma pergunta difícil, porque não é sempre da mesma maneira. No meu caso, sou eu escrevo os meus filmes. Normalmente começa por aparecer uma ideia, que pode ser visual, completamente vaga, eu própria não sei bem o que é, pode ser uma frase que alguém diz, é uma ideia que vai crescendo e só depois me apercebo que já estou a trabalhar, mentalmente, num novo filme. Nunca fiz um filme em que começasse por pensar primeiro no tema, mesmo que no resultado final possa parecer que tenha sido assim que começou, como uma ideia forçada. Por vezes há temas relacionados com a realidade e pode parecer que quero trabalhar um determinado tema, como aconteceu com *Transe*, mas nunca é bem assim. Há talvez uma excepção, que foi quando fiz *Os mutantes*. Durante quase um ano, estive a fazer um levantamento pelo pais todo, para o que poderia vir a ser um documentário sobre a infância em Portugal. Então, percorri o país todo a entrevistar crianças e a visitar escolas, queria primeiro fazer essa investigação e só depois partir para o filme. Foi por volta de 1995, antes do *boom* dos documentários em Portugal. Era um enorme projecto, que englobaria a infância em todo país. Acabei por desistir de o fazer — foi talvez o único projecto de que desisti. Quando voltei a ele, mas já para fazer um filme de ficção, tinha na bagagem toda a pesquisa anteriormente feita.

AM – Quanto tempo gasta na definição da ideia?

TV – Varia imenso. Acho que o mais saudável seria por volta de um ano. Por vezes, por causa da produção, da situação financeira e de todas as condições necessárias para avançar, acabamos por arrastar o projecto e por estar sempre a modificá-lo à medida que avançamos para as filmagens. Por exemplo, podemos ter um guião pronto em seis meses, mas depois é preciso tempo para pré-produzir, encontrar financiamento, os sítios onde se quer filmar, e estamos sempre a alterar o guião. Acontece geralmente, no cinema, que o tempo de amadurecimento do projecto não é aquele que nós escolhemos, e portanto acaba por ser dura, esta incapacidade de fazer avançar o projecto no tempo que pretendíamos. É duro e é difícil viver com isso.

AM – Discute as suas ideias com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos?

TV – De uma maneira geral não. Claro que posso falar com amigos ou pensar em voz alta, mas essa fase tende a ser muito solitária.

AM – E o produtor? É é abordado nessa fase inicial? Discute as suas ideias com ele?

TV – No meu caso, excepto neste meu projecto actual, fui sempre ter com o produtor quando já tinha o argumento escrito e o apoio financeiro garantido. O que sempre fiz, foi escrever os filmes sozinha e concorrer aos apoios sem o produtor. Depois encontro um produtor, digo-lhe o que tenho preparado, e que pretendo um mínimo de condições para avançar. Dali para a frente terá sempre que haver uma grande base de confiança com o produtor. Por acaso, neste momento também estou envolvida na produção do meu novo filme. Mas normalmente limito-me a apresentar o guião a concurso e se ganhar, o resto do trabalho de produção é entregue ao produtor. No caso do meu projecto mais recente, estou inserida na produção, tenho uma produtora e começo agora a entrar num novo mundo.

AM –Todos os seus filmes foram escritos por si; é uma necessidade enquanto autora?

TV – Sim. Para mim a escrita é fundamental. Talvez pudesse um dia realizar um filme escrito por outra pessoa, mas vejo isso quase como um jogo, uma brincadeira. Começo sempre pela necessidade da escrita. Acontece que os meus guiões contêm já uma grande parte do filme lá dentro, embora não escreva nada de uma forma técnica, porque não tenho esse vocabulário técnico, tento ao máximo descrever como a cena vai ser filmada, o ambiente, a cor, etc. A própria direcção de actores já está presente na escrita. O cinema permite que se trabalhe de várias maneiras; por exemplo, certos realizadores pegam em guiões escritos por outros, e tornam-nos em filmes onde se reflecte a sua presença, uma voz de autor. Depende dos realizadores, não há uma regra geral, no meu caso gosto e preciso mesmo de escrever.

AM – Como lida com o guião durante a rodagem? É seguido a risca?

TV – O guião é uma ferramenta, que no fim pode ser deitada fora. A sua principal função é ser uma arma de sedução. É o objecto que vai decidir se vamos ter ou não o dinheiro para avançar, é ele que vai dar vontade ou não a toda uma equipa para trabalhar e também compreender o filme. Claro que é um instrumento de

fixação de ideias, mas não deixa de ser um instrumento de pura sedução. Por exemplo, um guião com um bom português, bem escrito, é mais depressa financiado. Apesar de não ser o produto final do projecto cinematográfico, é algo que vai ditar o sucesso de todo o projecto. Se estivermos contentes com o guião e se acreditarmos nele, é bom que essa confiança seja transmitida para a equipa, até para estarmos abertos a novas ideias que surjam dos actores ou do resto da equipa. A rodagem é o momento de criação. Já me aconteceu ter de reescrever o guião na hora de rodagem para que a cena funcionasse. No caso do cinema português, temos muito pouco tempo para fazer melhorias do guião, temos de agir depressa caso seja necessário.

AM – Permitiria que o produtor interviesse no seu processo de escrita?

TV – Felizmente nunca me aconteceu ter um produtor a tentar intrometer-se no guião, até porque não faz sentido no meu trabalho. Eu digo sempre que gostava que a minha linguagem se vá aproximando o mais possível da poesia, da linguagem poética, portanto seria um pouco estranho intrometerem-se no meu processo de escrita. Não vamos dizer a um poeta o que ele deve ou não escrever. É evidente que no nosso caso, enquanto realizadores de cinema, isso poderá acontecer, e às vezes temos mesmo que dar o braço a torcer, mas felizmente no meu caso isso nunca aconteceu. Com os actores é diferente, porque eles é que dão corpo às personagens, e portanto aquilo que eles dão é de tal forma enorme e extraordinário, que às vezes dão coisas que não pedimos e ajudam a melhorar o projecto.

AM – Cria os seus personagens a pensar nos actores?

TV – Por vezes, ando um bocado perdida no início, por não ter a certeza de quem vai desempenhar o papel da personagem que escrevi, e isso para mim é péssimo. Se não souber quem vai ser a actriz ou o actor que irá desempenhar tal papel, não consigo dar o guião como finalizado. Penso que só houve um filme, desde do inicio, desde da primeira palavra, que foi escrito a pensar numa única actriz, a Maria de Medeiros em *Os três irmãos*. Mas no resto dos meus filmes, no início da escrita, nunca tive a certeza de quem iria desempenhar as várias personagens. Mas para dar o guião como concluído, aí tenho que ter a certeza de quem são os meus actores principais.

AM – Quem mais a influenciou no modo como conta as suas histórias?

TV – Não sei dizer com exactidão. Eu tive a sorte de começar a realizar muito nova, deveria ter 21 ou 22 anos, lembro-me de ter começado a escrever por volta dos 20, fui aprendendo sozinha como contar histórias. Se tivesse tido a orientação de algum mestre, teria com certeza evoluído muito mais depressa. Assim, fui aprendendo com as minhas asneiras e ao meu próprio ritmo. Como não tenho um percurso académico ligado ao cinema, a escrita foi aquilo que me ligou ao cinema e me permitiu entrar no seu mundo. Por vezes olho para trás, e penso que teria sido bom ter alguém que me obrigasse a questionar-me sobre a minha decisões. Alguém que me orientasse na procura do caminho mais correcto. As escolas deviam ter esse papel junto dos alunos. Sei que poderia ter feito mais e melhor, mas sinto-me aliviada por pensar que estou a melhorar e perceber como fazer melhor aquilo que quero. Já lá vão vinte anos e como em tudo na vida a experiência é fundamental.

AM – Que limitações têm marcado as suas *repérages*? Consegue sempre filmar onde queria?

TV – Não. Há sempre limitações, na sua maioria de ordem financeira. De uma maneira geral não temos dinheiro para filmar onde queremos. Há uns anos conseguia-se praticamente tudo sem pagar quase nada. Com o aparecimento da televisão e da publicidade, os preços inflacionaram. Nem sempre consegui filmar onde queria mas, por outro lado, temos que saber, em conjunto com a produção, explorar aquilo que está ao nosso alcance. Se aceitamos um local de filmagem, mesmo não sendo a nossa escolha inicial, passa a ser o nosso sítio, a nossa nova escolha e temos de o saber utilizar e aproveitar ao máximo a sua potencialidade. Penso que faz muita falta ao cinema português, principalmente sendo um sistema de baixos orçamentos, um maior diálogo entre realizador e produtor. Por vezes pedimos duas ou três coisas, por exemplo adereços ou material técnico, mas tudo custa muito dinheiro, e não podemos ter tudo.

O grande problema é que nem sempre há diálogo com o produtor, para que se encontrem as prioridades e se obtenha aquilo que é mesmo necessário. Por exemplo, eu nunca discuti orçamento nenhum com os meus produtores. No caso de *Os mutantes*, que foi o filme que fiz com mais meios, tinha um produtor francês e uma produtora portuguesa, da qual eu também era sócia, e aí houve algum diálogo para estabelecer prioridades e resultou optimamente. Quanto menos dinheiro há, mais diálogo tem de haver. para termos a certeza que o dinheiro é canalizado para aquilo que realmente é necessário. Para o realizador é sempre aborrecido estar preocupado com orçamentos e não poder ter tudo o que quer, mas como isso não acontece, é obrigatório haver maior diálogo entre a realização e a produção.

AM – E quanto aos actores, pôde sempre contar com os que queria?

TV – Em geral, sim. Temos de saber ser realistas nas escolhas que fazemos, mas em geral sempre trabalhei com os actores que queria.

AM – Discute o guião em conjunto com a equipa?

TV – Sim. Durante a preparação das filmagens já se começa a formar uma equipa, e a serem distribuídas algumas tarefas por diferentes pessoas, de maneira a que o realizador se concentre mais no seu trabalho. Mas é importante o realizador tentar estar integrado em todas as etapas. Eu tento ao máximo estar em todo o lado e ver tudo, porque às vezes há coisas que passam ao lado da equipa. É difícil explicar a todos as ideias que temos na cabeça. Por exemplo, na primeira fase dos *castings* o realizador não costuma estar presente, mas eu gosto de estar e é bom podermos assistir, especialmente se é para um papel importante. É um disparate, porque perco imenso tempo, mas é o meu modo de trabalho. Foi assim que encontrei o Alexandre Pinto, de quem gosto muito; se não estivesse estado no primeiro casting, onde havia centenas de jovens, provavelmente ele teria passado despercebido.

AM – Que dificuldades tem encontrado nas filmagens?

TV – O principal problema é o tempo. Tem de haver uma negociação com o produtor para apurar quantas semanas iremos rodar, e não podemos ultrapassar os limites. É importante cumprir o plano de trabalho. Às vezes há um dia que corre mal e perdemos tempo, depois, noutro dia, temos de recuperar. É uma tarefa muito importante, a dos assistentes de realização, à qual não se dá a devida importância. Eles têm de fazer imensa ginástica para conseguir coordenar as tarefas entre realizador, produtor, equipa, e depois têm de saber gerir e negociar, de maneira que se faça uma "estimativa por cima" do tempo necessário, para que haja margem de manobra caso as coisas não corram como planeado. No meu caso, sou algo despreocupada nesse aspecto, por isso tenho necessidade de confiar plenamente nos meus assistentes.

Estas negociações são um dos aspectos engraçados do cinema. Por exemplo, o Tarkovsky partia sempre do princípio que o seu argumento ia ser censurado, por isso escrevia cenas a mais, cenas de que não precisava e que eram escritas propositadamente para a censura, e eles lá ficavam todos contentes por cortar aquelas cenas, e o Tarkovsky satisfeito por ficar com o que pretendia. No cinema estamos sempre a fazer este tipo de jogos, e claro que toda a gente sabe que isso se faz, é algo que faz parte dos processos cinematográficos.

Depois há outros tipos de problemas, como a gestão de película. Eu não gasto muita película, mas em determinados momentos alertam-me para ter cuidado. Felizmente nunca deixei de filmar por causa disso. O que é triste em Portugal, é que se está a fazer filmes cada vez com menos meios. Por exemplo, hoje temos de evitar, já no guião, as cenas de exteriores / noite, porque sabemos à partida que vamos ter problemas, por exemplo, para iluminar uma praça — não há material nem dinheiro para isso. Há uns anos ainda se conseguiam meios com alguma facilidade, hoje tende a ser mais difícil. Lembro-me de que no meu segundo filme, tínhamos um camião cheio de material, com tudo o que poderia querer. Hoje até temos de negociar as objectivas, que é algo que eu não consigo conceber, filmar sem um conjunto completo. Se na rodagem eu quiser filmar, por exemplo, com uma teleobjectiva, tenho de avisar previamente que o quero fazer, porque se não estiver programado, e se de repente me parecer melhor filmar com uma teleobjectiva, não o poderei fazer. É muito desmotivante, e isto só ao nível das objectivas, imagine gruas e outros equipamentos. Isto está muito complicado.

AM – Problemas como esses condicionam a forma de contar a história?

TV – Sim. Muitas vezes não temos os meios necessários para fazer a cena como tínhamos concebido, então temos de a adaptar, de uma maneira mais simbólica, mas a cena tem de funcionar na mesma. É preciso, de facto, ter sempre uma boa equipa, na qual possamos confiar, e que permita ao realizador ter a cabeça livre, de modo a poder resolver os problemas que possam surgir durante as filmagens. Nem sempre estas pressões são negativas, porque nos obrigam a encontrar soluções criativas. Outras vezes acaba por ser uma tragédia. Por exemplo, para uma determinada cena de exteriores, se eu precisar de sol, e se nessa semana estiver constantemente a chover, eu não tenho outro remédio senão filmar assim. Claro que o [Vittorio] Storaro não aceitaria uma situação destas. Esperaria uma semana ou mais até aparecer o sol. Claro, depois vemos a fotografia de Storaro e dizemos que é o máximo. Imagine que eu consiga convencê-lo a vir trabalhar comigo, que condições lhe poderia dar? Um tripé e filme! Se estiver a chover está a chover, se estiver sol está sol. Obviamente que não querem. Ás vezes até temos possibilidade de trabalhar com pessoas interessantes, onde a questão nem é a remuneração, mas sim as condições de trabalho, que também não temos.

AM – Como descreveria a sua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens?

TV – Obviamente não se pode dissociar nada da técnica. Isto é ao mesmo tempo um trabalho artístico e técnico. No meu caso, como não frequentei nenhuma escola de cinema, deu-se o caso que, logo na primeira rodagem em que participei, foi já como realizadora. Tive de confiar bastante nas pessoas. Basicamente a escola que tive foi a cinemateca. Não me lembro de quantas sessões havia mas ia a todas, saltava de filme para filme. Então, quando fui realizar o meu primeiro filme, não tinha noção de toda a estrutura, dos cabos, das câmaras, não percebia nada das luzes, dos camiões, mas sabia o que queria. Por falta de linguagem técnica, a minha estratégia era explicar o que pretendia, isto é, o resultado final que procurava, os meus objectivos. Foi difícil, eu dizia o que queria e as pessoas olhavam para mim confusas.

AM – Na maioria dos seus filmes, os directores de fotografia são estrangeiros. Há algum motivo especial para esse facto?

TV – Varia. Como vivi uns anos fora, habituei-me a conhecer e conviver com pessoas estrangeiras. É mais uma relação casual do que calculada, não se trata directamente de parcerias com outros países, mas é evidente que isso é bom. Por exemplo, escrever ou realizar um filme só com subsidio português limita-nos bastante, porque temos que nos restringir ao que podemos fazer, ao que é acessível, que é bastante reduzido. Por isso é bastante aceitável obter financiamento externo, e trabalhar com técnicos estrangeiros.

AM – Como caracteriza a sua relação com os actores?

TV – Os actores são os principais elementos, nem sei que mais dizer sobre isso... é o grande prazer, é o grande desafio. São eles que dão a cara e isso é notável. Para mim é tão dura esta vida de fazer cinema, que por vezes temos vontade de desistir de tudo, é preciso gostar muito disto para continuar, e o que me dá força e vontade, é o prazer que tenho ao trabalhar com actores. Aquele momento, quando as coisas funcionam, em que estamos a criar uma coisa muito especial, como se fosse magia. Acontece naquele momento, único, e depois fica registado. Com os principais actores, tenho uma relação que poderia chamar de paixão, e durante todas aquelas semanas, desde da escolha dos actores à montagem, são as pessoas mais importantes das nossas vidas, e quanto mais for assim mais resulta e mais ganhamos deles. Por vezes é difícil desligar.

AM – E gosta de voltar a trabalhar com os mesmos actores?

TV – É uma relação muito intensa. No meu caso, gosto mesmo que seja uma relação íntima. Por exemplo, faz-me imensa confusão quando vejo realizadores que dirigirem os seus actores à distância, não consigo conceber isso. Mesmo que esteja longíssimo, vou sempre ter com os actores para falar com eles na intimidade. Gosto da ideia de um canto secreto que tenho com os actores. O meu trabalho vai de encontro a essa intensidade. Não são precisas grandes conversas, é importante que eles se sintam completamente seguros. Por exemplo, eu pretendo uma relação tão forte, que se lhes pedir que se atirem pela janela, quero que eles se sintam seguros, confiantes, que sintam que nada de mal irá acontecer-lhes.

AM – Como controla os resultados das filmagens?

TV – Neste momento, temos um grave problema com a introdução do digital. Eu sempre filmei em película, e enquanto houver, irei continuar, mas não sei se irá durar muito mais tempo, a película está cada vez mais em desuso. Por exemplo, já não monto em película, e as *rushes* também não as vejo em película. O que acontece neste momento é terrível, porque temos que ver as *rushes* em DVD, e em geral a qualidade é muito má. Temos uma dificuldade muito grande em controlar a qualidade técnica da imagem, e dificulta imenso a relação que temos com o director de fotografia. Antes, quando se viam as *rushes* em película, havia todo um ritual, toda a equipa se encontrava numa sala de cinema, ao pé do sítio onde estávamos a filmar, e víamos as *rushes* em conjunto. Havia uma maior união entre a equipa, discutíamos o que tinha sido feito, e o que se ia fazer. Estes momentos serviam para melhorar todo o trabalho, e não havia tantos equívocos. Agora há muito mais equívocos porque não conseguimos controlar devidamente a qualidade de imagem.

AM — O seu produtor associa-se de algum modo a este controlo?

Os produtores estão com dificuldade em acompanhar a tecnologia. Se por exemplo, um realizador diz que um certo monitor não tem qualidade, que não dá para ver bem, os produtores não dão a devida importância e não resolvem o problema. Se hoje formos ao cinema, a quantidade de planos desfocados é inacreditável, e na maior parte das vezes não é culpa dos realizadores, ou da equipa, porque não se consegue ver isso na montagem. Por exemplo, em França é impensável cortar o negativo sem que antes se tenha feito uma cópia. Aqui não é bem assim. Depois aparecem planos com luz de que não estávamos à espera, ou maquilhagem que não vai bem com a luz e destrói o trabalho todo. Os norte-americanos tem tudo o que querem, e mesmo com o digital, continuam a trabalhar em película. Em relação à pós-produção do som, não há em Portugal um verdadeiro estúdio de som. Eu tenho tido a sorte de ir para o estrangeiro misturar o som dos meus filmes. Tem piada, porque durante muito tempo dizia-se que o som dos filmes portugueses era mau, mas as pessoas não sabiam que isso era um problema do laboratório, e não dos técnicos do filme. Só quem ia fazer o som no estrangeiro é que conseguia ultrapassar essa dificuldade. Por exemplo, o som dos meus primeiros filmes é simplesmente pavoroso, mas é injusto, porque o trabalho que fizemos na rodagem, antes de ir para o laboratório, foi bom, depois é que se alterava e passava a ser mau.

AM – Durante a montagem, já sentiu necessidade de filmar mais, por faltarem cenas, planos, sequências?

TV – Muitas vezes, inclusivamente, depois do filme estar montado, tive a oportunidade de voltar a filmar e de refazer o fim. No filme em que estou a trabalhar neste momento, o meu produtor associado perguntou-me se queria guardar, para depois da montagem, uma semana de rodagem, com o intuito de filmar planos adicionais. Eu respondi que não, habituei-me a não voltar a filmar depois do filme montado, gosto da pressão inicial, na rodagem, para que as coisas fiquem bem, e se tenho na cabeça a ideia que posso voltar a filmar depois da montagem, isso cria um certo desleixo.

AM – E sobra-lhe muito material filmado?

TV – Sobra sempre imensa coisa. Por vezes penso que é "desta" que irei aproveitar tudo o que filmei, que todo o material é imprescindível. Mas não é verdade, na montagem é que se decide isso.

AM – Existe algum tipo de cuidado especial na promoção dos seus filmes? Em que fase é normalmente iniciada essa promoção?

TV – Essa questão costuma estar na responsabilidade dos produtores. Por exemplo, em Portugal, não temos a tradição, numa fase inicial, de pré-vendas e de contractos de distribuição. No tipo de cinema que faço, também não é muito usual a fotografia de cena e o *making of*. Para um determinado tipo de cinema português, aquele que faz mais sucesso, essas estratégias têm mais lógica. Mas sei que se deveria tentar descobrir maneiras de cativar o nosso público. É importante chegar ao nosso público, e é difícil chegar lá. Houve uma altura em que eu fazia mais espectadores do que agora. Isto é, existe sempre a relação de espectadores nacionais e internacionais, e aí torna-se mais difícil contabilizar o número exacto de espectadores de um determinado filme. Há realizadores, que dentro de Portugal, até produzem bons números, e lá fora são uma desgraça, e também há o contrário. É muito importante recuperar o público que tínhamos, mas não acho que a estratégia seja mudar a nossa maneira de pensar e de criar, devemo-nos manter fiéis a nossa vontade, descobrindo uma maneira de chegar mais próximo do público. Por exemplo, não se pode promover um filme realizado por mim da mesma maneira que se promove *O Crime do Padre Amaro*, porque o público não é o mesmo. Assumo que não contribuo muito para a promoção dos meus filmes, por exemplo, não gosto e nem deixo que haja jornalistas no *set* de rodagem, mas reconheço que isso não é bom para a promoção do filme. Neste momento, como também sou produtora, terei que repensar nessas questões, mas mesmo para realizar um *making of*, especialmente dos meus filmes, terá que ser feito por pessoas da minha confiança, senão faz-me confusão.

AM – Trabalha o orçamento em conjunto com o(s) seu(s) produtor(es)?

TV – De facto, devia trabalhar-se os orçamentos em parceria com os produtores, mas em geral é praticamente da exclusividade destes. Faz falta maior colaboração entre realizador e produtor. Eventualmente

isso irá acontecer, porque há cada vez menos condições para fazer cinema, e há cada vez menos fundos. Por vezes, sinto que realizador e produtor estão em campos opostos, mas na realidade estamos ambos a trabalhar para o mesmo objectivo.

AM – De uma maneira geral, fica satisfeita com o modo como os seus orçamentos são geridos?

TV – Nunca me meti em questões orçamentais. Mas penso que poderia ter dado um contributo positivo. Se tivesse havido várias discussões, ponto por ponto, sobre as decisões orçamentais, eu própria poderia ter abdicado de certas coisas e preferido outras, que na realidade são mais importantes. Nem sempre o produtor tem a noção das prioridades, e segue um caminho onde gasta o dinheiro até não haver mais.

AM – Mas a gestão dos orçamentos tem-lhe permitido fazer os seus filmes como pretendia?

TV – Sim, mas com muitas dificuldades, e dentro do contexto que falàmos anteriormente. Temos de inventar muito, improvisar, encontrar soluções, falta sempre muita coisa. Mas se opto por filmar não tendo o que queria inicialmente, ou me adapto às novas circunstâncias ou não filmo, porque filmar algo para depois deitar o material fora, não vale a pena. Temos que lutar sempre para ter o máximo, mas depois joga-se com o que se tem, é como no futebol. Temos onze no campo, outros tantos no banco e joga-se com o que se tem, não há volta a dar. Talvez os realizadores de cinema tenham muito a aprender com os treinadores de futebol, ler uns livros do [José] Mourinho para aprender a gerir as circunstâncias.

AM – A distribuição, promoção e divulgação são consideradas no orçamento, ou são alvo de financiamento extra?

TV – Depende, tudo isso devia ser orçamentado logo de início, mas isso é da responsabilidade do produtor. Actualmente, em Portugal, quem distribui filmes portugueses é o Paulo Branco, que também é produtor, portanto está tudo dentro da mesma bola. É claro que estas questões preocupam-me, especialmente a questão das vendas internacionais. Alguns produtores não têm nenhuma estratégia. Por exemplo, não consigo perceber porque é que não entregam os filmes que produzem a um agente de vendas internacional. Normalmente, gostam de ser os próprios a vender os filmes para o exterior, mas isso é mau, porque já é difícil vender um filme, especialmente falado em português. Daí a importância de um agente internacional, porque quando negoceiam os filmes é em pacotes, numa plataforma repleta de pequenas negociações, e o nosso filme acaba também por se vender, inserindo-se nesses pacotes comercias. Não estou com isto realçar questões de renumeração, mas antes de divulgação, até porque, estranhamente, o retorno financeiro perde-se pelo caminho.

Sobre a divulgação, descobri que na Sérvia se vendia o meu filme *Os Mutantes* no mercado pirata, com algum sucesso. Achei curioso, a divulgação, pirateada ou não, é muito importante para mim. Portugal é um pais pequeno, por isso é fundamental que se encontrem agências, com um certo prestigio internacional, que queiram divulgar os nossos filmes. Muitas vezes são os produtores que não fazem nada nesse sentido, penso que têm medo de perder dinheiro. O próprio ICA devia ter uma palavra a dizer sobre essa questão. Da forma como estamos, não conseguimos sobreviver. Vou dar outro exemplo: eu só tenho um filme editado em DVD, é absurdo, o resto está tudo em negociações, porque os direitos estão espalhados por todo lado, e há mesmo interesse de várias pessoas. A culpa também é minha, porque tenho imensa coisa a tratar com os advogados, sobre muita coisa, e neste caso não ando para a frente.

AM – Existe algum tipo de associação, por parte dos exibidores, que exploram o circuito comercial das salas de cinema, aos seus projectos?

TV – Até agora nunca tive um acordo prévio com os exibidores, ou qualquer sala de cinema. Em Portugal, os meus filmes foram sempre distribuídos pelo Paulo Branco, que me produziu dois filmes. Hoje, o exibidor participa no financiamento, ou de outro modo, mas não foi o caso dos meus filmes. Hoje existe o FICA, e se não estou em erro, para concorrer a esse fundo, temos que ter um exibidor que nos garante a exibição do filme.

AM – Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, com vista à distribuição e exibição internacional? Essa necessidade foi orçamentada?

TV – A legendagem está prevista, mas a dobragem penso que não. Tenho ideia de que, se um filme português entrar num dos grandes festivais de cinema, a legendagem é automaticamente financiada pelo ICA, num fundo especial para esse efeito. Mas confesso que não tenho bem a certeza de como isso funciona.

AM – Qual a sua opinião sobre o circuito nacional de distribuição e exibição do cinema português?

TV – Primeiro, há cada vez menos salas no pais, e esporadicamente, uma a uma, vão fechando as portas. Depois, não há uma boa promoção interna, todos os anos perdemos público. É preciso tentar descobrir porque é que isso acontece. Provavelmente é um problema geral da sociedade, por exemplo, também se compra cada vez menos livros. Os livros são caros, os DVDs são caros, e a internet é acessível. Os jovens estão mais virados para essas tecnologias. Provavelmente terá que ser por aí que temos que investir, para chegar a um maior número que pessoas. Neste momento já há um grande desencontro entre os autores e o público, não vale a pena apontar culpas de um lado ou de outro, trata-se é de encontrar pontos comuns nestas duas estradas. Também é um pouco a culpa dos realizadores, porque preocupamo-nos mais com os lançamentos fora de Portugal do que cá dentro, valorizamos mais o exterior que o nacional. Por uma questão de preguiça ou desleixo eu própria falho muitas vezes, não é por mal, mas devia dar mais de mim ao que se faz cá dentro.

Hoje dou mais valor aos cineclubes, e aos seus esforços para a promoção e divulgação do cinema português, e nós nem participamos nas suas actividades. São tão poucos os que gostam de nós, que ao menos os deveríamos tratar bem. Temos que fazer esse esforço. Ao exterior, em geral, prestamos mais atenção, também acho que o próprio exterior nos presta mais atenção, veja-se o caso do Pedro Costa. No meu caso, se não fosse a projecção que tenho no exterior, seria muito mais difícil para mim cá dentro. Talvez nós, realizadores, precisemos de ter as "costas quentes" lá

fora para enfrentar o nosso país. Quando fazemos filmes obscuros, e se não houver uma protecção do exterior — prémios ou boas criticas — é muito dificil continuar a realizar com financiamento português. Felizmente, o Pedro Costa já não depende só de Portugal para fazer os seus filmes. Eu ainda preciso bastante de Portugal, mas com orgulho; gosto do cinema português, gosto das pessoas, preciso imenso de Portugal. ■

Filmes de Teresa Villaverde

René Alan

Os Mutantes (1998)

Ficção, 113'
Realização: Teresa Villaverde
Argumento: Teresa Villaverde
Produção: Jacques Bidou
Direcção de Fotografia: Acácio de Almeida
Som: Vasco Pimentel, Joël Rangon
Montagem: Andrée Davanture
Principais actores: Ana Moreira, Alexandre Pinto, Nelson Varela
Prémios e Exibições: Un certain regard – Festival de Cannes, prémio ONU no MedFilmFestival Roma, prémio para melhor filme e melhor actriz no Taormina International Film Festival, prémio revelação no Seattle International Film Festival, Buenos Aires International Festival of Independent Cinema

O universo fílmico de Teresa Villaverde revela um desejo de libertação, quer pelas personagens principais, quer pelo contexto em que estas personagens se movem. Aliás, *movimento* é um conceito chave na obra de Villaverde. Não só pelos pontos de focagem da acção, e tão pouco pelos movimentos de câmara, mas antes porque a realizadora coloca o espectador numa posição desconfortável, fazendo-o querer sair "dali", daquele penoso sonho. Mas a narrativa é fílmica, e o espectador sabe disso, então espera pelas personagens, para que estas encontrem a solução, o caminho da libertação. Esse *movimento*, aparece pelo referido desejo de libertação, num jogo de causa/efeito, e num outro sentido, efeito/causa. Sentimos esse desejo, e esse *movimento*, ao longo de todo o filme, desde dos cabelos de Andreia, uma das três personagens principais do filme, às incessantes fugas, e rupturas com a sociedade onde estão inseridos. Mas não é só neste filme, que está presente o conceito de *movimento* e libertação. Podemos encontrar estas referências nas principais obras de Teresa Villaverde, desde do *Transe,* ao segmento *Cold Wa(te)r* no filme *Visions of Europe*, como em *Água e Sal* e em *Três Irmãos*. Por exemplo, em *Transe*, a personagem principal decide abandonar a sua terra em busca de um sonho, acabando por sofrer pelas mãos de uma rede europeia de tráfico e prostituição. Em *Cold Wa(te)r* acompanhamos um grupo de imigrantes ilegais, que são capturados pela autoridade local. Em *Água e Sal*, há uma serie de encontros e desencontros, uma das personagens parte por uns dias, e consequentemente, a outra divaga pela região acabando por salvar a vida de alguém. Mesmo em *Três Irmãos*, com todo o amor e vontade que as personagens sentem uns pelos outros, separam-se, há essa necessidade de separação, desejos que não são saciados. Em todos estes filmes há *movimento*, há uma necessidade de mudança, não porque as personagens querem mais ou melhor, mas porque sentem uma necessidade para se moverem, sentem-se apertadas, e arriscam a própria vida como é no caso do segmento *Cold Wa(te)r*. Teresa Villaverde, nas suas narrativas, procura essa libertação, em personagens que se *movimentam* numa sociedade que não está disposta a "encaixar" estes vultos, por os considerar fruta podre, daí vem o título do filme em causa, *Os Mutantes*, bem que se poderia chamar *Os Mutantes que a nossa sociedade criou e não os quer de volta*.

As sementes d'*Os Mutantes* foram cultivadas quando a jovem realizadora andou pelas terras portuguesas, fazendo uma pesquisa sobre a infância em Portugal. Inicialmente, este projecto era para ser um documentário, mas apôs dois anos, a realizadora desistiu. Passado algum tempo voltou a pegar no projecto, mas desta vez para fazer uma ficção. O filme narra a história de três adolescentes, uns que deambulam pela cidade de Lisboa, procurando sobreviver através de pequenos actos criminosos ou de exploração, outros que procuram apenas uma sensação de liberdade, visto que provavelmente não compreendem este conceito e muito menos como atingir este fim. Andreia, Pedro e Ricardo, três personagens que se cruzam, numa sociedade que não está preparada para os acolher, exemplo disso são as sucessivas saídas de Andreia do centro de reinserção social, e os encontros de Pedro e Ricardo com a polícia. No entanto, Andreia tem um objectivo em concreto, procura um rapaz, os outros dois jovens, simplesmente estão lá, como se cada canto da rua ou um casa em ruínas fossem uma divisão da mesma casa. Não há, neste sentido, uma estrutura narrativa clássica, e com isto, a dimensão temporal cede perante a dimensão espacial, que carrega o peso do filme. As personagens estão quase sempre em movimento, ou num comboio, num carro, num barco, nas ruas a correrem, a saltarem. A montagem acompanha esse movimento, nem sempre o corte é lógico ou racional, mas antes emocional, de acordo com o tom, com o ritmo das personagens e das situações. A câmara de Villaverde acompanha também essa expressão emocional. Não há metáforas como nos filmes de Serguei Eisenstein, os planos e os cortes, d'*Os Mutantes*, são emocionais, para transmitir uma emoção que a personagem está a sentir, como os cabelos de Andreia que esvoaçam na força do secador de cabelo, provoca uma sensação de leveza, de liberdade, mas não é para relacionar com mais nada, a narrativa é directa, é curta.

Há poucas personagens a orientar estes jovens, que na pratica estão abandonados, e o espectador está neste ponto de vista, procurando uma libertação a par a par com eles. Uma cena que reflecte estas questões, do *movimento* e da libertação, dá-se quando Andreia está no hospital, de cama, ligada ao soro e o pai desta faz o habitual sermão. Nisto vemos um vulto, uma mancha branca, que se eleva do corpo de Andreia, como se fosse o espírito da personagem, e sai do corpo desta, caminhando com uma leveza anormal para a gravidade terrestre. Este espírito, está coberto com um vestido branco, que esvoaça num vento inexistente, visto estar a caminhar num corredor do hospital. A cena prossegue, e o espírito apenas foi buscar um cigarro, acendeu-o e voltou para a cama de Andreia, mas não se incorporou de volta, antes, encontra-se a fumar um cigarro simultaneamente com Andreia.

Podia pensar-se que a libertação vinha através de uma gravidez, a gravidez de Andreia, mas tal não é o caso, as personagens foram contaminadas pelo modo como vivem, e sobretudo, sobrevivem. A redenção social não

é possível, porque como adolescentes que são, a fase de aprendizagem é agora, a fase de se moldarem com a sociedade começa agora, e há muito que se desviaram dos caminhos que a sociedade propõe, estão alterados, estão contaminados, são mutantes. A rejeição é tal, que é difícil imaginar uma cena tão explícita, como a da mãe de Andreia quando esta rejeita a filha, acusando-a de ser incapaz de tomar conta dela quanto mais de uma criança. A libertação era ilusória, não há libertação, a não ser por parte do espectador.

Ana Moreira e Alexandre Pinto não tinham experiência em cinema, são estreantes, mas isso não foi objecção para o reconhecimento do público, da crítica e dos festivais, da excelência das suas representações. Este filme veio numa altura de determinação por parte de realizadores portugueses, determinação em fazer vingar cada uma das suas vozes. Numa época de *Inquietude* de Manoel de Oliveira, onde tinha acontecido um *Corte de Cabelo* de Joaquim Sapinho, numa sociedade de *Ossos* de Pedro Costa, como outras diversas obras, *Sapatos Pretos*, *Tentação*, *Em Fuga*, culminando com *As Bodas de Deus* e o *Inferno*. Era um Portugal aberto a todo tipo de produção cinematográfica nacional, um país que viveu, de 1995 à 1998, uma excelente estabilidade política, económica, financeira, cultural, um país que com a Expo98, abria as portas ao exterior para se mostrar, era uma época em que se mostrava, sem medos, onde os realizadores portugueses puderam culminar a longa caminhada da década de 80. Com isto, entravamos num novo milénio, onde uma nova vaga de realizadores portugueses se afirmaram, com vozes diferentes, com necessidades diferentes. Mas a geração anterior continuou a trabalhar, como é o caso da Teresa Villaverde, e com a mesma expressão, mas numa altura em que muito coisa mudou em Portugal, e no mundo.

Cold Wa(te)r - Visions of Europe (2004)

Ficção, 5'
Realização: Teresa Villaverde
Produção: François d'Artemare, Maria João Mayer
Som: Vasco Pimentel
Montagem: Andrée Davanture

Esta curta-metragem, realizada pela Teresa Villaverde, faz parte de um conjunto de curtas-metragens do filme *Visions of Europe*. Um projecto, onde foi pedido a diversos realizadores europeus que expressassem em 5 minutos, e nas artes cinematográficas, os seus pontos de vista, tendo por base o estado da Europa actual e o seu futuro, de forma livre, e com um orçamento de 41,000$. No caso de *Cold Wa(te)r*, a realizadora portuguesa pegou em imagens de arquivo da RTP, INA e ZDF, e montou um pequeno filme, onde retrata a chegada de imigrantes á costa italiana (presume-se pela língua), e a sua consequente captura por parte das autoridades locais. A presença do som das ondas é intensa no início do filme, mas numa determinada altura, já não se consegue distinguir as ondas, do vento. O vento também está presente, é forte, e é para se ouvir, técnicas recorrentes nos filmes da Teresa Villaverde. N'*Os Mutantes*, também há essa presença do som forte, manifestado em várias ocasiões, sendo a mais marcante, quando vemos e ouvimos, os cabelos de Andreia a voar ao vento pelo secador de cabelo, num plano muito aproximado e com um som muito forte. De novo, uma sensação de desejo e de libertação, uma ânsia de querer ir para um determinado sítio, seja ele físico ou mental. As personagens procuram, há acção, há *movimento*, estão irrequietas, mas este destino geralmente acabam em fracasso, em frustração, no caso deste filme, isso manifesta-se pela captura dos imigrantes pelas autoridades locais.
É este o estado da Europa da Teresa Villaverde, uma comunidade que não consegue encaixar todos os seus cidadãos. A palavra encaixar soa a um termo mecânico, físico, mas quando falamos da sociedade, será ela orgânica? O filme *Cold Wa(te)r* é orgânico, as imagens são geralmente em câmara lenta, o som das ondas ou do vento está sempre presente, a câmara está numa constante agitação, pelo facto das imagens terem sido captadas por operadores de televisão, o que realça a tonalidade emocional deste filme, que muito pouco tem de racional. No entanto, a autora poderá estar a alertar uma situação específica, e nesse caso, o filme tanto é emocional como racional. O filme não entra em mais pormenores, não entra na vida das personagens, que neste caso, não interpretam nada a não ser as suas próprias vidas. Podemos acompanhar o destino destas pessoas nas televisões europeias, Teresa Villaverde apenas realça as emoções através da presença de elementos recorrentes do universo temático da realizadora.

Transe (2006)

Helder Moreira

Transe é a quinta longa-metragem escrita e realizada por Teresa Villaverde. Nela, a realizadora volta, depois de *Água e Sal*, a focar-se no destino duma jovem personagem que acompanhamos durante todo o filme. Ana Moreira interpreta o papel de Sónia, uma jovem de nacionalidade russa que sente que o seu país já nada tem para lhe dar. Decide então cortar com as suas raízes e partir, porém, a viagem que empreende reserva-lhe um doloroso conflito físico e emocional, no mundo da prostituição e do tráfico de mulheres.
Diz a autora: "A personagem central deste filme, vê o inferno de frente e de muito perto. (...) Este filme trata de uma parte que desmoronou." Nele, somos introduzidos à condição humana de uma personagem que vai quebrando mentalmente ao longo do tempo, perdendo contacto com a realidade que a envolve. Tal como o título do filme indica, esta perda de lucidez da personagem, numa espécie de transe psíquico, funcionará talvez como defesa e fuga às situações que tendem a surgir-lhe, à medida que a sua inocência se desvanece. Todos os episódios que se desenvolvem no enredo tendem a fazer degenerar a sua condição.
A estrutura narrativa de *Transe* enquadra-se no cinema moderno europeu, ou seja, não obedece às bases normativas do cinema "clássico" ou de "Hollywood", da estruturação de actos em sequência de princípio, meio e fim. Em *Transe*, a personagem principal apresenta-se como heroína relutante, que, à imagem da situação comummente associada à maioria dos imigrantes, parte para o desconhecido em busca de uma vida melhor. Contudo, vê-se submetida a circunstâncias adversas, às quais vai sobrevivendo, com um anormal distanciamento emocional, entre o tráfico de mulheres, os maus tratos físicos e mentais e a solidão, que, por fim, darão lugar ao esgotamento da sua resistência e a conduzirão ao devaneio. Quanto às personagens secundárias, os homens, que manipulam o destino de Sónia, são propulsores das circunstâncias que a envolvem.

A preservação, no enredo, da dinâmica dos ritos de passagem (separação, iniciação, regresso), estudada por João Maria Mendes (cf. *Culturas Narrativas Dominantes — o caso do cinema*), está presente, em *Transe*, na ruptura de Sónia com o mundo inicial em que a encontramos. Para além da distanciação geográfica (partindo de São Petersburgo, acabando em Portugal), a personagem encontra-se, igualmente, longe do estado psíquico com que iniciou a aventura. A condição da personagem no início do *plot*, é, contudo, pouco perceptível para o público, exceptuando alguns dados que nos são fornecidos, como o facto de Sónia ter um filho sobre o qual não detém a custódia, a existência de um suposto namorado com o qual não demonstra grande afectividade e uma amiga que, provavelmente, é a única pessoa em quem confia.

Do ponto de vista temporal, a autora optou por configurar momentos de ruptura com a exposição real da personagem de modo a realçar a sua profundidade psicológica e emocional. Somos levados, por alguns momentos, para o interior do imaginário de Sónia, ficando, o público, privado da localização temporal. Existem, no filme, momentos em que a fronteira entre fábula e enredo (syhuzet) se dilui, através de imagens, não concretas, da sua localização temporal e espacial, e da intervenção de personagens oníricas. Exemplos disso são o início e o final do filme, onde Sónia se apresenta esvaída, física e psicologicamente, e onde a acção do mundo real se funde com imagens e vozes interiores da personagem. *Transe* conta um itinerário trágico com um final aberto. Cabe ao espectador atribuir ao filme um rumo conclusivo que irá definir a fortuna ou o infortúnio de Sónia.

Água e Sal (2001)

Helder Moreira

Água e Sal é um filme complexo em todos os aspectos, carregando uma forte carga autoral. Não é fácil entender a motivação das suas personagens, nem a verdadeira relação entre elas. O filme conta-nos, através de fragmentos de uma fábula, a história de uma mulher que atravessa momentos de indefinição a vários níveis. O seu casamento parece condenado e luta agora com o marido pela tutela da filha. A sua situação profissional está igualmente ameaçada. E surgem situações paralelas que envolvem a personagem, directa ou indirectamente, noutros conflitos.

O filme inicia-se com um momento de introspecção da personagem (Ana) que se encontra sozinha à beira-mar. Um sentimento de solidão e indefinição. São-nos dados a conhecer, depois da cena inicial, o marido e a filha da personagem, por quem manifesta sentimentos opostos: de um lado a relação penosa com o marido, que está perto do fim, por outro a vontade de manter o contacto permanente com a filha.

Ana decide ficar em Cabanas durante a ausência da filha, que parte com o pai numa viagem a Milão, numa suposta visita a familiares, de forma a aproveitar essa ausência para se focar no seu trabalho e tentar esclarecer indefinições da sua vida. Neste período de meditação de Ana, surgem novos personagens que irão dificultar a sua introspecção e aumentar a indefinição: um homem, por ela salvo de atropelamento por uma mota de água, e com o qual se envolve relutantemente ao longo do filme; uma amiga com quem partilha as ligações de um passado amoroso; um amante platónico que se desloca a Cabanas apenas para a ver; um jovem casal que se vê privado de contacto após um episódio de extravio de uma criança; e os pais da jovem que não permitem esse contacto.

Ana começa a sofrer as consequências psicológicas do afastamento da filha, que falha o dia previsto para o regresso de Milão por vontade do pai. Ana decide então partir para Milão ao encontro da filha, com o objectivo de a trazer de volta para Cabanas. De volta a Portugal, a intensidade dos conflitos directos e paralelos aumentam. Absorvem, psicologicamente, Ana entre a tentativa de ajudar o jovem Alex a reencontrar-se com a sua namorada e o esforço para esclarecer as suas situações amorosas. Por fim, o mistério do desaparecimento da criança é ininteligivelmente desvendado, afastando consigo as contradições que deixam Ana esgotada ao longo da história. O final do filme conduz-nos à re-identificação com o início. Ana volta à necessidade de ausência, para recuperar da densa teia em que se viu envolvida.

Do ponto de vista narrativo, o filme apresenta uma estrutura não convencional, mas adapta a sequência "separação, iniciação, regresso" dos ritos de passagem. A separação dá-se com a partida do marido e da filha em viagem, deixando Ana num mundo de divagação. As novas tramas paralelas envolvem a personagem em situações de desapego à realidade e de aumento de tensão. Por fim, assistimos à adaptação da transformação diligente que o mundo original da personagem sofreu.

Água e Sal é marcadamente um filme de autor, quer pelo seu estilo narrativo e cinematográfico, quer pelo carácter pessoal que a autora lhe imprime. Estilisticamente, é um retrato contemplativo das sensações da personagem, com prioridade para os intervalos entre as acções, o que, por vezes, dificulta a inteligibilidade do conteúdo e do próprio plot. ■

Água e Sal, de Teresa Villaverde, 2001

Margarida Cardoso: "Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar"

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano

MARGARIDA CARDOSO nasceu em Portugal em 1963 e viveu em Moçambique durante um período da Guerra Colonial (1964-1976). Conclui o curso de Imagem e Comunicação Audiovisual da Escola António Arroio em 1981, tendo começado por trabalhar como assistente fotográfica publicitária e industrial. Dois anos mais tarde inicia a sua carreira em cinema como anotadora e assistente de realização em projectos nacionais e estrangeiros. Margarida Cardoso realiza em 2004 a sua primeira longa-metragem de ficção, *A Costa dos Murmúrios*, porém a sua carreira tem versado sobretudo na área documental. Filmografia: *Dois Dragões*, 1996 cm; *Entre Nós*, cm,1999; *Natal 71*, doc, 2000; *Com Quase Nada*, doc, 2000 (co-real. com Carlos Barroco); *Kuxa Kanema*, doc, 2003; *A costa dos murmúrios*, lm fic, 2004, *Era Preciso Fazer as Coisas*, 2007.

Vanessa Sousa Dias – Vou começar por pedir que me fales sobre a tua carreira como realizadora de documentários: sentes-te mais próxima desse género?, e se sim, porquê?

Margarida Cardoso – Toda a minha carreira profissional anterior a ter começado a realizar foi de ficção: não tinha a mínima ideia do que era o documentário, nem sequer a nível de realização – como é que se fazia, nem sequer tinha pensado muito sobre isso – e comecei por fazer curtas-metragens. Há uma coisa que define um pouco a minha forma de trabalhar e foi por causa disso que acabei por vir até ao documentário: não distingo muito bem os géneros, tenho é uma maneira de trabalhar que me fez afunilar para o documentário. Sempre me interessei muito por História e por investigação, e vim para o documentário porque a primeira coisa que me apetecia fazer era explorar determinadas coisas do meu passado, de uma História que tinha a ver com os meus pais, com a minha infância, com a Guerra Colonial e que eram, no fundo, uma coisa misteriosa, como te acontece a ti: há coisas que te atormentam indefinidamente ao longo da vida, basta pensar na Marguerite Duras que falou sempre da mesma coisa (e que tinha muito a ver com essa infância) e foi assim que comecei a fazer documentários – o *Natal 71* foi o primeiro que fiz, antes fiz um para televisão em condições de produção que quase não se consideram como sendo de "documentário": tinha de montar cinquenta minutos em dois dias e não havia um grande investimento pessoal.

O *Natal 71* surgiu dessa necessidade de fazer coisas para mim. Parte muito, portanto, dessa necessidade de investigar, ou de pesquisar coisas do passado que me parecem sempre um grande mistério (e para o qual sei que nunca obterei resposta, mas pronto): é isso que me move. No *Natal 71* tentei perceber um pouco como é que o documentário se fazia e, como só tinha feito curtas-metragens de ficção, senti que havia no documentário uma coisa que me perturbava muito — o facto de que tudo se joga na montagem, enquanto na ficção podemos andar a rebolar-nos com o guião durante anos, a sofrer imenso sozinhos a escrever aquilo e depois disso acabamos por ter um guia; no documentário tudo se resolve e se joga na montagem, e todo esse processo é, para quem faz ficção, um processo muito doloroso, porque é um processo sem a "estrela-guia" que vai para todo o lado.

VSD – E em termos de ideias: como é que nascem as ideias para os filmes?

MC – Nascem sempre dessa extrema necessidade de encontrar qualquer coisa. Sou uma pessoa que tem um universo que, não deixando de ser íntimo, sempre procurou respostas numa coisa muito mais universal, numa coisa muito mais histórica, uma coisa qualquer que nos atropela e que nos faz tomar decisões fora da nossa ideia de controlo – as ideias vêm disso, de explorar essa questão, de explorar ideias com temas mais universais, coisas que toda a gente pode ler porque são coisas mais emocionais; depois, sempre viajei muito, desde pequena nunca estive numa casa por mais de ano e meio, e isso tornou-me pouco presa aos lugares; identifico-me com Portugal e com este lado muito "tuga" (infelizmente!, mesmo nas coisas piores), mas não tenho tendência para fazer coisas muito regionais (estilo Bairro Alto, ou não-sei-quê, isso não me interessa absolutamente nada) e tenho um problema de identificação com os lugares, mas a minha questão anda sempre à volta da História, procurar na História com "h" grande, a história de todos, o particular: é isso que rege as minhas ideias; depois disso, umas ideias seguem-se às outras, numa espécie de cadeia que tem muito a ver com a investigação.
Estou sempre a ler coisas que me interessam para aquilo que estou a fazer (coisas muito parvas como movimentos maoistas, aquelas coisas que não interessam a ninguém!) e isso vai-me trazendo ideias que valem para o documentário como para a ficção: agora acabei de fazer uma ficção que ganhou o dinheiro para ser feita, nas Primeiras Obras, e a história da ficção tem a ver com tudo aquilo que estou a fazer agora nos documentários.

VSD – Os orçamentos com que tens trabalhado têm sido suficientes para os teus projectos?

MC – Não, é sempre uma luta inacreditável. Na realidade é deprimente a questão do dinheiro, eu sou realista e sofro pouco com isso (sou pessimista e realista): o único filme que fiz e para o qual tinha dinheiro foi o *Kuxa Kanema* – e, curiosamente, o dinheiro chegou todo praticamente depois de o filme estar feito, foi um filme que teve muitas contas e havia alturas em que acabámos por recusar subsídios porque os produtores já não tinham paciência para ver os papéis – mas realmente o filme teve imenso dinheiro, foi caso

único; muitos dos subsídios chegaram já eu tinha ido filmar, porque pensei que o Arquivo de Cinema de Moçambique ia arder e que estava muito mal tratado, achava que aquilo não durava mais de um ano.

Quando vocês se põem a fazer um orçamento, há muitas discussões em que os técnicos de cinema se queixam de que ganham pouco; talvez bastasse dizer-lhes se "faz lá tu o orçamento, faz lá as continhas todas. Põe lá quanto é que tu comes, quanto é que tu ganhas e depois põe as outras pessoas todas", e depois chegas ao fim e é assustador – tens um orçamento para gerir uma equipa e o que é que acontece com estes orçamentos pequenos? Imagina que tens uma equipa de 30 pessoas – não é muito – 30 pessoas que comem, bebem e ganham dinheiro para fazer o filme: recebes o dinheiro para pagar isso tudo e depois filmas um candeeiro comprado na loja do chinês por cinco tostões, porque não há dinheiro para comprar mais nada!

Ou seja, todo o investimento se evaporou, mas, no filme, em vez de teres, por exemplo, a Helen Mirren, tens a Maria Cachucha em frente de uma cortina de cinco tostões e do *décor* mais barato que encontraste. Houve um investimento enorme para filmar uma verdadeira porcaria, e é na gestão destas duas vertentes que é preciso ser muito claro: tu própria, como realizadora, tens de dizer "não, não vou filmar o candeeiro do chinoca aqui, vou antes abdicar de maquinaria, se calhar queria fazer alguns *travellings* mas vou antes filmar com câmara à mão, só que vou mesmo filmar aquilo que quero, e em Moçambique".

As pessoas que trabalham com pouco dinheiro são confrontadas com este terrível paradigma: garante-se a equipa que vai filmar uns metros de película ou gravar umas cassetes; mas o que está a ser gravado, o que é o *décor*, o que é a qualidade dos actores, o que é a qualidade do guarda-roupa, o que é a qualidade da imagem, por isso já ninguém se interessa!, e, infelizmente, no caso de quem trabalha com pouco dinheiro, somos sempre nós que temos de gerir — não me parece que os produtores tenham cabeça para isso.

VSD – Estava precisamente a pensar que n' A Costa dos Murmúrios é evidente que houve um investimento muito grande nos figurinos, nos automóveis, etc.: temos mesmo a sensação de que foi investido muito dinheiro para coordenar tudo aquilo.

MC – Foi preciso tempo, três meses de trabalho com a Ana Vaz, mas houve esse investimento na preparação dos *décors*, com uma pessoa a coordenar tudo para termos tempo de procurar as coisas mais baratas, mesmo a nível dos *décors* (a casa da Helena, por exemplo, foi um achado). Eu preciso de encontrar pessoas que dispostas a trabalhar nos termos de que gosto. Não me importo de ganhar pouco e prefiro repartir o meu salário, ganhando menos do que qualquer outro do *plateau* , para poder manter-me sempre atenta à questão "vais filmar o quê?", sem ter de ceder ao candeeiro do chinês.

VSD – E por esta altura houve um consultor ou foi a própria Ana, ou tu, que se basearam em fotografias ou noutros materiais de arquivo?

MC – Baseei-me muito no que era a minha experiência pessoal e no meu gosto pessoal em relação ao que eram os anos 60; depois a Ana Vaz fez pesquisa e eu também (tenho ali dossiers sobre as coisas que eu queria, como as cores – o filme foi todo dividido em cores). Se repararem, há uma coisa que não custa muito dinheiro e que faz, muitas vezes, o tom do filme: não a fotografia em abstracto mas, se virem com cuidado (não é para se ver), o interior do quarto muda todo, mudam as cortinas, elas mudam de amarelo para azul mas são as mesmas, e portanto tudo isso vai mudando o ambiente do filme mas dentro de elementos de *décor*. Aprendi também uma coisa com o Wong Kar-wai, que é usar o que há de mais barato num *décor*, os candeeiros!

VSD – Tens uma ideia que está a ganhar contornos: quanto tempo demora esse processo, pelo menos até entrares na fase de pré-produção?

MC – É tudo muito moroso, por várias razões: gosto do tempo da pesquisa, gosto do tempo em que não estou a filmar; gosto do tempo em que estou a encontrar coisas, gosto do tempo em que estou a ler, e saboreio tudo, gosto de ser eu própria a procurar e não me lembro de ter ido filmar num *décor* que tenha sido procurado por um assistente: procuro tudo (claro que sou ajudada por outros) e faço todo o trabalho com as pessoas da equipa.

Nos documentários é alucinante porque a investigação de imagens demora séculos e gosto de ver tudo, qualquer coisa que me possa escapar é um terror! No *Kuxa Kanema* acabei por estar quase seis meses a ver imagens em Moçambique, mas isso ajudou-me. Talvez possamos dizer "o resultado era o mesmo se o fizesse num mês", mas esta é a minha vida e decidi curtir aquilo – não me interessa a questão do resultado, ou de fazer mais ou de fazer menos. Claro que depois, com a idade, se começa a fazer contas e a pensar "só posso fazer mais isto ou aquilo", mas na realidade também se tem de assumir o que é a vida e o que se é como pessoa. Porque há coisas que escapam: por exemplo, no filme *A Costa dos Murmúrios,* estive para filmar em anos diferentes e nunca consegui (questões de financiamento; passagem de uma produtora para outra), ou seja, isso estava fora do meu controlo; mas em geral demoro bastante tempo, porque gosto de preparar as coisas.

VSD – E escreves com alguém?

MC – Discuto com as pessoas mais próximas e tenho sempre em atenção as suas opiniões (alguém que sabe muito de cinema ou o meu sobrinho biólogo, não interessa), mas faço pesquisa para documentários e depois, mais perto da rodagem, tento trabalhar com muito poucas pessoas: por exemplo agora [Agosto 2009] estou a trabalhar só com a Marta Lança (que está em Moçambique), e depois vou fazer uma preparação com ela durante três meses antes de filmar: durante esses três meses, se quiser sair para filmar, tenho tudo: câmara, som, tudo, e gosto disso, de pegar na câmara e na Marta (ou noutra pessoa para fazer a perche). A ficção é diferente, mas disso também gosto: aí temos uma equipa de 70 pessoas atrás e o jogo é esse, não me aborrece nada; mas no documentário não gosto nada de estar a marcar filmagens com 15 dias de antecedência, gosto de ir fazendo a pesquisa e, se me apetecer ir filmar uma entrevista, poder fazê-lo.
A montagem, por exemplo, também costuma ser um processo moroso: vejo mil vezes as mesmas coisas, sou capaz de desmanchar um filme todo depois de ele estar pronto, deitá-lo todo fora e começar a fazê-lo outra vez

e isso não me aborrece nada: a produção é que se aborrece, porque tem que pagar.

VSD – Normalmente acabas por ter mesmo guiões ou *treatments*?

MC – Para a ficção tenho sempre guiões, mesmo que, na montagem, a primeira coisa que comece por fazer seja desfazer tudo – começar logo por transformar a última cena na primeira; a tendência é para começar a desmanchar. No documentário faço sempre uma apresentação dos projectos muito cuidadosa e isso ajuda-me muito: sou incapaz de dizer o que vou filmar mas é uma apresentação da ideia mais profunda, do ponto de vista, é quase como escrever uma enorme nota de intenções; sou incapaz de trabalhar com um guião do género "Maria sai da casa; plano dela a passar aqui", etc., faço tudo por blocos e tento ter a maior liberdade dentro desses blocos, por exemplo, "agora vamos ficar um tempo com esta pessoa e vou persegui-la"; em suma, como se diz nos documentários, a única coisa que nos deve reger é uma palavrinha, é isso que rege tudo, o sítio onde se põe a câmara; e sobre o que é o filme. É, no fundo, uma premissa muito específica para o documentário, e isto nunca podemos esquecer; o resto vai acontecendo.

VSD – Sobre a *Costa dos Murmúrios*, de onde surgiu a ideia para o fazer? Leste o livro e gostaste, foi isso que te levou a fazer uma adaptação?

MC – Sempre tive a ideia de fazer uma coisa sobre aqueles tempos e sobre a minha infância, e quando li *A Costa dos Murmúrios* estava tudo lá: a Lídia Jorge era minha vizinha (ela morava no 9º, nós morávamos no 8º, temos uma diferença de idade de 12 ou 15 anos), ela era uma jovem professora e eu e a minha irmã éramos umas criancinhas. Gosto do que a Lídia Jorge escreve, o ponto de vista dela é algo sarcástico, algo doloroso (e identifico-me bastante com ele). Li *A Costa dos Murmúrios* e achei que estava lá tudo o que eu queria dizer, mais aquilo que não tinha visto, e o que nunca poderia dizer porque era mais nova e não vi muitas coisas.

Sobre adaptar livremente (e a Lídia Jorge foi muito clara sobre isso): ela nunca quis ver nada, nunca quis ler nada; ficou claro que não haveria da parte dela nenhuma pressão, do tipo "agora tens de fazer isto", e isso foi bom para mim, porque peguei no livro e dei-lhe o meu toque, dei-lhe o meu ponto de vista e criei uma coisa que tinha mais a ver com a minha perspectiva, mais infantil.

VSD – A adaptação é literal ou pegas na obra para a usares como uma plataforma?

MC – Peguei no que era para mim a essência do livro, aquilo que me tinha chamado a atenção; a partir daí não é nada literal ou literário, é absolutamente livre. Fui pegando nas coisas e fazendo uma adaptação algo tosca, coisas duvidosas tentando deixar tudo aquilo de que gostava, mas há algo esquisito nas adaptações: se segues as estruturas narrativas e alguns paradigmas que são aplicáveis aos filmes, por mais livres que sejamos, nunca nos livramos das coisas mais básicas e aristotélicas – nos livros as coisas não são assim: há muitas coisas semelhantes entre narrativa escrita e a narrativa filmada, mas há muitas coisas que não são nada semelhantes e aí é que custa mais. Quando pensamos em adaptação, muitas vezes pensamos na questão da história: está lá a história toda ou não está a história toda? E pensamos em questões de história, mas o problema é sempre a questão narrativa – que é a sucessão em que os elementos são colocados e de que maneira. Nos romances há uma liberdade extrema, que pouco se aplica aos paradigmas cinematográficos; *A Costa dos Murmúrios* era um daqueles "romances perigosos", porque é tão cinematográfico e tem tantas imagens que naturalmente se sucedem, mas que são difíceis de fazer, muito difíceis de encaixar numa narrativa sem tomar opções de fundo terríveis — opções que destroem tudo ou que constroem qualquer coisa que não quiseste.

A Costa dos Murmúrios são dois livros: um livro que se chama *Os Gafanhotos*, que é tudo aquilo que se passa n' *A Costa dos Murmúrios* mas ficcionado numa cena de casamento num só dia, ou seja, poucas horas num terraço; depois acaba essa narrativa muito onírica e começa outro livro, que se chama *A Costa dos Murmúrios,* e que começa com alguém a desmontar o livro anterior – essa pessoa começa com uma frase que está no filme (porque eu achava que era muito interessante a premissa dessa construção narrativa: "Nessa altura Evita era eu") e há aí uma distanciação que eu gostava de tentar criar. Tentei não desmanchar muitas coisas, e também guardar as questões narrativas do livro que me eram mais queridas, mas nas adaptaçõe há sempre esta questão: ou as coisas são muito lineares na própria escrita, ou então, se pegas num romance como este, que é muito complicado a esse nível (demorei semanas só a tirar uma *storyline* daquele livro), tudo se complica: o nível da essência do filme, as questões dos diálogos, tudo isso.

Essa é outra questão das adaptações, os diálogos: as pessoas nos filmes não podem falar como nos livros; mas a partir do momento em que vais pegar em coisas que são escritas pela voz do autor e em que as tentas pôr em diálogo, entras num sistema muito esquisito, porque os diálogos partem da construção dos personagens e todos eles têm de ser diferentes!, todos têm que ter o seu carácter, e isso também é uma parte difícil; tentei guardar algumas coisas de que gostava dos diálogos, normalmente são coisas até um pouco caricatas, mas coisas de que gostava, e depois tentei adaptar todo o resto dos diálogos a esses pedaços.

VSD – Escreveste em conjunto com Cédric Basso?

MC – Fiz uma primeira parte com ele, sim. O Cédric era extremamente novo e não era português, e tive alguns problemas com isso; ele também vem creditado no genérico (por contrato tinha que ser), mas não foi uma experiência muito agradável e desisti completamente disso: não tenho jeito nenhum para trabalhar com ninguém a este nível, trabalho sempre sozinha e desisti destas colaborações.

VSD – Como nasceu essa parceria?

MC – No início sente-se, antes de começar, uma certa incapacidade de começar as coisas sozinha. Agora já estou completamente habituada a isso, já passei essa fase, mas quanto a essa incapacidade de começar as coisas sozinha, é verdade que esta colaboração foi boa no sentido em que quando se trabalha com alguém, acabamos por ter praticamente a "responsabilidade" de trabalhar: eu tinha mesmo de fazer aquilo e pressionava

naquele sentido. Nesse aspecto é bom trabalhar a dois, mas também descobri que pressionada por mim própria obtenho o mesmo resultado.

VSD – Normalmente contactas a produtora em que fase? Na fase em que desenvolves a ideia ou na fase de escrita?

MC – Não questiono a relação com a "Filmes do Tejo": vou fazendo projectos, apresento-os, depois apresento-os sozinha para financiamento – ou apresentamos em conjunto, conforme a altura. E tenho projectos com outras produtoras, com a "LX|Filmes", a "Midas", por exemplo: normalmente são ideias que esses próprios produtores me apresentam a mim, mas as minhas ideias apresento-as à "Filmes do Tejo"; a "LX" e a "Midas" têm projectos próprios e, ou me contratam eventualmente, ou me pedem para colaborar neles, sejam documentários ou ficção.

Miguel Cipriano – Estavas a dizer que te apresentas às vezes sozinha para financiamento, mas tens que fazer referência à produtora?

MC – Não, a produtora é só para quando vais levantar o dinheiro: escreves uma carta a dizer qual é a produtora que vai tomar conta do projecto, mas podes apresentá-lo sozinho, e se o teu currículo for superior, claro que isso é bom, porque não se divide por dois.

VSD – Na fase de escrita costumas convocar pessoas da equipa técnica ou artística? Vais falando, por exemplo com o director de fotografia, director de som?

MC – Não, na parte da escrita não. Na escrita e na investigação, na criação de um conceito, sou muito fechadona; tenho muitos amigos que fazem ler os projectos quando ainda não estão prontos, quando ainda não têm uma primeira versão, mas eu sou incapaz de fazer isso – até com os filmes, só mostro os filmes quando digo "isto já está tudo mais ou menos, agora vamos começar a ouvir e depois vamos começar a mexer" –, em toda essa fase sou muito solitária, mesmo na fase de pesquisa para os documentários, que às vezes são fases de pesquisa enormes, e em que tenho de falar com muitas pessoas, ou em que tenho de ver se há imagens, etc., faço tudo sozinha.

VSD – Quantas versões teve o *script* da *Costa dos Murmúrios*?

MC – Teve três fases: uma fase onde era aquilo tudo, com muitas vozes *off*, muito grande, uma coisa muito pegada ao livro, e lembro-me que dei esse script à Lídia Jorge para ler – e ela adorou porque era o livro inteiro. Mas com esse guião não ganhei o subsídio; numa segunda fase fiz uma coisa que às vezes acontece quando concorremos com os filmes para financiamento: prefiro escrever um *script* que pareça todo muito direitinho e depois desmanchar tudo; nessa altura introduzi uma personagem – o gordo que escrevia –, introduzi aquilo tudo com uns *flashbacks* muito modernaços, uma coisa nada interessante, mas resultava: ele estava hoje a fazer uma investigação sobre a Evita, bem, era uma coisa praticamente policial, e foi isso que passou nos concursos! A terceira fase foi onde eu, sabendo que ia fazer o filme, o construí mais próximo daquilo que queria, mas com um grande desgosto meu que foi: tinha toda uma parte do filme passada no terraço, com *flashbacks* e tudo, mas o terraço era construído em estúdio, e não tínhamos dinheiro para o fazer, por isso abdiquei totalmente dele; acabei por fazer uma mistura: a narrativa de *Os Gafanhotos* existia no filme, existia numa espécie de terraço em estúdio que era todo com croma, literalmente falsa mas que eu achava que ia ficar muito bem, uma espécie de *Querelle*, estilo Fassbinder, mas tive de abdicar disso por razões de produção. Houve portanto essas três fases, a "literária", a "para ser financiada" e, por último, a "minha".

VSD – E as *repérages*, como é que correm?

MC – Faço sempre uma *repérage* muito grande, que demora sempre muito tempo e é por aí que começa a preparação do filme. Os locais, para mim, são essenciais, e tenho tendência a jogar muito com eles. Por vezes lanço uma só pessoa nisso muito tempo antes das filmagens, para fazer tudo exaustivamente: alguém que, em vez de mim, faz a *repérage* para o filme. Para mim é importante descobrir aquilo a que chamo o "espírito dos lugares", gosto de coisas que realmente existam; de cenas em estúdio também gosto, mas tem de haver uma grande preparação para aquilo existir tal e qual como se fosse real; quando estou a fazer a *repérage* também gosto de, ao ver os sítios e ao ver o espírito que aqueles lugares me trazem, ir modificando as coisas, ir encontrando logo a peça seguinte para a construção de um determinado ambiente, mesmo em interiores.

VSD – Acabas por levar para a *répérage* director de fotografia, director de som, etc.?

MC – Sim, na preparação final. Normalmente o que se faz (pelo menos é o que tenho feito na minha experiência profissional) é o seguinte: tenho uma fase muito grande com alguém da decoração, ou direcção de arte, durante três meses – também gosto de fazer *repérages* e direcção de arte sozinha muito tempo, quero dizer, sem o peso do resto da produção – e depois, quando entra o resto da produção, trata-se de começar a tornar as coisas possíveis, e então é que vem o director de fotografia, etc. Gosto de trabalhar com a Lisa [Hagstrand] (com quem tenho uma relação muito boa) e ela também ia procurando, ao mesmo tempo, o dinheiro. Ainda não fiz um filme sem ela, a não ser quando fiz eu própria a Imagem, portanto não sei como é que me vou dar com outros.

VSD – E tens conseguido trabalhar com os actores e actrizes que queres?

MC – Sim. Tenho uma predilecção pela Beatriz Batarda, com quem quero sempre trabalhar porque se adapta a muitas coisas. Sou muito esquisita com actores, quero dizer, tenho dificuldade em gostar dos actores, mas não tenho muita solução para isso porque, na realidade, também não estou a dizer que me apetece muito trabalhar com pessoas que não são actores e entrar naquela coisa de tentar trabalhar com amadores a ver se sai dali qualquer coisa; esse não é o meu género de trabalho.

Mas tenho alguma dificuldade em estar bem com os actores. Conheço muitos deles, sou amiga de muitos, mas não empatizo facilmente com as pessoas e tenho a impressão que é por isso que há esta questão dos *décors* e dos actores como figuras – para mim é muito importante a questão de como é que as pessoas ficam, quem é que elas são, e isso faz com que tudo se dificulte muito.

VSD – Quanto tempo investes na direcção de actores?

MC – Não tenho feito muita ficção até agora, mas o que faço é uma espécie de leitura do guião para ver se a pessoa não tem dúvidas sobre a intenção da cena, muitas coisas que não estão lá escritas e que são úteis para os actores. Eles podem sentir-se mal com a cena, ou não gostam de dizer determinadas coisas, etc. Não consigo nem tenho o mínimo interesse em estar a trabalhar com um actor fora do local das filmagens e sem ter a câmara: quando chego ao local das filmagens sei o que é que quero e sei, sobretudo em relação ao espírito daquele lugar, quais são as coisas que têm que se integrar na imagem, na forma como está filmado; depois sou incapaz de ensaiar sem estar à câmara, portanto, faço sempre câmara até às filmagens e só saio da câmara quando chega a pessoa que me substitui. Portanto, normalmente opero sempre a câmara durante os ensaios todos para ver se tudo está bem, as marcações todas.

Tenho dificuldade em distanciar o actor da pessoa que está ali vestida naquele local para fazer determinada cena, mas isso pode ser apenas uma curiosidade, uma característica ou uma incapacidade minha. Daí vem também a minha dificuldade em gostar de teatro, tenho uma dificuldade enorme na pantomima ao vivo; é por isso que gosto de espreitar pela câmara, porque me deprime enormemente a questão da pantomima, de uma coisa que se está ali a passar, de umas pessoas que estão ali a fazer umas coisas para nós (independentemente de gostarmos e de ser uma coisa tão virtuosa, tão difícil e tão humana)... atrapalha-me até dizer "chega", fico completamente deprimida –, por isso vou tentar corrigir esta minha parte de horror à pantomima, mas é assim que trabalho: invisto muito nos ensaios já com a câmara, antes de começar a rodar.

VSD – Costumas ter limitações ou dificuldades durante as rodagens, algo que não tenhas previsto anteriormente?

MC – Normalmente gosto muito de filmar, corre tudo muito bem e há sempre um bom ambiente por causa disso; normalmente não sinto grandes dificuldades porque levei quinze anos de técnica em cima (estudei Fotografia e foi isso que fiz quando saí da escola), sou uma pessoa que daqui te pode dizer qual é que é a lente para filmar o teu olho, ou para filmar daqui até ali, marco os *travellings*: tenho grande facilidade nas questões técnicas e depois fui assistente de realização e estive muito tempo em questões de organização, portanto não peço nada às pessoas que não devo, quero dizer, tenho a noção de quanto consigo filmar, de quanto é que isto está a dar, qual será um possível erro na preparação que me vá prejudicar a mim.
Eu própria tenho as minhas limitações: gostava sempre de filmar muito mais, de ter mais tempo. Outra limitação é, às vezes, consequência dos meus *scripts* serem muito grandes e de eu filmar muito mais – n' *A Costa dos Murmúrios* tinha quatro horas de material no final para pôr duas, isto quer dizer que gastei metade a fazer coisas que não iam ficar – e vou tentar corrigir isso no meu próximo filme.

A única vez que me lembro de estar completamente atrapalhada estava tudo em cima da cama, que era suposto ser a cama do *décor*, a rir e a dormir porque não sabia onde pôr a câmara – era um *décor* que andou ali a enrolar durante tempos, em Moçambique; eu não gostava porque as paredes eram "assim", e acabei por escolher uma dizendo "aqui posso fazer alguma coisa, gosto da casa em si", mas a casa era tão pequena que a câmara não cabia em lado nenhum – e para fazer o plano foi complicadérrimo, embora não pareça nada: a personagem está na cama com o jornalista mas a câmara está fora da casa, que era o único sítio onde conseguia entrar.

Às vezes tenho atrapalhações desse género é raro, sou muito cautelosa, aproveito tudo: quando fomos filmar para Moçambique estava tudo preocupado, mas como eu já lá tinha filmado duas vezes fiz uma lista das coisas que iam acontecer e dei-me muito bem com os assistentes, passou-se tudo muito bem. Em síntese: gostava sempre de filmar mais. mas como se não pode pagar horas extraordinárias, cortam-nos.

VSD – Na *Costa dos Murmúrios*, há partes em que tens cortinados a baloiçar ao vento, ou aquela parte da caça, de "fazer o gostinho ao dedo" em que aparece uma rajada de vento muito violenta: o vento é natural ou criado artificialmente?

MC – O vento estava escrito: quando eles vão aos flamingos o vento era para ser feito por máquinas da África do Sul, mas felizmente naquela altura há sempre muito vento, de tal modo que na casa da Helena não nos conseguíamos ouvir! O vento estava escrito, era como se eles fossem também rejeitados, de certa forma, pela natureza, há qualquer coisa de agreste naquilo tudo, de inóspito, que faz barulho e que é inquietante: na casa da Helena foi uma maravilha, as ventoinhas ficaram guardadas e o sul-africano a comer sandes o dia inteiro; depois desse dia lá vieram as máquinas todas e é horrível, porque aquilo a trabalhar faz mais barulho do que três camiões a acelerarem, ainda bem que nem sempre foi preciso usá-las. Mas, sim, o vento estava escrito, se bem que a natureza não seja fácil de controlar.

VSD – No genérico, em conjunto com o material de arquivo, aparece um plano de Evita (que depois surge no filme) e nota-se o tratamento da imagem: houve um grande investimento na pós-produção de imagem?

MC – No genérico do início, todas as imagens são imagens de arquivo, mas não têm nenhum tratamento em especial, são imagens de colegas do meu pai que projectei e filmei em HD; depois, esse plano da Evita a andar de autocarro era uma coisa que eu queria integrar mas também não queria que aquilo fizesse um choque ali no início, e então demos-lhe um efeito para que se integrasse um pouco mais nas imagens de arquivo para não ser muito evidente, para que não aparecesse uma imagem super HD ali no meio.

Houve um grande investimento mas também por outras causas: *A Costa dos Murmúrios* foi o primeiro filme que foi totalmente gravado em HD e passado para película na Tóbis, e isso nunca tinha sido feito. Filmar em HD foi uma maravilha, mas ao nível de produção não há nenhuma vantagem: é caro, há mais fios, mais monitores e às vezes é mais complicado do que o 35mm. Mas para o realizador não há nada melhor – fazes os *takes* que quiseres, o custo não tem significado nenhum (uma cassete custa 100 ou 200 euros, e tem 40 minutos ou uma hora, portanto é incomparavelmente mais barata do que os filmes).

Hoje em dia toda a pós-produção é digital e nessa altura, na América, por exemplo, já há muito tempo que se filmava digitalmente e depois se passava tudo para película; na altura já tínhamos uma pessoa que fazia isso tudo, que tirava da imagem microfones que eventualmente tivessem em campo; os flamingos são postos, não estão lá. Já havia montes de coisas que se podiam fazer digitalmente, e aproveitei tudo isso. Até há uma cena caricata que vocês não sabem, mas no último plano, quando o flamingo levanta voo, antes de levantar voo faz cocó, o que não era muito romântico para a última imagem, e então lá ficou o rapaz (a quem chamavam vários nomes) durante uma semana a apagar, frame a frame, o cocó do flamingo – e todos estes investimentos não custaram nada porque eles lá na Tóbis estavam, então, a experimentar.

VSD – E os gafanhotos?

MC – Os gafanhotos não têm nada de digital porque ninguém sabia como fazer aquilo digitalmente. Copiei o filme do Terrence Malick, *Os Dias do Paraíso*, onde há uma praga de gafanhotos gigantesca, e ali eles fizeram tudo com palhinhas — foi o que fiz: as palhinhas são cortadas e depois, com as máquinas de vento, são atiradas; no Malick passa-se tudo nas planícies e eles até fazem aquelas nuvens, mas isso já é digital.

VSD – Durante a montagem tens de prescindir de material que filmaste ou sentes que ficou material em falta? E outra questão: a montagem é feita logo depois de o material ter sido filmado?

MC – Faço-a sempre depois de o filme estar filmado; também não gosto de ver as *rushes*, nunca vejo, nem no documentário, só vejo tudo no final. Tanto para o documentário como para a ficção. Se, a nível técnico te dizem "está ali uma coisa a mais" tens que repetir; por vezes pedi para repetir cenas sem nunca as ter visto – às vezes há uma porcaria, mas não é pelo facto de ver que vou achar se dá ou não dá: se não me sinto confortável com aquilo, no dia a seguir tenho de repetir. Gosto de, no fim, ter todo o material ali e ver tudo de seguida, exaustivamente – então no documentário é essencial, e na ficção também é bom fazer isso. Então sim, vês o que pode sair dali porque tens que redireccionar o teu olhar para alguma coisa. Pensas: a tua intenção foi fazer "x", mas agora o que tenho é isto, e é com isto que vou trabalhar, não é com mais nada; gosto de fazer estes *resets* de cabeça, e faço isso na ficção também, tento ter espaço para pensar "este é o meu material, e agora? Se calhar o filme pode não começar onde tinha pensado, etc., e então começa tudo outra vez.

Faço sempre a montagem depois e muitas vezes tenho a sensação absoluta de que meti os pés pelas mãos e que me falta alguma coisa. Quanto a desfazer-me de material, adoro a fase em que se deita fora aquilo de que se gosta, sinto um grande alívio quando sei que estou apegada a determinado material ou a determinada cena porque tenho uma relação afectiva com ela (acho que é genial por causa do actor, ou do décor, ou de outra coisa, e mais ninguém acha) por isso tento dizer logo às pessoas "digam lá se isto vale alguma coisa ou não". Se as pessoas dizem "não!", sinto algum alívio ao desfazer-me daqueles apêndices: gosto de me desfazer do material e de ver as coisas a ficar limpas, a ficarem mais leves.

VSD – Dizes que por vezes, ao veres o material filmado, percebes que não podes começar o filme da forma como tinhas pensado: durante a montagem "reescreves o guião"?

MC – Não, isso faz-se tudo na montagem, é fácil criar diferentes versões. No documentário começas por uma determinada coisa – claro que falas com a pessoa que está a trabalhar contigo, e na montagem o Pedro Marques tem sido o meu braço direito (é a pessoa que me tem acompanhado mais: damo-nos bem, há ano e meio passámos oito meses fechados num cubículo a que chamávamos a "Toca", a fazer várias coisas, a montar *A Batalha de Aljubarrota*, a juntar dinheiro para fazer mais não sei quê, ficámos ali oito meses sozinhos num cubículo, e nunca nos damos mal, nunca nos fartámos); conversamos sobre a narrativa que o filme irá ter e vamos tentando várias versões; muitas vezes acabo por trabalhar como no documentário, montando, não por ordem, mas por blocos e sequências que fazem um certo sentido juntas. mas não se volta, nunca mais, a pegar no papel; e alguns diálogos, por exemplo, são montados em *off* .

VSD – Lembro-me da situação dos amantes e da roleta russa: aparece uma imagem do Luís, no final, quando ele está na praia; e do amante da Helena, também existem imagens?

MC – Não, não existem, nunca filmei o atirarem-no ao mar nem o levarem-no para longe. É engraçado perguntares, porque pensei muito se iria filmar isso, e gostei muito da cena do barco que aparecia.

VSD – Há algum *making of* d' *A Costa dos Murmúrios*?

MC – Não há, nunca se fez; havia umas imagens feitas pelo João Montalverne – o director de produção – e depois a Atalanta, para editar o dvd, pegou nelas e montou-as. Nunca o vi, nem nunca vi isso, nem nunca vi a entrevista.

VSD – E nunca pensaste em encomendar um *making of*? E costumas considerar outros materiais promocionais?

MC – Não, não pensámos fazer nada disso porque a produção já era tão complicada, as idas para Moçambique, as restrições: como estávamos com muitos problemas deixámos isso de parte. Até em relação a cartazes houve uma grande falha: não havia fotografias de cena e então pegou-se numa imagem digital, HD, e a Atalanta decidiu-se por aquele cartaz – que odeio, parece que a Evita levou com um raio na cabeça. Tenho ali uns três ou quatro muito melhores, e um chegou a ser feito para o festival de Veneza, mas toda agente o achou muito soturno. Na parte promocional, a Atalanta tem o direito de fazer tudo o que quer, mesmo o *trailer*, porque também nunca gostaram muito do meu (era muito grande). Hoje deve ter-se mais cuidado com os materiais promocional, porque nos dvds, por exemplo, esses materiais vêm com o filme, e as pessoas vêem aquilo tudo como um conjunto.

VSD – Os materiais promocionais que vão sendo pensados costumam entrar já no orçamento, são considerados juntamente com o projecto, filmagens?

MC – Não sei... há uma coisa que se chama "apoio à distribuição", e normalmente os filmes concorrem todos a esse apoio; é um subsídio à parte, tem a ver com a distribuição, e o dinheiro de tudo o que é promocional tem a ver com a distribuição, não tem a ver com a produção. O que acontece em Portugal é que, infelizmente, os filmes não encontram distribuidor nem exibidores e então é a própria produção que faz a distribuição do filme, alugam a sala, etc., é ela faz tudo. Mas penso que esse dinheiro é sempre contabilizado à parte, como outro subsídio.

VSD – Na pós-produção, quando falas com as produtoras sobre a distribuição e exibição, pensam na dobragem e na legendagem?

MC – Isso é contabilizado logo, tudo quanto são traduções, legendagens, bandas internacionais, porque é muito raro arrancares para um filme como *A Costa dos Murmúrios* sem teres um apoio internacional qualquer: normalmente tens que traduzir tudo para os festivais, fazes uma mistura com a versão portuguesa e depois fazes automaticamente uma banda internacional que fica à disposição de quem quiser comprar o filme.

VSD – Qual é a importância que atribuis aos festivais? Acha que são bons veículos para promover os filmes portugueses, por exemplo?

MC – Há festivais interessantes e outros nada interessantes. Os festivais são mais centros de contacto para os produtores; o filme está dentro de um círculo de amigos, de determinadas afinidades e isso pode ser muito importante – lembro-me, por exemplo, dos festivais de documentários: conheço toda a gente de todo o lado, e isso tem importância. Em relação à divulgação das coisas, quando um filme está em competição, pode ser bom para a distribuição dizer "este filme esteve em Cannes", mas a nível de espectadores e de divulgação, tenho a impressão que não faz diferença nenhuma.

Os festivais contam pelas afinidades que podem ser criadas, ou que já existem na altura do festival, mas pode ter-se uma óptima distribuição sem se passar por eles. Os festivais têm importância porque eles próprios existem dentro disto que estou a dizer, significam que pertences a determinado clube e que foste escolhido por determinado grupo de pessoas, e isso é uma garantia; depois, os nossos currículos são pontuados pelos festivais onde vamos, e disso depende o facto de se ser subsidiado ou não; posso ser subsidiada por causa daquele décimo de ponto porque fui ao festival "x": faz parte do esquema absurdo que temos no ICA. Estou desconfiada em relação à cinematografia portuguesa e em relação à ideia de conjunto. Ainda agora fui à Argélia e tenho imensa vergonha, tentei perceber o que é que era o cinema argelino, os cineastas do Chipre, e com o cinema português passa-se o mesmo, não temos de ter ilusões em que quiser em relação a isso, e não faz mal a ninguém.

VSD – Tens trabalhado com equipas estrangeiras?

MC – Trabalhei com a Lisa, que é sueca; trabalhei na montagem com franceses, uma brasileira, um inglês, e mesmo nas próprias equipas também há por vezes estrangeiros, mas são pessoas com quem tenho grande afinidade, como a Lisa, ou então são todos esses franceses que vêm com as co-produções.

VSD – E sentes que isso tem sido bom a nível de troca de impressões sobre as formas de trabalho, sobre a forma como se trabalha em Portugal e dentro de equipas estrangeiras?

MC – Quando trabalhava como assistente de realização, 80 por cento dos filmes que fiz foram filmes estrangeiros, portanto sempre trabalhei muito com estrangeiros e com métodos diferentes. Em Portugal, a "indústria cinematográfica" foi criada em cima de um género que era o telefilme francês: foi isso que nos fez crescer a todos, é essa a matriz e é uma matriz muito perigosa, que foi sendo desfeita – essa matriz dos filmes franceses foi uma desgraça, ficou tudo só a trabalhar assim, e depois as coisas foram-se recuperando e tinham coisas boas que depois tornavam-se eficazes, mas tornavam-se tão eficazes que tu como realizador estavas dez minutos a olhar para o teu *décor* sem saberes o que ias fazer, e às tantas tens a equipa atrás de ti a dizer "não sabe o que vai fazer", e isso é horrível. Mas nós não somos máquinas, ninguém está ali para fazer o filme como uma máquina...

As influências estrangeiras foram sendo diversas: os espanhóis trabalham bem, têm alguma forma de produção parecida com a nossa mas mais eficaz; depois, na África do Sul, também trabalhei com sul-africanos eficazes e pragmáticos, um pouco como os americanos. Trabalhar com estrangeiros traz sempre coisas novas, mas o interesse depende do que é que traz. Tem menos a ver com ser estrangeiro e mais com o modelo de cinema que se tem na cabeça, o modelo de produção — e nós fomos formatados pelo pior que há.

VSD – No documentário *Com Quase Nada* o genérico diz que a realização é de Carlos Barroco, mas de foi uma co-realização contigo, certo?

MC – Sim, foi completa. Na realidade todo o processo me aborreceu porque o Carlos Barroco não é, realmente, um realizador, eu e a Lisa acabámos por fazer imensa coisa. A ideia era dele, mas foi uma co-realização total e completa.

VSD – *A Batalha da Aljubarrota* é um documentário, uma ficção?

MC – É uma ficção, uma longa-metragem, e é uma coisa para um museu portanto tem um formato que não se aplica a nada – em baixo tem um livro que se abre, tem muitos efeitos digitais, tudo o que são exércitos, etc. Foi um desafio fazer este projecto porque, se por um lado (confesso) pagavam muito bem – e eu vinha de uns anos muito maus, e como era com a Filmes do Tejo não me aborreci nada –, por outro era divertido fazer a batalha, muitas multiplicações de multidões, tudo feito digitalmente. Há dois ecrãs mas havia um terceiro, virtual, que não pôde existir, ou não funcionava. É uma instalação para um museu, não tem a possibilidade de passar em mais lado nenhum, é uma coisa com um formato muito específico.

VSD – Preferes filmar em digital?

MC – Se tivesse dinheiro filmava tudo em película, quero dizer, se isso fosse equilibrado filmaria tudo em película e depois faria tudo em pós-produção digital. Filmaria tudo em película, continuo a achar que na película a imagem é infinitamente melhor.

Hoje em dia temos aquelas câmaras que agora toda a gente comprou a correr, todos os produtores, por exemplo a *Red One* – que consegue ter uma qualidade muito semelhante à da película, a profundidade de campo assemelha-se, e tudo isso – mas eu só filmaria em película se não desequilibrasse o meu paradigma, quer dizer, se pudesse repetir as *takes que preciso de repetir*. Com a chegada desta câmara, da *Red One* e não sei que mais, tudo isso vai ficar mais acessível e penso sinceramente que a película vai desaparecer. ■

Os filmes de Margarida Cardoso

Vanessa Sousa Dias

Natal 71 (2000)

Documentário, 52'
Realização: Margarida Cardoso
Argumento: Margarida Cardoso
Produção: ICAM/RTP; Lapsus + ARTE (França); RTBF (Bélgica); Maria João Mayer e François d'Artemare (Filmes do Tejo)
Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand
Direcção de Som: Pedro Figueiredo e José Barahona
Montagem: Pedro Ribeiro e Anne Brotons
Distribuição: Midas Filmes
Prémios: Melhor Documentário Português – XI Encontros Amascultura de 2000.
Festivais: Docs Barcelona (em representação de Portugal); Festival International de Programmes Audiovisuels (em competição; 2001); Prix Europa Berlin; Fabiofest (Praga); International Public Television Conference (Roterdão; em competição em 2002)

Natal 71 é, em larga medida, uma ponte de entrada na carreira cinematográfica de Margarida Cardoso: se por um lado foi um filme que lhe permitiu explorar o campo do documentário (1) – género no qual viria a desenvolver a maioria dos seus projectos – é também uma primeira tomada de posição face ao princípio que orienta os filmes que serão alvo de análise: "Sempre me interessei muito por História e por investigação, e vim para o documentário porque a primeira coisa que me apetecia fazer era explorar determinadas coisas do passado, de uma História que tinha a ver com os meus pais, com a minha infância, com a Guerra Colonial" (2).

A ideia partiu da conjunção de várias pulsões – parte delas acima descritas – e da descoberta do LP em vinil "Natal 71", em casa do pai (militar na reserva). O LP, homónimo do documentário, foi um disco oferecido, por iniciativa do Movimento Nacional Feminino, aos militares que se encontravam na guerra do Ultramar. Embora a realizadora afirme que na montagem se foi perdendo o pendor político e histórico – privilegiando-se, por oposição, a experiência individual e sentimental (3) –, aquilo que mais e melhor delimita o documentário em questão remete para o conteúdo informativo do mesmo (e não enviesado por sentimentos ou impressões pessoais) e, sobretudo, para a denúncia de um desfasamento entre a imagem difundida do (e pelo) Estado Novo e a realidade vivida pelos militares e pelos artistas. O LP teve como resposta a gravação clandestina da cassete "Cancioneiro de Niassa", um grito de revolta e de descontentamento – este último torna-se, em suma, um objecto mais puro e mais próximo das dificuldades sentidas no Ultramar, contrastando com a leviandade e falsa ingenuidade de "Natal 71".

Em termos estruturais, o documentário é composto por segmentos do livro *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, lidos em *off* (Rogério Samora recita passagens), entrevistas a informantes privilegiados e, principalmente, imagens de arquivo da RTP1, que vão sendo manipuladas e projectadas na tela ou vistas na Steenbeck.

Com Quase Nada (2000)

Documentário, 55'
Realização e Argumento: Margarida Cardoso e Carlos Barroco
Produção: Novo Século - Continental Visual, RTP e Videoteca Municipal de Lisboa
Produtora: Nadia Baggioli
Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand
Direcção de Som: Carlos Alberto Lopes (misturas)
Montagem: Fernando Carrilho e Margarida Cardoso
Distribuição:
Prémios: Melhor Documentário Vídeo, pelos Caminhos Cinema Português, em 2001; Prémio "Valorização de Resíduos", Cine-Eco Seia (2001)
Outras nomeações: Menção Honrosa do Júri e da Federação Portuguesa de Cineclubes – XII Encontros Amascultura.

O documentário *Com Quase Nada*, co-realizado por Margarida Cardoso e pelo especialista em brinquedos Carlos Barroco, introduz-nos a uma imagem da infância em Cabo Verde, onde o entretenimento é artesanal, promovendo-se um olhar atento e curioso em torno dos brinquedos que as crianças cabo-verdianas criam com poucos meios e com as próprias mãos. Nas palavras de Margarida Cardoso, "o documentário versa [sobre] aqueles brinquedos feitos pelas crianças de Cabo Verde a partir de materiais muito rudimentares, como latas, arames, paus… E aquilo é feito de uma forma muito ingénua que reflecte a noção de liberdade dessas crianças" (4). Para evidenciar o engenho dessas crianças, os realizadores introduzem nos minutos finais do documentário uma entrevista a um rapaz que vive em S. Tomé (e que virá a comentar que "São Vicente é a sala de visitas e as outras [ilhas] são quintas"): este entrevistado é embaixador do ocidentalismo em Cabo Verde e, mediante um sentido valorativo que sobressai pela justaposição de informações concentradas durante o documentário, revela os malefícios e a perda de liberdade que a vida nas cidades implica (não só as cidades mas também o poder de compra: a televisão é uma máquina diante da qual as crianças perdem capacidade de discernimento ou de resistência; os horários e ocupações delimitam o tempo não deixando margem de manobra para a espontaneidade).

As questões acima descritas são abordadas por um lado junto das crianças (quem são e como ocupam os seus dias) – que se apresentam, em *off*, enquanto as vemos brincar ou a sorrir para a câmara – e, por outro, por uma selecção de informantes privilegiados (um professor, um artesão, uma contadora de histórias e um músico) que são entrevistados e filmados nas suas actividades.

Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema (2003)

Documentário, 52'
Realização e Argumento: Margarida Cardoso

Produção: Filmes do Tejo, ICAM/RTP; Lapsus + ARTE (França); RTBF (Bélgica)
Coordenação de Produção: Magda Ferro, Emmanuelle Koenig, Véronique Marit
Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand
Câmara adicional: Karl Sousa (Moçambique), Dib Lutfi (Brasil), Miguel Sales (Portugal)
Misturas: Patrick Sigwalt
Montagem: Isabelle Rathery e Timothy Miller
Distribuição:
Prémios: Festival Caminhos do Cinema Português – Melhor Documentário de Televisão
Nomeações: Award of Best Use of Footage in a Factual Production – 1ª edição dos FOCAL (Federation of Commercial Audiovisual Libraries) International Awards
Festivais: FID Marseille 2003 – Competição Internacional; DocLisboa 2003; It's all true 2003 – O Estado das Coisas; Festival Internacional do Filme de Amiens; États Géneraux du Film Documentaire 2003 – Cês Films qui nous Regardent; DOCS Barcelona Workshop; Rencontres Internationales du Documentaire de Montreal – official selection; New York African Film Festival 2005; Encounters South African Documentary Festival (2004); *AMAKULA* KAMPALA International Film Festival (2004); Festival Cinema Africano 14a edizione (Milão, 2004), Journées Internationales de Carthage (Tunísia, 2004); Festival Images Mouvementées – secção "Journalistes à la chaîne" (2004); Résistances 2004 – secção "Medias sous influence"; Lasalle 2005 – secção "Médias… nos illusions perdues"

A criação de *Kuxa Kanema* (*O Nascimento do Cinema*) parece estar em estreita ligação com *Natal71* – está novamente em causa a curiosidade histórica e a evocação do passado da realizadora, que viveu em Moçambique até aos 12 anos. Estamos também diante de um exercício que consiste na tentativa de preservar a memória, lutando contra o esquecimento, e, sobretudo, imersos na denúncia das faces ocultas que se associam a um mesmo episódio/momento da história: se atendermos ao conteúdo dos seus documentários, esta é a atitude que emerge como preocupação central da realizadora.

O documentário intenta primeiramente ceder informações sobre o jornal cinematográfico Kuxa Kanema e sobre os principais acontecimentos políticos associados à criação desse mesmo jornal – especialmente representados na figura de Samora Machel, que entendeu o poder do cinema como ferramenta de propaganda política e de esbatimento de fronteiras entre classes sociais (5). A recém-independência de Moçambique é rapidamente ameaçada pela Rodésia e pela África do Sul que intentavam derrubar o governo socialista, algo que o jornal cinematográfico se preocupou em expor (sendo visíveis, no documentário, imagens de arquivo referentes a massacres), mas a morte do cinema estava iminente: a partir da morte de Samora Machel deixa de haver investimento na produção cinematográfica e isso dita o seu fim. *Kuxa Kanema* ressalva assim como que uma curiosa gradação e progressão dramática, precisamente pela articulação entre estes dois movimentos.

Referimos pela primeira vez – porque se revela pertinente – a qualificação que fazemos destes documentários no âmbito daquilo que comunicam e para quem o comunicam. Ainda que *Natal 71* e *Kuxa Kanema* se debrucem sobre temáticas muito específicas e, aparentemente, dizendo respeito a um público algo restrito, são filmes que ganham relevância do ponto de vista histórico-informativo, não só no contexto da história da África do Sul, mas enquadrando-se na história mundial (6).

As entidades que financiaram o projecto foram as mesmas que haviam financiado *Natal 71* (7)*,* filmado dois anos antes, tendo havido uma projecção massiva de *Kuxa Kanema* no panorama do cinema documental português. Clémentine Mourão-Ferreira, no artigo "Receita para uma Distribuição Internacional" da Docs.pt (2005), analisa em profundidade o sucesso de *Kuxa Kanema*, pressupondo que o tema (8) e a criação de uma rede de financiamento e de distribuição (9) estão na base da recepção massiva que o filme conheceu: entre Abril e Novembro de 2003 o filme foi seleccionado para oito importantes festivais de cinema documental, algo que rapidamente o catapultou para festivais centrados noutros géneros.

Em termos de conteúdos propriamente ditos, há uma preocupação fundamental em articular imagens de arquivo (projectadas e filmadas ou passando no ecrã da Steenbeck), não só por sequência (digamos, por blocos "entrevista – imagens de arquivo"), mas apoiando-se frequentemente em imagens de arquivo para aludir às entrevistas – são entrevistados os membros do núcleo fundador do jornal e ainda o realizador Ruy Guerra, que terá sido convidado a ministrar cursos aos técnicos. Um exemplo da forma como imagens de arquivo e entrevistas se articulam – e que nos transporta novamente para os motivos que levaram à criação deste documentário – é a sequência de planos do INC (Instituto Nacional de Cinema), de alas abandonadas e esquecidas, que surge precisamente quando um dos entrevistados comenta o fim da importância atribuída ao cinema/ao jornal Kuxa Kanema. Para além das breves referências ao trabalho de som (sobreposição de vozes das entrevistas em imagens de arquivo; recorrência a sentidos nas frases que abrem para a introdução de imagens), o filme é pautado pela ausência de música extra-diegética.

A Costa dos Murmúrios (2004)

Longa-metragem de ficção, 115'
Realização: Margarida Cardoso
Argumento: Margarida Cardoso e Cédric Basso
Produção: Filmes do Tejo; Les films de l'après-midi; Network Movie; ZDF (Alemanha)
Produtora: Maria João Mayer
Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand
Direcção de Som: Carlos Alberto Lopes
Montagem: Pedro Marques
Direcção Artística: Ana Vaz
Actores principais: Beatriz Batarda, Filipe Duarte, Mónica Calle, Adriano Luz
Distribuição: Atalanta Filmes
Prémios: Prémio Cineclubes no Festival de Stª Maria da Feira de 2004; Troféu Andorinha 2005, pelo Cineport 2005, nas categorias de Melhor Actriz (Beatriz Batarda), Melhor Direcção Artística (Ana Vaz) e Melhor Música (Bernardo Sasseti); prémio especial do júri internacional – Festival Internacional de Mannheim (2005); Caminhos do Cinema Português 2005 - Menção Especial
Outras nomeações: Menção Especial nos Caminhos do Cinema Português, em 2005;

Outros Festivais: Festival Internacional de Veneza (2004) - secção Giornate degli Autori; Festival do Rio (2004); Festival de Roterdão 2005 - Cinema of the World Time&Tide; Chicago Latino Film Festival (2005); Chicago Latino Film Festival (2005); ST. Paul's International Film Festival 2005; Mostra de Cinema Ibérico Dmelft (2005); Open Doek FilmFest (2005); Durban International Film Festival (2005); Melbourn International Film Festival 2005: Emergence – Women Filmmakers; Quinzena de Cinema de Macau'05 - Centro Cultural de Macau: apresentação; IMARgens 2005: Festival de Cinema de Cabo Verde - competição

O impulso que sustenta a criação do projecto *A Costa dos Murmúrios* vai de encontro à centralidade que Margarida Cardoso atribui à memória, à história pessoal e ao enquadramento pessoal num contexto maior: "Sempre tive a ideia de fazer uma coisa sobre aqueles tempos e sobre a minha infância, e quando li *A Costa dos Murmúrios* estava tudo lá (…), o que eu queria dizer, mais aquilo que não tinha visto, e o que nunca poderia dizer porque era mais nova e não vi muitas coisas"(10).

O filme conta a história de uma mulher, Evita, que acaba por tomar consciência de que deixou de reconhecer o homem por quem se apaixonou, Luís. Podemos situar o filme, em termos de tipologia, no cinema Indie – assim o sugerem as condições de produção limitadas, mas não impeditivas face às exigências da realização: as filmagens decorreram em Lisboa e em Moçambique, com os actores que interessavam à realizadora, e houve uma participação de Margarida Cardoso na gestão do orçamento, com vista a garantir uma qualidade satisfatória dos elementos que iam aparecer nos planos (11). Destaca-se no filme uma certa evocação do cinema de Wong Kar-wai, não apenas pela similitude nos métodos (como filmar com iluminação natural, existente no décor), mas também por uma atmosfera que podemos identificar com as obras deste realizador (12). *A Costa dos Murmúrios* é um drama de época.

A primeira longa-metragem da realizadora é uma adaptação do romance homónimo de Lídia Jorge. Partindo dos dois volumes que constituem a obra, intenta-se estabelecer uma ponte entre os conteúdos dos mesmos. Na ficção escrita e realizada por Margarida Cardoso (13), a *voice-over* da narradora (a própria Evita, num relato que evidencia uma postura distanciada e analítica face a acontecimentos à posteriori) estabelece uma ponte de ligação entre uma imagem onírica e idealizada (o casamento no terraço – e que integra a obra *Os Gafanhotos*) e a acção do filme. Nos finais dos anos 60 Evita encontra-se em Moçambique para casar com Luís, estudante de matemática que cumpre serviço militar: Evita é uma mulher na casa dos 20 anos, silenciosa e inconformista, pelo que, ao aperceber-se de que o marido se tornara uma pessoa diferente, não se poupará a esforços para perceber que acontecimentos o afectaram ao ponto de se ter tornado irreconhecível. A estrutura é neo-aristotélica, centrada numa personagem apenas, e a acção remete, como vimos, para a evocação de um passado (ainda que dentro desse mesmo passado sejam introduzidos, com relativa frequência, *flashbacks* que reproduzem memórias dentro das memórias).

Algo que a realização, em colaboração com a direcção artística, se preocupa em edificar é uma atmosfera que esteja em perfeita coerência com acção, com as personagens e com o espaço em redor. O próprio tom e ambiente do filme são criados pelos tecidos esvoaçantes – bem como os padrões e cores dos mesmos –, pelo suor dos corpos, a presença constante de ventoinhas, pela individualização dos figurantes (cada qual vestido e penteado a rigor, com adereços de época), e pelo vento: a junção destes elementos resulta num dos trunfos do filme, uma coerência precisa e aguda que transporta o espectador para uma dimensão táctil e que o põem em contacto com noções de elegância, de *glamour*, ou até de uma sensualidade *blasé* (Wong Kar-wai, novamente). Há, contudo, um outro eixo que é respeitado e que remete para a acção: os elementos da Natureza são antagonistas de Evita, dividem-se entre um calor ameaçador, que nunca acaba, e um vento (14) que ruge, que violenta os corpos e a alma, que torna tudo em redor inabitável, inóspito.

O trabalho sobre o som reflecte a preocupação em reforçar os conteúdos do drama – tenhamos em consideração o episódio da caça: o som dos tiros das espingardas são audíveis, em *off*, nos planos das mulheres (Evita e Helena), sendo que o despontar da música extra-diegética durante essa cena se dá nos planos em que Evita ouve o marido a disparar (ficando assim associada ao despertar da consciência da protagonista em relação à face oculta de Luís). Tal como o exercício de câmara e a montagem servem a narrativa, sem reivindicar atenção para si próprios.

Era preciso fazer as coisas (2007)

Documentário, 52'
Realização: Margarida Cardoso
Produção: Filmes do Tejo
Produtores: Maria João Mayer e François d'Artemare
Direcção de Fotografia: Margarida Cardoso
Direcção de Som: Margarida Cardoso
Montagem: Pedro Marques
Distribuição: Filmes do Tejo
Prémios: Grande Prémio para Melhor Longa-Mentragem – secção Competição Nacional do DocLisboa (2007); Prémio Midas para melhor filme português presente no festival [DocLisboa2007]
Festivais: Famafest – 10º Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Vila Nova de Famalicão (2008)

Era Preciso Fazer as Coisas acompanha uma equipa de actores desde as primeiras reuniões, sobre a atribuição dos papéis, até à noite de estreia: trata-se, portanto, de condensar num documentário as etapas do trabalho de actores e do encenador, um trabalho de bastidores que se dá num espaço onde o espectador não intervém (15).

A peça *O Tio Vânia* de Anton Tchékhov serve de mote para a entrada na abordagem que realmente interessa à realizadora: mais do que a forma como decorrem os ensaios e as etapas convocadas na elaboração de um espectáculo teatral, Margarida Cardoso lança um olhar intensivo e atento que tem em consideração os pensamentos e desabafos dos actores e encenador – ou seja, é acrescentado um plano de leitura que reflicta sobre a dimensão intimista envolvida num processo de criação artística.

Relativamente à estrutura, o documentário começa com ensaios/reuniões preliminares em que são esboçados os principais eixos do conto *O Tio Vânia*, estendendo-se a todas as etapas que dizem respeito ao trabalho de

preparação: concepção de cenários e do guarda-roupa, ensaios dos actores, exercícios de relaxamento e de voz, caracterização, entre outros. A realização opta por inserir os relatos pessoais dos actores e do encenador em *off*, em tom de diário falado: durante boa parte do documentário, a câmara vai centrando, acompanhando ou fechando o plano sobre o corpo ao qual corresponde a voz em *off*.

A câmara não intervém, quase como se não existisse, sobrevivendo a sensação de invisibilidade desta e, consequentemente, de que as dinâmicas interpessoais decorrem exactamente como decorreriam se não fossem observadas por um elemento estranho àquele espaço, sem pressões nem influências.

No final do documentário surge um momento de ruptura com a atitude assumida face à presença invasiva da câmara: encenador, actores e actrizes, surgem sentados diante da câmara e dirigem-se a um entrevistador. Durante o documentário a relação com a câmara é apenas "assumida"/evidenciada quando surgia um narrador (não mencionado a propósito da estrutura mas que enceta uma referência à peça de Tchékhov) e a partir desse momento conclusivo, quando se fala da estreia, as vozes em *off* são abandonadas – todo o processo de construção de personagens, de preparação, é dado como concluído, e a estrutura adoptada na montagem reforça esse sentido: o processo de criação artística como caminho individual e de clausura, que será, a seu tempo, revelado diante de um público. ■

Notas do texto

1. Ver entrevista acima.
2. Idem.
3. "O resultado (…) perdeu a intenção inicial que era mais política e mais histórica. A pouco e pouco fui eliminando os ideais e as coisas que diziam sobre Salazar." *in* Correio da Manhã, 19 de Junho de 2000, entrevista a Margarida Cardoso por Isabel Faria.
4. Idem.
5. Algo que funcionou em certos moldes. O documentário enuncia a visita de Jean-Luc Godard a Moçambique e o interesse que este demonstrou em dar câmaras ao povo, para que pudessem fazer os seus próprios filmes, proposta essa que foi peremptoriamente recusada.
6. *Natal 71* e *Kuxa Kanema* reforçam ainda o apelo às áreas artísticas – o lugar e importância dos artistas em tempos de guerra; a censura sofrida pelas artes –, havendo ainda um investimento na componente humanista, especialmente em Natal 71. A abordagem patente em ambos é eminentemente informativa e não ofensiva, não se denota nenhuma intenção de chocar, provocar, ferir o espectador ou, inclusivamente, de apelar excessivamente ao sentimentalismo.
7. *Natal 71* e *Kuxa Kanema* são co-produções luso-franco-belgas: Maria João Mayer e François d'Artemare [Filmes do Tejo], Esther Hoffenberg [Lapsus] e Paul Pauwels [Periscope Productions].
8. A autora afirma que "corresponde à preocupação dos canais de televisão apresentar ao público temas sociais e históricos através de uma abordagem que seja o menos rebarbativa possível", espectro no qual os documentários de Margarida Cardoso se enquadram na perfeição, de acordo com alguns aspectos já analisados., *in* Docs.pt, Junho de 2005, artigo "Receita para uma distribuição Internacional – *Kuxa Kanema* de Margarida Cardoso", Clémentine Mourão-Ferreira.
9. "A presença destes canais televisivos [RTP, ARTE e RTBF], permitiu concorrer ao subsídio do programa MEDIA, atribuído a programas audiovisuais largamente difundidos no território europeu (…)" e, de forma análoga a *Natal 71*, uma vez terminado, *Kuxa Kanema* "foi objecto (…) de um o contrato de vendas internacionais com a sociedade francesa Docs&Co que procedeu, entre outras, a vendas para a televisão Suiça de língua italiana RTSI e a Canal France Internacional. Além disso, esta empresa cedeu o seu contrato no território americano à empresa sediada em Nova Iorque, First Run / Icarus Films, distribuidor de um catálogo de 875 títulos oriundos de produção independente.".Idem.
10. Ver entrevista acima.
11. Idem.
12. Pensemos em atmosfera e cenários recorrentes – como se de *leitmotives* se tratasse – como a longitude dos corredores, os tecidos flutuantes ou a elegância dos vestidos das mulheres, marcas sensoriais do realizador chinês.
13. Contrariamente à informação que é cedida na presente ficha do filme e nos dados da produção, a adaptação foi escrita somente por Margarida Cardoso.
14. Ver entrevista acima.
15. Não estaremos, ainda, no centro das preocupações centrais da realizadora? A indagação do que "existe para além de" parece conferir um papel de contínua curiosidade e de não conformação para com as informações que nos chegam: é esse o papel que parece caber a Margarida Cardoso.

A Costa dos Murmúrios, de Margarida Cardoso

Edgar Pêra: "O imprevisto é exactamente aquilo com que eu lido"

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano

EDGAR PÊRA nasce em Lisboa em 1960. Após frequentar quatro anos do curso de psicologia, ingressa na Escola de Cinema do Conservatório Nacional em 1981, terminando o curso na área de montagem em 1984. Realiza videoclips, escreve banda-desenhada e ficções para rádio, até que em 1990 vê a sua curta-metragem *Reproduta Interdita* estrear no Fantasporto. Desde então já realizou perto de quarenta filmes, entre curtas, médias e longas-metragens. Os cine-concertos, as instalações, os proto-filmes e os cine-diários são uma parte significativa do seu trabalho, mas nem sempre encontram espaço próximo de um público.
Filmografia seleccionada: *A Cidade de Cassiano*, 23 min., Grande Prémio da Biennale International du Film D'architecture 1991. Prémio Crítica Festival Filmes de Arte Montreal 1991; *O Trabalho Liberta?,* Documentário-Ensaio 23 min. respondem Agostinho da Silva, Paulo Varela Gomes, Herman José, Paulo Borges. Encomenda canal franco-alemão ARTE, prémio Ensaio Fest. Film D'Art Paris Pompidou 1993; *SWK4*, 33 min ficção-manifesto Estreia Centenário de Almada Negreiros CCB 1993; *Manual de Evasão LX94*, 63 min. Ficção-Ensaio. Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura Depoimentos de Terence Mckenna, Rudy Rucker e Robert Anton Wilson, 1994;*Who Is The Master Who Makes The Grass Green?* (*Os Túneis de Realidade segundo Robert Anton Wilson e João Queiroz*) 7 min. 1996. Menção/prémio Fest.Tampere Finlândia. Impakt Festival Roterdão; *25 de Abril Aventura para a Demokracya* documentário arquivista Prémios RTP e especial do Júri OvarVídeo. Prémio RTP Fest Int Malaposta Prémio do Público Festival Caminhos do Cinema Português Coimbra, 2000; *A JANELA* (*Maryalva Mix*) Ficção 104 min Festival de Locarno, 2001; *O Homem-Teatro* Documentário encenado, 53 min. Selecção oficial Festival de Locarno, 2001; *Oito oito* , Ficção SicFilmes 90 min, 2001; *Guitarra Com Gente Lá Dentro* , ficção da Saga Sudwestern. WorldwideVideoFestival Amsterdão e VideoVillage Milano Prémio Competição Nacional Vídeolisboa, 13 min. 2003; *És a nossa fé*, documentário sobre adeptos de futebol 41', 2004. Prémio Festival filmes de Desporto Lisboa 2006; *Impending Doom, Cinediários. Funerais do Papa e de Álvaro Cunhal* 7 min. 2006. Festival de Oberhausen Doc Lisboa, Vila do Conde, DocLisboa; *Movimentos perpétuos-cine-tributo a Carlos Paredes*, 70 minutos. Prémio melhor longa metragem portuguesa, melhor fotografia nacional, Prémio do Publico Festival IndieLisboa 2006. Shadow Festival, Miami Festival, Dokanema Moçambique. Provincetown Festival USA; *Rio turvo*, Longa-metragem de ficção baseado no conto de Branquinho da Fonseca IndieLisboa 2007 Fantasporto 2008; *Arquitectura de peso*, com Nel Monteiro, 25 minutos DocLisboa, 2007; em preparação: *Crime Abismo Azul Remorso Físico ,* Curta-metragem a partir da obra de Amadeo; *O Barão*, longa-metragem baseada na novela de Branquinho da Fonseca. Prémio Pasolini pela carreira, conjuntamente com Alejandro Jodorowsky, Agnes B. e Fernando Arrabal, Paris, 9 Outubro 2006. Prémio Pasolini pela carreira, conjuntamente com Alejandro Jodorowsky, Agnes B. e Fernando Arrabal, Paris, 9 Outubro 2006.

Miguel Cipriano – Como é que nasceram as ideias para os teus últimos filmes?

Edgar Pêra – Durante bastante tempo eu abandonei essa ideia de ter ideias, ou pelo menos a ideia de inventar histórias. Interessa-me ter ideias sobre como fazer as coisas e quais os temas, mas depois a formatação narrativa deixo para a interacção entre as minhas ideias e a prática dos actores. Pelo menos n'*A Janela* aquilo que aconteceu foi começar por abrir um ateliê, as pessoas entravam, eu estava ao computador, e assim que as pessoas me diziam qualquer coisa eu reconvertia. Até que um dia apareceu uma pessoa que anulou todo o meu trabalho anterior, porque encheu por completo o espectro – a Lúcia ao desdobrar-se a fazer todas aquelas personagens, obrigou-me a desdobrar também. Isto para te dizer que as ideias aparecem muito por ricochete, sendo mais um fenómeno reactivo do que pioneiro.

E porque é que eu abandonei essa ideia das ideias? Primeiro por questões práticas: tu fazes *n* projectos com as tuas ideias e eles são sistematicamente rejeitados, e começas a pensar que mais vale nem sequer ostentares as tuas ideias. E acabei também por adaptar livros, que é o caso d'*O Barão*, que estou a preparar agora, baseado num conto do Branquinho da Fonseca. Aquilo que me preocupa mais é ter um parâmetro definido de conceitos e de matérias que estou a estudar e, portanto, é uma coisa muito mais abstracta ou académica, se quiseres.

MC – Quanto tempo demorou a preparação d'*A Janela*?

EP – As rodagens das minhas longas nunca tiveram mais de quatro semanas, o que acontece é que eu filmo muito antes e depois das rodagens, e sobretudo se usar suportes diferentes, como foi o caso d'*A Janela*. O grosso filmo num período relativamente curto, filmo muito, e os prazos servem para isso. É como fazer um exame: não vou levar a cábula, que é a planificação ou o guião, mas tenho que saber a matéria para saber responder. Tem que se ter aquilo na ponta da lingua, ou seja, tenho que ser capaz de responder a qualquer tipo de questão, e não só aquelas a que decidi responder antes de rodar. Isto não é nenhum sistema pelo qual eu faça propaganda, porque tem tantos problemas ou mais do que os outros.

O que eu digo é que quando uma pessoa não sabe ainda lidar com os problemas ou com as questões que coloca, mais vale aceitar a sua luta da interacção com os outros do que propriamente estar a impôr uma coisa. Porque geralmente o que é que acontece: há actores e técnicos

que ficam à toa, e há outras pessoas que não, que entram no jogo e que mudam o cenário na hora porque eu pedi. Isto é uma armadilha como outra qualquer e no meu caso torna-se uma armadilha durante a montagem, porque ao fazer as coisas no epicentro da tempestade acabo por filmar muito mais do que estou à espera. É preciso ter estaleca e acabo por ser eu a supervisionar a montagem, a decidir coisas que o montador não pode decidir porque são questões de escrita.

Isto até 2005 – aí peguei no texto do Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, e de alguma forma segui o texto. Não totalmente à letra, mas foi uma fonte narrativa que não existia nos outros filmes. Eu acho que é tudo uma questão de evolução: a partir de determinada altura passei a encarar as emoções como um factor importante, e quando isso acontece a narrativa vem quase por arrasto. Pode não ser o caso, mas no meu caso foi assim.

A partir do momento em que passei a acreditar no ecrã enquanto espaço de profundidade e não como espaço superficial onde tu pintas... A Janela tem muito de impressão, onde as personagens têm tanta importância como os materiais com que tu trabalhas. São fases pessoais e não só de trabalho.

MC – Que forma é que as ideias ganham, no início? Costumas escrever sinopses, caracterização de personagens?

EP – Odeio sinopses. Gosto de introduções ou notas de intenções. Até mesmo quando estou a adaptar um livro odeio sinopses, porque a sinopse é uma cristalização tão tremenda... É tão a antítese do que é o cinema. Mesmo em relação aos livros, é muito difícil perceber através da sinopse o que é o livro, então um filme ainda acho mais complicado. Acho-lhe uma traição, digamos assim, e tenho-lhe uma certa repugnância até. Mas sim, gosto muito de escrever sobre aquilo que quero fazer, como fazer, qual a maneira mais barata de fazer, como lidar com os elementos que me vão aparecer à frente...

Mas sobretudo é preciso muito *brainstorming* para perceber qual o interesse daquilo tudo, o interesse daquele tema. *O Trabalho Liberta?* foi uma encomenda para a ARTE. O tema era o trabalho e eu resolvi colocar essa questão. É evidente que eu posso ter um ponto de vista e, de alguma forma, defendê-lo no filme, mas tem que haver espaço para as outras ideias poderem vir ao de cima. Era incapaz de pôr as minhas ideias como se fossem propaganda. Não que eu tenha alguma coisa contra a propaganda, até muitos dos meus filmes, como o *Movimentos Perpétuos* ou o *Homem-Teatro*, são filmes de propaganda, ou seja, filmes que eu fiz sobre pessoas. Apesar de me terem convidado para fazer, aceitei porque achava que tinham uma personalidade e um trabalho com os quais eu me podia identificar de alguma forma.

MC – No caso d'*A Janela* trabalhaste com a Lúcia Sigalho na escrita.

EP – Nós tentámos escrever um guião, mas eu não consegui. Foi uma grande frustração, sobretudo para ela, porque estava sempre à espera que fossemos escrever uma história e eu recusava-me sempre. Não me interessavam as ideias... Não por serem dela nem por serem minhas; havia ali uma cristalização que não me interessava fazer antes da rodagem. Tinha a certeza absoluta que tudo o que fosse imaginar ia ser inferior aquilo que ia acontecer, portanto eu não queria determinar o momento a um capricho - que era como eu entendia o guião, como um capricho.

MC – Fazes as repérages com elementos da equipa?

EP – É muito variável, não tenho bem uma fórmula para essas coisas. Mas foram as repérages que mudaram a minha maneira de fazer filmes. Os primeiros filmes que eu fiz foi em 16 mm e as repérages em video, que é o que se costuma fazer. E depois no fim reparei que era muito mais interessante as repérages do que os filmes, ou seja, os planos em si interessavam-me muito mais. E, portanto, foi isso que me vez pegar na câmara e quase não distinguir uma repérage de uma rodagem. Eventualmente, se o filme tiver só uma estética, é muito difícil depois incorporares as repérages, mas muitas das vezes acabo por levar essas primeiras impressões como matéria do próprio filme. E isso posso fazer com o director de fotografia, com o assistente de realização, com o cenógrafo, com o actor...

MC – Nestes filmes de que temos estado a falar, quais foram os maiores imprevistos com que te deparaste e como é que deste a volta?

EP – O imprevisto é exactamente aquilo com que eu lido. É quase tudo imprevisto. Por exemplo n'*A Janela*, onde eu tinha previsto fazer uma festa de casamento dos noivos: tinhamos comida, luzes, gastámos uma pipa de massa e depois choveu, choveu, choveu... Destruiu tudo, ficámos sem nada, e a verdade é que não fizemos grande coisa nesse dia. Se a equipa está muito formatada e entra em pânico não se arranjam soluções. A solução acaba por ser "Filmamos amanhã isto" e, portanto, não se resolve naquela altura.

MC – Portanto é uma forma de trabalhar um pouco mais livre, digamos, que permite uma adaptação mais fácil às dificuldades que aparecem.

EP – Exactamente, é daí que nasce muito da minha própria linguagem – lidar com as dificuldades sem me preocupar em ter a tal ideia que dita tudo o que vai acontecer naquele dia. E foi aí que descobri que é uma grande arrogância da minha parte escrever guiões, porque eu não sabia fazer aqueles filmes. Se és tu próprio a fazer então podes lidar com situações que vão aparecendo. Por isso é que eu te digo que o imprevisto está mais que previsto.

MC – Os teus filmes são muito feitos na pós-produção, tanto em termos de imagem como de som.

EP – Na pós-produção faço muito pouco de imagem, faço sobretudo montagem. Excepto os dois dias que geralmente tenho para controlar os negros e as cores. Pós-produção faço muito pouco porque aquilo a que podes chamar efeitos faço-os durante a rodagem: na própria câmara, rebobinando e sobrepondo imagens, como *A Janela* que tem aquelas cenas de várias imagens numa só. Eu gosto de sentir que estou a filmar uma coisa real por muito transformada que seja. Aquilo que faço depois é sobretudo montagem, o trabalho do ritmo. No som sim, há muita manipulação, aí pode-se considerar que existem efeitos. Mas também é um leque pequeno de efeitos: reverberações, ecos, delays...

MC – Som directo é praticamente só os diálogos.

EP – E às vezes nem os diálogos. Mas sim, não há essa ideia do som ser totalmente escravo da cena ou da imagem. É como um disco: que um cego possa ouvir um som meu e que consiga durante o tempo em que está a acontecer o filme ter emoções. Nunca vai ficar a saber que filme é que esteve a ver, mas que possa estar a ouvir qualquer coisa e que faça um certo sentido.

MC – Há um intertítulo no início d'*A Janela* que anuncia "uma emyssão anti-dogma." Há alguma relação com o movimento Dogma95, nomeadamente nesta questão do som ser trabalhado à parte?

EP – Acho que o Dogma95 é perfeitamente legítimo, sobretudo para quem é o despoletador do movimento. O que eu não acho legítimo é para os seguidores, a maior parte das vezes, sobretudo quando as pessoas se começam a copiar umas às outras. Aí, para mim, já não é um movimento sequer. Portanto, é nesse sentido de tudo o que está ali não tem de ser seguido. Não é nenhum dogma, apesar de ser o meu dogma e ter um prazo de validade.

Aquilo que me faz um bocado de urticária é a primazia que é dada a um certo tipo de cinema como se esse cinema fosse verdadeiro e o outro artificial, digamos assim. Sinto que há uma série de outros trabalhos que estão a ser renegados para um plano inferior, quando isso não acontece noutras artes. Ninguém vai dizer que um quadro que é fiel ao seu sujeito é melhor que um outro quadro que é uma interpretação daquela realidade. No cinema há essa ideia de que uma pessoa não pode fazer alterações, como se filmar não fosse a maior das alterações.

MC – Preocupas-te em fazer making-of dos filmes?

EP – Como te disse, eu nunca paro de filmar e, portanto, não existe muito aquela ideia de que há um período em que se está a filmar e outro não. E se não sou eu a filmar são outras pessoas. Tento sempre aproveitar aquela realidade que está a acontecer, quer seja para o próprio filme, quer seja para um documentário sobre o filme.

MC – As despesas com os materiais promocionais estão previamente orçamentadas?

EP – Isso já não é muito comigo. Umas sim, outras não, mas nunca me preocupei muito com o merchandising. Não é que não goste, mas quando tu fazes as coisas com uma estrutura mínima tens que prescindir de algumas coisas.

MC – São previstas versões para dobragem?

EP – Não, nunca fiz e recuso-me a fazer versões internacionais. Dou sempre a volta aos produtores, e sempre com o apoio dos misturadores, porque eles próprios reconhecem que é impossível fazer uma versão internacional dos meus filmes. ■

Alguns filmes de Edgar Pêra

Miguel Cipriano

A Janela (Maryalva Mix) (2001)

Longa-metragem de ficção 104'
35 mm, cor, stereo
Realização: Edgar Pêra
Monólogos: Lúcia Sigalho, Manuel João Vieira, Senhor Ego (Edgar Pêra)
Produção: Edgar Pêra, Paulo Branco (Madragoa Filmes)
Produção Executiva: Miguel Gomes da Costa
Direcção de Fotografia: Luís Branquinho
Guarda-roupa e Adereços: João Figueira Nogueira, Patrícia Dória
Caracterização: Jorge Bragada
Montagem: Pedro Machado, Inês Henriques
Banda Sonora: Tiago Lopes, Artur Cyanetto
Mistura: Branko Neskov

A Janela passa-se no bairro da Bica, em Lisboa, e conta a história de António a partir dos relatos das mulheres que com ele mantiveram relações amorosas. Todas essas personagens femininas são interpretadas por Lúcia Sigalho, mas em cada relato é-nos dado a conhecer um homem diferente. O filme culmina com o assassinato de António por mão de uma das amantes.

O trabalho de escrita do filme não passou pelo guião, mas antes pelo desenvolvimento de ideias em conjunto com os actores e com a equipa. A ideia de ter vários actores a interpretar as diferentes facetas de António surge como fruto desse processo: "A Lúcia ao desdobrar-se a fazer todas aquelas personagens, obrigou-me a desdobrar também. Isto para te dizer que as ideias aparecem muito por ricochete, sendo mais um fenómeno reactivo do que pioneiro"(1). A ausência de guião e de planificação na maioria dos projectos obriga o realizador a estudar aprofundadamente os conceitos, de forma a conseguir reagir aquando da tomada de decisões criativas - seja a filmar, a montar, ou a orientar qualquer outra fase do projecto. Geralmente as ideias materializam-se em notas de intenções.

Este método de trabalho influência significativamente o modo de produção, sendo que este pode ser latamente definido pela forma como a tríade pré-produção/produção/pós-produção se articula. Para o realizador, todos os contactos com os espaços/temas sobre os quais o filme se debruça são oportunidades para captar imagens, "quer seja para o próprio filme, quer seja para um documentário sobre o filme" (2). Como tal, não existe um período restrito que estabelece quando é que as filmagens devem decorrer, mas sim uma série de momentos que são aproveitados para fazer registos em diversos suportes de imagem. Neste contexto, a repérage assume um papel importante ao ser o primeiro momento em que o realizador se serve da câmara para filtrar a realidade alvo do seu estudo. Esse método não impede que se estabeleçam datas de rodagem, pelo que a maior parte do material é filmado num período calendarizado que nunca excede as quatro semanas.

A fase de preparação do filme começou em 1996, um ano antes das rodagens, e passou pelo registo em video de histórias contadas pelos habitantes da Bica. À medida que se fazia essa catalogação de episódios reais, foram-se criando as personagens e os *enredos* do filme foram ganhando forma. O trabalho dos actores também

começou nesta altura, e foi através de improvisos à frente da câmara que Lúcia Sigalho foi moldando as diferentes personas que encarnaria no filme. Todos os diálogos são fruto de um trabalho que gira igualmente em torno da improvisação, porque, tal como acima se expôs, apenas as linhas mestras do filme ganharam forma em suporte escrito. O guião era encarado pelo realizador como sendo um "capricho" (3).

Uma das personagens chama-se Júlia Bulldozzer e é peixeira. Tem uma relação apaixonada com António (Nuno Melo) e não encara com leveza a concorrência feminina. Tal como maior parte das restantes personagens do filme, Júlia é retratada com exagero, caindo com facilidade no estereótipo: o cabelo é loiro e volumoso, os brincos e um dos dentes são de ouro, e toda a representação vai de encontro a uma imagem-tipo de mulher bairrista, que não corresponde à postura dos próprios habitantes do bairro. Essa relação com a caricatura atribui às personagens uma certa superficialidade, aproximando-as do carácter predominantemente plástico do filme. Como o próprio realizador coloca: "*A Janela* tem muito de impressão, onde as personagens têm tanta importância como os materiais com que tu trabalhas"(4).

Como já se disse, é frequente Edgar Pêra fazer uso de diversos suportes em simultâneo. *A Janela* foi rodado em 35 mm, mas também possui imagens em Super 8, 16 mm e video. O filme está marcado por uma manipulação intensa da imagem, que é conseguida pontualmente na pós-produção e sobretudo nas filmagens. Várias técnicas foram desenvolvidadas pela equipa nesse sentido: mudança de objectivas consoante a cena ou a personagem (por exemplo, Miguel Borges é frequentemente filmado com uma objectiva boroscópica); alteração da velocidade da câmara enquanto se está a filmar; divisão do fotograma em pequenos rectângulos, criando uma espécie de banda-desenhada em movimento (isto faz-se filmando através de buracos feitos em cartão, e rebobinando sucessivas vezes de forma a filmar na película já impressa); projecção de algumas cenas em paredes irregulares e em corpos despidos, para, dessa forma, serem refilmadas em video; e animação, sendo que alguma dela é feita riscando a película já revelada.

O trabalho de câmara varia essencialmente entre três registos: câmara à mão nas filmagens em Super 8, 16 mm e video, câmara fixa nos planos em 35 mm, e travellings esporádicos feitos no interior do elevador da Bica. O que torna possível a harmonização destes registos e formatos (no sentido da criação de um estilo) é o trabalho sobre o ritmo, do qual se falará mais à frente neste texto.

Apesar do filme ter sido rodado sobretudo em décors naturais (Rua da Bica de Duarte Belo e casas adjacentes) e sem planificação, não deixa de existir uma preocupação com o detalhe no que respeita à mise-en-scène: os décors interiores são berrantes e acumulam adereços (veja-se a cena do jacuzi com José Wallenstein, onde as paredes estão forradas com um quadriculado cor-de-rosa e dourado, e um aquário cheio de peixes ocupa o primeiro plano), e o guarda-roupa, não raras vezes extravagante, acentua a natureza tipificada das personagens. A iluminação, filtrada por cores fortes, frisa ainda mais estas opções da direcção artística.

A representação dos actores está marcada pelo exagero do gesto, caracteristica que é salientada pela forma como os planos são postos em câmara acelarada ou lenta. Só nos monólogos de Lúcia Sigalho e Manuel João Vieira (que servem como narração dos vários episódios que se passam no bairro) a câmara se mantém a uma velocidade normal. Graças a objectivas com grande profundidade de campo, também se joga muito com o perto e com o longe através do foco.

Trabalhando sobre a rede sem fundo que é o imprevisto, Edgar Pêra depara-se quase sempre com períodos de montagem muito demorados, fruto de filmagens e gravações que raramente estão sob o controlo de uma planificação e/ou guião. *A Janela* partiu para a montagem com 3547 planos filmados e 354333 sons gravados, e alongou-se nessa fase por um período de três anos. Na montagem exerce-se um trabalho de aglutinação da imagem e do som. Do ponto de vista do ritmo, é um filme frenético (são vários os planos que têm menos de um segundo de duração) que faz uso da velocidade dos planos para criar transições. Neste aspecto, o som tem uma grande importância ao andar a par com a imagem na definição da textura – a montagem, aparentemente caótica, na verdade dá uma importância militante ao pormenor. Sendo inteiramente pós-produzido (à excepção dos monólogos captados aquando das filmagens), o som assenta em efeitos e é tendencialmente artificial e irrealista. Reverberações, ecos e alterações do pitch são exemplos de efeitos presentes ao longo de todo o filme. Algumas cenas são pontuadas por fado castiço extra-diegético.

Numa alusão ao movimento Dogma95, é anunciado no início do filme que *A Janela* é "uma emyssão anti-dogma 2000." Edgar Pêra rege-se por um estilo demarcado e facilmente identificável, mas faz questão de não o impôr a ninguém: "(...) tudo o que está ali não tem de ser seguido. Não é nenhum dogma, apesar de ser o meu dogma e ter um prazo de validade"(5). Ao quebrar ostensivamente com algumas regras do *voto de castidade*, (6) *A Janela* é também uma reacção ao *mito da realidade no cinema*, questionando as convenções do cinema directo.

És a Nossa Fé (2004)

Documentário 42'
Betacam SP, cor, stereo
Realização: Edgar Pêra
Produção: Paulo Branco (Madragoa Filmes)
Direcção de Fotografia: Edgar Pêra
Montagem: João Dias, João Gomes
Som: Rodrigo Areias
Música: Victor Ruas

Depois de concluidas as filmagens d'*A Janela*, Edgar Pêra alia-se a Paulo Branco de forma a conseguir suportar os custos da montagem do negativo e da distribuição. Logo a seguir à estreia, em Outubro de 2001 no cinema King, o realizador começa a pensar em fazer um filme sobre futebol, por sugestão do colaborador Manuel Rodrigues. Juntos escrevem um guião chamado *Sorte Súbita*, com o qual concorrem ao subsídio do ICAM para longas-metragens, ficando na 16.ª posição. Sem o apoio financeiro, mas com a vontade de fazer um filme sobre "a emoção inerente a um desafio de futebol" (7), Pêra parte com Paulo Branco para um documentário com a mesma temática.

Ao ter começado por ser apenas um estudo para a compreensão do fenómeno (ainda com a longa-metragem em vista), *És a Nossa Fé* emancipou-se enquanto objecto cinematográfico e tornou-se num olhar sobre o futebol em geral, e sobre o clubismo em concreto. O seu conteúdo foi ditado pelos acontecimentos passados em qualquer jogo de futebol visto da perspectiva de quem ruma ao estádio para ver o seu clube jogar: a chegada, a compra de adereços do clube, os piqueniques durante a espera, a entrada no estádio, a apresentação dos jogadores, a emoção provocada pelo jogo, os insultos ao árbitro, o jogo visto em espaços públicos por quem não pode estar presente, e os momentos depois da derrota.

É frequente alguns planos dos adeptos serem filmados com ramagens à frente da câmara, numa alusão aos documentários de vida selvagem. A presença de sons de animais africanos, introduzidos em pós-produção, acentuam essa referência. Também se tenta criar um paralelismo entre o fenómeno futebolistico e as concentrações religiosas (presente, antes de mais, no próprio título do filme), justapondo imagens feitas no estádio com sons gravados no santuário de Fátima. Estas referências foram também pontos de partida conceptuais que determinaram a feitura do filme, visto que, mais uma vez, o trabalho escrito consistiu apenas na explanação das ideias centrais.

O filme demorou um ano e meio a ser feito e, durante seismeses, as filmagens e a montagem decorreram em simultâneo. Tal como n'*A Janela*, mas desta vez apenas em video, o número de planos filmados chegou aos milhares. A câmara foi operada pelo realizador, que nos locais era acompanhado por uma pequena equipa. O trabalho de câmara enaltece o entusiasmo do evento e o sentimento de festa, incidindo a objectiva no rosto dos adeptos, favorecendo o grande plano. A imagem é fortemente pós-produzida, principalmente a nível das cores, saturação e contraste. Todos os planos são acentuadamente distorcidos a partir desses efeitos.

Mais uma vez o realizador opta pela total pós-produção do som. O registo é semelhante ao d'*A Janela*, mas a total ausência de diálogos faz da banda sonora um objecto quase distinto, servindo sobretudo para tornar explícitos determinados conceitos. O som musicado do Victor Rua tem a presença forte de elementos do estádio, como os cânticos e exclamações dos adeptos. Tal como no filme anterior, aposta-se muito nos efeitos e na manipulação (como a criação de pequenos compassos musicais através da repetição de sons).

Para Edgar Pêra, cujos conhecimentos sobre futebol eram mínimos antes da rodagem do filme, "a grande vantagem de ter feito este trabalho é ter conseguido vencer certas barreiras comunicacionais" (8). Afastando-se do âmbito do cinema e encarando o seu filme como uma fonte de mais-valias para a sua vida quotidiana, Pêra constata: "Agora falo mais facilmente com um taxista, por exemplo, ou com o meu pai"(9). O lugar do espectador torna-se incerto.

25 de Abril – Uma Aventura para a Demokracia (2004)

Documentário 16'
Betacam SP, cor, Stereo
Argumento: Edgar Pêra
Direcção de Fotografia: Luiz Carvalho e Kino-man
Música: Gue/Artur Cyanetto
Montagem: Edgar Pêra
Produção: Centro de Documentação 25 Abril e Madragoa Filmes

Uma Aventura para a Demokracia partiu de uma encomenda do Centro de Documentação 25 de Abril, e estreou em Portugal juntamente com *És a Nossa Fé*. O filme é quase inteiramente feito de imagens captadas durante a revolução de 1974, e traça um retrato do quadro sócio-político que conduziu à revolta das forças armadas e dos cidadãos.

O documentário abre com as comemorações do 25º aniversário da revolução, mas rapidamente as imagens de arquivo tomam lugar e o filme ocupa-se delas até ao final. Como ambos estes registos são em Super 8 e mostram os festejos da população, a transição entre os dois só é perceptível porque as pessoas se vestem de forma diferente. Fica a ideia de que a exaltação da liberdade é um sentimento comum a diferentes gerações, capaz de resistir inalterado à passagem do tempo.

O trabalho do realizador neste filme foi, essencialmente, de selecção de imagens e a sua montagem. O trabalho de som, que novamente se caracteriza por ser intensamente pós-produzido, é eminentemente não-realista e determinante na própria concepção da montagem: é frequente as intervenções dos cidadãos serem colocadas em loop e fazer-se uso de sons para definir o ritmo.

Tal como *És a Nossa Fé*, *Uma Aventura para a Demokracia* interessa-se pela expressão física da celebração, focando-se nas pessoas e nas suas manifestações de alegria, sendo essa razão que mais facilmente explica o facto dos dois filmes terem sido exibidos em conjunto.

Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes (2006)

Documentário 70'
35 mm, cor, Dolby SR
Realização: Edgar Pêra
Produção: Corda Seca
Produtor: João Pinto Sousa
Direcção de Fotografia: Edgar Pêra
Montagem: Pedro Machado, Inês Henriques

Tal como *25 de Abril...*, *Cidade de Cassiano* (1991), *O Trabalho Liberta?* (1992), *SWK4* (1993), *Manual de Evasão LX97* (1997), *O Homem-Teatro* (2001), e *Arquitectura de Peso* (2007), *Movimentos Perpétuos* partiu de uma encomenda. Edgar Pêra acedeu à proposta de fazer um filme sobre Carlos Paredes pela mesma razão que se sentiu impelido a fazer os seus restantes filmes sobre artistas: "(...) aceitei porque achava que tinham uma personalidade e um trabalho com os quais eu me podia identificar de alguma forma"(10).

Movimentos Perpétuos está construído em torno dos longos discursos que Carlos Paredes proferiu durante um concerto no Auditório Carlos Alberto, no Porto, em 1984. Edgar Pêra filma as ruas e praças de Lisboa com uma câmara Super 8 (e usa igualmente algumas imagens do seu arquivo pessoal e da RTP) para complementar visualmente as histórias contadas pelo guitarrista. De forma a diversificar os pontos de vista, entrevista também alguns amigos do músico, como José Carlos Vasconcelos, Paulo Rocha, Malangatana e Rui Vieira

Nery. O filme está dividido em 17 *movimentos* que se fazem anunciar por intertítulos, e que se relacionam com as histórias que Paredes conta: quando ele fala do seu envolvimento na banda musical d'*As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), dizendo que sobre as imagens do filme de Oliveira só conseguiu improvisar, Pêra *improvisa* imagens ao som da guitarra portuguesa do músico, usando essa ideia como mote para o resto do filme; depois de Paredes associar Lisboa a uma "melancolia dourada", o realizador constrói uma sequência com a cidade e o Tejo em tons de amarelo fortes; etc. Entre os vários episódios da vida do guitarrista, dá-se relevância àqueles que parecem revelar-nos mais sobre a sua maneira de ser, como quando, a seguir a um concerto, tocou para o recepcionista de um hotel depois de saber que este não conseguiu comprar bilhete para o ver actuar.

Também é referida a ligação entre o músico e o Cinema. Além da sua relação com Manoel de Oliveira, Pier Paolo Pasolini e Paulo Rocha também são mencionados - este por ter usado a guitarra de Paredes n'*Os Verdes Anos* (1963), aquele por, pouco tempo antes de ter sido assassinado, ter manifestado interesse em trabalhar com o português na banda sonora de um dos seus filmes.

Embora filmado quase inteiramente em Super 8, o filme foi montado em ambiente digital e exibido comercialmente em 35mm. Tal como já tinha feito em filmes anteriores, o realizador gravou com uma câmara de video a projecção dos planos filmados em película Super 8, tornando possível dessa forma a importação do material para um software de montagem não-linear. A imagem sofre novamente muita manipulação, essencialmente a nível da saturação e da côr. O uso extremado deste tipo de efeitos torna alguns planos abstractos, sendo frequentes as sequências de montagem onde se concilia a música com padrões de luz e movimento criados a partir desse género de manipulação.

O trabalho de som de *Movimentos Perpétuos* é radicalmente diferente dos filmes já analisados. O filme está pontuado pela presença constante da música de Carlos Paredes, pelas suas intervenções faladas, e pelas entrevistas. Neste filme as imagens que o realizador regista e escolhe são uma interpretação da música e das palavras do guitarrista e, portanto, há uma inversão da forma de trabalhar – parte-se para a imagem com a referência do som e não ao contrário.

Apesar das opções de estilo que rapidamente associamos ao realizador, *Movimentos Perpétuos* é um documentário convencional na forma, recorrendo a entrevistas, recortes de jornal, fotografias, músicas e concertos do guitarrista para nos dar a conhecer a sua vida, trabalho e personalidade. A par com a diferente abordagem ao trabalho de som, a que já se fez referência, este é um dos motivos que faz deste filme um dos mais acessíveis do realizador.

Segundo Pêra, em 2005 dá-se uma mudança na forma de trabalhar que corresponde a uma evolução pessoal: "a partir de determinada altura passei a encarar as emoções como um factor importante, e quando isso acontece a narrativa vem quase por arrasto. A partir do momento em que passei a acreditar no ecrã enquanto espaço de profundidade e não como espaço superficial onde tu pintas"(11). É uma atitude que quebra com o método de trabalho que o caracterizou desde o início – a apologia do conceito e a rejeição do guião. *Rio Turvo* e *O Barão*, ao serem ficções com narrativas lineares, vêm justificar essa mudança. A não-objectificação das personagens é uma consequência direta dessa crença no "ecrã enquanto espaço de profundidade" (12), e já a encontramos muito presente em *Movimentos Perpétuos*, muito embora este seja um documentário sem argumento.

Usando a cultura portuguesa como principal fonte de inspiração, Edgar Pêra já se debruçou sobre a vida e obra de diversos artistas (além de Carlos Paredes, encontramos ainda os filmes sobre Almada Negreiros, Cassiano Branco e António Pedro), sobre fenómenos sociológicos como o futebol e o bairrismo, e inclusivamente adaptou o conto *Rio Turvo*, de Branquinho da Fonseca, para fazer a longa-metragem homónima, ainda por estrear em circuito comercial. Ao ser um dos primeiros e únicos realizadores portugueses a trabalhar sob o rótulo da experimentalidade, foi encontrando constrangimentos à exibição dos seus projectos. O território incerto onde muitos deles se encontram, e que Pêra caracteriza como sendo um conflito entre o "festival de cinema e a bienal de arte" (fruto da inexistência de um espaço intermédio ou alternativo a estes dois), impede que muitas obras saiam das prateleiras de casa do realizador. Numa entrevista conduzida por Luísa Ramos, Pêra aborda a questão: "Tenho um problema bastante grave por resolver que é o próprio espaço onde eu me insiro. (...) São muitos filmes vistos e depois muitos filmes feitos, só que muitas vezes eles acabam por encontrar um local que lhes é adverso, que é a sala de cinema"(13). A precariedade dos meios e a dificuldade em subir nos rankings do ICA (a pobreza, e o discurso que a acompanha, continua a assombrar o cinema português e já se tornou numa condição crónica) também comprometem com frequência a distribuição. ■

Notas

1. Ver entrevista em anexo.
2. Id. Ibid.
3. Id. Ibid.
4. Id. Ibid.
5. Id. Ibid.
6. No manifesto do movimento Dogma95, assinado por Lars von Trier e Thomas Vinterberg, presente em forma de anexo em KELLY, Richard, *The Name of this book is Dogme 95*, London: Faber & Faber, 2000, podemos ler: "'I swear to sumbit to the following set of rules drawn up and confirmed by Dogme95: 1.Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found). 2.The sound must never be produced apart from the images, or vice versa (music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.) 3.The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (the film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place.), 4.The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (if there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.) 5.Optical work and filters are forbidden. 6.The film must not contain superficial action. (Murder, weapons, etc. must not occur.) 7.Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.) 8.Genre movies are not acceptable. 9.The film format must be Academy 35 mm. 10.The director must not be credited. Furthermore, I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear

to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all means available and at the cost of any good taste and any aesthetic consideration.Thus I make my VOW OF CHASTITY.'

7. Edgar Pêra numa entrevista conduzida por Sónia Andrade – dossiê de imprensa de *És a Nossa Fé*, p. 8
8. Id. Ibid., p. 13
9.Id. Ibid., p. 13
10. Ver entrevista em anexo.
11. Id. Ibid.
12. Id. Ibid.
13. in *Edgar Pêra: herói independente*, 3.º Festival Internacional de Cinema Independente, org. Nuno Sena, ed. Zero em Comportamento, Lisboa, 2006

A janela, de Edgar Pêra

Rita Azevedo Gomes: "Faço filmes sem dinheiro e os produtores viram-me as costas"

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias

ORIUNDA DE LISBOA, cidade onde nasceu em 1952, Rita Azevedo Gomes tem abraçado projectos na área do cinema, do teatro e da direcção artística desde os anos 70, actividades essas que tem desenvolvido em paralelo com a sua carreira de artista gráfica.
Filmografia: *O Som da Terra a Tremer* (1990), *O Cinema Vai ao Teatro* (1996), *Intromissões* (sobre a obra de Manoel de Oliveira) (1998), *King Arthur* (1999), *Frágil Como o Mundo* (2001), *Altar* (2002), *A 15a Pedra: Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em Conversa Filmada* (2004), *A Conquista de Faro* (2005), *A Colecção Invisível* (2009).

Trabalha actualmente na Cinemateca Portuguesa como programadora e na vertente das publicações.

Vanessa Sousa Dias – Como nascem as ideias dos seus filmes?

Rita Azevedo Gomes – Na maior parte das vezes nascem de um texto, um texto que me sugere qualquer coisa. No caso do *Frágil* [*como o Mundo*] foi uma notícia de jornal, sobre uns miúdos adolescentes, um rapaz e uma rapariga, encontrados mortos muito compostinhos, deitados, sem sinais de violência, à sombra de uma azinheira num campo do Alentejo. Era uma daquelas histórias que ninguém percebia, dois miúdos que se matam: como é que morreram – porque, aparentemente, nas vidas deles estava tudo bem e nada sugeria que o pudessem fazer – foi isso que deu o *Frágil* [*como o Mundo*].

No caso de *A Colecção Invisível*, foi outro acaso: comprei um livro num alfarrabista no Porto porque achei graça à capa – gosto muito de coisas gráficas – depois vi que eram contos do Stefan Zweig, e o livro ficou lá em casa durante imenso tempo até que um dia o li. Eu estava a ler um dos contos e já estava completamente no filme. Depois há sempre uma ligação entre textos: mesmo no *Frágil como o Mundo*, o script é composto por um bocado de texto daqui, outro dali, coisas de que gosto. Faço ali uma manta de retalhos – de algum modo trata-se de roubar, mas as coisas estão lá e gosto delas, gostava de as ter dito eu, mas não me sinto uma patifa por ir lá buscá-las.

Há um filme em que se deu um caso diferente: *A Conquista de Faro* foi uma encomenda da *Faro Capital Nacional da Cultura 2005*; convidaram-me para fazer um filme sobre a cidade e pensei: "Não tenho nada a ver com Faro nem gosto especialmente da cidade". Então telefonei à Agustina Bessa-Luís e perguntei-lhe se havia algum escritor algarvio, poeta, ao qual eu pudesse ir beber qualquer coisa e ela escreveu-me um texto original.

VSD – Qual foi o ponto de partida para fazer o *Altar*?

RAG – O *Altar* também começou com um texto que me obcecou, queria-o na íntegra, o que era impossível — 40 páginas para um actor sozinho. O que condiciona as coisas e as ideias iniciais são as possibilidades de as executar – que normalmente não são as que ambicionamos. Ora, eu não tinha subsídio (concorri mas nunca o tive) e sonhava fazer o filme nos Açores, tinha arranjado lá um sítio extraordinário e estava a ver-me a trabalhar ali. A falta de dinheiro obrigou-me a filmar numa casinha emprestada, no Montejunto, a fingir que era ao pé do mar. Quando foi preciso o mar lá fomos ter com ele, faz de conta que era logo diante do terraço da casa. Quer dizer: eu tenho uma certa elasticidade e consigo meter-me no que posso, não no que quero mas no que tenho, e é por isso que consigo fazer filmes. Se estivesse à espera de subsídios nunca mais filmava (apenas tinha perdido essas batalhas de que saímos humilhados). Cruzar os braços não faz o meu género, tenho de me manter em pé e de continuar a trabalhar. Se não me querem apoiar, paciência. Limito-me muito ao que posso: se só tenho quatro dias para filmar, tento filmar nesses quatro dias — e às vezes as dificuldades até dão coisas muito boas.

VSD – Relativamente ainda às ideias e ao processo de escrita: trabalha sozinha, com outros?

RAG – Com outros só depois, porque tenho imenso pudor, incertezas: o que me acontece muitas vezes, por exemplo n' *A Colecção Invisível*, é que desde muito cedo já estou a pensar no filme – o senhor que não vê e que tem aquelas imagens todas –, tudo é absorvido pelo filme que já tenho em mente, e é-me muito difícil chegar àquele ponto em que tenho que dizer "isto está aqui e tem que ficar na sequência; isto é muito interessante mas não está cá a fazer nada". Isto aconteceu-me na primeira versão de *O Som da Terra a Tremer* e estive seis anos com o script... tudo o que eu gostava entrava para o script, mudei o script em casa, sozinha, e depois, quando finalmente fui fazer o filme, fui buscá-lo e ele estava atulhado, metade ficou de fora.

VSD – Seis anos num script é muito. Quanto tempo demora a consolidar uma ideia e a escrevê-la?

RAG – Demoro até poder fazer o filme – quem me dera que fosse amanhã, mas nunca é. Estamos em 2009 e *A Conquista de Faro* foi feito em 2005, quero dizer, não andei só a pensar neste filme [*A Colecção Invisível*, 2009]. Tenho mais dois com que ando há dez anos na cabeça. Preciso de tempo para arranjar condições técnicas e é muito difícil fazê-lo sem dinheiro. Não sou eu que o imponho, é-me imposto pela vida, mas depois desse tempo – que é terrível, custa muito e é desmoralizante –, olhando para trás, vejo que por alguma razão houve esse tempo. Isto não significa que prefiro as coisas assim, eu preferia trabalhar sem estar naquela angústia. A pessoa enfraquece: digo-me muitas vezes – porque são muitos anos – que se calhar era melhor acabar, mas não; acabar não é opção, portanto vai-se vivendo como se pode, vai-se andando. Sempre me fizeram confusão aqueles que ganham o subsídio e só começam a filmar daí a dois anos, ou nem fazem o filme. Como é possível? Nunca estive na situação de dizer "agora não vou filmar, não estou preparada". A fome é tanta, que lá vou eu.

VSD – Escreve guiões técnicos? Como se materializam as ideias?

RAG – Faço sinopses porque me pedem, faço o script porque no princípio tinha de se apresentar um script no IPC (actual ICA). Não gosto de fazer guiões, reconheço que fazer guiões é bom, ajudam porque arrumam as ideias, mas não tenho nada aquele preciosismo do script e da descrição de cenas. Quando faço essas tretas, e para mim são tretas, é porque mo exigem. Eu decido muito na altura, na filmagem mudo muita coisa, entra muita coisa que não estava prevista. O script é uma espécie de esboço, mas há várias formas de trabalhar com ele: há pessoas que têm tudo escrito, o Hitchcock até dizia que a rodagem era enfadonha porque já estava tudo feito, ele odiava fazer o filme, rodar; nada de imprevistos ou de coisas inesperadas; mas isso é o que me está sempre a acontecer: no *Frágil* [*como o Mundo*], queria filmar em certo sítio e acabei por ir para Vila Franca de Xira, para cima da auto-estrada, numa casa horrível, tive de mudar tudo.

VSD – Quando está a escrever faz contactos com produtores?

RAG – Pode acontecer, mas normalmente os produtores viram-me as costas. Ou fazem como o Paulo Branco: "sim, sim, vamos submeter o seu projecto, concorra para o dinheiro"; nunca me defendem. Com as produtoras tenho tido, infelizmente, situações pouco gratificantes – e não digo que não haja pessoas que tenham feito coisas extraordinárias – porque normalmente os meus filmes são filmes sem dinheiro eles ficam afastados. Se tivesse muitos subsídios e dinheiro, tinha produtores.

VSD – *A Colecção Invisível* teve uma participação financeira da Fundação Calouste Gulbenkian.

RAG – Sim, a Gulbenkian foi simpática e participou, mas com menos de 15 mil euros. Os equipamentos, a câmara e o material de som, foram emprestados, por exemplo as luzes eram do Acácio [de Almeida]; o mesmo se passou na pós-produção, e depois vieram o Tiago de Matos e o Joaquim Pinto para as misturas som, foi o céu! Às vezes também me pergunto: se esta gente toda adere a mim, de certeza que não é porque sou bonitinha e tenho 20 anos, isso acabou. É porque querem fazer o filme. Devo-lhes isso. Não vou desistir porque é a única paga que lhes posso dar, é dizer "tanto me apoiaram que eu não posso dizer que já não me apetece, que me vou embora".

VSD – Na folha da Cinemateca correspondente ao *Altar* os nomes das pessoas que trabalharam no filme surgem corridos ("filme feito por" e a informação corrida), em vez de serem destacados os cargos e funções. Sente que os seus filmes pertencem, também, às pessoas com quem trabalha?

RAG – Sim, aparece isso assim mas é porque fizemos todos de tudo: o Jorge Lopes é um grande amigo e sabe imenso de Fotografia, mas ajuda-me no que há para fazer, se for preciso segurar na perche segura; se for preciso ir buscar alguém de carro vai. No som não tinha ninguém, mas um dia veio o [José] Barahona; no outro dia não havia ninguém e fazíamos nós; ou telefonava e vinha a Michelle [Chan] fazer uma perninha, mas só à tarde, e portanto era um aglomerado de coisas feitas em grupo. Ou o Edmundo [Díaz], que fez a Fotografia: no último fim-de-semana ainda tínhamos de fazer cenas à beira-mar com o René Gouzenne, e o Edmundo vira-se para mim e diz "Rita, desculpa mas isto não estava previsto, eu não posso mais, tenho a família e um filho que vai nascer". Portanto fiz eu a câmara, mas sempre a telefonar ao Edmundo [Díaz]: "Qual é o botão? A câmara não liga!", tudo isto no meio de ventania, o René [Gouzenne] aflitíssimo porque tinha o comboio para Paris (ele interrompeu os ensaios do Becket para vir fazer o filme) e era um senhor de idade, e estava naquelas ansiedades e a câmara não arrancava. Portanto o que eu podia escrever na ficha técnica? E até gosto, desses filmes que têm os nomes assim, todos seguidos.

VSD – Como costumam ser as suas *repérages*?

RAG – Faço imensas *repérages*. Quando estou com um filme na cabeça chego a um sítio e digo "podia ser aqui", começo logo a adaptar-me ao local: "se tiver de filmar aqui, como é que faço?". Em qualquer sítio começo a ver como é que seria. Quando tive a ideia de fazer o *Altar* nos Açores, tinha ideias muito concretas: tinha estado no Pico e queria aquele azul do Atlântico, a rocha preta e a floresta. Depois fui lá, encontrei edifícios e confirmei, "só pode ser aqui". Mas cada pessoa custaria 70 contos, mais a estadia... e acabou-se. Aconteceu-me pior com o *Som da Terra a Tremer* : três dias antes de começar a filmar telefonei para Nápoles, para o Antonio Orlando (actor), a dizer que finalmente tinha o bilhete de avião para ele vir, e responde um senhor com uma voz igual à dele (o pai), e em napolitano, que eu não entendia, diz-me que o Antonio Orlando tinha morrido num desastre de automóvel. Tinha-o conhecido no *Rei das Rosas* [Werner Schroeter, 1986]. Para o *Altar* eu tinha pedido um subsídio ridículo, contra todas as regras, de 6.500 contos ao ICA e deram-mo, à 5ª ou à 6ª vez. Aparentemente estavam a tentar subir a fasquia para 50 mil, e eu, armada em sirigaita, ia fazer o filme com 6500. Depois o Fernando Lopes deu-me película e lá se fez o filme, mas quando eu disse, "o actor não vem, não existe Antonio [Orlando]", foi muito violento e eu só tinha três dias para encontrar outro. Estava tudo preparado para o filme, tinha equipa mas cheguei a perguntar-me "o que é que eu faço? Fecho o filme?" Foi o único script que escrevi a pensar num actor e de repente nada daquilo fazia sentido. Decidi avançar e fui para o Bairro Alto à procura de um actor, encontrei um rapaz a servir num bar, o Miguel [Gonçalves], ele veio fazer o filme e eu mudei tudo porque a personagem tinha acabado.

VSD – Salvo esse acidente, tem conseguido trabalhar com os actores e actrizes que quer?

RAG – Tenho. Às vezes há acasos, como a Anna Leppänen; fiz *A Conquista de Faro* com a Rita Durão e gostei muito de trabalhar com ela, e com a Leonor Baldaque também correu tudo muito bem – mas não sabia como é que ia fazer com o "rei", por exemplo, e andava aflita à procura de um actor. Tenho muita dificuldade com os actores homens, não via nenhum; pus-me à procura na Internet, e de repente vejo o João Reis: não sabia quem ele era, mas deram-me um filme do Canijo onde ele entrava, e eu já estava outra vez na véspera de filmar. Pensei "vou experimentar, vou falar com ele" (ele tinha acabado de casar com a Catarina Furtado). Telefonei-lhe e ele estava em lua de mel, do outro lado do mundo, mas disse-me "mande-me o script por e-mail" e eu mandei-lho, e ele disse que sim. Chegou da lua de mel com *jet lag* mas às oito da manhã estava em Bucelas de fato, porque ainda por cima eu pedi-lhe para trazer uns casacos, e não ganhou um tostão! Gostei imenso dele. Mas está a ver o estado em que eu estava, era o primeiro dia e eu nunca o vira, e ele chegou completamente apardalado e com sapatos, calças e casacos para eu escolher, foi fantástico.

VSD – Costuma ensaiar com os actores?

RAG – Nunca tenho tempo suficiente para trabalhar com actores porque, como trabalho à pressão, numa semana, por exemplo, encontro-me quanto posso com eles antes da rodagem. Depois, no local, tudo muda: no caso particular d' *A Conquista de Faro*, enquanto andavam para lá a pregar – porque eu também fazia isso tudo, o *décor*, mesmo neste [*A Colecção Invisível*] fui eu que fiz tudo, pintei, não havia outra hipótese – e n' *A Conquista* [*de Faro*] era a mesma coisa, tive de improvisar ali algumas coisas... E enquanto se montava aquilo tudo eu meti-me numa sala ao lado com a Rita [Durão] e com o João [Reis] e lá discutimos, normalmente é assim.

VSD – Que dificuldades e limitações tem encontrado durante as filmagens?

RAG – Muitas, sobretudo imensas limitações de tempo. N' *A Colecção Invisível* tive de tomar decisões brutais e todos os dias deitava fora quatro ou cinco cenas – e ainda bem, porque se calhar não estavam lá a fazer nada. Se calhar é problema meu porque eu delego, percebe, mas depois quando vejo o que está feito nunca fico satisfeita, portanto tenho que fazer e refazer, tudo, desde penteados a maquilhagem, mas isso é natural: a pessoa que fez interpretou de uma maneira, e eu também não tive tempo para lhe explicar o que queria. É complicado, porque pode ser ofensivo para as pessoas, mas não pode ser de outra maneira. Quando eu refaço e as pessoas vêem, entendem e até aderem. Mas nestes casos, com pouco tempo, acontecem coisas como esta: não conheço, por exemplo, o director de Fotografia, Jorge Quintela, que chegou na véspera de filmar outra coisa em Serralves e caía ao chão de cansaço; adormecia em pé, etc. E eu a ver que não tinha tempo, e então naqueles primeiros três dias de adaptação só ouço: "mas porque é que ela quer isto; porque é que este me põe a câmara aqui?" Mas ao quarto dia eles começam a entender e a dizer "estou muito contente por ter vindo fazer este filme". E dois dias depois acaba a rodagem, portanto não chega a haver formação da equipa, e quando ela começa a criar corpo já acabou tudo.

Eu acho que o trabalho primordial do realizador é a atenção, para não irmos atrás da primeira borboleta que nos passa à frente. Tem de haver uma atenção geral e pessoal, até nesses pormenores, "como é que vou falar com o Jorge Quintela sem ferir a pessoa?" Enfim, nunca houve problemas, mas é tudo muito mais difícil sem tempo de preparação, sem haver preparação.

VSD – As pessoas com quem tem trabalhado têm-se relevado competentes ou sente que por vezes algumas coisas falham?

RAG – Acontece falharem coisas mas isso é normal. Tenho tido sorte com os técnicos — com as pessoas que fazem som e imagem, etc. – mas há coisas que são complicadas no que toca à parte visual e estética: como é que eu posso explicar o *décor* que está ali? O melhor é fazê-lo eu; se quero umas flores artificiais, de papel com desenhos, tenho de as desenhar eu, senão nunca mais lá chegamos. Normalmente as pessoas, as melhores, partem do princípio que estão sempre a inventar e a reinventar e a fazer e a improvisar: o Acácio [de Almeida] está sempre à procura, nunca sabe tudo. Mas às vezes, é verdade, há muitas incompetências.

VSD – Já lhe aconteceu dispensar alguém da equipa por se ter revelado incompetente?

RAG – Por incompetência não, mas por questões de gosto sim – foi uma zanga que durou uns anos e hoje somos amicíssimas, foi uma questão com a pessoa que estava a fazer os *décors* do *Frágil como o Mundo*, uma pintora muito criativa, muito plástica, e que assumiu aquilo como um quadro dela e foi por ali fora. Um dia cheguei ao *décor* e disse "Ó Adriana, não é nada disto", e ela levou a mal, ficou magoada porque veio trabalhar comigo no maior dos entusiasmos e eu tive de pensar "não se trata de mim, é o filme, é o que lá fica". Mas tenho problemas normalmente com as pessoas da produção: estão ali e podiam nem estar. No *Frágil como o Mundo* foi terrível, porque de repente aparece o Paulo Branco e está ali aquele tempo todo e até é óptimo, mas muita gente estava ali no *set* a fazer não sei o quê, gente que nunca entra nem nunca sai, está ali com *walkie talkies*... essa parte nunca correu bem.

VSD – Relativamente à pós-produção: quando é que vê o material?

RAG – Vejo quando posso. Se puder ver durante a rodagem vejo, mas n' *A Colecção Invisível*, por exemplo, não consegui por falta de tempo, tinha que lá estar cedíssimo ainda para fazer *décors* e não sei mais quê, e não tinha tempo para ver o material. No último dia pedi para ver tudo e, lá está, tinha uma pessoa que me estava a apoiar na produção – inclusivamente como produtor e foi muito feio – disse-me "não, agora o material não sai da minha mão" e reteve-me o material durante duas ou três semanas, portanto não consegui mais trabalhar com ele.

VSD – Porque motivo é que essa pessoa reteve o material?

RAG – Não sei, estava com medo que eu fugisse e não lhe desse o filme? Estava convencido que tinha ali a galinha de ovos de ouro porque pensava que o filme ia para Cannes? Queria que eu lhe desse o dinheiro da Gulbenkian? Não sei. No genérico aparece "A Produtora" porque me obrigam a ter uma produtora; não posso mandar um filme para Montreal, tem que ser uma produtora; e não vou abrir uma empresa de produção, não quero, não gosto nem sei. Tinha de haver um produtor portanto pus lá "A Produtora" e toca a andar.

VSD – Quando vê o material sente que fica muito material em falta, ou que devia ter repetido *takes*?

RAG – Eu tenho muito medo de ver o material, porque sei que vou querer mudar tudo, mas também não resisto a vê-lo. No *Frágil como o Mundo* o Paulo Branco só me deixava ver uma percentagem mínima do material por dia, ora eu tinha planos de dez minutos – filmava dois planos, um com dez e outro com quatro – e só podia ver um minuto.

VSD – E na montagem prescinde de muito material ou sente que há coisas em falta?

RAG – Eu nunca penso no que está em falta, na montagem faço como faço para a filmagem. Acho que nunca me aconteceu poder fazer um plano que me faltasse, nunca tive essa hipótese: chamar toda a gente outra vez é impossível. Estar tudo disponível e junto durante uma semana já é um trabalhão: se acabou, acabou. Chego à montagem, e o que está, está.

VSD – Que tarefas ficam reservadas para a pós-produção áudio e imagem?

RAG – Depende do filme, mas normalmente com o som tenho dificuldades. No *Som da Terra a Tremer* não tinha ninguém fixo para fazer o som, um dia vinha o Victor [Ribeiro], no dia seguinte já não vinha; no *Frágil* [*como o Mundo*], por exemplo – tinha tudo muito montadinho com o Paulo Branco – tinha o Philippe Morel — mas aquilo não correu nada bem. Já filmei sem som nenhum de referência e depois, quando tinha aquilo tudo feito, ter de dobrar diálogos, até de refazer textos que encaixassem nas imagens. *A Colecção Invisível* correu bem, porque o David Almeida Ribeiro veio de Madrid para fazer o filme, e depois o Olivier Blanc também fez som e dobragens, fez as vozes do [Jorge] Molder no corredor, aquele texto da Rita, etc... Mas é normal haver complicações.

VSD – Costuma participar no *design* da banda sonora?

RAG – Eu tenho umas ideias normalmente, mas no caso d' *A Colecção Invisível*, por exemplo, para a cena final das panorâmicas eu tinha uma música e a cena foi filmado com essa música, só para dar a referência do movimento e para ajudar o [Jorge] Quintela – porque o chão era podre e quanto eles tiravam os móveis todos, aquilo abanava tudo – e portanto, a música é que dirigia, em parte. Faço isso às vezes, ponho música para dirigi-los e, na preparação, eu própria estou a ouvir música, a música dirige-me a mim também, "esta música é aquilo", e às vezes até a levo para a rodagem e ponho-a a tocar para eles entrarem, ajuda imenso. Neste caso toda essa música que eu tinha na cabeça desde o início, que era uma coisa de Mozart, e também uma Sinfonia de Mahler, mas de repente o Joaquim Pinto disse-me "não pode ser, tens que mudar", impôs-me aquela canção final: foi a primeira vez que veio muita coisa do Joaquim Pinto e do Nuno Leonel, porque eu costumava fazer tudo: cheguei a fazer música para o *Frágil como o Mundo*, fui com umas bolhas, vidro e cataplanas para fazer uns sons de que precisava, misturados com violino, e foi muito engraçado porque estava sozinha a gravar, ia para Sintra às três da manhã e levava um DAT. Acho que todas as pessoas que filmam deviam fazer som, porque o som, só por si, situa-nos face ao filme de uma maneira completamente diferente.

VSD – Que músicas são usadas no *Altar*?

RAG – O tema principal é uma canção em dinamarquês, que se chama "Altar", e no fim do filme há uma coisa no Teatro São Carlos, na ópera, porque no fim pedi à Susana Moody, cantora em São Carlos, que me cantasse aquilo *a capella*, sem nada, o que é difícil – ela vinha de um espectáculo no Norte, em Trás-os-Montes, veio de camioneta, e quando chegou vinha quase sem voz – e o Nuno [Leonel] do som veio gravar aquilo. Ela aprendeu a letra em dinamarquês e cantou-me aquilo ali assim ao cru no Teatro São Carlos, com aquela acústica. E tenho coisas do Roberto Murolo, um italiano.

VSD – Nos projectos que foi apresentado para financiamento, foi a Rita que fez o orçamento?

RAG – Não sei fazer orçamentos, peço sempre ajuda – e depois há disparates, quando começam a pôr não sei quanto para não sei quê. Não sei fazer orçamentos, preciso imenso de ajuda, não percebo nada dos preços, não tenho nenhuma noção. Uma vez ajudou-me a Maria Vaz da Silva, "dá cá o script e eu faço-te isso". O único que fiz foi o do *Som da Terra a Tremer*: atirei para lá um valor e a coisa pegou à quinta tentativa. A pessoa que está a fazer o orçamento faz-me perguntas "mas aqui o que é que quer?", Agora, por exemplo, o filme que gostava de fazer chama-se *A Portuguesa*, é um conto do Musil e tem um texto original da Agustina Bessa-Luís. É um filme de época, com comitivas, um castelo, mas não vou filmar num castelo, vou filmar numa casa, vou pintar um cenário, portanto esta conversa tem de ser tida com quem faz o orçamento...

VSD – Costuma pensar em materiais promocionais? E como tem sido a sua relação com os festivais?

RAG – Aí está uma parte em que também sou coxa: quando chega esta parte da promoção não sei fazer nada, não dá para divulgar nada. Queria ver se arranjava uma distribuidora que pegasse nisso, mandar para não sei quantos festivais, mas sou uma trouxa nesse aspecto e claro que, por exemplo, do festival de Montreal, um dia mandaram-me um e-mail a dizer "andamos há dez dias a tentar falar consigo porque queríamos o filme e você não responde". Respondi "quero, quero" e cinco minutos depois recebo cinco e-mails de departamentos do festival a pedirem cartazes, trailer e eu não tinha nada.

VSD – E relativamente às cópias legendadas, teve algum apoio à parte?

RAG – Não. *A Conquista de Faro* era difícil de traduzir – não me vou pôr a traduzir Agustina [Bessa-Luís] para inglês – e pedi a uma pessoa, a um tradutor, que fizesse aquilo e paguei. No *Frágil* [*como o Mundo*], como era o Paulo Branco o produtor, pagou a um tradutor. Neste caso eu fiz a tradução (francês) e depois tinha um amigo que é melhor a francês e pedi-lhe para ele rever tudo. Não é uma coisa de que goste, fazer a tradução.

VSD – Numa entrevista da internet, relativamente ao filme *O Som da Terra a Tremer*, vi que o filme não passou em circuitos comerciais, mas só em alguns festivais.

RAG – Eu pedi isso ao Paulo Branco, ele dizia-me sempre que sim, mas depois nunca acontecia

VSD – Depois da sua primeira longa-metragem ficou dez anos sem filmar – o que motivou essa paragem?

RAG – Foi muito complicado porque fiz *O Som da Terra a Tremer*, e ele não saiu; depois houve uma grande divisão nas pessoas sobre o filme e também senti, da parte de cineastas portugueses, uma espécie de "está lá quietinha", até de amigos que fazem cinema, "faz lá a tua vida mas não te metas nisto, não te queremos cá". E o facto de eu ter feito um filme com cinco tostões também caiu mal, como se me estivessem a dizer "olha esta agora a estragar-nos tudo". Acabei por fazer o *Frágil como o Mundo* sozinha, e o Paulo Branco (produtor) só entrou, quando já estava tudo preparado (castings, preparação, roupas, tudo). O subsídio só chegou depois da rodagem. Mexi-me tanto no *Frágil* [*como o Mundo*], eu falava com directores de serviços florestais – e aquilo em Sintra é tudo pago ao preço de ouro e eu não paguei um tostão, o Paulo não pagou um tostão, porque eu fiz tudo sozinha, montei aquilo tudo: uma rua é 120 contos ou 200 ou 300 por dia ou à hora, depois vai a dar uma curva e ali já pertence a outra área, já não pertence ao Parque Natural, e eu ia para aquelas reuniões com aqueles senhores dizer "é aquela zona ali, onde há a curva", e eles diziam "ah, mas isso já não é nosso", mas enfim, lá consegui todos os *décors* à borla, menos uma praça, porque a Edite Estrela (então presidente da Câmara) descobriu que aquilo era uma produção da Madragoa, do Paulo Branco, e exigiu dinheiro.

VSD – Tem trabalhado com pessoas de nacionalidade estrangeira?

RAG – Trabalhei com o [William] Lubtchansky, que foi fabuloso, ele estava muito doente, a viver na província, fora de Paris, e um dia apanhei aqui o [Jean-Marie] Straub e a Danielle [Huillet] e estava aflita para a Fotografia – já não sei de que filme – e a Danielle [Huillet] disse "fala, fala com ele, que ele dá-te umas sugestões", e pronto: de uma cabine telefónica telefonei-lhe e foi fabuloso, deu-me indicações, "eu não posso, infelizmente" – ele estava muito mal, mas deu-me indicações. E trabalhei com o [Antonie] Bonfanti no som do *Frágil como o Mundo*.

VSD – Sente diferenças entre portugueses e estrangeiros, ao nível de métodos de trabalho?

RAG – Se calhar há um bocado essa ideia de que porque é estrangeiro é melhor, mas isto é a nossa mania portuguesa, e às vezes é verdade, outras vezes não. Há pessoas cá super talentosas, por exemplo o Acácio de Almeida é uma pessoa extremamente talentosa.

VSD – Qual a sua relação com o digital e com a película?

RAG – O meu último filme é mini dv. Eu não gosto de dv, acho que o dv não foi feito para ser projectado, é para ser vista no leitor, no ecrã de 70 cm. Ainda têm que arranjar uma coisa que seja projectável. E depois vai a cassete não sei para onde e aquilo é projectado e sai uma porcaria, já não tem nada a ver com o filme mas as pessoas não sabem. É muito estúpido, acho que as pessoas não exigem nada, qualquer coisa serve e portanto não percebo como é que não há recusas. Por exemplo, fui a Turim com o *Altar*, mas aquele não é o filme que eu fiz, a projecção era tão lastimável – o festival era o lançamento de toda a gente, na altura,

agora já não – de repente vejo aquilo e parecia uma polaróide carregada de verdes e de amarelos; tentei ir ao projeccionista, simpatiquíssimo, e pronto, aligeirou-se um pouco a coisa, fiquei aterrada e não descansei enquanto não pus o *Altar* em película. A película inspira mais confiança porque fixa a coisa. Fiz uns testes com alta definição e aquilo também não em convenceu, eu punha a câmara nos Restauradores e aqui um cabelo de alguém, e o cabelo parecia nylon, aquelas cabeleiras de nylon, e do lado de lá da praça passava uma pessoa com a mesma nitidez. Depois houve outra coisa que me enervou, é que se filmasse em alta definição tinha que fazer em 16.9, ou então tinha que pôr depois um artifício na montagem, uns efeitos em que punha umas máscaras, mas isso já vai intervir a imagem.

VSD – Quais têm sido as suas influências em termos artísticos? Ontem, na antestreia d'*A Colecção Invisível*, houve um plano em particular (do Jorge Molder em primeiro plano, um plano longuíssimo) em que a expressão do actor parecia saída de Dreyer.

RAG – Não, não foi por isso mas gosto imenso de Dreyer, por exemplo, no *Frágil como o Mundo* citei o Dreyer de trás para a frente: o cachimbo, o senhor das barbas, a família. É engraçado porque ninguém me fala do Dreyer, e aquilo, na minha cabeça, era totalmente à beira do plágio – uma espécie de apropriação, não sei devida ou indevida, mas também não tenho esses pudores. No caso da expressão do Jorge Molder não, nem me passou tal coisa pela cabeça: aquilo foi mais uma vez um recurso que eu pensei na rodagem, aconteceu que nessa semana de rodagem todos os dias os actores, que não são profissionais, chegavam e diziam "olha, afinal amanhã não posso vir porque...". Ora eu tinha ali o Jorge Molder, e cristalizei ali tudo na cara dele – e se calhar não foi má ideia.

As minhas influências são o Nicholas Ray, o [Carl Theodore] Dreyer, [Werner] Schroeter, [Robert] Bresson, mas se estou directamente com eles quando filmo, ou seja, se estou a pensar num deles, nunca consigo – quando quero fazer uma coisa de que gostei muito não consigo, sai sempre mal, é incrível: já me aconteceu isto com um plano qualquer de pormenor, quis fazê-lo de certa maneira mas não dava, era sempre mentira, artificial, não colou. A propósito d' *O Som da Terra a Tremer*, disseram-me que estava ali o "universo de [Andrei] Tarkovsky", e eu nunca tinha ouvido falar do Tarkovsky, nunca tinha visto filme nenhum dele e tive vergonha, mas imensa gente me falou do Tarkovsky, amigos, críticos. Quando finalmente vi filmes dele, por acaso nem fiquei apaixonada, acho muito açucarado, muito retocado. Não estou a dizer que não seja bom, mas não é ali que eu me revejo. ■

Os filmes de Rita Azevedo Gomes

Vanessa Sousa Dias

Frágil como o Mundo (2001)

Longa-metragem ficcional, 90´
Realização: Rita Azevedo Gomes
Argumento: Rita Azevedo Gomes
Produção: Madragoa Filmes
Produtor: Paulo Branco
Direcção de Fotografia: Acácio de Almeida
Direcção de Som: Antoine Bonfanti, Xavier Bonneyrat, John Fewell, Pedro Melo, Philippe Morel, Joaquim Pinto
Montagem: Rita Azevedo Gomes, Manuela Viegas
Direcção Artística: Paula Migalhada
Actores principais: Maria Gonçalves, Bruno Terra, Sophie Balabanian, Carlos Ferreira, Manuela de Freitas, Duarte de Almeida
Festivais: Festival de Veneza, 2001, secção Novos Territórios (estreia mundial)

A ideia para o filme nasceu de uma notícia de jornal sobre o suicídio de um casal de adolescentes, no Alentejo – o filme em si recupera esse enunciado, efabulando sobre a relação de dois adolescentes, Vera e João, que se apaixonam e que vivem um amor em segredo. *Frágil como o Mundo* é também um caminho para a percepção da fragilidade humana e para a extrema consciência da perecibilidade do corpo, aspectos esses que só o amor é capaz de tornar claros.

Podemos assumir que nos encontramos diante de um exemplo de cinema de autor, que contou com meios muito reduzidos de produção e com o investimento exponencial da própria realizadora – que protagonizou boa parte da fase de preparação – sendo que tanto produção como financiamento entraram numa fase já tardia do projecto (1). Evidencia-se ainda um traço sintomático da escassez de meios de produção na ficha do filme: a equipa de som é rotativa e essa rotatividade dependeu essencialmente da disponibilidade dos técnicos.

O género em si abre um precedente interessante, pois passamos a sobrevoar o drama sem nunca o tocar: nunca há, em *Frágil como o Mundo*, envolvimento suficiente para um estado de afectação com base na intriga propriamente dita – os próprios actores emergem como modelos bressonianos – e o que de mais relevante parece haver no filme é a concentração de áreas artísticas, como se de retalhos se tratasse. A autoria do argumento cabe a Rita Azevedo Gomes, numa metodologia de apropriação e aplicação de citações literais de poetas – Luís de Camões, Bernardim Ribeiro, Sophia de Mello Breyner, Rainer Maria Rilke –, que se articulam com o argumento como se fossem incorporados e constituintes "naturais" do corpo no qual a história se edifica. No que respeita o desenvolvimento desta última, nada de mais se acrescentará à ideia que deu origem o filme: Vera e João fogem para longe das famílias e acabam por morrer exilados do mundo e entregues ao amor que nutrem um pelo outro.

Na sequência das citações literárias (e literais) que a realizadora assume, também na realização se repete o exercício através de uma ligação a Carl Theodore Dreyer: "citei o Dreyer (…) o cachimbo, o senhor das barbas, a família (…), aquilo, que na minha cabeça, era totalmente à beira do plágio – uma espécie de apropriação, não sei se devida ou indevida, mas também não tenho esses pudores" (2).

O filme destaca-se pela imagem a preto e branco suavizada, acinzentada, pela criação de planos com uma composição cuidada e estudada (como se de pinturas se tratasse), nos quais se dá primazia à simplicidade dos cenários (cenários oníricos, de uma estética pagã, de extremo apego e comunhão com a natureza), e por um controlo rigoroso da representação (uma quase letargia de ser e de estar) e da acção, lenta e pausada, que se

desenvolve no interior do plano: um exemplo destas vertentes condensa-se no plano em que Vera e João fazem a promessa de nunca se separarem. Como contraste às tonalidades acinzentadas do filme, surgem planos a cores de uma casa abandonada e parcialmente devorada por uma floresta, perdida, abandonada, tal como os corpos já vazios dos apaixonados.

O envolvimento desmedido da realizadora não se esgota na fase de preparação do projecto, assumindo também um papel activo na composição da banda musical – "cheguei a fazer música para o *Frágil como o Mundo*, fui com umas bolhas, vidros e cataplanas para fazer uns sons de que precisava, misturados com violinos, e foi muito engraçado porque estava sozinha a gravar, ia para Sintra às três da manhã e levava um DAT" (3) –; a música surge sempre como um elemento exterior à diegesis.

Finalmente, a pós-produção, para além da passagem de cores para preto e branco, houve a incontornável questão de serem necessárias dobragens para remediar a falta de som directo (e, com isso, a reescrita dos diálogos).

Altar (2002) (4)

Longa-metragem ficcional, 72'
Argumento, Realização e Produção: Rita Azevedo Gomes

Filme Feito por: Edmundo Díaz, Sotelo, Leonardo Simões, Acácio de Almeida, José de Barahona, Tiago João Silva, Michelle Chan, Nuno Carvalho, Cristina Côa, Thomas Toutain, Jorge Lopes, Patrícia Saramago e Rita Azevedo Gomes.
Com o apoio de: Bazar do Vídeo, David e Golias, Lx Filmes, Abril em Maio, Ciência Gráfica, Concept, Tóbis Portuguesa
Actor: René Gouzenne
Participantes: Alice Lovelace, Thomas Toutain e Susan Moody
Prémios: 2º Festival de Cinema de Angra do Heroísmo – "Melhor Realizador": Rita Azevedo Gomes, *Altar*
Festivais: 20º Torino Film Festival, secção European Perspectives

A ideia que sustenta a criação de *Altar* parte de uma afinidade literária, um pouco na sequência de um dos interesses mais profundos da realizadora. *Altar* reconduz-nos para a memória afectiva de um homem, interpretado pelo actor René Gouzenne, e, em especial, para a evocação de um episódio de enamoramento ocorrido na sua juventude.

De forma análoga a *Frágil como o Mundo*, o presente exemplo sofreu limitações de produção e de execução: repete-se a impossibilidade de filmar nos locais escolhidos — Rita Azevedo Gomes pretendera filmar nos Açores mas "a falta de dinheiro obrigou-me a filmar numa casinha emprestada, no Montejunto, a fingir que era ao pé do mar" (5) — mas emerge e sublinha-se a sensação da extrema volatilidade das equipas artísticas e técnicas – quase à semelhança de Miguel Gonçalves Mendes em *Autografia* (6) –, pelo que enquadraremos *Altar* na tipologia Auteur.

O género torna-se novamente uma peça enigmática diante do espectro no qual nos é possível situar – e nomear – um determinado filme (7). Neste sentido, o argumento é, uma vez mais, da autoria de Rita Azevedo Gomes e consiste numa recorrência frequente a excertos de obras, como acontecia em *Frágil como o Mundo*, filmado dez anos antes. A base do filme é composta por fragmentos imagéticos e literários, sendo que estes últimos ora assumem forma de discursos diegéticos (unicamente expressos pelo protagonista, na língua materna do actor, o francês), ora a forma de *voice-over* (vozes femininas) em português e inglês: tal como as memórias enunciadas pelo homem se tornam fragmentadas e fragmentárias, também as frases exteriores à diegésis se repetem, como ecos soltos, ao longo do filme.

O protagonismo recai sobre um homem que terá cerca de 60 anos e que se encontra dominado pelo impulso de repetir infinitamente o seu enamoramento por Madeleine (8). No entanto é com dificuldade que se pode assumir que destas premissas possa emergir uma opção narrativa, isto é, que se criem alicerces suficientemente sólidos e fiáveis que permitam ao espectador indagar sobre a interioridade, motivação ou características da personagem – *Altar* funciona antes como um recital de memórias e de evocação de imagens que comuniquem estados de espírito, pensamentos, ou experiências sensoriais do mundo. Um dispositivo algo recorrente é o da construção de imagens através do discurso verbal, da descrição e da sugestão de ambientes por via da palavra (a descrição de acções, de cenários), abrindo-se espaço para pensarmos o plano, sua duração e acção enquanto rede de sobreposições – neste sentido, a duração lenta de um plano não é sinónimo de contemplação descomprometida, ociosa e diletante, antes permite indagar o conteúdo de um plano e uma leitura que se vai aprofundando: quando a imagem plana (o que se vê no ecrã) se encontra com o que fora enunciado, o filme termina – assim, num belíssimo movimento de *mise en abîme*, uma rapariga (que vai aparecendo ao longo do filme) acabará por tocar na mão do homem enquanto ele dorme, ilustrando uma acção à qual ela não pertence (em termos puramente lógicos, de sequencialidade espácio-temporal), mas que foi sendo evocada e relembrada continuamente.

O filme começa a negro, sem imagens, com uma música extra-diegética, mantendo-se assim até irromper a primeira imagem: um homem sentado diante do mar, imagem que é rapidamente extinta para dar lugar novamente ao negro e a uma ópera (o tema de *Altar*) – este início é simbólico face ao objecto que se constitui como filme pelo facto de instaurar a criação de quadros (9) e, em especial, a noção de fragmento sobre a qual assenta todo o filme.

Podemos perceber pelos exemplos considerados que, no caso específico de *Altar*, abordar o trabalho de imagem sem remeter simultaneamente para o som se pode tornar uma tarefa imprudente; na sequência desta asserção, devemos ressalvar a coexistência entre a voz diegética e extra-diegética de René Gouzenne dentro do mesmo quadro, sendo que a segunda assume um peso preponderante sobre a primeira. Estes discursos funcionam como ecos um do outro, coincidem em termos de texto, embora se denote que a velocidade não é exactamente a mesma.

A música que mais recorrente se ouve é homónima do filme e é uma canção dinamarquesa: "Pedi à Susana Moody (…) que me cantasse aquilo *a capella*, sem nada (…) Ela aprendeu a letra em dinamarquês" (10).

A 15ª Pedra. Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em Conversa Filmada

(2005)
Documentário, 74´
Realização: Rita Azevedo Gomes
Produção: Lx Filmes
Produtoras: Paula Oliveira e Gabriela Lobo
Direcção de Fotografia: Leonardo Simões
Direcção de Som: Olivier Blanc
Montagem: Patrícia Saramago e Rita Azevedo Gomes
Festivais: DocLisboa, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo – secção Perspectiva, Festival de Marselha, Procida Film Festival (edições de 2005)

A 15ª Pedra consiste numa longa conversa sobre cinema entre o realizador Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa: abre-se espaço para uma entrevista livre, que se assemelha a uma conversa descontraída (ainda que perscrutada pela câmara), na qual Bénard da Costa vai lançando perguntas. De entre alguns dos temas abordados – todos eles aludem directa ou indirectamente ao cinema – estão a juventude e a beleza, a educação, o aparecimento da cor e do som no cinema, bem como histórias pessoais, como aquela que dá nome ao documentário em questão (contada por Oliveira).

O aspecto mais singular deste documentário radica no rigor formal e estruturalizante em que assenta. À imagem de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1968), o conteúdo de *A 15ª Pedra* é, não a música, mas o discurso e as flutuações do mesmo, e é sobre esse que a atenção deve ser investida. Há como que uma organicidade na forma como o documentário é filmado e montado, quase matemática, e que depõe uma crença ilimitada no sentido interno do plano e na gestão da atenção dentro do mesmo. Para melhor ilustrar esta formulação, optamos por enunciar as sequências que compõem o filme: o documentário abre com um plano que enquadra Oliveira e Bénard, num plano americano, sentados lado a lado – o primeiro à direita, o segundo à esquerda. Sem cortar, a câmara faz *zoom in* e reenquadra Oliveira, redefinindo o enquadramento (rosto de Oliveira no centro da imagem, ¾ de frente) e sem se interromper a conversa. Passado momentos a câmara faz uma panorâmica esqueda-direita, para Bénard da Costa, que está de perfil, e o plano mantém-se nele. Sem nunca cortar (reforçamos), há um *zoom out* e novo reenquadramento que dá origem ao primeiro plano do documentário.

O corte com esta primeira sequência – e podemos entendê-la como primeira sequência, ou segmento de um conjunto mais vasto, precisamente pelo assumir de uma separação na linearidade e eixo de continuidade promovido até então – dá-se com a introdução de *frames* a negro que, quando desaparecem, dão lugar ao ressurgimento do primeiro enquadramento do documentário. Nesta segunda sequência o sistema altera-se: são feitos cortes na imagem, orientados pela conversa – fim e início de temas –, que centram a atenção ora num ora outro interveniente.

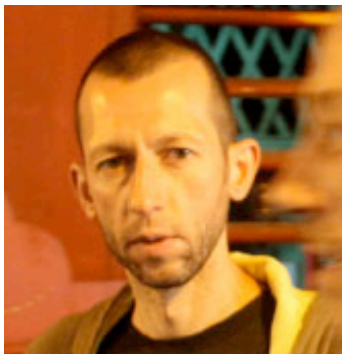
Vai novamente a negro e reabre para uma terceira sequência: desta vez com uma ligeira mudança de ângulo, fechando mais sobre os dois (*two shot*), plano esse que é mantido até cortar para o plano aproximado de rosto de Oliveira; momentos depois é feita uma panorâmica esquerda-direita para Bénard e, posteriormente, um *zoom out* enquadra novamente os dois. Esta opção de montagem e de realização cria três sequências distintas entre si, sendo que a terceira congrega, em termos puramente formais, as duas sequências que a antecedem. Não obstante esses jogos de adição e de subtracção, gera-se igualmente um trabalho sobre o *off*, na medida em que ao fechar o plano sobre um interveniente se perdem acções e reacções (e já há muito que percebemos que não estamos propriamente diante de um "vulgar" campo / contra-campo cristalizado pela ficção).

Depois dessas três sequências dá-se um último e inesperado *zoom out*: nesse momento entram em campo elementos da equipa técnica para retirar os microfones dos intervenientes; começam a ouvir-se passos e vozes da equipa (parte dela nem sequer se torna visível), e os intervenientes saem de campo, evidenciando-se assim parte da "máquina do cinema". ■

Notas do texto

1. Ver entrevista acima.
2. Idem.
3. Ibidem.
4. Optamos aqui por adulterar a ficha do filme, adequando-a às reais condições de produção/execução do filme.
5. Ver entrevista acima.
6. Veja-se, a este propósito, o texto "Os Filmes de Miguel Gonçalves Mendes", de Vanessa Sousa Dias, incluídos no presente dossier de investigação.
7. As longas-metragens ficcionais de Rita Azevedo Gomes destacam-se por uma extrema singularidade e por uma atitude (consciente ou inconsciente) de ruptura – isto é, ruptura com designações, com nomenclaturas, com conceitos que aprisionem e que permitam significar a criação cinematográfica –, neste sentido, é a própria realizadora que, em declarações a Gérard Grugeau, admite que "Moi, ça ne m'intéresse pas de faire un cinéma comme les autres", deslindando ainda a sua visão pessoal em relação ao cinema e que transparece nos exemplos em análise: "Je ne suis pas certaine de ce qu'est le cinéma. Je cherche. Il y a dans cet art quelque chose que les autres n'ont pas. C'est comme un déclencheur du mouvement de nos âmes. Nous-mêmes en tant que personne et spectateur, nous sommes en attente de quelque chose. Nous nous cherchons dans des images qui sont en mouvement dans un temps donné.", *in* 24Images, n. º 110, 2002, artigo "Vision de cinéaste Rita Azevedo Gomes", Gérard Grugeau.
8. Os monólogos – os seus discursos podem ser definidos como tal – têm sempre um interlocutor, seja sob a forma de alguém em *off* (quando René Gouzenne fala ao telefone) ou sob a forma de corpo que escuta atentamente, corpo que escuta mas que se abstém de intervir.
9. Por quadros consideramos os planos fixos, de longa duração, no qual são enquadrados e delimitados apenas determinados elementos respeitantes à acção e onde se desenvolvem segmentos que não terão continuidade espacial nem temporal.
10. Ver entrevista acima.

A 15ª Pedra: Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em Conversa Filmada, de Rita Azevedo Gomes



João Pedro Rodrigues: "O fundamental é o festival onde o filme é apresentado"

Entrevista conduzida por
Vanessa Sousa Dias, Carlos Pereira e Jorge Jácome

JOÃO PEDRO RODRIGUES nasceu em Lisboa em 1966, tendo frequentado a Escola Superior de Teatro e Cinema entre 1985 e 1989. Começa a sua carreira como assistente de realização e montador em filmes de realizadores como Alberto Seixas Santos e Teresa Villaverde, entre outros.

Filmografia: *O Pastor* (1988), *Parabéns!* (1997), *Esta é a minha Casa* (1997), *Viagem à Expo* (1998), *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *China China* (co-realizado com João Rui Guerra da Mata), *Morrer como um Homem* (2009), estreado em Cannes.

Tem vindo a desenvolver a sua obra sob o signo da militância homossexual, dando protagonismo e centralidade a problematizações fora das teias de referencialidade da heteronormatividade. Os seus filmes têm sido produzidos e distribuídos pela Rosa Filmes.

Vanessa Sousa Dias — Como nascem as ideias para os teus filmes?

João Pedro Rodrigues — É uma coisa muito estranha e misteriosa: eu não tenho muitas ideias para filmes, normalmente até tenho dificuldade em saber o que vai ser o meu próximo filme e é sempre um caminho difícil — agora já tenho mais ou menos a ideia para o meu próximo filme, mas ainda não tenho bem a certeza daquilo que é; é um handicap meu, gostava que fosse diferente, gostava de ser mais rápido, mas não sou.

As ideias para os filmes vêm normalmente de lugares, de lugares em Lisboa (os meus filmes têm-se passado em Lisboa), embora o último também se passa no campo, num sítio que eu conhecia em miúdo. Portanto, as ideias vieram sempre de lugares que tenho vontade de filmar porque têm qualquer coisa misteriosa ou escondida, e eu talvez possa desvendar o mistério desses lugares numa cena ou parte do filme que lá se passe, mas depois não sei muito bem se o mistério sempre é revelado ou "passa" para quem vê o filme. Acho que consigo perceber o que me interessa nesse lugar, mas não sei se isso passa para as outras pessoas.

Depois dos lugares, há a vontade de filmar pessoas. Quando começo a escrever um filme, a primeira cena vem-me logo à cabeça e o filme parte dessa primeira cena; depois, o resto do *plot* (ou da história do filme) desenvolve-se a partir desse princípio, e vou escrevendo enquanto procuro pessoas com quem me apeteça filmar: percebo que quero filmar com esta ou com aquela pessoa, (actores ou não actores), e os lugares de que falava vão entrando na estrutura do filme, isto numa primeira fase, e depois vou construído a história.

Carlos Pereira – Lembro-me de uma vez ter lido uma entrevista referente ao *Odete* em que dizias que começavas com o primeiro e com o último plano.

JPR – Sim, isso normalmente acontece-me: no *Odete* tinha a primeira e a última cena, e depois a história desenvolveu-se entre esse princípio e esse fim; depois as coisas aparecem um pouco por intuição, por trabalho, é insistir — para mim a coisa mais difícil é escrever o argumento, é o momento mais desesperante e mais torturante, porque é ingrato e eu demoro tempo; normalmente não sou capaz de escrever sozinho e sinto que se trabalhar com outra pessoa o faço com mais disciplina.

VSD – O *Fantasma* e o *Odete* foram escrito com mais pessoas. E o *Morrer como um Homem*?

JPR – Também o escrevi com mais pessoas, como sempre. Normalmente tenho muitas versões do argumento e vou mudando; às vezes faço uma primeira versão com uma pessoa, depois começo a trabalhar com outra pessoa, falamos do trabalho e chegamos a uma espécie de esgotamento daquilo que podíamos fazer juntos e aí começo de novo a trabalhar com outra pessoa. Normalmente são amigos meus, sempre as mesmas pessoas; no estádio final, o argumento antes da rodagem está sempre *découpado* porque quero que na última fase do argumento já se possa ver o filme, até pelo lado prático das pessoas que trabalham comigo: saber o que é que é preciso para a decoração, para o guarda-roupa; essas indicações estão todas lá, mesmo para a luz e para o som.

Portanto: parto de uns lugares, encontro outros, alguns melhores, e a escrita acaba-se também nesses lugares, o que implica passar tempo lá, tentar perceber como os vou filmar, por isso vou para os *décors*, fico lá sozinho durante bastante tempo, e a última fase é a mais solitária comparativamente a outras fases da escrita em que estão mais pessoas. Não parto de uma ideia muito definida, ao princípio. Parto de vontades de ficção que se vão organizando numa ideia ou em várias linhas narrativas. Só no fim consigo dizer qual foi a ideia.

Na escrita, eu começo por fazer uma estrutura, uns papelinhos amarelos com uma frase, mas depois não quer dizer que isso seja exactamente assim; não há uma regra, não há receitas, ou pelo menos eu não as sei.

Jorge Jácome – A parte final do *Fantasma* estava mesmo escrita?, já tinhas pensado a deambulação?

JPR – Estava assim: "vai dali até ali, cai, depois levanta-se; depois derrapa; depois vomita; depois come o coelho", mas não estava assim: "dá três passos, depois levanta uma orelha...", mas esse final implicou também o facto de eu ter encontrado aquele sítio —o depósito do lixo.

VSD – Que forma ganham habitualmente as tuas ideias?, escreves *storyline*, *sinopse*; fazes, por exemplo, previsões dos custos?

JPR – Previsão dos custos não faço.

VSD – Mas o produtor é abordado nessa fase inicial?

JPR – Até agora tenho trabalhado sempre com a mesma produtora, excepto na *China China* [curta-metragem co-realizada com João Rui Guerra da Mata] em que trabalhei com amigos [*Blackmaria*], mas tenho trabalhado com a Rosa Filmes, portanto tem sido um processo sempre igual e na escrita não há normalmente nenhuma limitação financeira, nem penso nisso. Os meus filmes também nunca são muito caros, não implicam muitos meios; tento pensar que não terei muito dinheiro para fazer os filmes e não sou condicionado, mas acho que até agora os meus filmes têm-se adaptado; o *Morrer como um homem* foi o mais caro que fiz e não poderia ter sido feito com menos dinheiro; houve um momento em que julgávamos que tínhamos um financiamento e deixámos de o ter; pensei que teria que reformular o filme, mas já o tinha reformulado tantas vezes que não queria reformulá-lo mais vezes.

VSD – Sabes precisar o tempo do processo de escrita?

JPR – Há várias fases mas é normalmente um processo lento, de mais de um ano; a primeira fase às vezes (para escrever um argumento) demora uns oito meses, e depois reescrevo muito, mudo muitas coisas, volto ao princípio.

VSD – Trabalhas com amigos, mas também escreves com pessoas que integram a equipa, por exemplo o Paulo Rebelo?

JPR – Sim, que foi montador no *Odete*. Este último escrevi com o Rui Catalão, que foi jornalista do **Público** durante muito tempo; escrevo também com o João Rui mas não há uma regra, normalmente são pessoas que trabalham comigo.

JJ – Durante esses oito meses em que estás a criar o projecto não estás simplesmente a pensar no projecto, tens que ter outro tipo de trabalhos, ou não?

JPR –Normalmente não. Não sou capaz de trabalhar em várias coisas ao mesmo tempo e também é por isso que demoro tanto, mas não é só isso, são também as condicionantes financeiras — como arranjar dinheiro para os filmes (algo em que também demoro imenso tempo).

VSD – Normalmente na pré-produção, já na fase de *repérage*, quando vais aos locais costumas levar elementos da equipa técnica e artística (director de som, de fotografia, entre outros)?

JPR – Mais perto da rodagem sim; antes vou sozinho ou com o assistente de realização — depende dos filmes: n '*O Fantasma*, uma das condições era fazer o filme à noite e sem luz, e os *décors* também foram escolhidos conforme as condições de luz que tinham; por isso fui com o Rui Poças aos lugares para ver se dava, se não dava, e às vezes mudava porque não eram as luzes certas; existem certas coisas, por exemplo, a luz de uma rua por vezes tem que ser mudada porque fica muito amarela, ou então fica a piscar ou faz efeitos esquisitos na câmara, e tudo isso tem que ser previsto antes da rodagem para a EDP poder trocar as lâmpadas, ou tirar os candeeiros, ou esse género de coisas: mas costumo fazer isso, e com os actores também.

VSD – Costumas conseguir trabalhar com os actores e actrizes que habitualmente queres?

JPR – Sim, ainda por cima pouco trabalho com actores profissionais, por isso são pessoas que, quando as escolhi, já sabia que estavam interessadas, e depois têm mais disponibilidade do que actores. Interessa-me mais trabalhar com não-actores porque às vezes os actores chateiam-me: antes de fazer filmes trabalhei em filmes de outras pessoas e vi muitas manias e muitas coisas que me chateiam, e depois também acho difícil ver os mesmos que vejo nas telenovelas como actores dos meus filmes.

JJ – *O Fantasma* já tinha sido escrito antes do casting para o actor principal?

JPR – A primeira versão já tinha sido escrita mas foi adaptada para ele quando o encontrei, fui mudando umas coisas e experimentando outras. Era o meu primeiro filme e experimentei muito. Conheci o Ricardo ano e meio antes de começar a filmar, por isso pudemos ensaiar muito.

JJ – Pensei mesmo que o argumento tivesse sido escrito para aquele tipo de pessoa que ele era.

JPR – Não, este filme não é a história da vida dele, mas é sobre alguém que podia ter aquele *background*, o de ter chegado a Lisboa sozinho e estar completamente desamparado.

VSD – Durante as filmagens costumas encontrar dificuldades ou limitações?

JPR – Só se encontram dificuldades e limitações, mas é preciso saber lidar com elas.

VSD – Quais, por exemplo?

JPR – Coisas práticas, como não se poder filmar ali porque afinal está ali estacionado um carro, e ou se tira o carro ou lida-se com isso e inventa-se a cena à volta disso. Ou não se poder filmar em determinado sítio porque não deixam, e às vezes é muito difícil mudar porque as coisas foram pensadas para ali. Como parto muitas vezes de lugares, por vezes é-me difícil mudar – ou instala-se uma incerteza. Claro que a produção tem de garantir os lugares (e os cemitérios então!, é sempre um problema filmar em cemitérios) mas as autorizações demoram imenso, e depois há dificuldades financeiras, não se pode filmar exactamente com o material que se quer: tive de arranjar soluções com o Rui Poças para perceber como se filma determinada cena sem ter acesso a determinados equipamentos, por exemplo, para filmar noites existem agora uns balões que se põem no ar e que dão uma luz que parece luar, e esses balões são muito caros, nunca consegui filmar com eles; no *Odete* queríamos filmar com esses balões mas não se podia porque no *Rock in Rio* tinham-se partido todos — todos os que havia em Portugal tinham-se partido!

Já me aconteceu também ter pensado num actor e depois ele não querer, e isso é muito complicado, por acaso nunca me aconteceu com um papel principal mas n' *O Fantasma* tinha um actor para fazer de polícia e às tantas não quis fazer – e como tenho tendência para

achar que os actores são insubstituíveis, não é evidente, para mim, encontrar uma solução.

VSD – Costumas trabalhar com algum assistente de realização em particular?

JPR – Costumo trabalhar com o Paulo Guilherme, nos dois últimos filmes; n' *O Fantasma* foi com o Álvaro Romão.

VSD – Sentiste que alguma competência técnica te falhava na rodagem?

JPR – Não, nunca me aconteceu isso porque escolho sempre as pessoas bem e trabalho sempre com os mesmos. Além disso as dificuldades são para se resolver, não são para se ficar bloqueados. Por acaso no *Morrer como um homem* tive um grande desentendimento com a produção e a dois terços do filme despedi toda a equipa da régie por causa de uma incompatibilidade grave, e isso foi um problema, foram incompatibilidades, fiquei desiludido com as pessoas, basicamente foi isso. Acho que isso não se reflectiu no filme, mas reflectiu-se no meu trabalho, eu não gosto de discutir, gosto de rodagens calmas com pessoas a falar baixo, e haver cenas mais extravagantes perturba-me.

JJ – Já sentiste algo como "não estou a ser capaz de transmitir isto"?

JPR – Estou sempre a duvidar do que faço. Gasto imensa película porque acho sempre que não está bem, depois lá fico satisfeito. No *Morrer...* há um plano final muito longo e que demorámos um dia inteiro a fazer (umas 13 *takes*) porque era um plano complicado, feito com uma grua, e eu estava super insatisfeito no final do dia: pensava que tinha falhado completamente; mas depois acho que até ficou bem. Olhando para muitas coisas do filme, acho que podiam ser melhores, mas também acho que há coisas que estão bem – e é importante ficarmos felizes com o que fazemos; é bom ter um sentido de auto-crítica e pensar que posso sempre fazer melhor, em vez de pensar que sou o melhor do mundo. Sou bastante inseguro e aprendi a lidar com a minha insegurança, mas é melhor ser-se um pouco inseguro do que acreditar que se está a fazer a melhor coisa do mundo, porque não se está.

VSD – Na fase do visionamento das *rushes*, ou durante a montagem, tens a possibilidade de poderes filmar mais se reparares que há material em falta?

JPR – Normalmente não, mas exijo ter hipótese de repetir coisas. No *Morrer...* houve uma cena que repeti três vezes e na montagem ficou a primeira!, mas as re-filmagens são sempre complicadas, porque há sempre o sentimento de estar a fazer outra vez a mesma coisa, e até para a equipa é desmotivante — às vezes as pessoas não percebem porque é que se está a repetir aquilo; mesmo durante a rodagem repito coisas, não muitas, e às vezes quero repetir e não o posso fazer.

VSD – E o inverso: costumas ficar com muito material não utilizado?

JPR – Os meus filmes na montagem ficam mais ou menos pela mesma ordem que foram escritos, nunca muda muito e também não me acontece deitar muita coisa fora. Tento ir para a rodagem com uma ideia precisa, até para poder gastar película no que quero, para não estar a fazer coisas de que não tenho a certeza — mas às vezes faço coisas de que não tenho a certeza, No *Morrer...* estávamos a filmar uma cena num eucaliptal e havia uma teia de aranha, normalmente só filmo o que está escrito, e alguém me disse "olha esta teia de aranha", e fiz um plano da teia de aranha que depois ficou no filme.

VSD – Que participação tiveste no design da banda sonora?

JPR – Eu trabalho sempre em conjunto, mesmo na montagem estou sempre presente, portanto as coisas são sempre feitas em conjunto: as ideias são encontradas em conjunto e eu sou muito obsessivo, estou sempre muito presente e quero controlar tudo.

CP – No *Odete* já tinhas as músicas pensadas?

JPR – O *Moon River* sim, até porque filmámos com essa música, mas muitas outras foram encontradas depois, mesmo até depois de o filme estar montado (quando tínhamos uma primeira versão da montagem). O *Morrer...*, por exemplo, só tem três momentos com "música" e tem também coisas que as pessoas cantam — mas que são apenas pessoas a cantar.

VSD – O *Odete* foi montado ao mesmo tempo que decorriam as rodagens: costumas utilizar este processo habitualmente?

JPR – Só no *Odete* é que fiz isso, eu queria ter feito isso no *Morrer...* mas não consegui, neste caso só conseguimos começar a montar o filme depois de o termos acabado.

VSD – Relativamente aos materiais promocionais, não costumas encomendar o *making of* dos teus filmes?

JPR – Não, não costumo encomendar *making of* e nunca penso nisso: acho que sou da geração pré-*making of*, se calhar é por causa disso, uma geração em que não havia a pressão dos *making of*; eu nunca penso nisso e depois nunca se encontra uma pessoa para o fazer. Mas, por exemplo, no *Morrer...* ninguém filmou nada, não há nada filmado – há sempre pessoas na equipa que levam uma câmarazinha, há fotografias, mas não é coisa que me preocupe, não estou a dizer que esteja certo mas deve ser porque sou pré-*making of*. Quando comecei a fazer filmes com outras pessoas não havia tantas câmaras de vídeo, logo não havia a pressão de se filmar tudo o que se fazia.

VSD – E existem outros materiais promocionais?

JPR – Normalmente temos poucas fotografias, por acaso neste último filme houve um rapaz que fazia fotografia de cena e fez umas em Portugal. Acho que é um defeito português, o pensar-se pouco nisso: eu, por exemplo, estou de tal maneira a pensar no filme, que não me ocupo de outras coisas, e também lido mal com a minha imagem.

VSD – Dizes que ficas concentrado no filme mas se calhar uma parte da produção poderia ficar encarregue de tratar desses materiais promocionais.

JPR – Mas muitas vezes já há tantos problemas de produção (a falta de dinheiro, etc...). Mas é verdade que se pensares em realizadores mais antigos, do cinema clássico, às vezes há coisas interessantes, pequenas, deles a filmar – não estou a dizer que me compare a essas pessoas, estou a dizer, desse ponto de vista prático que é ver as pessoas a trabalhar, que é interessante. Pelo menos a mim interessa-me, mas depois também não sei

porque é que as pessoas têm interesse em verem-se a trabalhar.

VSD – Depois do filme estar feito, como é feita a divulgação? Envolves-te muito nessa fase?

JPR – Relativamente à divulgação, para nós, em Portugal, o fundamental é o primeiro festival, essa é a coisa mais importante que existe; se conseguires ter o filme num dos festivais mais importantes: Cannes, Veneza, Berlim e Locarno, é meio caminho andado e a partir daí é uma espécie de bola de neve; eu acho que os filmes não são só para ficar em Portugal, mas sim para estrearem lá fora, para serem vistos lá fora, no mundo, e até acho que há diferença entre os filmes que ficam em Portugal e aqueles que têm divulgação lá fora, e isto é o fundamental: a que festival é que os filmes vão é uma questão que me preocupa imenso. Agora, por exemplo, era importante o *Morrer...* ir a Cannes, mas não é fácil ir a Cannes e eles divulgam muito tarde os resultados, o que foi angustiante: acabei o filme e só tive a cópia legendada, já em Paria, no sábado em que o festival já tinha começado. Foi uma luta contra o tempo e não é uma experiência que queira repetir: a pressão de teres as coisas prontas para o festival, mas também o sentir que não tenho recuo em relação ao filme... Nunca me aconteceu estar a apresentar um filme pela primeira vez e estar já farto dele, tê-lo visto 200 vezes na semana anterior para ser apresentado, normalmente é preciso um bocado de tempo para arrumar o filme numa prateleira qualquer e depois pensar sobre ele. Senti que neste filme não tinha tido esse tempo. Estou muito contente com o filme, mas as coisas não devem ser feitas assim tão à pressa. Às vezes tem de ser, também nesta matéria não há regras.

VSD – Em relação às questões orçamentais: quem é que o costuma fazer?, tu participas nesses processos?

JPR – É sempre a produtora e eu não me costumo envolver nisso, porque um orçamento tem de se fazer quando se apresenta o projecto ao ICA (orçamento que às vezes é irrealista porque o filme precisa de mais dinheiro), e depois é a partir do "sim" do ICA e desse dinheiro que se pensa no que o filme precisa realmente. Isto não aconteceu com o *Morrer...* , porque este filme só se conseguiria fazer como eu queria com investimento estrangeiro, por isso é que foi complicado – às tantas, a meio do filme, pensámos que não íamos ter a co-produção.

VSD – Quem financiou estabeleceu com o teu produtor as formas de acompanhamento da execução orçamental?

JPR – Não sei como é que essas coisas se processam, mas acho que o ICA controla isso, há pessoas que tem que fazer relatórios (mas não sei como é que isso funciona, a produção é que sabe), mas isso está regulamentado: eles atribuem os subsídios e depois isso é regulamentado através de processos de controlo e relatórios sobre tudo. Desta vez também tive apoio do FICA (e todas as receitas do filme têm que ir para o FICA, não percebo bem porquê) e do Eurimages; já o *Odete* esteve para ser uma co-produção, mas não consegui e fazia sentido que este último filme fosse uma co-produção, até porque o sítio onde os meus filmes têm tido mais divulgação tem sido em França e nos EUA (na França é mais fácil do que nos EUA). Pensámos que o *Morrer...* teria que ser uma co-produção, porque não se conseguiria fazer só com o subsídio do ICA. Não é ter dinheiro só por ter dinheiro: os orçamentos que têm sido feitos para os meus filmes têm sido mais ou menos realistas (ficam sempre aquém, fazemos sempre as coisas com algum dinheiro a mais), mas vão-se fazendo — não se fazem é nas condições ideais.
O fundamental é que essas limitações não condicionem a criação do filme: quero ter sempre tempo de filmagem e muita película, e isto são condições que ponho à partida e das quais não prescindo, por isso o dinheiro tem de ser arranjado para essas condições, até porque os meus filmes não têm actores muito conhecidos e pode-se poupar muito dinheiro nisso.

VSD – Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores via Internet?

JPR – Não sei, acho que no princípio é claro que deve ser levada em conta a distribuição e a exibição. Mas depois o dinheiro que há para o filme nunca chega: chega mais ou menos para acabar o filme (e mal!), e mais dinheiro tem de ser arranjado depois com a distribuidora. Um exemplo é este meu último filme que tem um *Sales Agent*, um vendedor internacional, que vende o filme no estrangeiro e a outros distribuidores e à televisão; acho que o dinheiro tem de ser arranjado, mas penso que a preocupação com a distribuição devia existir desde o início, devia haver um planeamento ou previsão disso tudo, até mesmo das despesas com a estreia, tudo isso é importante. Por exemplo, este meu filme agora só estreou em Setembro de 2009 porque foi difícil estreá-lo antes e o Verão nunca é boa altura.

VSD – Na altura em que são debatidas as questões da distribuição e da exibição internacional, a necessidade de legendagem é orçamentada?

JPR – Nem sempre, mas por exemplo, eu quero sempre que nos contratos de distribuição a opção de ser feita uma versão dobrada seja discutida comigo: não quero que façam uma versão dobrada só porque eles querem, mas normalmente exigem uma versão internacional da mistura, portanto uma versão sem diálogos em que podem pôr outras pessoas a falar, e sou bastante contra versões dobradas dos filmes — até agora nenhum filme meu foi dobrado. No Japão, às vezes querem uma versão internacional. Eu nunca vi nenhum filme meu dobrado e exigiria sempre que isso fosse discutido comigo.

VSD – Nos últimos anos trabalhaste com equipas estrangeiras?

JPR – Só no *Morrer...,* por ser uma co-produção e a pós-produção do filme foi feita em França: o filme foi filmado em 16 mm, depois foi feito um *blow-up* para 35 que foi posteriormente passado para digital, e todo esse processo foi feito lá fora por estrangeiros. Eram pessoas que eu não conhecia e fui com o director de fotografia [Rui Poças], depois na mistura de som trabalhei com um misturador francês — e sobre o reflexo disso no filme, bem, em relação ao *blow-up* o processo a que nós tivemos acesso em França não foi muito vantajoso para o filme porque na Tóbis já há um processo melhor, há uma máquina melhor, mas ao nível das misturas, não há auditórios de misturas decentes em Portugal, por isso, tivemos um auditório de mistura decente e um misturador extraordinário, que foi o Jean-Pierre Laforce

— que faz as misturas do Pedro Costa e do Straub, e isso foi muito positivo para o filme.

Estes são os benefícios da co-produção; neste caso, a co-produção serve para uma coisa que beneficia o filme. As co-produções hoje são mais reais do que antes eram, antes havia muitos filmes feitos em co-produção só para as pessoas ganharem dinheiro, mas agora também já não é possível fazer as coisas dessa maneira e as coisas têm que ser mesmo reais, têm que servir para o filme, têm que ser usadas no filme.

VSD – No que respeita ao trabalho com equipas estrangeiras, achas que pode abrir portas para experiências ou para que se percebam diferenças entre diferentes formas de trabalho?

JPR – Sim. Mas no meu caso, por exemplo, quanto às pessoas que encontrei e que são a minha equipa principal, não me apetece mudá-las até porque tenho dificuldade em ter confiança nas pessoas, sou muito desconfiado. Já tenho com eles uma relação de confiança e de amizade, por isso uma das coisas que me inquietava neste filme era ir lá para fora e trabalhar com gente que não conhecia de lado nenhum, como é que elas seriam, iria ou não entender-me bem com elas... Há gente que tem mais facilidade de relacionamento do que eu, e que gosta de mudar: se calhar isso é muito mais vantajoso, mas acho que não há regra nenhuma na maneira de trabalhar, e eu tenho a minha, aquela com que me sinto satisfeito.

CP – Qual é a tua relação com o digital?

JPR – O primeiro filme que fiz foi filmado com uma Mini DV. Gosto mais de película e a coisa que mais me inquieta no digital é que é demasiado perfeito, é demasiado limpo e não tem a textura da película; e pode ser uma coisa enganadora, no sentido em que parece que é fácil fazer filmes. Acho isso perigoso porque toda a gente faz filmes e põe-os no *youtube* (não é que eu veja muito e se calhar até fazem coisas incríveis, mas parece-me que não, que é sempre pela graçola); a facilidade joga contra o digital, acho eu, e depois com aquelas câmaras novas, com a *Red* e não sei quê, já não é qualquer pessoa que a utiliza. Eu gostava de continuar a fazer filmes em película, até haver película. Há muitas condicionantes e gosto de viver condicionado, acho que não se devem ter todos os meios, acho que isso pode funcionar ao contrário: é preciso ter os meios certos, não se deve poder ter tudo, porque tudo não serve para nada, ou pode não servir para nada. É a minha maneia de ver as coisas, não quer dizer que seja a maneira certa. ■

Os filmes de João Pedro Rodrigues

Vanessa Sousa Dias

O Fantasma (2000)

Longa-metragem ficcional, 90'
Realização: João Pedro Rodrigues
Argumento: João Pedro Rodrigues, José Neves, Paulo Rebelo e Alexandre Melo
Produção: Rosa Filmes
Produtor: Amândio Coroado
Direcção de Fotografia: Rui Poças
Direcção de Som: Mafalda Roma
Montagem: Paulo Rebelo e João Pedro Rodrigues
Direcção Artística: João Rui Guerra da Mata
Actores principais: Ricardo Meneses, Beatriz Torcato, André Barbosa
Distribuição: Rosa Filmes
Prémios: Melhor Filme Estrangeiro – Entrevues, Festival Internacional de Cinema de Belfort, em 2000; Melhor Filme – The New Festival (New York Lesbian and Gay Film Festival) de Nova Iorque, em 2001.
Outras nomeações: Melhor Actor: Ricardo Meneses – Globos de Ouro, em 2001. Integrou a Competição Oficial do 57º Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 2000.

Festivais: Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa (Portugal), Plano XXI - Portuguese Contemporary Art Gasgow 2000 (Reino Unido), Mostra Internacional de Cinema de S. Paulo (Brasil), Festival de Cine Ibero-Americano de Huelva (Espanha), Festival de Cinema de Salónica (Grécia), Verzaubert 2000 (Alemanha), Festival de Cinema Gay e Lésbico de Paris (França), Palm Springs Film Festival (EUA), Mardi Gras Film Festival (Austrália), Hong Kong Film Festival (China), Mix Mexico Film Festival (Mexico), 17º Gay Film Festival of Freiburg - Schwule Filmwoche Freiburg, Mercado do Filme de Cannes 2001 (França), Inside Out Toronto Film Festival (Canadá), 27th Seattle International Film Festival (EUA), New York Lesbian & Gay Film Festival (EUA), Wiener Festwochen "You are the World" (Áustria), 25th San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival (EUA), XXIII Moscow International Film Festival (Rússia), Karlovy Vary Film Festival (República Checa), Outfest - Los Angeles Film Festival (EUA), Philadelphia International Gay and Lesbian Film Festival (EUA), Festival International Noveua Cinéma Nouveaux Médias Montréal (Canadá)

Podemos assumir que a ideia que deu origem ao filme *O Fantasma* radica na sensação desesperante que pode estar subjacente às tentativas de criar uma ligação afectiva-sexual que escape à frugalidade e à dispersão (1). É o que sucede ao protagonista, Sérgio, um rapaz na casa dos 20 anos que trabalha à noite, na recolha do lixo, e que vive numa pensão – é num isolamento e reclusão sentimental que Sérgio passa os seus dias, incapacitado de criar ligações afectivas significativas (exceptuando, talvez, aquela que mantém com Lord, cão de guarda), até à noite em que é assombrado pela existência de João. Este último tornar-se-á, por excelência, objecto de desejo de Sérgio porém todas as tentativas para o alcançar são infrutíferas, arrastando o protagonista para uma conduta de ruptura com a pouca estabilidade que conhecia: Sérgio veste o seu fato de látex e vagueia pelas ruas vazias, na calada da noite, seguindo posteriormente para a lixeira. Depois de se deparar com a impossibilidade do amor, nada lhe resta senão a resignação e entrega a uma deambulação errante e despropositada (2).

O Fantasma enquadra-se num intermédio Auteur/Indie, por um lado porque as temáticas evocam um ponto de vista autoral que se perpetua nos filmes do realizador, sendo que, por outro lado, há uma minuciosa articulação entre exigências do realizador (tempo de filmagem e suporte) e baixos valores de produção (3).

Estamos diante de um drama com raízes no universo do fantástico, pois se começamos a seguir a vida quotidiana de Sérgio, que aos poucos é pontuada pela manifestação silenciosa da sua profunda afectação (o enamoramento

por João deixa-o possesso, é como se anulasse tudo em redor), acabamos por acompanhar uma transformação operada com base no desejo: Sérgio veste os calções de banho do homem amado e trepa para o telhado, onde fica encolhido, ao sol, como um réptil; Sérgio veste o seu fato de látex, anda curvado pelas ruas e em *quatro patas* na lixeira, desprendido já de qualquer ligação ao mundo real.

Trata-se de um argumento original, com autoria de João Pedro Rodrigues, José Neves, Paulo Rebelo e Alexandre Melo, sendo patente um nítido exercício de exposição sem desenlace: a narrativa de *O Fantasma*, mais não faz do que expor até ao limite os dilemas com os quais Sérgio se depara, introduz o seu objecto fetichista e a forma como é gerida essa obsessão, deixando o espectador, no final, a mãos com um final irresolúvel. Da mesma forma, outras explicações que integram a construção deste final encontram-se omissas: não sabemos quem retira as algemas a Sérgio; não sabemos porque motivo Sérgio rapta João para o abandonar, momentos depois, deixando-o ileso. Há, portanto, uma aposta em expor conteúdos que permanecem mais ou menos ambíguos, pelo menos no que respeita o plano das motivações que impulsionam o protagonista para a acção. Também a palavra (diálogo) é reduzida a um mínimo essencial.

Relativamente a questões relacionadas com a realização, estamos na presença de um filme que se afasta dos dispositivos clássicos, rejeitando uma *découpage* que esteja em concordância com os contornos do drama patente nas acções; da mesma forma, a banda musical é um elemento ausente neste filme, sendo que a encontramos apenas em dois momentos, na introdução do título e no genérico de fim. As acções são maioritariamente desenvolvidas no interior dos planos (que são, usualmente, de longa duração), os movimentos de câmara não desempenham funções narrativas, limitando-se apenas a acompanhar as movimentações das personagens.

Em concordância com o ambiente e contextos do filme, predomina um trabalho de imagem sobre as sombras e as silhuetas que se passeiam pela noite, estando o som primordialmente preocupado em criar o fora de campo: da mesma forma que a escuridão tende a confundir as formas e a atordoar os nossos sentidos, também o som vem reforçar esse sentimento – aqueles que se aproximam, são trazidos à nossa presença por via dos ruídos que emitem, havendo sempre associado o factor de imprevisibilidade face a tudo o que se encontra submerso na escuridão. O design de som evidencia igualmente uma insistência em criar ambientes que transportam o espectador para o centro nevrálgico das acções, como na cena em que Sérgio masturba o polícia que se encontra algemado no carro: 1) temos o ruído dos carros ao fundo, criando uma moldura, 2) depois os latidos do cão, 3) os burburinhos de vozes do *walkie-talkie* do polícia, 4) as respirações com presença, 4) o roçar dos tecidos à medida que Sérgio acaricia o pénis.

Havendo pouca *découpage*, escassos movimentos de câmara, a ausência de banda musical e uma aposta nas acções mínimas, o ritmo do filme acaba por ser demarcado pela lentidão.

A *art direction* tem uma participação consciente e concentra-se em reforçar as características das personagens: tenhamos o quarto de João como exemplo, que se encontra sempre pouco iluminado, mas no qual podemos encontrar uma prateleira com troféus, o que permite fazer a ligação com o desporto praticado por João (natação). Desta forma, mesmo que a sua presença seja discreta, a *art direction* consegue introduzir informações sobre as personagens.

Odete (2005)

Longa-metragem ficcional, 97'
Realização: João Pedro Rodrigues
Argumento: João Pedro Rodrigues e Paulo Rebelo, com colaboração de Francisco Frazão e João Rui Guerra da Mata

Produção: Rosa Filmes
Produtora: Maria João Sigalho
Direcção de Fotografia: Rui Poças
Direcção de Som: Nuno Carvalho
Montagem: Paulo Rebelo
Direcção Artística: João Rui Guerra da Mata
Actores principais: Ana Cristina Oliveira, Nuno Gil, João Carreira
Distribuição: Rosa Filmes
Prémios: Méntion Spécial Cinémas de Recherche – 37ª Quinzena dos Realizadores de Cannes, em 2005; Círculo Precolombino de Bronze para Melhor Filme do XXII Festival de Cinema de Bogotá, em 2005; Prémio Janine Bazin de Melhor Interpretação para Ana Cristina Oliveira – Entrevues; Festival Internacional de Cinema de Belfort, em 2005; Mença Especial Longa-Metragem do 20º Festival de Cinema Gaylesbico e Queer Culture de Milão, em 2006; Menção Especial do Júri no Festival de Milão (2006); Coimbra Caminhos do Cinema Português – Melhor Longa-metragem (2006); Festival Lagos – Melhor Actriz Secundária (Teresa Madruga)

Outras nomeações: Círculo Precolombino de Ouro para Melhor Filme do XXII Festival de Cinema de Bogotá, em 2005; Grande Prémio – Bratislava International Film Festival, em 2005; Globos de Ouro: nomeações para o prémio Melhor Actriz (Ana Cristina Oliveira) e Melhor Filme, ambos em 2006; Contemporary World Cinema – Seattle International Film Festival (2006)

Outros festivais: Festival do Rio (Brasil, 2005); Bangkok International Film Festival (2006); Mostra Intermacional de Cinema São Paulo.

Odete é um filme que tem por ideia original o princípio de que o amor é a única resposta possível face às disrupções e fatalidades que possam acometer a vida dos seres humanos. Odete e Rui vivem envoltos numa relativa estabilidade, com os seus sonhos e ambições e, de um momento para o outro, verão o seu mundo destruído: o namorado de Odete negligencia os desejos de maternidade desta, e Pedro, namorado de Rui, morre um acidente de viação. Ambas as personagens perdem as coordenadas geográficas, vagueiam, tentam apegar-se a elementos fugazes e será só a partir do momento em que Odete se aproxima de Rui, na tentativa de perpetuar o elo amoroso existente entre ele e Pedro (tendo Pedro, nessa fase do filme, como que *reencarnado* no corpo de Odete), que lhes será possível retomarem um caminho conjunto, rumo à felicidade e estabilidade.

Odete pode ser enquadrado num meio-termo entre o cinema de *Auteur* e o cinema Indie, no entanto podemos reconhecer uma aproximação ao cinema de *Main Stream*, não só pelos contornos melodramáticos patentes no filme, mas também pela aposta em dispositivos do

cinema clássico (montagem invisível; trabalho de câmara e design de som que privilegiam a narrativa). A insuficiência de recursos monetários manifesta-se, por exemplo, sob forma de estratégias de reaproveitamento de materiais (como as flores que aparecem nas cenas que decorrem no cemitério, por exemplo) ou na omissão do acidente de viação, no entanto, se este último aspecto denuncia a insuficiência de meios técnicos, vem, por outro lado, potenciar no imaginário do espectador um cenário que ultrapassa, em termos de gravidade e de violência, aquilo que seria passível de ser mostrado.

Estamos perante um drama com raízes profundamente melodramáticas, estando esse trabalho sobre o melodramatismo inscrito nas flores do cemitério (exuberantes e excessivas, contrastando com a carga dramática da narrativa) ou na densa chuva (claramente fabricada) que alude ao filme de Blake Edwards, *Breakfast at Tiffany's* (1961), por exemplo.

O filme parte de um argumento original, da autoria de João Pedro Rodrigues e Paulo Rebelo, com a colaboração de Francisco Frazão e João Rui Guerra da Mata, e podemos reconhecer em *Odete* uma estrutura linear que não se encontra muito distante do *itinerário do herói*: há uma clara ruptura com o mundo em que as personagens viviam, andam posteriormente à deriva por um período de meses, incapacitados de fazerem o luto, até que reencontram um caminho, desenlace esse que é conseguido graças à metamorfose de Odete. Odete está em busca de uma estabilidade que perdera e, no reencontrar dessa estabilidade, permitirá que Rui se restabeleça na promessa de um amor conjunto. O protagonismo assume, portanto, forma na personagem feminina, sendo em função desta que a narrativa se estrutura: é ela quem se dirige ao velório; é ela quem, por uma necessidade de transferência de dor, se apega à fantasia de que engravidara; é ela, por fim, quem cria uma ligação artificial com Pedro, concorrendo com as demais áreas da vida deste.

Tal como n'*O Fantasma* (2000), também em *Odete* há um meio-termo entre o realismo e o fantástico, sendo que no caso do filme presentemente em análise, essas linhas entrecruzam-se constantemente, fazendo-se o misticismo sentir na gravidez, nas constantes aparições do fantasma de Pedro na terra ou, ainda, na metamorfose de Odete. Temos, uma vez mais, a temática de transformação, de *devir* outra coisa, (*devir-animal*, no caso de *O Fantasma*; *devir-homem* no caso de *Odete*).

Ainda em termos narrativos, o filme abre com um prólogo que lança as bases para o contexto dramático: a separação dos amantes (morte de Pedro) é uma operação simbólica, na medida em que a temática da separação se irá estender a demais contornos da história; a narrativa está assim a abrir caminho para um universo cujas forças perpetuam um movimento endógeno e auto-referencial: Odete irá ocupar o lugar de Pedro e dará seguimento ao vínculo amoroso existente no começo do filme.

A atmosfera que predomina pretende ir de encontro à representação realista do mundo, ainda que exista um segundo plano em que se insurge o território do fantasmático. Como vimos, neste filme deparamo-nos com técnicas de montagem invisível, com um trabalho de câmara e de som que sustentam a narrativa: desta forma, os movimentos de câmara têm uma função primordialmente narrativa, estando o trabalhado sobre o som orientado para um certo classicismo – a música extra-diegética pontua emoções, por vezes reforçando-as ou contradizendo o estado de espírito geral das personagens. Outro elemento importante é o som do vento falseado (pós-produzido) que se torna uma peça narrativa fundamental, na medida em que articula a presença de Pedro junto de Odete e de Rui. Entende-se assim que a pós-produção de som ocupa uma centralidade exponencial (ao contrário da pós-produção da imagem), tendo sido igualmente frutífero o facto de se montar o material à medida que o filme ia sendo rodado (4).

Os *décors* são maioritariamente naturais, ainda que a ala do hospital e o cemitério tenham sido alvo de reconstrução. Os quartos comportam elementos que caracterizam as personagens, inscrevendo um espaço em *off* (dados sobre as vivências anteriores das mesmas), nos objectos e espaços que as rodeiam.

Morrer como um homem (2009)

Longa-metragem ficcional, 133'
Realização: João Pedro Rodrigues
Argumento: Rui Catalão e João Pedro Rodrigues
Produção: Rosa Filmes
Produtora: Maria João Sigalho
Direcção de Fotografia: Rui Poças
Direcção de Som: Nuno Carvalho
Montagem: Rui Mourão e João Pedro Rodrigues
Direcção Artística: João Rui Guerra da Mata
Actores principais: Fernando Santos, Alexander David, Gonçalo Ferreira de Almeida, Jenni La Rue, Miguel Loureiro, Chandra Malatitch, Cindy Scrach
Distribuição: Rosa Filmes
Prémios: Melhor Filme – Festival Gay e Lésbico Mezipatra (República Checa), 2009; Melhor Filme – Prémios Autores 2010 da Sociedade Portuguesa de Autores e da RTP (2010).

Festivais: 13ª edição do Queer Lisboa; Festival de Cannes – secção Un Certain Regard (2009); Festival Internacional de Cinema de Toronto (2009); 33ª edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Toronto International Film Festival (2009); Vancouver International Film Festival (2009); Vienna International Film Festival (2009); Göteborg International Film Festival (2009); 12º BAFICI – Buenos Aires Internacional de Cine Independiente (2010); London Lesbian and Gay Film Festival (2010); Palm Springs International Film Festival (2010)

Morrer como um homem, terceira longa-metragem do realizador, alberga uma problemática já abordada nos exemplos anteriormente analisados, a da mutação do corpo e da identidade. Tonia, um ícone do show travesti, passou parte da vida a criar-se a si mesma, faltando-lhe apenas a mudança de sexo (5) – no entanto tudo em redor lhe falha, Tonia sente-se posta a provações e nem o corpo resistirá, adoecendo e perecendo.

O filme é uma co-produção e o filme mais caro de João Pedro Rodrigues, porém, mantemo-nos no domínio do cinema Indie (6) e também no cinema de autor, precisamente pela extrema coerência nas temáticas e abordagens.

O argumento deste drama foi escrito pelo realizador e por Rui Catalão, e tal como n'*O Fantasma*, o protagonismo está assente numa personagem apenas, sendo que a história assume um rumo preponderantemente linear, com introdução sistemática

de personagens e explicitação do lugar que ocupam na vida da protagonista. Embora estejamos diante de uma estrutura linear, há um interessante mecanismo de ruptura face aos outros filmes e que se traduz em retardar o aparecimento da protagonista – em *Morrer como um Homem* vamos aflorando terreno até chegarmos à personagem que passará a conduzir a acção: o primeiro rosto que aparece é o de Zé Maria, filho de Tonia – um grande plano de um rosto masculino que está a ser camuflado (7) –, e só mais tarde aparecerá a protagonista, num espaço e tempo que não estabelecem nenhuma ponte com as cenas que abrem o filme.

Tonia encontra-se em queda livre e sem saber a quem ou onde se agarrar: os problemas com o namorado acentuam-se, o seu tempo áureo no show de travestis terminou sem que se tivesse apercebido; não sente que os seus amigos mereçam a sua confiança – Tonia é uma mulher à beira de um ataque de nervos, mas que se controla e vai implodindo lentamente ao longo do filme, até ao momento em que o seu corpo revela sinais de doença. Este é um filme que sublinha, em termos de trabalho com a câmara e de posicionamento da mesma junto à protagonista, um reforço da solidão de Tonia, uma personagem que nunca perdemos e que canaliza as atenções para si. Relativamente à *art direction*, denota-se um rigor em todos os objectos: a classe social e crenças de Tonia estão espelhadas nos objectos que lhe são associadas, como os pequenos objectos decorativos que estão em cima de uma cómoda quando se ajoelha para rezar. Rosário, seu namorado, procura copiar o estilo de Cristiano Ronaldo, usando brincos de diamantes e colares (também no camarim de Tonia se encontra um recorte de jornal do jogador de futebol em questão).

Não sendo um musical, em *Morrer como um Homem* – e em concomitância com a protagonista – vão surgindo pontos de fuga sob forma de canções, como aquelas cantadas pelas personagens, com e sem acompanhamento instrumental (e, quando o têm, dá-se o caso de este ser diegético – como o piano de Maria Baker – ou extra-diegético, como é o caso da canção que Tonia canta no cemitério), as canções cantadas em *playback* e ou um curioso corpo estranho: a música extra-diegética que é incorporada num plano, passando a pertencer-lhe a partir do momento que as personagens questionam a sua presença. A propósito desta última referência (que remete para a caça aos gambozinos) devemos recuperar o trabalho de pós-produção de imagem convocado nessa mesma cena, mas que teve um precedente no filme: trata-se, em ambos os casos, de uma mudança súbita de cores (a perda de ligação com as cores filmadas pela câmara e criação de uma plasticidade diferente, que uniformiza os tons sob a égide de uma cor apenas: vermelho, azul…) – no Verão, quando Irene renova as madeixas de Tonia, esta última começa a cantar e o ecrã fica azul, sendo que, momentos mais tarde, quando Maria Baker convence os convidados (entre eles Tonia e Rosário) a procurarem gambozinos, a certa altura começa a soar uma música (extra-diegética) e as personagens questionam-se sobre a origem dessa mesma música – não a nomeando, no entanto: a música é um "isto", um elemento que não reconhecem. O ecrã fica vermelho e todos se sentam, permanecendo assim até que esta acabe. Aquilo que parece unir, em termos de signficado, estes dois momentos, é a descontracção de Tonia, uma sensação de libertação e de desprendimento em relação a todos os problemas que a rodeiam.

Concluindo esta análise, interessará acrescentar que no final da vida de Tonia há como que um regresso aos devaneios de Rui [Odete], quando Tonia crê falar com o filho, Zé Maria, no hospital e, por outro lado, cria-se um precedente na ligação entre vida e morte, demarcação essa rasgada pela protagonista: a narrativa em si termina com a morte do corpo, mas abre-se como que uma continuidade, prolonga-se a existência de uma personagem para além dos limites que conhecemos (Tonia, já depois de morta e presenciando o próprio funeral, olha e actua para a câmara). ■

Notas do texto

1. Numa entrevista dada ao Independente, pouco antes da estreia de *O Fantasma* em Portugal, a força motriz do protagonista parece ser como que uma incógnita, difícil de limitar. Mas de uma coisa estamos certos: encontra-se algures entre o amor e o desejo.
[Independente]"Ninguém pode viver sem amor", diz o *spot* promocional de "O Fantasma" (…)
[João Pedro Rodrigues] "É uma frase que existe depois do filme estar feito. (…) Eu acho que o filme é uma história de dois amores impossíveis – o amor de Sérgio pelo rapaz da mota e o da colega, Fátima, por ele. É um filme que não tem muitos sentimentos." (…)
[Independente] "«O Fantasma» é sobre a procura do amor?"
[João Pedro Rodrigues] "Acho que o filme é mais do que isso. É como se a personagem principal tivesse um desejo compulsivo, incontrolável, que tinha de satisfazer – é-lhe inato" *in* Independente, 20 de Outubro de 2000, entrevista a João Pedro Rodrigues por Cláudia Marques Santos.
2. Esta deambulação é aqui qualificada como sendo "despropositada" tão-somente pelo facto de ser errante, não contendo essa expressão nenhum juízo de valor ou apreciativo implícito.
3. Ver entrevista acima.
4. A informação pode ser encontrada nos Extras do dvd *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2000), na secção "Comentários áudio ao filme pelo realizador e equipa técnica".
5. Informação essa vinculada no começo do filme, em articulação com o título. Consiste numa explicação clínica (para leigos) dos procedimentos da operação: são visíveis as mãos do homem que enceta a explicação, em *off*, enquanto dobra e desdobra um papel que ilustra o processo.
6. Ver entrevista acima.
7. Podemos indagar se este começo não intenta criar, de alguma forma, um paralelismo com a temática central do filme (e que é, como fomos supondo nas análises anteriores, uma temática transversal às longas-metragens de João Pedro Rodrigues), a transformação ou mutação de um corpo, uma transmutação da identidade do "eu", através de uma camuflagem ou de uma alteração externa e perceptível, que nos torna "num outro".

Morrer como um homem, de João Pedro Rodrigues

Miguel Gomes: "Faço dos argumentos o que me apetece"

Entrevista conduzida por
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

MIGUEL GOMES nasce em Lisboa, em 1972. Estuda na Escola Superior de Teatro e Cinema e trabalha como crítico de cinema na imprensa portuguesa entre 1996 e 2000. Realiza várias curtas-metragens premiadas em festivais como Oberhausen, Belfort ou Vila do Conde e exibidas em Locarno, Roterdão, Buenos Aires ou Viena. Realiza, em 2004, a sua primeira longa-metragem, *A Cara que Mereces*. Em 2008, *Aquele Querido Mês de Agosto* estreia na Quinzena dos Realizadores em Cannes, posteriormente exibido em mais de quarenta festivais internacionais onde recebe mais de uma dezena de prémios. São efectuadas mostras integrais dos filmes do realizador na Viennale (Áustria) em 2008, no Bafici (Argentina) e no Centro de Artes e Imaxes da Corunha (Espanha) em 2009. Prepara actualmente um novo projecto de longa-metragem, *Aurora*.

Carlos Pereira – De onde nascem as ideias para os teus filmes?

Miguel Gomes – As ideias para os meus filmes não são propriamente ideias. Nascem de histórias que ouvi, da vontade de filmar alguém, de sítios concretos. Por exemplo, a primeira curta-metragem que fiz, bastante fracota, que se chama *Entretanto*, nasceu de um momento em que eu estava a ver uma imagem enquadrada pela vigia de um avião – umas nuvens – e estava a ouvir, pelos headphones, a Doris Day a cantar o "Que Sera Sera". E esse filme nasceu da junção dessa música com aquela imagem que eu estava a ver. Decidi que queria começar um filme assim. Mas é sempre diferente de filme para filme. Não há propriamente uma base racional. Dizer "agora vou desenvolver um tema" – isso é uma coisa que não se passa comigo.

CP – Como é o processo de escrita dos teus guiões? Quanto tempo demora, em média?

MG – Varia. Na primeira versão do argumento não sou muito lento, escrevo depressa. Por exemplo, *Aquele Querido Mês de Agosto* demorou cerca de duas semanas. Embora para mim os argumentos tenham um valor meramente utilitário, ou seja: servem de base de trabalho e depois eu faço o que me apetece com eles. No caso de *A Cara que Mereces*, a minha primeira longa, foi diferente, porque eu não tinha dinheiro para começar a filmar – um hábito meu –, e apesar de tudo pagavam-me um salário. Digamos que a primeira versão do argumento foi rápida, um mês ou um mês e meio, e depois durante vários meses eu e o Manuel Mozos trabalhámos aquele argumento. Também porque não tínhamos grande coisa para fazer.

Vanessa Sousa Dias – Relativamente ao processo de definição da ideia e de escrita, vais discutindo com alguém da equipa técnica ou com amigos?

MG – Sim, vou falando das coisas. O meu processo de trabalho é geralmente por acumulação, portanto até chegar a uma coisa como um argumento vou falando dele, mas não tem que ser com pessoas da equipa. Desde que não aborreça muito os meus amigos vou falando disto com eles. Há sempre uma altura em que falo muito com o Rui Poças, que trabalha comigo como director de fotografia. Com o Vasco Pimentel é mais difícil falar porque ele é uma pessoa especial. Depende muito. Eu sinto que poderia escrever argumentos sozinho, que poderia montar sozinho – que dizer montar sozinho desde que alguém mexesse nos botões, porque eu não sei mexer nos botões. Mas nessas duas fases prefiro ter algum feedback, ter alguém a dizer: "Oh Miguel, que disparate!". É importante perceber como é que aquilo passa para os outros.

CP – Os teus produtores costumam acompanhar as ideias desde o início ou apenas se envolvem numa fase mais avançada?

MG – Às vezes é um perigo que eles se envolvam muito. Eu acho que é importante que eles se envolvam antes, na fase de arranjar capital. Depois, no processo, obviamente que tenho que explicar o que ando a fazer. No caso do *Agosto*, na primeira rodagem de 2006, havia um representante da produção, uma espécie de chefe de produção – nem havia director de produção. Éramos seis nessa rodagem. A produção estava em Lisboa, e eu estava zangado com eles porque não havia dinheiro para filmar. Por exemplo, eu podia ter apontado a câmara para o buraco da sanita e ter filmado o magazin inteiro. É obviamente perigoso, para eles, não estarem lá. Mas apesar de tudo acho que eles acreditam que eu não ia fazer uma coisa dessas. De facto, nessa fase, eu não precisava deles para nada. Mas é importante que pelo menos exista um mínimo de cumplicidade com a produção.

CP – É verdade que costumas abdicar dos teus planos mais caros?

MG – Sim, isso é um hábito que eu tenho, que é certinho. Aquilo que eu filmar que custar mais dinheiro vai para o lixo na montagem. Por exemplo, no *A Cara que Mereces* filmei um plano com uma *steadycam*. Um plano longo, que era um epílogo do filme e que acabei por não utilizar, com cem figurantes – nunca tive tantos figurantes na vida. Um dia inteiro a filmar, e depois não usei o plano. Não porque o plano estivesse muito mau, mas porque achei que o filme devia terminar noutro sítio. E também no *Agosto* andámos para lá a filmar num helicóptero, e depois ebi que aqupercilo não resultava. Disse ao produtor: "Olhe, tenho muita pena, mas o filme vai ficar melhor sem isto". E eles não se queixaram.

VSD – Costumas envolver-te nos orçamentos e montagem financeira, ou deixas para a produção?

MG – Só me envolvo nos orçamentos se estiver a desconfiar muito. Geralmente, não desconfio. Não vejo orçamentos. Discuto, tenho uma ideia geral de quanto é que as coisas custam. Por exemplo hoje em dia falo com o Luís Urbano, que está na produtora, e que tem a cargo a gestão dos orçamentos, bem como tentar agregar mais dinheiro de fora, e eu acho que ele faz isso bastante bem. No filme que eu agora vou filmar cheguei ao pé dele e disse: "Tenho duas propostas, uma é cara outra é barata. Qual é que tu queres?". Ele disse: "Quero a cara". Isso quer dizer que provavelmente nos vamos todos lixar, mas isso também não é novidade. A partir daí a gente há-de improvisar. Era porreiro, como diria o José Sócrates, que por uma vez se conseguisse ter condições para ter exactamente aquilo que se tinha pensado.

VSD – Então sentes que os orçamentos com os quais aceitaste trabalhar acabam sempre por não ser suficientes…

MG – Sim. É uma questão de natureza. Está na natureza dos realizadores gastar dinheiro, e está na natureza dos produtores poupar dinheiro. Portanto, é inevitável o choque. Acho que faz parte eu confiar no produtor, vou ter que ceder numas coisas e ele noutras.

VSD – E em que é que costumas ceder?

MG – Nos argumentos, por exemplo, como foi o caso do *Agosto*.

CP – Disseste uma vez que em ***A Cara que Mereces*** **tinhas uma equipa quase perfeita. O que é que valorizas nas tuas equipas e como as constróis?**

MG – No *Agosto*, por exemplo, trabalhei com gente com quem já trabalho há muito tempo. Alguns deles trabalham comigo quase desde o início. Tanto o meu assistente de realização, o Bruno Lourenço, como o Rui Poças, o Vasco Pimentel, ou o Miguel Martins na montagem de som e na mistura. Como no processo de fazer os filmes improviso algumas coisas, é importante que alguém, independentemente de saber como é trabalhar numa rodagem, perceba exactamente que filme é que está a fazer e com quem é que está a trabalhar, e isso facilita-me o trabalho. Às vezes eles esquecem-se. Por exemplo, no primeiro dia de rodagem do *Agosto*, estávamos a filmar uma cena que aparece no filme, com o Paulo Moleiro a fazer de nadador-salvador numa praia fluvial. Havia do lado esquerdo do enquadramento uma toalha de praia que nós tínhamos colocado para fazer uma cortina. E a meio de plano eu tive um impulso irresistível em que entrei em campo e arranquei a toalha, para tentar abrir o quadro. E o Vasco Pimentel, apesar de já ter trabalhado comigo, disse: "Cortou!". Eu fiquei a olhar para ele. Nem lhe disse nada. E ele em dois segundos disse: "Desculpa, enganei-me. É que fiz uns filmes normais agora, e já não estava habituado a isto". É isto que eu digo que é a cumplicidade com as pessoas. Ou a Mariana Ricardo, por exemplo, que trabalha comigo nas músicas e que escreveu o argumento do filme que eu vou filmar para o ano. São pessoas que me conhecem, e é importante conhecer as pessoas, inclusivamente fora do meio do cinema, que pode ser uma coisa completamente estúpida e mecânica. Estupidamente mecânica.

CP – Quando vais em repérage, quais os membros da equipa que te acompanham?

MG – Depende do filme. Por exemplo, no *Agosto* não foi uma repérage. Aquilo era a minha vida. Era lá que eu ia passar férias, e eu conhecia aquilo. Nesse filme, fui com a Mariana enquanto estávamos a escrever o argumento, e fizemos um mês a ir a três bailes por dia, quase todos os dias. Com o Bruno, o meu assistente de realização, também, mas não gosto muito de ir assim em carneirada. Isso é para o fim.

CP – Relativamente ao casting dos actores nas tuas duas longas-metragens, o processo parece ter sido distinto. Podes clarificar as diferenças e as semelhanças entre ambos?

MG – De semelhante teve o facto de eu achar que a ideia base é a mesma. Apesar do registo ser diferente, a ideia base é pôr uma série de pessoas que não são actores a brincarem ao cinema. Um bocado como crianças brincam: pô-las a fazê-lo de uma forma séria, pô-las a representar e a tentar acreditar naquelas coisas, sabendo que aquilo é uma coisa falsa. Não há nenhuma intenção de ter um registo naturalista, nem num caso nem no outro. São quase documentários sobre como é que as pessoas podem representar. São filmes também sobre isso. O que foi diferente foi que no primeiro caso, *A Cara que Mereces*, o filme foi escrito para eles, porque eu queria trabalhar com pessoas que eu conhecia, e que tinham determinadas características. Havia o Ricardo Gross que só pensa em comer, o João Nicolau que só consegue acordar a partir das três da tarde, o Manuel Mozos, que pode ser um bocado cínico e conspiratório. Enfim, como se fossem os sete anões da Branca de Neve, personagens que têm, cada um, uma característica base. Eu tentei transpor isso para pessoas que conhecia, e trabalhar com elas. Portanto eles estavam já no argumento. Alguns têm inclusive o mesmo nome: o Nicolau, o Gross.

No caso do *Agosto* foi menos claro. Fizemos um casting normal, e alguns dos actores surgiram desse casting. O casting dizia que nós queríamos pessoas que soubessem cantar ou tocar um instrumento, ou que fossem daquela zona, e isso reduziu as opções. A ideia era trabalhar com pessoas daquele sítio. Eu não queria actores, de todo, nem pessoas a fingir sotaques. Queria que dissessem coisas como "Adeus, amor", coisas assim – e isso é impossível um actor fazer. Portanto alguns deles, como os protagonistas, – o Helder e a Tânia –, foram escolhidos por esse casting. Depois muitos dos outros que apareceram foram pessoas que nós filmámos nessa primeira rodagem, que fizemos em 2006, e portanto quando os estávamos a filmar não sabíamos que os iríamos convidar para a segunda rodagem, em 2007. Como é o caso do Armando, que canta o karaoke, ou do Manuel Soares, o tipo que tem a hérnia discal, e que depois foi convidado para fazer de pai do Helder. Filmámos uma cena com o Fábio e outra com a Sónia, ele a jogar hóquei e ela no posto de vigia, e na montagem foi como se os tivéssemos descoberto também, como os outros. No caso do outro protagonista, o Joaquim Carvalho, que faz de pai da Tânia, ele de facto era o meu director de produção, que entretanto como o filme foi adiado por não haver dinheiro… há quem diga que ele foi despedido, há quem diga que ele se despediu. Eu nessa altura já dizia que ele era uma boa opção para a personagem, e ele achava que eu estava a gozar com ele, que não queria fazer o filme, que estava a querer apertar com o filme com "uma manobra à César Monteiro", com o qual ele tinha também

trabalhado num filme, *As Bodas de Deus*. E ele desvinculou-se do filme quando fomos filmar com a equipa pequena, mas eu continuei com a mesma ideia e ele foi recontratado, já como actor.

CP – Como é a tua relação com os actores?

MG – É sempre diferente, varia de actor para actor. Se eu falar da mesma maneira com o Armado que canta o karaoke como falar, por exemplo, com a Gracinda Nave, quer dizer que eu sou pouco inteligente. Ainda por cima a maior parte das pessoas com quem eu trabalhei são não-actores. Por exemplo, no *Agosto*, com a Sónia e com o Fábio, eu trabalhei com eles durante quatro meses ou cinco meses. Dois dias por semana ia a Arganil ensaiar com eles. Havia dias em que íamos jogar mini-golfe – isso para mim é um ensaio –, como havia dias em que batíamos texto, ou que inventávamos texto diferente. Enfim, eu ia-os testando, para tentar ver como é que eles funcionavam. Com o Joaquim Carvalho quase não quis ensaiar com ele, porque a personagem do Domingos tinha uma determinada fragilidade. Como se a personagem andasse um bocado à toa, que é o que se passa com a personagem no filme. E eu queria que o Joaquim Carvalho andasse à toa. Primeiro porque achava divertido, depois porque achava que lhe fazia bem, e depois, principalmente, porque achava que podia fazer bem ao filme. Mas isso varia muito. Mesmo na rodagem há alturas em que eu quase não faço ensaios. Ou então há alturas em que eu faço ensaios filmados sem eles saberem. Mas o trabalho de direcção de actores é basicamente saber falar com as pessoas. E por isso deve haver um trabalho prévio para tentar perceber quem é que elas são, para perceber se é preciso falar muito ou falar pouco. As pessoas são todas diferentes.

VSD – Nessa fase em que vais ensaiando, vais continuando a reescrever os diálogos?

MG – Sim. Depende muito de cada filme, mas sim. Basicamente tem que haver espaço para isso. Depois pode ser que não, que o que esteja escrito seja de facto o melhor, e que eles ao dizerem essas frases sejam suficientemente bons para me servir a mim.

VSD – Costumas pegar em características das próprias pessoas para desenvolver personagens. Há da tua parte o desejo de manter um registo de autenticidade?

MG – A ideia de autenticidade passa por coisas como eu disse. Eu prefiro uma pessoa que faz parte de um sítio, por ter determinado sotaque. Acho falso se houver um actor a tentar fabricar um sotaque. Mas eu também tenho a noção de que as pessoas são complexas, e por isso é sempre diferente. Quando se fala de autenticidade há sempre um perigo, quase ideológico, de dizeres: esta pessoa é desta classe social, e portanto deve ser isto, e portanto isto é que é autêntico. Isso é um perigo, uma armadilha. É uma autenticidade imposta, quase sociologicamente. Ou seja, as pessoas têm que ser aquilo que tu achas que elas devem ser, por viverem num sítio qualquer, por terem determinado dinheiro no banco e coisas assim. E portanto eu sinto que como as pessoas são diferentes e às vezes bastante contraditórias, que essa autenticidade não tem que ser uma coisa unívoca. A autenticidade a que me reporto num filme é a autenticidade da minha interpretação de quem é aquela pessoa. E há sempre um jogo de forças.

Por exemplo, provavelmente o filme português que eu mais gosto dos últimos dez anos é o *No Quarto da Vanda*, e é o meu filme favorito do Pedro Costa, porque é precisamente um filme em que há uma espécie de confronto entre ele e a Vanda. Aquilo é quase uma luta de *wrestling*, porque a Vanda tem uma força brutal, tem uma personalidade forte. E nenhuma das personagens, antes e depois desse filme, tinha aquele espaço, que o Costa resolveu dar nesse filme. O filme é também esse confronto, entre eles os dois. Há momentos em que ele está a controlar e há momentos em que ele deixa de controlar, e isso é interessante no filme. Tens sempre de dar uma oportunidade às pessoas com quem estás a trabalhar, para elas também poderem assumir o controlo.

Apesar de tudo, o realizador é o realizador, portanto depois o realizador decide. Mas eu acho que ele tem que dar essa oportunidade, se não as pessoas são marionetas. Uma das minhas curtas-metragens, o *31*, é um filme para contrapor o *Entretanto*, que é o tal filme de que não gosto. No *Entretanto* faziam exactamente aquilo que eu lhes dizia, eram marionetas minhas, e peguei nos mesmos actores no *31* para lhes restituir um bocado essa liberdade. E portanto improvisávamos tudo. Eu propunha uma situação, nós íamos filmando. Eu filmava em vídeo, com uma handycam, e podíamos filmar o que quiséssemos.

CP – Qual é a tua relação com as limitações e com os imprevistos?

MG – É uma relação efectiva. Efectivamente passa-se isso e não há nada a fazer. Basicamente foi algo que eu aprendi ao longo do tempo, porque eu não era assim quando saí da escola de cinema, não era assim quando comecei a filmar. Fui aprendendo com o tempo. Foram-me acontecendo vários imprevistos e eu tinha de lhes responder. Fui aprendendo a sentir que isso faz parte do processo de um filme. Às vezes até os desejo, aos imprevistos, porque há uma coisa no cinema que me aborrece, e que é a seguinte: como se demora tanto tempo a fazer um filme, há um entusiasmo no momento em que se pensa numa ideia, que o tempo se encarrega de tornar mais ténue.

E portanto a energia que se dispensa é geralmente mais produtiva quando acontece qualquer coisa nova, e nessa altura estás a responder, estás a reagir, com essa energia que é equivalente àquela que se tinha quando, um ano antes, se escreveu aquela cena. Depende de realizador para realizador, mas no meu caso é produtivo. Tem de haver uma abertura para se possam passar coisas que não são de todo aquelas que estavam pensadas. Um filme tem de ter abertura para as acolher. Obviamente não pode ser tudo, porque a liberdade é muito bonita mas também dá azo aos maiores disparates, como se vê profusamente no cinema, Inclusivamente no cinema português.

CP – Costumas prescindir de muito material filmado?

MG – "Os planos caros para o lixo", não é? Não há nenhuma regra. No caso do *Agosto* tínhamos uma margem muito grande. Na primeira rodagem sabíamos que podíamos utilizar um determinado número de latas por dia, mas ainda andávamos à procura da estrutura do filme. O risco era grande, e houve de facto muita coisa

que filmada que não entrou no filme. Normalmente não tenho problemas em deitar coisas fora.

VSD – Vais montando os filmes à medida que vão sendo filmados?

MG – Isso só aconteceu em dois casos. Aconteceu no *Agosto*, em que filmámos metade, montámos e reescrevemos o argumento do filme. E no caso do *31*, em que era apenas eu e dois actores. Íamos sempre ao mesmo décor, que era o Estádio Nacional, filmávamos, e depois no dia seguinte montávamos. Experimentávamos coisas.

CP – Relativamente à promoção do filme, costumas envolver-te? Por exemplo, algumas vez encomendaste um making of?

MG – Se eu encomendasse um making of para o *Aquele Querido Mês de Agosto* deviam internar-me num hospício. O filme já inventa o seu próprio making of. A questão se é um verdadeiro making of ou um falso making of fará eventualmente parte da natureza do filme. Ter um verdadeiro making of era quase estragar tudo. E para o nosso mercado acho disparatado. Se as pessoas querem saber quantos quilómetros de auto-estrada foram criados para o *Matrix*, talvez isso ajude a vender o filme. Mas o que é que vai vender um making of de um filme meu? Nada. Os making ofs são feitos exclusivamente por razões comerciais, e acho que no nosso mercado não fazem muito sentido. O produtor não vai ganhar muito dinheiro por fazer um making of. E a nós vai-nos incomodar um bocado. Não me agrada muito o formato, acho que só perturba e não acrescenta grande coisa.

CP – Mas com os festivais de cinema já é diferente? Já são fins obrigatórios?

MG – No último ano fui a muitos. É importante para os filmes. Por exemplo a primeira passagem do *Agosto* em Cannes, porque despoletou uma série de outros festivais, o que por sua vez fez com que houvesse contratos de distribuição do filme em vários países. Os festivais funcionam como uma montra de filmes, há uns melhores, outros piores. O *Agosto* já fez 52 festivais e já recebeu 17 prémios. E eu encontrava sempre as mesmas pessoas, alguns deles são meus amigos: realizadores que eu conheço e críticos. E ao mesmo tempo comecei a sentir que aquilo pode ser uma espécie de prisão também, porque é um circuito fechado.

Os festivais criam uma espécie de imagem dominante de um realizador, e isso pode ser perigoso porque ele pode ficar preso a ela. Eu pessoalmente julgo que não tenho esse problema, porque gosto muito de fazer coisas diferentes. O próximo filme será com certeza muito diferente deste, e as pessoas que anunciam essa imagem vão ficar certamente um bocado baralhadas, mas isso tem sido habitual. E não é uma estratégia, é assim mesmo. Gosto de coisas muito diferentes, e sobretudo fico cansado de ficar a fazer a mesma coisa. Quero uma coisa nova, quero passar para outra coisa. Provavelmente tive demasiados brinquedos quando era criança.

CP – Já trabalhaste em co-produção com outro país?

MG – Sim, o *Agosto* foi minoritariamente co-produzido por franceses. Foi uma produtora que é também distribuidora, a Shellac, que tinha distribuído já *A Cara que Mereces*. Meteram uma percentagem, que não é muito grande, da montagem financeira do *Agosto*, e esse dinheiro fazia parte de uma pré-venda, ficando já com os direitos de distribuição comercial para o território francês. E agora aquilo que escrevi para o próximo filme – não sei bem se é o que eu vou filmar – tem uma parte que se passa em África. Por isso será sempre mais caro. O meu produtor pediu-me um ano para arranjar dinheiro para o fazer, e eu aceitei uma vaga de professor numa escola de cinema na Suíça para ganhar a vida, enquanto espero o dinheiro do meu produtor. E por isso ele sabe que terá eventualmente de fazer uma co-produção com três países: Espanha, França, Alemanha.

CP – Como vês o estado actual do cinema português?

MG – Com a preocupação de sentir que existe uma redução cada vez maior do número do filmes apoiados pelo ICA, apesar dos novos meios – digital e materiais de pós-produção – serem caseiros e mais baratos. Apesar de tudo, para se fazer determinados filmes, não há outra maneira senão eles serem apoiados. E nós temos, vinda do senso-comum, a ideia de que esse dinheiro vem dos contribuintes, e não vem – dinheiro de uma coisa que neste momento está em risco.

Com a crise, esse dinheiro ainda vai descer. Não sabemos quantos filmes irão ser feitos em 2010, por exemplo, portanto é uma coisa muito frágil que precisa de ser apoiada, porque está a decompor-se. Cada ano vai-se perdendo orçamento, cada ano se fazem menos filmes. O que acho espantoso é que, apesar de se fazerem tão poucos filmes, haja filmes portugueses interessantes. ■

Os filmes de Miguel Gomes

Carlos Pereira

A Cara que Mereces (2003)

Longa-metragem ficcional, 108'
Realização: Miguel Gomes
Argumento: Miguel Gomes, Manuel Mozos, Telmo Churro
Produção: Ângela Cerveira
Direcção de Fotografia: Rui Poças
Direcção de Som: Vasco Pimentel
Montagem: Telmo Churro, Miguel Gomes
Direcção Artística: Luísa Perdigoto e Silvia Grabowski
Actores principais: José Airosa, Gracinda Nave, Sara Graça, Miguel Barroso, João Nicolau, Ricardo Gross, Rui Catalão, António Figueiredo, Manuel Mozos, Carloto Cotta, Pedro Caldas
Distribuição: O Som e a Fúria
Prémios: IndieLisboa 2004 [Portugal, 2004] Prémio Melhor Fotografia para um Filme Português; Prémio da Crítica; Festival de Cinema da Covilhã 2004 [Portugal, 2004] Menção Honrosa
Outras nomeações: Entrevues Belfort – Selecção Oficial Competição [França, 2004]; Roterdão – Selecção Oficial Cinema of the Future [Holanda, 2005]; Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira [Portugal, 2005]; Caminhos do Cinema Português [Coimbra, Portugal, 2005]; 13ª Quinzaine du Cinema Portugais [Estrasburgo, França, 2005]; Roma Film Festival [Itália, 2005]; BucharEST International Film Festival [Roménia, 2005]; Montevideo Film Festival

[Uruguay, 2005]; 11ª Gala dos Globos de Ouro SIC/ Caras [Portugal, 2009]; Viennale – Vienna International Film Festival – Retrospectiva Miguel Gomes [Áustria, 2008]; 11º BAFICI – Festival Internacional de Cinema de Buenos Aires, Retrospectiva Miguel Gomes [Argentina, 2009]

Gesto radical do cinema português, inclusivamente no interior de uma tipologia *auteur/indie*, a primeira longa-metragem de Miguel Gomes assenta na atitude arriscada com que nos conta uma história de um regresso à infância e das dificuldades de passagem para a idade adulta. Construído em universo quimérico e sob uma ambiência profundamente intimista, *A Cara que Mereces* é um *filme de amigos*, embora o olhar eminentemente cinematográfico que o atravessa, bem como o desejo expresso de *contar uma história*, o transforme em mais do que um *filme para amigos*. Diz Miguel Gomes que as suas duas longas-metragens são "*quase documentários sobre como é que as pessoas podem representar*". O argumento, escrito a pensar em amigos como João Nicolau, Ricardo Gross ou Manuel Mozos, é estruturado como um sonho. Não podemos, no entanto, falar de dispersão narrativa, visto que *A Cara que Mereces* inventa a sua própria estrutura e é sempre coerente no seu desenvolvimento. Partindo da uma analogia com o conto infantil *Branca de Neve e os Sete Anões*, o filme de Miguel Gomes mescla o retorno à infância com a amargura adulta, povoando o mundo da candura com impudência e sarcasmo. Denuncia-o logo o primeiro plano, onde um espelho, similar ao espelho mágico da *Branca de Neve*, serve de fundo a uma frase, escrita e narrada: "*Até aos trinta anos tens a cara que Deus te deu, depois tens a cara que mereces*". Introdução certeira para um filme sobre o crescimento forçado e sobre os tormentos do que significa ser adulto.

Observemos a estrutura narrativa de *A Cara que Mereces*. Dividido em duas partes explicitamente distintas – *Teatro* e *Sarampo* –, o filme de Gomes começa por nos introduzir a personagem de Francisco (José Airosa), no dia em que completa trinta anos de idade. Personagem obsessivamente à procura de um sentido, expressa abundantemente a sua revolta interior e os seus constantes amuos. Essa manifestação de sentimentos é declarada na infantilização das situações que cria: empurra, como vingança, um rapaz de 13 anos na rua; compete com uma criança no hospital sobre quem é que levou mais pontos após respectivas fracturas; recusa incessantemente as sucessivas chamadas da mãe. Não é acidentalmente que a sua personagem surge, no primeiro plano, mascarada de *cowboy,* embora uma festa carnavalesca numa escola seja o motivo do disfarce. Curioso paradoxo: embora despreze crianças, Francisco não parece conseguir existir fora de um contexto em que elas existam. Viajando sozinho até uma casa de campo, acaba por apanhar sarampo. Passagem súbita para o segundo acto, onde Francisco passa a ser uma personagem fora-de-campo e nos mantemos, até ao fim do filme, com os sete anões (da *Branca de Neve*, claro) que têm por objectivo *cuidar do doente*. E principia-se um cosmos louco, com o qual nos vamos gradualmente familiarizando – Lars Von Trier já tinha conseguido esse efeito do *mundo que se estranha e depois se entranha* na abstracção espácio-temporal de *Dogville* (2003).

É a principiar nos diálogos, próximos de um registo assumidamente entre o poético e o patético, que o filme se distancia do realismo quotidiano. Não é por acaso que o filme começa com um momento musical de Marta (Gracinda Nave), intercalado com um constante protesto, acriançado e redundante, de Francisco, que também tem, posteriormente, um momento musical seu (o espírito de Demy mora aqui?). Não voltamos a largar o universo do fantástico e do delírio, embora a frase final – "*Adeus, amigos*" –, dita em *off* por Francisco, denuncie o término da *era infantil* e o iniciar da *era adulta.* Após tão enigmático rito de passagem, é possível afirmar que o filme, de final semi-aberto, se auto-dissolve em atmosfera crepuscular.

Aquele Querido Mês de Agosto (2008)

Longa-metragem ficcional, 150'
Realização: Miguel Gomes
Argumento: Miguel Gomes, Mariana Ricardo, Telmo Churro
Produção: Luís Urbano
Direcção de Fotografia: Rui Poças
Direcção de Som: Vasco Pimentel
Montagem: Telmo Churro, Miguel Gomes
Direcção Artística: Bruno Duarte
Actores principais: **Sónia Bandeira**, **Fábio Oliveira**, **Joaquim Carvalho**
Distribuição: O Som e a Fúria
Prémios: 15º Festival Internacional de Cinema de Valdivia [Chile, 2008]: Melhor Filme Internacional e Prémio da Crítica; Viennale – Festival Internacional de Cinema de Viena, Retrospectiva Miguel Gomes [Áustria, 2008]: Prémio FIPRESCI; 32º Festival Internacional de Cinema de São Paulo [Brasil, 2008]: Prémio da Crítica para Melhor Filme; 12º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira [Portugal, 2008]: Prémio Especial do Júri, Prémio da Crítica, Prémio do Público, Prémio dos Cineclubes; Festival Internacional de Cinema de Las Palmas [Gran Canaria – Espanha, 2009]: Prémio Lady Harimaguada de Prata, Prémio José Rivero para Melhor Jovem Realizador; FICG 24 – Festival Internacional de Cinema de Guadalajara – Competição Ibero-Americana [México, 2009]: Prémio Especial do Júri, Menção Especial para o Som; 11º BAFICI – Festival Internacional de Cinema de Buenos Aires, Retrospectiva Miguel Gomes [Argentina, 2009]: Melhor Filme (Competição Oficial Internacional); 14ª Gala dos Globos de Ouro SIC/ Caras [Portugal, 2009]: Melhor Filme; Filminho – Festa do Cinema Galego e Português [Portugal, Espanha, 2009]: Grande Prémio Filminho.
Outras nomeações: 40ª Quinzena dos Realizadores [Cannes – França, 2008], Doc's Kingdom [Serpa – Portugal, 2008]; 19º Festival International du Documentaire de Marseille, Competição Internacional [França, 2008]; 16º Curtas Vila do Conde, Work In Progress [Portugal, 2008]; 20º États Généraux du Film Documentaire de Lussas [França, 2008]; 24º Rencontres Cinéma de Gindou [França, 2009];2º Festival de Cinema de Chungmuro, Celebrating 40th Director's Fortnight [Coreia, 2008]; Reprise de la Quinzaine des Réalisateurs au Théâtre Poitiers (França, 2008]; Corsica.Doc – Festival International du Documentaire [França, 2008]; Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro [Brasil, 2008]; 27º Festival Internacional de Cinema de Vancouver [Canadá, 2008]; 11º Festival de Cinema Lusófono [Nantes – França, 2008]; 3º Rencontres Cinématographiques de Carros – Cinéalma 2008 [França, 2008]; 30º Festival du Cinéma Méditerranéen de Montpellier [França, 2008]; CPH:DOX – Copenhagen International Documentary Film Festival [Dinamarca, 2008]; 49º Festival dei

Popoli [Itália, 2008]; Filmer À Tout Prix [Bélgica, 2008]; 21º Festival Transméditérranée [Grasse – França, 2008]; 25º Festival de Bastia – Arte Maré [França, 2008]; Bucharest French Film Festival – Director's Fortnight [Roménia, 2008]; 17º Festival du Film de Vendôme [França, 2008]; 11º Istanbul International Meeting of Cinema & History [Turquia, 2008]; 38º Festival Internacional de Cinema de Roterdão [Holanda, 2009]; Festival Internacional de Cinema de Wisconsin [EUA, 2009]; EuroCine 27: Bruxelas e Roma [Bélgica e Itália, 2009]; 52º Festival Internacional de Cinema de São Francisco [EUA, Maio 2009]; 35º Festival Internacional de Cinema de Seatlle (EUA, Maio 2009); 11º Festival Internacional de Cinema de Provincetown [EUA, Junho 2009]; European Film Promotion apresenta 4 Novos Filmes Europeus na edição de Verão no New York Industry Screenings [EUA, Junho 2009]; 15º Festival Internacional de Cinema de Los Angeles [EUA, Junho 2009]; 27º Filmfest München [Alemanha, Junho 2009]; 7º Festival de Cinema de Quito "Cero Latitud"[Equador, Julho 209]; 41º Festival Internacional de Cinema de Auckland [Nova Zelândia, Julho 2009]; 38º Festival Internacional de Cinema de Wellington [Nova Zelândia, Julho 2009]; Retrospectiva Miguel Gomes CGAI (La Coruña, Julho 2009); 57º Festival Internacional de Música e Filmes de Jecheon [Coreia do Sul, Agosto 2009]; 4º Festival Internacional de Cinema Cinematik [Eslováquia, Setembro 2009]; Princeton Documentary Film Festival [EUA, 2009]; 19º Festival Internacional de Cinema de Ljubljana [Eslovénia, Novembro 2009]; Instituto Francês de Londres – Programação Indielisboa [UK, 2009]; 23º CINEUROPA – Festival de Cinema de Santiago de Compostela [Espanha, 2009]; Tomorrow's Cinema – SPOT Cinema [Taiwan, Jan 2010]; 13º Punta Del Este [Uruguai, Abril 2010]

Diz Miguel Gomes que o seu filme português favorito dos últimos dez anos é, provavelmente, *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa. "*Há uma espécie de confronto entre o Costa e a Vanda. Aquilo é quase uma luta de wrestling* (…)". Pois é profusamente esse o confronto que se faz anunciar, analogamente, no filme de Gomes, sendo as forças de oposição a realidade e a ficção – e a aptidão de Gomes na gestão desse combate interno, dos seus *timings* e hegemonias. Observemos a primeira cena, onde uma raposa rodeia um galinheiro. A porta aberta implica-nos num efeito de suspense – e, por conseguinte, de ficção –, embora a situação exista num ambiente incontrolável, primordialmente documental. É assim, numa contaminação de mundos, entre o fabricado e o existente, que *Aquele Querido Mês de Agosto* se constrói.

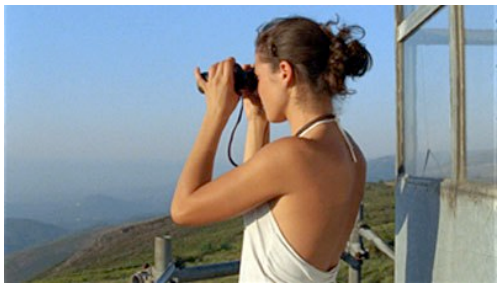
Talvez possamos dividir o filme de Gomes em três actos, embora as fronteiras não sejam absolutamente cristalinas. Num primeiro acto apresenta-se o Portugal serrano durante as festas populares de Verão, sendo aldeias como Arganil, Góis, Oliveira do Hospital ou Tábua apresentadas enquanto lugares que, como todos os outros, têm histórias para ser contadas. E são tantas as histórias dos seus habitantes: a história de fé de um homem que se curou aquando do cruzamento, numa procissão, com a Nossa Senhora da Saúde; a história de um homem que matou a mulher; ou a história de Paulo Moleiro, nadador-salvador, que todos os anos, pelo Carnaval, se atira da ponte. Narradas por um conjunto de não-actores, são estas pequenas histórias, a espaços incoerentes, que servem para nos iniciar àqueles espaços, juntamente com um conjunto de imagens quotidianas – da rádio local, da tiragem do jornal regional, da preparação de um baile, etc. Como acréscimo encontramos a exposição da equipa cinematográfica, que durante todo o filme assume a própria rodagem como parte integrante do filme final. Nesse sentido, *Aquele Querido Mês de Agosto* cria o seu próprio *making of*, reinventando-o. Num segundo acto, somos introduzidos no mundo dos três protagonistas: Sónia Bandeira, jovem dedicada à vigia florestal nas férias de Verão; Fábio Oliveira, jogador inveterado de hóquei em patins e aluno exemplar; e Joaquim Carvalho, director de produção do próprio filme que acabou por não assumir o cargo. Curiosa passagem para um terceiro acto em que, gradualmente, os três protagonistas de situações verídicas se metamorfoseiam em personagens de ficção: Sónia Bandeira transforma-se em Tânia, súmula de candura e fragilidade; Fábio Oliveira no determinado primo Hélder – com quem Tânia irá viver uma história de amor proibida –, e Joaquim Carvalho transfigura-se em Domingos, pai de Tânia, homem amargurado por um passado no qual viu a sua mulher ser raptada por alienígenas, que no seu olhar perdido prefere dizer que foi abandonado a ser encarado como louco. Além disso, a personagem de Tânia é apresentada como detentora de um corpo igual ao da desaparecida mãe, criando-se entre ela, Hélder e Domingos um estranho triângulo amoroso, afamado entre a população local.

Para além da relação familiar que surge na transição progressiva para o mundo da ficção, os três protagonistas de *Aquele Querido Mês de Agosto* existem enquanto membros da banda de música popular *Estrelas do Alva,* grupo que vai tocando entre os diversos bailes locais. É também numa selecção musical atípica que se destaca o filme de Miguel Gomes, numa escolha de músicas populares portuguesas que vai de *Baile de Verão*, de José Malhoa a *Meu Querido Mês de Agosto*, de Dino Meira, esta última na origem do título ao filme. O que é curioso é como Miguel Gomes consegue encontrar, de forma tão produtiva e coerente, um espaço para estas canções de amor e saudade, aproveitando a redundância da sonoridade *pimba* para comunicar mensagens pivotais no interior do filme. Por exemplo, a forma como *Sonhos de Menino*, de Tony Carreira, surge de um desenho de uma criança onde se desvenda um carro de bombeiros – uma obsessão com o regresso à infância que vem da obra anterior, nomeadamente de *A Cara Que Mereces* –, cortando posteriormente para um carro de bombeiros local que seguimos em plano-sequência; ou então a utilização de *Morrer de Amor*, de José Cid, escutada na íntegra em apenas dois planos, que serve de motor à exteriorização dos sentimentos de Tânia, personagem que a interpreta num dos habituais concertos.

Com argumento do próprio Miguel Gomes, juntamente com Mariana Ricardo e Telmo Churro, *Aquele Querido Mês de Agosto* encontrou a sua estrutura entre duas rodagens – a primeira em 2006, a segunda em 2007, já com uma reescrita do argumento. O filme poderá nascer de situações quase *plotless* – Gomes é o primeiro a afirmar que dispensa argumentos inteiramente assentes e que valoriza o cinema enquanto processo e improvisação – mas se encararmos o primeiro acto como extensa introdução espácio-temporal ao cosmos das personagens principais, é possível encontrar no filme de Miguel Gomes ideias narrativas organizadas, tanto nas relações entre personagens como na sua respectiva evolução. Existe inclusivamente uma

preocupação pela exposição intensa dos três protagonistas, bem como pelo tratamento não-superficial das personagens secundárias.

Podemos falar de uma *mise-en-scêne* naturalista, que vai beber ao registo documental – em alguns planos de câmara à mão, nas conversas com os habitantes locais ou na filmagem dos acontecimentos quotidianos –, mas não sem frisar a sua colisão permanente com o desejo de controlo ficcional (nos enquadramentos, no tratamento dos diálogos, na imagem quente que percorre todos os planos). Parece existir, a espaços, uma evolução do primeiro registo para o segundo, mas as ambiguidades e indefinições não permitem clarificar tipologias de género ou narrativa. ■



Aquele querido mês de Agosto, de Miguel Gomes

Marco Martins: "Gosto de trabalhar o orçamento para decidir onde gasto o dinheiro"

Entrevista conduzida por Rosário Oliveira

MARCO MARTINS nasceu em 1972, fez estudos em cinema na ESTC e em escrita criativa nos EUA, e tem trabalhado em publicidade, sendo fundador da produtora Ministério dos Filmes. Entre as curtas que precederam *Alice*, realizou *Mergulho no Ano Novo* (1992), *Não basta ser cruel* (1995), participou em *Mesa à Portuguesa* (série de TV, 1996) e fez *No caminho para a escola* (1998). Depois de *Alice* realizou *Um ano mais longo* (2006) e *Como desenhar um círculo perfeito* (2009), estreado em 2010. Foi assistente de produção em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) e *Casa de Lava* (Pedro Costa, mesmo ano). Com *Alice,* sua primeira longa-metragem, com Carlos Lopes como director de fotografia (2005, prémio Regards Jeunes no festival de Cannes de 2005 — melhor filme da Quinzena dos Realizadores para um júri de espectadores jovens, não-profissionais do cinema), afirmou-se como realizador, gerando uma forte empatia entre o público cinéfilo.

Rosário Oliveira — Como nascem as ideias para os teus filmes?

Marco Martins — Depende muito de cada projecto. O meu ponto de partida é temático. Em vez de ter uma história e depois procurar o tema, escolho um tema que me interesse e vou pesquisar sobre ele. Daí começo a desenvolver uma história que se adapte. Nem sempre é só um tema. No *Alice* não era só falar das crianças desaparecidas. Talvez fosse mais para falar do isolamento das pessoas nas grandes cidades, dos fluxos de pessoas do exterior para o interior da cidade, de uma certa visão de Lisboa que eu queria transpor para o filme — quase uma cidade desertificada.

Neste segundo filme (*How to draw a perfect circle*) é a ideia do incesto. Queria fazer um filme muito mais interior. *Alice* era um filme de exterior em que a cidade era quase uma personagem. Agora quis fazer uma coisa radicalmente diferente e fechar um filme dentro do espaço de uma casa. Neste caso, é uma quinta no centro de Lisboa, uma quinta de há cem anos, das que ficaram rodeadas de prédios. E construí ali uma relação incestuosa entre dois irmãos, irmão e irmã. Este é o ponto de partida. Depois tenho três ou quatro cenas fortes que normalmente têm muito mais a ver com imagem do que com texto. Foram os pontos fundamentais na escrita e já sabia que essas cenas iam mesmo existir. Não precisavam de ter a estrutura

clássica. Não passam por ser cenas de clímax ou a cena final do filme, às vezes são cenas do meio. Por exemplo, no *Alice* era a cena do Nuno a distribuir os papéis numa auto-estrada. A ideia das câmaras de vigilância e dos monitores. A cena em que ele está a ver as aquelas câmaras todas, era uma cena para mim fundamental, que eu tinha na cabeça, quase como uma peça isolada, como uma instalação. Aquilo podia viver só por si.

Em *How to draw a perfect circle* são duas as cenas fundamentais. Neste caso queria fazer um filme muito mais carnal e erótico. Portanto, há uma cena de sexo, que dura 15 minutos no filme, que é quase o centro dramático de toda a obra.

RO — Discutiste a ideia com alguém? Com quem?

MM — Não discuto. Nestes últimos cinco anos desde o *Alice,* tive a curiosidade de ter um processo de colaboração de escrita com outras pessoas. Com o Tonino Guerra, numa curta que fiz sobre Lisboa, com o José Luís Peixoto na peça que fiz para o S. Luís e nesta longa-metragem com o Gonçalo M. Tavares. São escritores de que gosto, achei que havia pontos de contacto no nosso imaginário e colaborações possíveis. As três foram diferentes. O Gonçalo queria que eu fizesse o *Jerusalém* (o livro dele) em filme, mas a ideia não me cativou. Basicamente, nesta longa, o que eu fiz com o Gonçalo foi: quando acabei as primeiras versões de *Como desenhar um circulo perfeito* entreguei-lhas para ele ler e perguntei-lhe se queria colaborar na escrita. O que ele fez foi reescrever sobre o meu guião, não foi um processo tipo "agora vamos discutir", não discutíamos muito. Foi sendo feito por fases distintas, ele escreveu outra versão por cima da minha, depois eu agarrava nas cenas de que gostava e reescrevia, ele escrevia outra, e assim sucessivamente.

RO — Quanto tempo demorou esse trabalho?

MM — Não sou escritor, e creio que todos os realizadores que o não são devem ter este problema. Não escrevo regularmente. Portanto, quando se começa a escrita de um guião, é um processo relativamente doloroso no primeiro mês. Para mim, a escrita de um guião demora cerca de seis meses desde que começo a ter as ideias até conseguir uma versão com que fique mais ou menos satisfeito. Entreguei ao Gonçalo uma primeira versão do guião ao fim de três meses, depois começámos a colaborar. Há uma coisa muito importante que aconteceu nos dois filmes (no *Alice* e no *Como desenhar um círculo perfeito*): depois do casting, durante os processos de ensaios que são relativamente longos — quer no *Alice* quer neste — foram três meses de ensaios com os actores, e antes de começar a filmar surgiram novas versões do guião, pelo menos duas. Eu testo muito as cenas. Como funcionam elas, como funciona a dinâmica das personagens... Também adapto bastante as personagens aos actores que acabo por escolher. No *Como desenhar um circulo perfeito*, o actor que escolhi para fazer a personagem do irmão era extremamente forte, enigmático e introspectivo. Estas características do personagem não estavam no guião original, e adaptei o guião ao actor que tinha.

RO — A narrativa, quando se chega à montagem, sofre por vezes alterações. Foi este o caso?

MM — Sim. Tenho um método particular que usei nos dois filmes, no *Alice* e neste, mas não sei se o vou manter pois pode tornar-se extremamente doloroso. É que tenho guiões extremamente longos e sei, à partida, que não cabem na montagem final. Tenho uma tendência para filmar muito mais que aquilo que já sei que vou utilizar. Quase como um lado documental a falar daquela história. Além disso, durante os ensaios e durante a rodagem, continuo a escrever. E às vezes a história cresce em demasia. O equilíbrio do filme, o equilíbrio narrativo, só o encontro na montagem, nunca na escrita. Na escrita tenho ideia do que é a história, mas não do peso que terá cada parte do filme. No caso de *Alice* existia uma grande sequência que filmei e não usei. Existia no guião inicial uma introdução— 25 páginas escritas, cerca de 25 minutos de filme — que era a vida dos pais com a criança. Depois percebi que não precisava da criança pois era um filme sobre a ausência. Era mais interessante não mostrar a criança no filme.

RO — E voltou a suceder isso agora?

MM — Agora, neste filme, existe uma história de amor entre irmão e irmã. A dada altura o irmão descobre que a irmã tem outro namorado e eles passam a viver isolados. Ele vai viver para casa do pai e a irmã continua a viver na antiga casa. Esta parte da separação, e a altura em que ele vai viver para a casa do pai, começou a interessar-me mais e no filme eles passam mais tempo separados do que juntos. Havia uma série de cenas deles juntos no guião, foram filmadas, mas desapareceram na montagem. Curiosamente, muitas vezes volto ás primeiras ideias — a versão inicial do guião, mais simples — mas tenho necessidade de experimentar outras coisas. Há a ideia que o filme é isto, mas também pode ser outra coisa. Não me interessa nem seria capaz de fazer uma história que não me permitisse, durante a rodagem, ter a liberdade de fazer cenas que não estavam previamente escritas. Como por exemplo um *thriller*. Por exemplo, o último filme do Michael Anka é daqueles onde é impossível fugir à métrica do guião. É escrito de uma forma impecável, quase como uma sinfonia. A mim interessa-me muito mais o lado orgânico das personagem e do guião.

RO — Que limitações marcaram as repérages? Que competências técnicas (art direction, produção executiva, direcção de fotografia, direcção de som, outras) estiveram envolvidas na preparação?

MM — A fase de preparação do filme para mim é sempre extremamente longa. Quero encontrar os *décors* certos para as personagens e isso pode demorar muito tempo. Por outro lado, muitas vezes eles são muito distantes uns dos outros. Por exemplo a casa principal do filme são quatro casas diferentes, o quarto do irmão é num sítio, o da irmã é noutro, o jardim é outra casa… para mim é muito fácil esse jogo de falsear e cruzar *décors*. Prefiro ter exactamente os *décors* de que gosto e depois cruzá-los, em vez de ter só uma casa e adaptá-la a todos os *décors* de que preciso. Isso obriga a uma procura muito grande. Aconteceu ter uma casa exactamente como queria como base, e depois as negociações não chegaram a lado nenhum. As pessoas vêem que estás muito interessado e pedem balúrdios. Foi um grande revés e tive de ir à procura de outra casa. Tal como os personagens [actores] alteram a escrita do guião também os *décors*, as características arquitectónicas de um sitio, mudam o guião. Por exemplo, tinha muitas cenas numa cozinha, porque gostava do *décor*, mas depois fui para outra casa em que não já gostava da cozinha e adaptei-as ao pátio de trás. Há essa fase em que se começa a construir a imagem do filme, a planificação, a fotografar os actores num sítio...

Porque eu tenho os actores muito antes, por isso quando estou em repérage, ás vezes, também faço ensaios nos locais. Assim posso trabalhar o meu imaginário sobre coisas muito concretas. É importante para os actores poderem ensaiar nos locais, ou pelo menos visitá-los, para que eles passem a fazer parte do seu imaginário enquanto personagens.

RO — Mas há gente a trabalhar contigo na preparação?

MM — Na minha equipa tenho uma pessoa que faz repérage para mim há doze anos. Tem uma cabeça muito próxima da minha. Mostro-lhe o guião, imagens do que procuro, e ele faz um trabalho base e tira as primeiras fotografias. O director de fotografia também trabalha comigo há doze anos, está sempre desde o início do projecto e acompanha tudo: as primeiras repérages, segundas, terceiras… Tudo. A direcção de arte também é feita por pessoas que trabalham comigo há muito tempo. Não tenho que os contratar, digamos, para eles trabalharem comigo. Há uma relação de amizade e sempre que acabo um guião entrego-lhes. Este trabalho de equipa existe mesmo desde o início. Quando vou ver um décor vamos todos juntos. Quanto ao som, não o tenho, de todo. E contra mim falo, porque também sou um pouco responsável. Continua a ser marginal a ideia do director de som nos filmes. É alguém que entra já muito tarde, vai ver os *décors* quando já não há nada para mudar. Se não serve então dobra-se, não há a preocupação com o som nos *décors* escolhidos. A responsabilidade é dos dois lados: por um lado eles não criam essas condições, por outro os realizadores acabam por não lhes dar esse espaço.

RO — Encontraste limitações e dificuldades durante as filmagens? Quais?

MM: Filmar é sempre um processo doloroso e de constante adaptação, ainda que eu planifique tudo exaustivamente. Tanto eu como o Director de Fotografia, o Assistente de Realização (que entrou no filme nove meses antes da rodagem), todos estão muito dentro do processo. A rodagem é difícil e acontecem modificações constantes. Eu gosto muito de rodar. Não sou como o Hitchcock, que dizia que quando se tem um filme preparado, qualquer pessoa pode fazê-lo. Os meus filmes não são assim. Eu faço câmara, gosto do trabalho diário de *plateau* que continua a ser uma parte criativa. Tenho pouca tendência para criar dificuldades e imprevistos nas minhas rodagens, mas posso querer fazer aquela cena maior ou continuar a rodar, e elimino outras. À medida que o filme se vai fazendo, vou reequacionando uma série de coisas. Sei, à partida, que aquele mapa de trabalho na rodagem não vai ser exactamente assim.

RO — Como caracterizas o teu trabalho com os actores?

MM — Começa muito antes da rodagem. Os actores são elementos criativos no processo de construção de um filme. Faço com que tragam novas ideias e sugestões para as personagens. E é juntos que construímos o personagem. Tenho de gostar do trabalho deles, e tem de haver uma partilha de referências e universos muito próximos. Neste filme eram dois actores adolescentes, portanto era ainda mais necessário todo esse trabalho de preparação. Por muito que eles tenham participado em filmes ou séries, acho que não estão, no início, preparados para fazer uma longa-metragem. Sobretudo tão exigente como esta. Eram papéis com uma grande exposição, daí a necessidade de criarmos a nossa "bolha", eu e os actores do filme, para existir uma grande abertura para partilhar todas as angústias e questões. Para além desses dois actores existia a mãe, que é a Beatriz Batarda, com quem trabalho desde sempre. Somos amigos de infância, há um lado muito orgânico na nossa relação. O trabalho com os actores é a base de toda a preparação, é daí que nasce tudo.

RO — E com a produção?

MM — Eu gosto muito que as pessoas saibam o que estão a fazer e que fiquem entusiasmadas com o projecto. Quando recebo o DVD com as *rushes*, parte de mim a exigência que estas sejam entregues no dia seguinte aos produtores, para que eles as vejam. Neste caso não houve um controlo do tipo "não filmes isto ou não filmes aquilo", aliás em Portugal é difícil isso acontecer. É um universo muito autoral, e há respeito pelas escolhas do realizador. Há, sim, controlo a nivel orçamental, — "estás a gastar muita película..."; eu gasto muita película, e vem a conversa "gastaste doze latas hoje, amanhã só vais gastar seis". Também houve controlo das horas de filmagens, das horas extraordinárias. Mas a nível criativo não.

RO — Que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção? Durante a montagem, sentiste necessidade de filmar mais, por faltarem cenas, takes, sequências que a preparação não previa? E sobrou-te material inútil?

MM — Sim, tinha coisas a mais, tenho sempre, filmei muito e depois, quando cheguei ao fim, não gostava do fim, e ainda filmei mais, re-filmei o final, mais dois dias, muito depois da montagem. O que se passa é que há pouco dinheiro em Portugal para fazer filmes. Fazer filmes é cada vez mais caro e o dinheiro não chega. O que fica reservado para a pós-produção é sempre muito pouco. Estava orçamentada toda a parte de montagem, transferência do *arrilaser*, porque eu filmei em super 16mm e depois ampliei para 35mm, a correcção de cor, as misturas... Esse processo laboratorial está obviamente orçamentado. Mas tudo aquilo que surge depois, como a música — a ideia de teres um compositor que entre cedo num filme, que depois precisa de um estúdio, precisa de intérpretes para a música dele, neste caso foi outra vez o Bernardo Sassetti, e era uma música quase barroca, com muitas cordas, violoncelos — isso não está nada orçamentado. Porque obviamente o orçamento não chega para tudo. Não é uma questão de má orçamentação, é uma questão de poucos meios. Havia música que eu queria pôr no filme, que tinha a ver com o filme, francesa, brasileira, *Serge Gainsbourg* e Chico Buarque, etc... e não havia dinheiro.

RO — E quanto à promoção?

MM — Para a promoção também não há nada orçamentado. Existe a tendência, e eu como produtor acabaria por fazer a mesma coisa, de investir tudo na rodagem. E depois, já com o filme, procurar outros meios de o financiar. Para o terminar, para ter os acabamentos que desejamos.

Há uma função, para mim fundamental, o Montador de Som. Temos um Montador de Imagem e um Montador de Som. Tanto em *Alice* como neste filme, o design de som acabou por ser feito pelo Montador e não pelo Director de Som. O director de som em Portugal, pelo menos nas experiências que tenho, é alguém que faz a

captação, e depois o Montador é que cria o design sonoro do filme, os ambientes. É com a Elsa que discuto o que é que vamos captar, como é que vai ser cada um dos ambientes. Eu até discuto com ela quem é que vai ser o director de som, tudo isto antes da rodagem.

RO — Fizeste ou encomendaste um *making of* do filme?

MM — Não, o *making of* acaba por ser uma coisa supérflua. Basicamente eu tinha uma câmara de vídeo que deixei nas mãos da produção e quem não estivesse ocupado ia filmando. Não havia ninguém "responsável pelo *making of*". Aliás esse material continua intacto, sem ser montado. Há uma instituição responsável pela promoção e divulgação do cinema europeu, a Cineuropa (http://cineuropa.org) e eles oferecem essas imagens em troca de poderem usá-las, no vídeo que colocam no site. Levam uma equipa grande, vão lá três dias que nós escolhemos por serem os mais importantes, filmam e entrevistam os actores. Não existe controlo da nossa parte.

RO — Outros materiais promocionais foram previstos, planificados e dotados de orçamento suficiente?

MM — Não, é a principal lacuna quando se pensa num filme — não pensar nos materiais e estratégias promocionais, na distribuição, na exibição, na forma como o vais promover. Faz-se isso tudo de uma forma muito amadora. O ICA devia ter mais atenção a isso, e criar um fundo específico para os produtores poderem utilizar na promoção dos seus filmes. Quando chegas ao fim da produção já não há dinheiro nenhum. Eu, como venho da publicidade, tenho uma preocupação maior em relação a isso, convido criativos e mostro o filme e juntos discutimos sobre o que ele é, qual o público a que se destina… Mas isso é feito por mim, porque me interessa promover o filme. Não é um trabalho feito pelo produtor.

RO — Foi o que fizeste com o "Music Around Circles" no São Luiz?

MM — Sim, a ideia era essa. O filme devia estrear logo a seguir a esse espectáculo, mas a Lusomundo não quis. Acabou por ficar uma coisa meio "alienígena", porque se relacionava com o filme mas não era o filme. Eram imagens dum filme que ainda ninguém tinha visto. O filme só vai estrear em Maio de 2010.

RO — O orçamente foi trabalhado em conjunto com o produtor?

MM — Sim, discutimos e analisámos o orçamento em conjunto. Gosto de controlar exaustivamente o orçamento e os gastos, para poder escolher onde e como aplicar melhor o dinheiro. Pessoalmente, gosto de ter mais dias de rodagem, e o meu esforço vai todo nesse sentido. Neste filme eu tinha um actor francês, porque inicialmente também tinha um co-produtor francês que desistiu. Assim, passou a ficar muito mais caro que os outros actores o que me obrigou a ter menos uma semana de rodagem. Acho que todos os realizadores deviam ter a preocupação de entender e acompanhar o orçamento para melhor gerir o seu trabalho, ou seja, para perceber onde o dinheiro pode ser mais útil.

RO — O financiamento do projecto acompanha e controla a execução orçamental?

MM — Tanto quanto sei, sim, mas não sei como isso se processa.

RO — Já disseste que o orçamento não chega para tudo.

MM — Para a realização do projecto sim, rodagem, condições de rodagem, os actores que eu queria, localizações, tudo… Para a pós-produção, não. Há sempre a ideia, e sobretudo neste filme, de encontrar um distribuidor que se interesse pelo filme e que ajude a terminá-lo da maneira que desejávamos, mas neste caso isso não aconteceu e por isso tive alguma dificuldade em o terminar.

RO — Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores via Internet?

MM — Para além do dinheiro do ICA e do Fundo (FICA) havia também o dinheiro da Lusomundo. Os direitos de distribuição (Salas de Cinema, Vídeo, DVD, televisão) ficaram para a Lusomundo.

RO — Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, com vista à distribuição e exibição internacionais? E essa necessidade foi orçamentada?

MM — A dobragem e legendagem são da competência dos países que recebam o filme e estejam interessados em dobrá-lo. Os "filmes de autor", mesmo em países que tenham a tradição da dobragem, normalmente não são dobrados. Todos os filmes têm uma banda sonora internacional e isso está logo assegurado.

RO — Os Exibidores que exploram o circuito comercial das salas de cinema associaram-se de algum modo ao projecto? Em que fase do seu desenvolvimento e de que forma?

MM — A Lusomundo mostrou-se interessada pelo projecto logo do início. Tinham gostado muito do *Alice*, que é ainda o DVD mais vendido.

RO — Nos últimos anos, contactaste com os teus pares internacionais, para poder comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção? Em que âmbito? Estás ligado a organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção?

MM — A partir de uma determinada fase, o espaço onde isso pode acontecer, são os festivais. E há festivais de âmbito mais pedagógico, profissional, e há os que são mediáticos, que estão mais direccionados para o público. Onde há poucos debates, poucas conferências. A seguir à estreia de *Alice,* que foi a vários festivais, eu fui pessoalmente a 19 ou 20. Nesse tempo, há cerca de dois anos, fiz imensos contactos, falei com realizadores, troquei muitas experiências. Tive oportunidade de ver o cinema que se faz no mundo inteiro, que não passa cá e nem chega a DVD. Por isso é muito importante. Se tens a sorte de ter filmes que vão a festivais, pelo menos durante esse tempo não tens de ficar muito preocupado com formação. Logo de seguida fiz a curta com o Tonino Guerra [*Um ano mais longo, 2006*], que foi seleccionada para Veneza, o que me permitiu prolongar essa experiência. Nestes últimos dois anos, tento sempre ir pelo menos a Berlim, Veneza ou a Cannes. Mesmo que o meu filme não esteja lá, arranjo forma de ir. Vejo os filmes e tento ir as conferências. Eu sempre fiz *workshops* e pós-graduações, mas a certa

altura começas a dá-las tu, e não a recebê-las. Daí a importância dos festivais. Por outro lado, a minha actividade na publicidade permite-me filmar fora de Portugal: Argentina, Roménia, em Londres, Marrocos… O caso da Roménia é muito importante, é a pequena cinematografia mais importante dos últimos três, quatro anos. Dos meus últimos filmes favoritos, dou-me conta que três são romenos. Não o filme que ganhou Cannes, mas o *The Death of Mr. Lăzărescu.* A Roménia tem muitas parecenças com Portugal; há dois anos, quando fui lá pela primeira vez filmar, apercebi-me de outra forma de produzir filmes, muito mais barata.

RO — Tens projectos em mãos? E só por curiosidade, porque não fez o filme num suporte mais económico, como por exemplo o digital?

MM — Para além do filme, tive um subsídio para filmar no Japão um mês e meio, um documentário sobre fotografia Japonesa. Aí, como era uma equipa de apenas três pessoas, aprendi a carregar *magazins* e levei uma câmara de 16mm. Não tenho grande relação com o Digital, para mim não é "real", é uma palavra muito forte, mas não me consigo relacionar com o Digital. Mas a ideia de produzir um filme de forma mais barata é bastante atractiva. Estou a estabelecer as primeiras relações com ele agora. Neste momento tenho um projecto, não é bem um documentário, é um projecto a longo prazo sobre a comunidade cigana de Santa Maria da Feira, convidei vários artistas a fazer lá *workshops* e vai dar origem a um espectáculo a estrear em Maio de 2010 no Festival Sete Sóis Sete Luas, com uma grande componente vídeo. Era impossível fazer em filme, porque o *budget* era muito reduzido. Estou a experimentar a K7, e agradavelmente surpreendido. São tecnologias que, apesar de parecerem simples, requerem aprendizagem como qualquer outra. No *master class* que o Jonas Mekas deu no Doc Lisboa ele dizia: "passei sete anos para saber trabalhar com a minha Bolex e outros sete para começar a filmar em vídeo". Por exemplo, os nossos directores de fotografia vêm todos da película, não fizeram uma formação digital e provavelmente não têm muito tempo para parar e fazer essa reaprendizagem. Então o que sinto é que essa aprendizagem é feita no processo, já estás a filmar, mas ainda a descobrir coisas. Na minha produtora há quem filme, eu não filmo, por isso acompanho muito o processo e interessa-me. Mas quando vais pôr o material dentro da máquina surgem vários problemas de *time code*, ou outros, a correcção de cor também não é linear, ainda é muito experimental... Todos os dias surgem novas máquinas, e por exemplo, quando a Kodak lança uma película nova, convoca os directores de fotografia de cada país para a experimentar. Em digital isso não existe, as pessoas agarram numa câmara, e ainda não sabem o que aquela câmara faz. Não vim do digital e é-me complicado pensar nisso. Acima de tudo, começo a gostar muito mais da imagem do que gostava. Já é muito mais texturada, mais orgânica, o facto de poderes usar objectivas fixas intermutáveis faz com que tenhas uma relação já muito diferente com a câmara.

Mais Marco Martins: "Na montagem reflectes sobre o que andaste a filmar"

Entrevista conduzida por Rosário Oliveira

A presente continuação de entrevista com Marco Martins, realizador de *Alice* e de *Como desenhar um círculo perfeito*, foi feita em 2004, durante a pós-produção de *Alice*, mas manteve-se inédita até hoje — razão porque decidimos incluir extractos dela na presente investigação, apesar de não seguir o guião das restantes. Leia-se portanto o que segue como um complemento da entrevista anterior — um complemento seis anos mais velho.

Rosário Oliveira — Vieste das artes, da António Arroio. Como chegaste ao cinema?

Marco Martins — Cinema era muito óbvio para mim, dentro das artes. A minha família está ligada às artes plásticas – à pintura. O meu pai tem duas galerias de artes plásticas em Tavira. Mas dentro das artes, do que eu sempre gostei mais foi Cinema. Mas só a partir de determinada idade é que tu te apercebes que podes fazer cinema em Portugal, até lá é uma coisa meio utópica. Estava na António Arroio, a fazer o 11º ano e pensava seguir para arquitectura, quando me disseram que havia o Conservatório, pessoas a fazer cinema e que havia principalmente um caminho para fazer cinema. Tipo: sabes que existe o Manoel Oliveira e o César Monteiro, que era o que havia na altura. Depois apareceu o Pedro Costa e o João Mário Grilo. Pensava que, se fosse da família, faria cinema mas que não havia um caminho. Mas depois percebi que havia uma Escola, que havia ali um caminho que me podia levar a fazer filmes. E quando eu percebi que havia o Conservatório e comecei a falar com pessoas que trabalhavam em cinema foi muito óbvio que eu queria realizar filmes. A nossa geração é talvez a primeira que vai para a escola de cinema tendo, desde os 10, 12 anos uma câmara de vídeo nas mãos. Lembro-me que as minhas brincadeiras com os meus amigos eram fazer filmes. Outras artes como a pintura ou a literatura podiam ser iniciadas desde pequenos, cinema não. Mas desde pequeno que eu filmo.

RO — Começaste por cinema. Mas depois, quando seguiste para a publicidade, sentiste que levavas o cinema para a publicidade? E trouxeste algo da publicidade para o cinema?

MM — Sim. Uma das coisas que me fez ir para publicidade, foi o meu percurso pessoal. Continuar no cinema a fazer assistência de realização e assistência de produção não ia ajudar em nada no meu projecto de fazer o que queria, que era realizar. Paralelamente a isso, ia fazendo as minhas curtas metragens, mas a maior parte do tempo tinha de fazer as outras coisas. E o caminho de assistência não é claramente o caminho que leva a realizar. É quase burocrático e menos artístico Ou seja, tu por exemplo és assistente de câmara e nessa qualidade aprendes uma série de coisas técnicas, mas o caminho para fotografar mesmo é outro, quem sai da Escola e faz um curso de fotografia de cinema está tão apto como tu. Porque depois os procedimentos técnicos

são muito simples de aprender e rápidos. Por um lado foi isso que me levou a fazer publicidade, por outro, perceber que também tem muito a ver com cinema — no sentido em que tens de contar historias, tens de trabalhar com actores — não é só fazer *pack shots*.

RO — Aquela ideia de "contar uma história" em tão pouco tempo, na publicidade, como é que se resolve? Em termos de realização é complicado?

MM — Não. O problema da publicidade é quando não tem história nenhuma para contar, o que acontece muitas vezes.

P — Mas vives pelo cronómetro...

MM — Sim, vives. Mas acho que o problema do tempo é um problema comum a qualquer pessoa que queira realizar filmes. Sejam longas-metragens, sejam curtas, sejam publicidade, ou videoclips. Tens que contar uma história e um dos factores que te limitam é o tempo - o tempo que tens para a contar. Eu estou-te a falar disto porque, em relação à minha longa, tinha um argumento relativamente grande, 130 páginas, e a minha primeira montagem — não o alinhamento, a montagem do filme mesmo — tinha quatro horas. Aí tinha um problema de tempo realmente grave. A minha terceira curta tinha na primeira montagem trinta minutos, o que para alguns festivais não interessa, e eu gostava que tivesse vinte. E não é só isso, o problema do tempo é muito mais um problema de equilíbrio daquilo que se faz. Se demoras muito tempo a contar pouca coisa, possivelmente precisas de menos tempo para ser mais eficaz. E isso aplica-se a tudo, a não ser que estejas a trabalhar sobre o tempo. No Straub ou no Oliveira o tempo é um assunto. Se não é, o tempo é mais uma ferramenta que tens de saber gerir. Tens de saber usar o tempo que tens — as duas horas ou os trinta segundos — para contares a tua história.

RO — Mas na publicidade e no cinema os valores estéticos são diferentes.

MM — Isso são. As pessoas da publicidade optam por filmar comigo porque tenho uma linguagem cinematográfica — de uma forma ou de outra sabem que eu venho de cinema — mas quando estou a fazer cinema e com uma equipa de cinema, as pessoas tendem a achar que tenho uma linguagem de publicidade. Portanto estou sempre ali no meio. Invariavelmente trazem-se coisas de um lado para o outro, não são campos estanques. Mas obviamente se vais fazer uma longa-metragem estás à procura de uma coisa completamente diferente de quando estás a fazer publicidade.

RO — A publicidade vive muito em função dos enquadramentos e da luz perfeita, tudo no seu sítio. Quando fazes uma longa, não sei até que ponto é que tens meios para poderes fazer isso.

MM — Não tem nada a ver. Havia um realizador meu amigo, espanhol, que costumava dizer que é a diferença entre estar correr os cem metros ou a maratona. Em publicidade nem é os cem metros, é os cinquenta. É sempre a abrir, enquanto na maratona vais gerindo o teu esforço até ao final. Há um problema unitário também. Quando tens um guião divide-lo por cenas, e é essa — a cena — a tua unidade. No fim, se tiveres de acrescentar alguma coisa, o filme avançou ou recuou... através do plano, que é só um pequeno elemento da cena. Quando fazes publicidade e tens trinta segundos, tão pouco tempo, a tua unidade passa a ser o plano. Não podes lá pôr um plano que não diga nada. Em publicidade, uma pessoa a pousar um copo é uma cena. É um plano mas é uma cena. Tem sempre de dizer alguma coisa, e obviamente, com impacto. Mas o impacto hoje em dia, felizmente, e isso é uma das razões que torna a publicidade mais atractiva para quem faz cinema, já não é aquela coisa dos *beauty shots* onde parece tudo muito glamoroso; a boa publicidade passou a ser uma coisa muito mais real. Vê os filmes da Addidas, ou da Nike.

RO — E a narrativa também está mais presente.

MM — Também, há um lado narrativo mas que agora é quase documental, tenta parecer *real life*.

RO — Falemos do Alice.

MM — É sobre um casal, sobre um pai a quem a filha desaparece, não se sabe bem como, e isso não é muito importante para a história. O filme começa seis meses depois do desaparecimento. Trata da forma como esse casal lida com todo o processo, e dos mecanismos que a personagem principal — que é feita pelo Nuno Lopes — criou para procurar a filha. Não sei se sabes, mas quando desaparece alguém é uma coisa estranha, aparentemente não acontece nada, nenhuma investigação se prolonga. E é isso. Eu queria fazer basicamente um filme sobre a procura, que só por si é um género. Há cineastas que fazem toda a obra sobre um tema como esse*, the search*. O tema da ausência e da procura é um tema que eu gostava de trabalhar, por isso criei este guião. Por exemplo, todos os filmes do Kieslowski são sobre a procura, é nele um mecanismo muito forte. No Wim Wenders também, são filmes sobre a procura de qualquer coisa ou de alguém que anda perdido; não é só o *Paris Texas*, ou o *Alice nas cidades*. Os filmes mais interessantes, para mim, são assim. Como trabalhava em publicidade com *budgets* muito grandes, de repente vi-me com um *budget* muito pequeno. O último filme que fiz em publicidade antes do *Alice*, os "trovões da Optimus", tinha o mesmo *budget* que teve o *Alice*. Na rodagem eu costumava dizer isto, e as pessoas não acreditavam.

RO — Quanto tempo de rodagem teve o Alice?

MM — Onze semanas. Ninguém filma durante onze semanas, principalmente uma primeira obra. Mas a minha ideia era aquela: criar uma história muito à volta de uma ou duas personagens, com um ou dois actores, e que me permitisse filmar em Lisboa. Que fosse uma série de esforços concentrados, porque eu tinha pouco dinheiro. Tinha de ser uma história muito simples. Há uma coisa que não me interessa nada no cinema, e o cinema de que eu gosto cada vez se afasta cada vez mais disso, que é a *intriga*. Não é a questão de teres *plots* e *sub-plots*, ou primeiro acto, segundo acto, porque isso tens sempre. Mas uma intriga, um enredo muito complicado com muitas confusões e relações — é disso que não gosto. Preciso que, quando vou para o *plateau* filmar, possam surgir novas coisas, e não ter de filmar esta cena porque a seguir tens a outra, e assim por diante.

RO — No Alice, até que ponto deste espaço aos actores para contribuir para a tua história? Isso aconteceu?

MM — Aconteceu. Eu tinha dois actores principais, o Nuno Lopes e a Beatriz Batarda. Com a Beatriz, por razões pessoais (somos amigos desde pequenos) tinha uma relação bastante próxima. E, basicamente, o trabalho de preparação do filme foram conversas e algumas entrevistas que fizemos a mães a quem as crianças tinham desaparecido. Por uma questão de tempo, não podíamos ensaiar muito. Ela estava também a fazer um filme em Moçambique e vinha de lá para o *Alice*. Em relação ao Nuno Lopes ensaiámos o filme todo — ele estava presente da primeira à última cena, ensaiámos dois meses e meio e discutimos tudo antes de começar a filmar, para ambos estarmos seguros do que queríamos do filme e daquelas personagens. Com os outros actores ensaiámos três, quatro vezes com cada um até definirmos a personagem. Acho que há um cinema em que o realizador está sempre num ponto de vista privilegiado em relação ao actor, porque por um lado tens a visão global do filme, quando estás a ensaiar e quando chegas à cena sabes qual é a *découpage* que vais fazer, sabes de que forma queres que ele se mova no espaço. Quando o actor chega ao espaço, o espaço é-lhe completamente estranho, nunca o viu, e diz-se-lhe 'olha, agora isto é a tua casa.' Por isso é muito importante o dirigir do realizador. É muito importante para o actor perceber que o realizador tem uma ideia clara sobre a cena e sobre o filme. Depois é abrir ao máximo. As pessoas ficavam muito admiradas porque eu sou muito aberto. Dizia que era assim e assado, e a seguir perguntava: 'o que é que acha?'. Esta pergunta é importante, para deixar uma porta aberta a que surjam coisas novas. Acontece várias vezes que trabalhas até à exaustão, conheces a découpagem, e quando começas a filmar a coisa não resulta, não resulta de todo, perdeu o ritmo já não faz sentido. Se isso acontece, de repente tens de mudar.

RO — Os meios de que dispuseste influenciaram as tuas decisões criativas? Situações de recurso, se surgiram, acabaram por ser positivas? Por questões de produção tiveste de alterar coisas num ou noutro sentido?

MM — Logo á partida, e é uma coisa que também me acontece na publicidade, é que eu filmo muito, muitos metros. E o meu ponto de batalha com o produtor era que precisava de muito mais semanas de rodagem. Em troca abdicaria de muitas coisas, teria menos maquinaria, uma equipa reduzida... para poder ter mais tempo. O tempo é muito valioso: já que não tens dinheiro, o tempo passa a ser a coisa mais valiosa. O problema foi que ao fim de seis semanas acabei a película. Tive uma grande discussão com o produtor, tive de reorganizar tudo na minha cabeça e começar a fazer muito menos *takes*. Mas acabou por ser positivo: ao fim de seis semanas, ou o actor está dentro da personagem, ou não está. Então deixamos de fazer dez *takes* para passar a fazer três. Portanto alguma coisa mudou em mim que fez com que esse material feito só com três *takes* fosse melhor.

RO — Quais foram então os teus maiores problemas no Alice?

MM — Com orçamentos pequenos há sempre problemas. Certa personagem devia ter montes de gatos em casa, 19 ou 20 gatos, e quando cheguei para filmar tinha três ou quatro. Uma coisa que tu aprendes muito nas longas-metragens é relações humanas. Ali as pessoas estão a ganhar muito menos dinheiro do que ganham em publicidade, e parte delas está ali porque acredita no projecto. No meu caso isso aconteceu. Há casos em que, toda a gente sabe, ao fim de algumas semanas estão todos a dizer mal do realizador. Ali também falavam mal de mim porque eu vinha da publicidade, mas as pessoas estavam lá porque acreditavam no projecto e acreditavam que o filme ia resultar. E sobretudo não há dias para deitar fora. Eu só tinha onze semanas e nessas onze semanas tinha de filmar tudo. Normalmente tem-se têm seis, sete semanas, mas depois negoceiam mais uma. Mas eu queria manter-me fiel ao combinado. Depois também acabei por ter mais uns dias. As grandes limitações foram essas. O *Alice* passa-se, em tempo fílmico, em quatro dias de céu nublado. E eu queria filmar Lisboa. Como sabes, gosto mais de filmar no Inverno do que no Verão, por causa da luz, etc. E houve muitos dias em que estava sol. Como não há dinheiro para teres décors de *back up*... Filmas num exterior em que querias céu nublado e está sol. Tinha vários interiores, mas não havia nenhum que tivesse disponível, os actores não tinham datas, o décor não estava preparado, não havia dinheiro para o décor de *back up*.

RO — Como trabalhaste com o director de fotografia? Algum de vocês renunciou a alguma coisa?

MM — Não há renúncias. Nunca podes sentir que estás a ceder, o que estás é, perante determinada circunstância, a tomar a melhor decisão. Porque, às vezes, insistir numa certa coisa pode ser péssimo. Importante era as linhas principais do filme estarem muito bem definidas: o que é que vamos fazer, que material vamos usar, quantas semanas vamos filmar. A partir daí sabes que tens um grande leque de coisas que vão resultar no filme, e tens de as gerir, não te podes agarrar só a uma. E tens de ter confiança nas pessoas, porque elas de facto são competentes, não podes entrar em conflito, ou então substituis alguém, se tem de ser.

RO — Depois do Alice, sentes alguma distância quando olhas para os projectos passados? Sentes que eles pertencem a determinado espaço e que já estás noutro?

MM — Sim, completamente. Mas houve uma curta, *Umbigo*, que já tinha tudo a ver com a longa. Preparou o *Alice* quer em termos estéticos, quer em termos narrativos. Os outros não tinham nada a ver... mas também houve uma curta que fiz quando saí do Conservatório, que ganhou o festival de Vila do Conde, e que era sobre uns tipos que fugiam de casa...

RO — Trabalhas com uma planificação rigorosa? Em publicidade tens sempre ali o story board com os planos todos pré-definidos.

MM — Eu fiz um *story board* do *Alice*. Detalhado, cena a cena. Não o usei para nada, mas fi-lo, porque não podia sair da publicidade e entrar de chofre na longa, precisava de um período de preparação muito grande. Estive cinco meses a prepará-la. Cheguei a uma altura em que já não tinha nada para fazer, não havia actores, e eu ia planificando. Como a pessoa que trabalha para mim para fazer o *shooting board* é meu amigo, ele ia lá para o escritório e íamos fazendo a planificação. Foi útil, mas depois não fiz nada igual. As pessoas,

normalmente, nas longas nem lêem os guiões; há quatro ou cinco pessoas que lêem, as outras não.

RO — Facultaste-o a toda a equipa?

MM — Sim, e acho que quase toda a gente do filme o leu. A história tinha bastantes décors, 180 cenas, e as pessoas começaram a ficar curiosas e começaram a ler o guião. E no fim acho que toda a gente leu. Mas no início perdes se tanto quinze minutos a olhar para um *shooting board*. A equipa via-me como um realizador que preparou o seu filme do princípio ao fim e que sabia o que ia filmar — o que é mentira, porque nunca sabes o que vais filmar — mas pelo menos passou essa imagem.

RO — Tinhas feito o teu trabalho de casa. Mas não tens mais liberdade numa longa do que em publicidade? Os clientes e o produtor não te massacram?

MM — O Paulo Branco impôs-me limites a nível orçamental. Mas a minha experiência em termos criativos é de total liberdade. Em publicidade estás habituado que as pessoas te dêem opiniões, porque é que não fazes isto, porque é que não fazes aquilo. Talvez seja também porque ficas mais velho, tens outro estatuto, podes por a câmara de pernas para o ar. A liberdade é total. Quanto ao Paulo Branco, o que ele fez foi tentar que eu visse novos ângulos, novas coisas. Já te disse, comecei com quatro horas de montagem. Tinha de reduzir para duas... e entretanto já se tinham passado três meses e meio que eu ainda estava a montar o filme

RO — Como produtor, ele foi às rodagens?

MM — Nunca lá apareceu. Ao fim de três meses e meio de montagem foi ver o filme e gostou, mas sentiu, como eu sentia, que a montagem ainda não estava acabada. Arranjou-me um novo montador, Roberto Perpignani, que montou com o Bertolucci, para vir acabar o meu filme. E isso foi óptimo.

RO — Em trabalho, qual é a fase mais cativante para ti? A rodagem, a montagem, ou cada qual tem o seu fascínio, são coisas diferentes?
MM — Do que gosto mais é da rodagem. É na rodagem que se decide tudo. Mas neste caso específico, se eu não tivesse passado três meses e meio a montar, acho que não tinha servido de nada a rodagem. Para mim, a montagem é um período de reflexão sobre aquilo que andaste a fazer. De repente deixas de ter uma visão de trezentos e sessenta graus sobre os planos, e já te esqueceste dos problemas que tiveste, do sítio onde estavas. E só estás a olhar para o plano. E aprendes imenso. O que eu disse sobre o ritmo ser essencial numa longa-metragem é mesmo fundamental. Também só aprendes isso na montagem.

RO — Apesar da preparação, só defines o ritmo na montagem.
MM — A preparação é óptima porque tudo parece possível, mas ao mesmo tempo já sabes que não podes filmar em tal casa porque é muito cara, queres filmar no Metro — isso aconteceu-me — mas no Metro só podes filmar seis horas, vais cortando cenas porque afinal não tens tempo para as filmar. É um período muito teórico. E eu gosto muito das coisas práticas, gosto mais da prática que da teoria.
RO — Estás agora na parte final da tua montagem.

MM — Estou a fazer a música. Depois tenho mais oito semanas de som.

RO — E depois é o regresso à publicidade?

MM — De repente a publicidade deixou de ser o meu foco, deixou de ser a coisa mais importante. Quer queiras quer não, quando estás a fazer publicidade ela é a coisa mais importante. E de repente não, tens o teu filme que é a coisa mais importante. Tens de aprender a relativizar as coisas. ■

Alice, Marco Martins (2005)

Rosário Oliveira

"Por exemplo em *Alice* lembro-me da cena do Nuno a distribuir os papéis numa auto-estrada. Da ideia das câmaras de vigilância e monitores. A cena em que ele está a ver as aquelas câmaras todas, era uma cena para mim fundamental, que eu tinha na cabeça, quase como uma peça isolada, como uma instalação" (Marco Martins, 2010).

O filme: Um homem procura a filha, Alice, que desapareceu, e quando desiste, temos um final aberto em que o espectador é livre de pensar se a menina que vemos no fim é ou não Alice. A história é simples, mas a forma que em que Marco Martins decidiu contá-la, não obedece a esta ordem, e não tem apenas estes elementos. A vida de Mário, actor de profissão, é repetir cada noite uma mesma história. E quando a sua vida é alterada é a uma repetição, situação em que se sente confortável, e que por definição não avança, a que ele recorre. Enquanto revive o dia em que Alice desapareceu, não tem de ver o dia seguinte, que recusa encarar.

Como actor que é, trabalha numa peça de teatro que, em momentos chave do filme, vamos vendo, reflectindo a peça, à medida que vemos mais pormenores, os estados de espírito e a recusa de Mário de encarar a vida. O realizador usa poucos diálogos e não recorre a um narrador, mas faz-nos ver e sentir tudo. A esperança de Mário abriga-se na repetição. O filme também usa a mesma estratégia. É na repetição de planos idênticos, ou mesmo sequências de planos, e nas suas pequenas diferenças, assim como a aparência física de Mário e na forma como se movimenta, que o realizador passa ao espectador muita informação. Mas diversas são as formas exploradas no filme a vários níveis, que em seguida explicamos mais detalhadamente.

Exemplos do filme: Mário na "ponte" cheia de carros, repetido nos momentos [0.03.15]; [0.55.45]; [1.31.19]. Nas nuances entre as repetições vemos como tudo está igual, mas Mário muda, caminha mais devagar, mais desanimado. Na última vez que o plano é repetido, inicia com um novo ponto de vista, que estranhamos, e que depois se justifica, com um a acção também diferente. Algo mudou radicalmente, Mário perdeu a esperança de encontrar Alice, não era a menina do casco azul. A mulher tentou o suicídio, ele não acredita mais no seu sistema. Mário olha os carros e pondera o suicídio.

Corredor da saída do comboio completamente cheio de pessoas. [0.06.17]; [1.38.12]. Inicialmente Mário tenta

aproveitar a multidão para entre tantos alguém lhe dar noticias de Alice. No final, é entre a multidão que surge para logo ser "absorvida" de novo na multidão a crinça, que podemos considerar ou não ser Alice. A cidade ganhou a Mário, o corredor continua viver como todos os dias, mas Mário já não procura mais entre eles.

Ponto de vista de quem vai no comboio, e vê a "cidade a correr", plano de pormenor do bilhete a ser obliterado, plano geral picado do metro [0.18.19]; [1.00.56]; [1.14.31]. Neste caso a primeira vez em que acontece, é um pouco mais longa e tem a questão do tempo, do coelho, de que falaremos mais tarde. Mas os outros planos são aparentemente repetidos, para reforçar a ideia do tempo que não anda.Outro dos casos de repetições: pequenas diferenças passam informação: os planos de Luísa (a mãe de Alice) na cama cada vez com maior número de comprimidos à sua beira, os cães de papel, as imagens captadas "frame sim, frame não", agora mais rápidas.

Efeito de estranheza no tempo: 0.14.14 - 0.17.34: Mário começa por explicar o sistema de captura das cassetes, "frame sim frame não, aos saltos". E esta cena está construída de uma forma semelhante, a conversa de Mário a explicar em que consiste o seu dia, é dada um discurso quase continuo mas as acções e os espaços vão-se modificando a uma velocidade superior ao discurso.

O som e o silêncio: Apenas para dar dois exemplos do trabalho narrativo do som neste filme, começo por falar na sequência que inicia [0.17.35] na casa de "Jack" depois de Mário lhe explicar como são os seus dias. *Fade out* em imagem, *fade in* do som de um tic-tac do relógio. Ao logo de todo o percurso ouvimos o relógio. Os coelhos de *Alice no país das maravilhas* da estação do Cais Sodré tomam lugar de destaque. Voltamos a Mário com o tic-tac sempre de fundo, a reforçar a sua corrida diária que explicou a "Jack". O som do relógio para quando chega ao colégio, apesar de ter mais uns segundo, pois ele já chegou [0.19.29]. O silêncio está presente em várias alturas do filme, tem particular significado, quando Mário pondera o que fazer perante as desilusões que a vida-lhe trouxe. O silêncio que começa na sua concentração enquanto em cima da ponte olha os carros e cola com a cena seguinte. Onde é quebrado pela destruição do "muro" de fotografias. Mário decide desistir da busca.

Câmaras a crescer por toda a cidade: Mário tem a ideia de usar câmaras e espalhá-las pela cidade para tentar encontrar Alice. Uma vez mais sem recorrer a qualquer explicação por palavras, Marco Martins conta ao espectador tudo, mas só com imagens a ideia que Mário tem, e ele a pô-la em prática.
Loja de imagem, Mário vê-se em vários monitores que reproduzem as câmaras que o captam [0.58.36]; a sequência de imagem de câmaras espalhadas pela cidade [1.00. 57]. No filme, em certos momentos, as câmaras são tratadas quase como se tivessem personalidade. Mário retira uma câmara da casa de Lurdes para reforçar o ponto de observação da loja de Mónica. "Ela esgueira-se " entre as outras duas câmaras já colocadas e só depois Mário entra em campo [1.10.25].

Caracterização dos personagens:
Mário é um contador de histórias a quem o "poço da fantasia vai secando" ao longo do filme. A sua profissão é actor, alguém que repete diariamente uma história, uma ficção. Ao tornar repetidos os seus dias, ele passa a estar num mundo que lhe é mais familiar, e num mundo, que por ser repetido pode "tornar-se em mais uma peça" que ele não vive, mas apenas representa. Desde do inicio do desaparecimento de Alice que ele toma um papel activo na busca, sem o auxílio da mulher, a quem tem de dar apoio. Não se preocupa com a própria saúde, anda à chuva, alimenta-se mal (enfia um pacote de açúcar pela boca a baixo, e leva uma sandes para comer). Perante a primeira grande desilusão (a menina encontrada pela polícia), Mário procura consolo na bebida, mas ao deambular pela cidade vê uma loja de material vídeo e agarra-se à ideia de, com câmaras, encontrar a filha. Apesar de o deixarem usar espaços para colocar as câmaras, nem os amigos, nem Luisa acreditam no sucesso de tal operação. Diz Luísa, a esposa: " penso que estás doido". Lurdes, a senhora dos gatos, olha incrédula para a câmara. Pergunta Mónica, que trabalha na loja: "Como é que tens a certeza que era a Alice, se nem lhe viste a cara?" Pergunta "Jack", colega actor: "E se ela estiver fora de Lisboa, do país?" Responde Mário: "As pessoas não desaparecem no ar… quando ela voltar eu vou estar lá". Diz a empregada doméstica: "Há gente muito má." Diz Ricardo, amigo que lhe mostra ideias na net: "Sabes que isso não vai dar em nada, não sabes?"
Mário recusa qualquer opção diferente daquela que o mantém vivo. À excepção de "Jack", nunca responde, mas o seu olhar é claramente contra, sendo mais ou menos duro em relação ao interlocutor. A única reacção mais violenta que vimos nele é perante a perda de uma câmara, e uma reacção dúbia de Margarida, que o beija, e ao sair da casa parte o que sobrou da câmara.
"Jack" é a personagem que cuida de Mário. Tenta fazer-lhe ver que ele não está a viver, nem a descansar o suficiente. Faz-lhe chás, coloca-lhe o açúcar, diz-lhe para ele se vestir. Apesar de não também acreditar no sistema de vídeos de Mário, sabe que é ali onde Mário se sustenta, e deixa-lhe espaço para ele poder continuar com esse apoio. É também a "Jack" que, mesmo em cima do palco, Mário se agarra. Apenas "Jack" se apercebe, o publico bate palmas.
O estado de espírito de Mário é muito exteriorizado pelo actor, bem como pela forma como o argumento se repete.

Luísa é uma mulher que se apoia muito no marido. Começamos logo por vê-la ainda meio a dormir, numa frase rotineira da altura em que Alice ainda não tinha desaparecido, a dizer a Mário para levar o leite à filha. São várias as cenas em que solicita a Mário ajuda, como na polícia: "Tens de falar com eles", ou quando diz a Mário que não consegue estar sozinha em casa. Também na cena da piscina, ele assume um papel protector: "Seca o cabelo, está frio lá fora".
Duas das senhoras que guardam câmaras a Mário referem-se a Luísa como alguém frágil: Lurdes pergunta por ela e manda-lhe bolinhos, a empregada doméstica diz que "uma mãe sofre sempre mais".
Luísa diz mesmo a Mário que ele está doido com "a história dos vídeos". O relacionamento com o marido torna-se estranho, eles não conseguem falar normalmente no jantar do aniversário de Alice; ele fala da procura e depois usam o tema das batatas para aparentemente não falarem mais do assunto. A relação deles está com problemas. À saída do restaurante, quando se despedem também vimos a reacção negativa, ainda que discreta, dela aos beijos do marido.

Ao contrário de Mário, ela pensa logo de forma negativa: "Pode estar por baixo de um carro" e como não consegue tomar parte activa na busca, aceita a solução que lhe dão e começa a recorrer a medicamentos, que deixam de fazer efeito (na cama aparenta dormir, mas está acordada e visivelmente cansada, e o número de medicamentos que toma vai aumentando). Toma por fim a opção mais fácil e tenta o suicídio; uma vez mais, é a Mário que caberá resolver a questão.

Teatro: A peça de teatro é também um reflexo da história principal, e o frigorífico que ninguém suporta muito tempo aberto por causa do cheiro a podre representa a verdade que Mário se recusa a ver, a possível perda definitiva da filha. Depois do Jantar no aniversário de Alice, em que tudo ficou por dizer, voltamos ao teatro: "Estou bem, tenho só um sabor metálico na garganta que não sai." Quando Mário descobre a menina do casaco azul, fica com esperança, mas também medo da verdade, e na peça diz-se: "O cheiro está com pressa, quer sair". Depois da primeira tentativa falhada à procura da menina do casaco azul: "Agora a sério, tens de acabar com isto de uma vez por todas, estás preparado?" O excerto da peça termina com Boby (o personagem) e mais que ele, Mário nos braços de "Jack".

Mário é uma pessoa metódica: No início da busca, sai à procura da filha de mãos a abanar; numa segunda fase, leva com ele uma foto, e por fim já tem panfletos específicos. O realizador recorre ao personagem "Jack" como confidente do protagonista, para explicar o ritual diário de Mário. Desta forma entendemos porque leva o casaco à lavandaria, porque compra tantos cães de papel, porque vai até ao colégio, e porque apanha sempre os mesmos transportes às mesmas horas. Tem as paredes de um quarto cheias de fotografias alinhadas, e é por essa normalização que percebemos que algo está diferente para Mário, quando coloca a foto da menina do casco azul, desalinhada e centrada em relação às outras. Mário tem também o cuidado de actualizar o atendedor de chamadas com o número de dias que se passaram, e a descrição da filha no dia do desaparecimento. Os cães de papel que vai comprando estão também muito alinhados com os móveis da casa. A identificação e visionamento das imagens estão optimizados (ex: com as câmaras em fila, para a esquerda coloca cassetes, no movimento seguinte fecha as câmaras). Comandos agrupados juntos.

Ponderação do suicídio: A mulher no hospital, o fracasso da sua grande esperança, na tentativa de encontrar a filha com a ajuda da câmara. A necessidade de agora assumir que não funciona, (eu penso que ele tinha consciência disso, mas sacava do seu poço a esperança até à ultima gota, pois ele nunca corre para a menina, ele quer que seja a filha, mas também não quer que a esperança termine) e nada mais pode fazer, leva-o a pensar em terminar tudo. Por isso desta vez o plano conhecido do espectador está diferente, e ele olha os carros de forma nova. Mas depois de uma reflexão em silêncio, que se prolonga até à cena seguinte, ele decide pôr fim à procura, e não à vida.

A cidade: Enevoada, chuvosa, fria. Cheia de carros que entram na cidade ao mesmo tempo que Mário, e formam filas como formigas. Carros que poucas vezes param, dificultam o percurso de Mário, em especial, nas tentativas frustradas de encontrar a filha (menina do casaco azul). Também as pessoas que se deslocam em Lisboa, como os carros, fazem múltiplas filas para entrar nos transportes, saem deles como "manadas", ignoram a ansiedade de Mário, e também elas são um bloqueio no seu caminho. Uma cidade com poucas crianças, cheia de adultos que se comportam como uma mancha uniforme. É possível associar esta ideia ao discurso estranho que se passa durante o "jantar de aniversário": "As batatas são todas iguais, onde estão as pequenas? " "È uma máquina que as faz" [0.31.10].
Uma cidade sem brilho, sem sons positivos, (não vimos a ponte, nem ouvimos a água) o som da cidade é desagradável. A música, tocada aparentemente por um dos pedintes de Lisboa, está associada ao décor Loja da Mónica (ouvimo-la nas duas primeiras vezes que vemos a loja) é básica e repetitiva.
Uma cidade que não deixa Mário parar, mesmo quando ele está parado. Escadas rolantes que o levam "para baixo", tapetes rolantes deslocam-no enquanto ele, parado, tenta ganhar tempo para si próprio. E quando está à espera de que o comboio ande, o resto da cidade anda, vê da janela que logo outro parte, marcando que tudo continua a andar. Cidade decorada com o "coelho" perseguido pelo tempo.

Alice é um filme que incomoda, faz-nos sentir mal. A imagem sem definição, quase sem cor. Toda a banda sonora nos angustia, quer no silêncio quer no som. A pouca música, original do filme, que ouvimos, é triste e circular. A música que é tocada pelos que estão em Lisboa soa mal, é desagradável. O ambiente da cidade é pesado, a chuva cai constantemente. Mário é indefeso mas lutador. Uma situação em que, como na vida real neste tipo de casos, nada muda, a partir de certo momento não há novidades, mas o tempo passa. E a cidade permanece indiferente a tudo. ■

Nuno Lopes em *Alice*, de Marco Martins

Sandro Aguilar:

"Não faço pitchings, não discuto o projecto, não faço castings, não planifico, não ensaio"

Entrevista conduzida por Lídia Queirós e Pedro Vaz Simões

SANDRO AGUILAR nasce em 1974 e conclui em 1997 o curso de Cinema, na área de Montagem, da Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1998 funda a produtora "O Som e a Fúria" e realiza a sua primeira curta-metragem, *Estou perto*, vencedora do Prémio Jovem Realizador em Vila do Conde, Prémio de Melhor Curta-Metragem na secção Leopards of Tomorrow do Festival de Locarno (1999) e do Prémio Glauber Rocha nas Jornadas de Cinema da Bahia (1999). *Sem movimento* (2000), a sua segunda curta-metragem, recebe uma Menção Especial do Júri do Festival de Cinema de Veneza – Corto Cortissimo, e é também premiada em Vila do Conde e Santa Maria da Feira. Em 2001, com *Corpo e meio*, ganha o Prémio UIP para Melhor Curta-Metragem Europeia, e Melhor Curta-Metragem Nacional em Vila do Conde. Ainda em 2001, é nomeado para os Prémios Europeus do Cinema na categoria de curta-metragem, e vence o Prémio Onda Curta do Fantasporto. Com *A serpente* (2005), recebe o Prémio UIP para Melhor Curta-Metragem Europeia e uma Menção Especial em Vila do Conde. Em 2006, conquista o Prémio Tóbis Portuguesa para Melhor Curta-Metragem no Indielisboa. *A Zona* (2008), assinala a sua estreia na longa-metragem e está presente em festivais como o de Locarno, o IndieLisboa e o London Film Festival.

LQ/PVS – Como nascem as ideias para os seus projectos? Considera que há um padrão nesse processo?

SA — Nesse aspecto não devo ser muito original. Há sempre uma imagem qualquer, um *flash* qualquer, tem a ver com um canto, uma situação de luz, uma sensação de um personagem, qualquer coisa muito pequenina. Gosto de uma sensação a partir da qual tudo começa. Quando se está em processo criativo, quando sei que há qualquer coisa que me interessa, há ali uma força que transforma o meu olhar, todo ele fica enformado por esta sensação, e as coisas começam a colar e a associar-se umas às outras. Nunca parto de histórias, ou de coisas doutras pessoas, ou de adaptações, nada disso. Agora as ideias e as sensações podem vir das formas mais díspares: podem ser duas palavras lidas numa determinada situação e que produziram essa centelha criativa, que depois funciona por si própria.

PVS — Não obrigatoriamente de ordem visual?

SA — Eu disse: duas palavras lidas numa determinada situação; ou seja, não são as palavras que encerram a ideia, mas a associação das palavras, o meu estado de espírito, o ambiente onde estava, donde vim, a sensação com que estava, que atribuiu um determinado significado à coisa.

LQ — Como surgiu essa ideia, no caso específico d'*A Zona*?

SA — Há n'*A Zona* há uma componente mais ou menos autobiográfica. O filme não é autobiográfico, mas há uma sensação, que é a sensação que domina o filme, uma sensação de transição, que acontece quando nós nos vemos numa situação limite qualquer e de repente o tempo, o espaço e todas as intersecções entre nós e a realidade funcionam com outras regras; e aí mistura-se tudo, as sensações, as memórias, as projecções, o corpo físico e o corpo espiritual, tudo isso entra numa permeabilidade, coisas que normalmente são estanques e que sabemos distinguir. Neste caso teve a ver com uma morte na minha família, as pequenas coisas quotidianas com que me deparei durante esse processo desenquadraram-me de toda a realidade e o filme tem vestígios dessa forma de olhar o mundo, em que de repente parece que não há mais ninguém à volta, em que de repente tudo parece estar em tudo, e há uma dimensão simbólica e uma livre associação entre as coisas que me interessou. E que deu forma ao filme e que deu forma também à construção narrativa do filme. Mas de certa maneira o assunto d'*A Zona* já vinha sendo explorado em algumas curtas-metragens, aí sem evidência física de uma morte, e uma inquietação qualquer associada a isso, e uma livre associação que é a minha forma de olhar para as coisas como realizador, se calhar como pessoa, esta ressonância dos objectos, esta forma do imaterial se tornar material e do material se tornar imaterial. muitas vezes estou a olhar para uma parede e estou a sentir uma presença na parede; ou estou a olhar para uma pessoa como se fosse uma natureza-morta; e essa transição entre umas coisas e as outras já vinha sendo explorada noutros filmes.

LQ – Quanto tempo passa até a ideia estar definida?

SA — Esse processo pode durar anos sem se estar necessariamente a trabalhar para aquela ideia. *A Zona* vem na continuidade do que eu tinha feito imediatamente antes, pelo menos nos quatro filmes anteriores. Quando comecei a escrevê-lo, escrevi-o numa semana (foi um contra-relógio com um concurso à frente). E os ambientes, a sequência do filme, a montagem do filme está muito já na escrita.. Eu não demoro muito tempo a escrever, demoro muito tempo é a decidir o que fazer.

LQ — Que formas ganhou a ideia: story line, sinopse, caracterização de personagens, descrição de locais, previsão geral de custos, outros?

SA — Escrevi directamente o argumento, mas ao escrever o argumento, como eu o monto muito, primeiro gosto de fazer aquilo a que chamo um mapa aéreo, um mapa de cenas, de forma completamente ilegível para qualquer pessoa, onde está o centro, o epicentro de cada

cena, que assim eu posso montar facilmente sem me afeiçoar às palavras e às transições entre umas cenas e outras, por já estarem escritas. Depois a escrita ganha a sua própria lógica. Mas a primeira fase, aquela que me dá mais trabalho, porque é onde estão todos os imponderáveis, tudo é ainda território por desbravar e tudo é ainda possível, é a organização formal do argumento, a organização das cenas, e isso tem de caber numa única página, tenho de ter acesso ao filme todo ao mesmo tempo. Obviamente ninguém mais consegue ler aquela página porque está tudo cifrado, às vezes são três ou quatro palavras à frente do nome de um décor. Mas depois quando parto para a escrita com isso, essas imagens todas que já estão associadas àquelas palavras ganham forma.

LQ/PVS — Que condicionantes podem afectar a ideia inicial? A previsão geral de custos, problemas de produção?

SA — Em Portugal temos de escrever de forma consciente porque, doutra forma, estamos a pedir que nos desiludam. Eu gosto de pensar que posso estar em liberdade dentro das contingências financeiras que o nosso cinema tem, e que é preciso conhecer; eu conheço-as como produtor. É natural que já não pense em determinado tipo de coisas ao estou a escrever. Tem de se ter noção das condições gerais de produção em Portugal e que há determinadas coisas que são irrealistas. Naturalmente já faço isso.

LQ — Em que fase do processo começa o seu trabalho como produtor, para além de autor? Falou com o Luís Urbano logo de início?

SA — Como também sou produtor, não tenho o hábito de fazer *pitchings*. Mas dialoguei com várias pessoas durante o processo, não necessariamente do ponto de vista realizador-produtor. O meu envolvimento na produção começou logo a partir da segunda curta-metragem. N'*A Zona* fui produtor, argumentista e realizador, mas, enquanto estou a realizar, as questões de produção deixam de passar por mim. São discutidas, são debatidas, eu faço uma gestão da organização da rodagem, sempre tendo consciência de qual é a consequência prática de cada uma das minhas decisões. Vou fazendo uma gestão dialogante, mas não estou a lidar com as facturas, nem com actualizações de orçamento. Aí havia o Luís como produtor e havia directores de produção, chefes de produção, a equipa normal.

PVS — É o autor dos argumentos dos seus filmes. Escreve tudo sozinho, ou em algum momento, pede colaboração a outros?

SA — Faço tudo sozinho. Como não só escrevo mas também realizo e monto, acompanho todo o processo e isso faz parte do meu método de trabalho, gosto é de ir tendo *feedback*; vou tendo conversas, vou dando conta do que estou a pensar e vou medindo as ideias, vou percebendo o que é que funciona; faço um *pitching* espontâneo junto de amigos, de pessoas de quem gosto e que já me conheçam, e de quem respeite a opinião. É um círculo de amigos, não são colaboradores formais, embora alguns trabalhem comigo, mas noutras vertentes. A escrita é um acto completamente isolado. Tenho muita facilidade em articular ideias, mas não gosto de as articular prematuramente, para não me comprometer com a forma como articulei as ideias. A partir do momento em que contar uma história de determinada maneira estou a definir laços de causabilidade e não gosto fazer isso prematuramente. Depois, a determinada altura, à minha maneira vou contando o que é que se passa, o que é que se vê, vou contando a mim próprio aquilo que me interessa fazer.

PVS — Os seus scritps costumam ter várias versões? No caso d'*A Zona*, foram quantas e porquê?

SA — No caso d'*A Zona* foram duas versões. Para mim a escrita é importante mas é um bocadinho contra-natura, cada vez sinto mais isso a propósito do meu trabalho. Ou seja, quando escrevo, obrigo-me a um processo, e tendo visto os filmes apercebem-se de que há muito do que está ali que não é narrativo; não é muito óbvio sequer porque é que as coisas vêm umas a seguir às outras daquela maneira. Os filmes depois podem ter um ar acabado que dá uma forma àquilo, que dá solidez. Mas a verdade é que o meu processo natural de trabalho, não só de escrita, mas por exemplo de escrita em rodagem, de escrita em montagem, é um *continuum*. Não sinto que saiba exactamente estruturar, ou dar um argumento ao filme, excepto quando o vejo projectado. Só aí é que eu sinto: "Ok, está totalmente escrito". Só descubro a forma final do filme quando está acabado.

Claro que, por razões, aí sim, de produção ou de lógica nacional, de montagem financeira dos filmes, temos de apresentar um projecto em forma de argumento. Por isso eu obrigo-me a esse processo, como aconteceu n'*A Zona*. Depois do filme feito reencontro o epicentro do ficou escrito nesse primeiro *draft*, mas com todas as alterações que fui fazendo durante o processo desde o argumento original, não sei quantas modificações de tom, de conteúdo de uma ou outra cena. Modifico muito durante o processo, mas muitas das vezes o centro do filme que estava na escrita, está no filme.

A Zona teve duas versões impressas de argumento, uma primeira que não obteve financiamento, e uma segunda que só reli pouco antes de novo concurso — eu que pouco releio o que escrevo. Foram só retoques, não lhe mexi muito. Depois voltei a mexer-lhe durante a execução do filme, algumas cenas foram alteradas por várias razões. Havia uma sequência na serra, com neve, e não havia neve, tive de adaptá-la, fazer doutra maneira. Mas nunca parto para uma montagem ou para uma rodagem com a leitura do argumento. Está escrito, sei o que há para saber sobre aquilo e começo a abordar a coisa do ponto de vista da realização, na relação com os actores, com os décors, com a luz, etc. Já não volto ao argumento.

LQ/PVS — Que limitações marcam as suas repérages? Que competências técnicas (Direcção artística, produção executiva, direcção de fotografia, direcção de som, entre outras) o acompanham nessas fases?

SA — A primeira visita é feita por mim e pelo assistente de realização, eventualmente alguém da decoração, aos vários décors do filme. Depois há visitas técnicas e todos vão ter de regressar, eu próprio vou ter de passar algum tempo no décor, porque o que faço vem da relação dos personagens com os espaços, e portanto tenho que habitar aquele espaço e tenho de o conhecer, de perceber o que é que ali me interessa, passo mais tempo lá do que a maior parte das pessoas. Em alguns

décors não foi preciso fazer grandes modificações, eram *ready-mades*, como o décor no hotel na cena com o miúdo. Mas o interior da cabana do homem do canil foi todo feito, as cabines dos canis foram todas feitas a partir de discussões entre mim e o decorador. Também fiz visitas a décors alternativos. Nos hospitais vi mais do que um, nos hotéis vi mais do que um, aí sim, houve um levantamento de possibilidades, sabíamos a zona geográfica onde queríamos trabalhar, à volta da Serra da Estrela, por causa da neve, que acabou por não fazer sentido. Aí houve uma pré-repérage feita por um assistente de produção que fez fotografias, e depois regressámos ao décor e ficou definido. No resto dos décors fui eu e o assistente de realização que fizemos a pesquisa. O edifício do escritório, já o tinha visitado, porque me tinha sido proposto fazer um filme de arquitectura sobre aquele espaço — o edifício da Xerox. Revi-o nas condições que queria — fim do dia, noite, com as luzes meio desligadas.

PVS — Tem podido trabalhar com os actores e actrizes que pretende?

SA — Sim. Só houve um actor que teve de ser mudado por indisponibilidade, de resto não houve mais problemas. Eu escolho logo os actores. Gosto de saber, já durante a escrita, com quem é que vou trabalhar. Não faço *castings*. Não gosto de fazer *castings*.

LQ — Sabemos que trabalha também com actores não profissionais; como os escolhe?

SA — Tem a ver com o que reconheço do personagem naquela pessoa e com o meu elo com essa pessoa que me permitirá chegar ao personagem — como no caso evidente do António Pedroso d'*A Zona*: não é actor, nunca foi, conheci-o há imenso tempo noutra coisa completamente diferente.

LQ — Não há um interesse específico em trabalhar com não actores por serem não actores ou actores por serem actores?

SA — Não. Tem mais a ver com o que lhes vou pedir e com a capacidade que julgo terem para o fazer. Eu não só não faço *castings* como também não faço ensaios; portanto tem de ser alguém um pouco *ready-made*, que eu possa colocar no registo que me interessa no momento da rodagem.

LQ — Mas o processo de direcção de actores é igual para todos?

SA — É igual. Sei o que vou dizer imediatamente antes de cada *take*, e são coisas diferentes conforme estou a falar com um actor ou com um não actor. Por exemplo, à Isabel Abreu, sabendo o que ela é capaz de fazer, posso pedir que lime aqui e ali. Ao António Pedroso (estão os dois a contracenar muitas vezes e são opostos), não posso dizer demasiadas coisas, porque ele tem uma energia que é dele, tem o ritmo dele, e quanto mais o ponho a pensar nessa energia, mais ela desaparece. Penso sempre coisas muito concretas e sempre que eles têm problemas sobre porque é que estão a fazer determinada coisa, tenho de saber explicar de acordo com o tipo de entendimento que eles fazem do seu corpo e da sua forma de estar em frente a uma câmara.

PVS — A equipa contratada discutiu em conjunto o projecto, durante a sua preparação?

SA — Não houve reuniões de discussão criativa do projecto; a partir do momento em que entra em preparação e em rodagem temos de resolver questões muito práticas de abordagem às cenas. Aí há discussões operativas, de como é que as coisas se fazem, mais do que criativas. Mas depois obviamente há uma equipa, fruto do diálogo, diálogo com o director de fotografia, com os actores, com o assistente de realização, sobre o que é melhor filmar, quantos planos vou fazer, um diálogo operativo, que é feito durante a rodagem.

LQ — Encontrou limitações e dificuldades durante as rodagens? Quais?

SA — Cada rodagem tem uma história própria, não há padrões estabelecidos, e também não há maneira de contar isto sem contar a história de cada rodagem. No caso d'*A Zona*, tivemos atrasos, os planos demoravam muito tempo a serem feitos e havia decisões tomadas todos os dias porque eu não planifico, há muita coisa que não faço. Tive de ajustar o ritmo da equipa e o ritmo da rodagem, não valia a pena ter a ideia de que ia fazer 15 planos quando a média de planos que se faziam eram cinco. Essa foi a primeira adequação que tive de fazer, o ritmo da rodagem, o ritmo da equipa, o ritmo dos planos, e isso estruturou a forma como abordei a *découpage* do filme. Depois houve o problema da falta de neve, e tive de adaptar-lhe a narrativa; depois o problema do cão, que era um cão com tratador, o cão Robocop, andava em marcha atrás, fazia coisas incríveis, mas não parecia um cão, parecia mais um boneco telecomandado, sempre agarrado ao tratador. Problemas de relacionamento nas minhas rodagens nunca há, e de competência técnica também não.

PVS — Como caracteriza a sua forma de trabalho com os actores? E com a direcção de produção?

SA — É difícil trabalhar comigo porque não faço planificação, não faço ensaios, não tenho uma série de coisas e não tenho muita certeza sobre o que é que se vai passar em cada dia de rodagem. No caso d'*A Zona* estava tudo escrito, houve poucas alterações. Mas é preciso ser-se muito dialogante porque basicamente a primeira pergunta que me vai ser feita é "Quanto tempo precisas para fazer isto?", "Achas que dá para fazer?" mais do que discutir aquilo que tem que lá estar, porque não está completamente definido. Faço uma pré-reunião em cada dia ou durante a preparação do filme e digo "Quero que este tipo de coisas estejam lá, quer eu use, quer não use, mas quero que isto esteja lá." E aí incluem-se os figurantes, por exemplo, muitas vezes são mantidos a secar durante imenso tempo porque eu posso-me lembrar a qualquer momento de que quero alguém a passar ao fundo, esse tipo de coisas. Não tiro coelhos da cartola nem me lembro de fazer coisas estapafúrdias a meio, porque tenho também o meu lado de produtor e sei que isso seria irresponsável da minha parte. Do ponto de vista da produção, as rodagens cumprem os planos e terminam a horas, não há problemas.

PVS — Não fazendo ensaios e estando muita coisa por definir, surgiram, na rodagem, problemas novos? De que magnitude e relevância?

SA — Por vezes nas curtas fiz tudo sozinho, peguei na câmara, fui montar, não tinha equipa nenhuma, ou então fiz 35mm, com maquinaria, iluminação, director de

fotografia, o que é bom mas é lento. A última curta fi-la com uma equipa muito reduzida, e acho que é assim que me sinto mais confortável. Fazendo sozinho é tudo muito imediato, o que filmo é uma extensão do meu próprio olhar directo, não tenho de dizer nada a ninguém, não tenho de falar, não tenho que escrever. Chego, filmo, monto. Se trabalho com uma equipa pequena, garantindo as condições de rodagem em cada dia, não preciso de muito. Agora estou a trabalhar finalmente num sistema em que me sinto totalmente confortável, no qual sinto que a equipa está lá para me ajudar. Muitas vezes a dimensão da equipa e a dimensão dos meios envolvidos não permitiu que ela fosse tão ágil como eu gostaria. Principalmente n'*A Zona*, que foi um filme muito lento na execução, tive uma equipa grande. Mas não os outros que fiz em 35mm tinham a mesma base de equipa, que era uma equipa *standard*, nunca muito extensa. Mas vem tudo atrás, os camiões com luz, com tudo, e eu senti muito esse lado intrusivo da equipa num processo que eu quero ir definindo de uma forma mais secreta, mais à procura do que quero fazer. É difícil manter essa virgindade quando estamos cercados de carrinhas e cabos e projectores.

LQ — Como foi controlando os resultados das filmagens? O Luís Urbano associou-se de alguma forma a esse controlo? De que modo?

SA: Fui vendo a rodagem, íamos recebendo os DVD's com as *rushes*, o processo mais ou menos normal, a produção também via.

LQ — No *A Zona*, por exemplo, que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção?

SA — Captação extraordinária de som, tivemos de a fazer, precisávamos de mais som. Não refilmámos nem acrescentámos nada depois da rodagem. O que ficou para fazer foi o normal, montar. E depois o que aconteceu de mais extraordinário foi um D.I., fizemos um Digital Intermediate na Tobis, e fiz acerto de cores, composição de imagem e mistura. O resto é tudo o *standard*.

LQ/PVS — O 2º Assistente de Realização d'*A Zona*, Pedro Maia, acabou por utilizar algum do material para outro projecto, *Arise*. Como é que isso se processou e como vê a relação entre os dois resultados (curiosamente, em inglês, *Uprise* e *Arise*)?

SA — Há qualquer coisa fantasmagórica na imagem das *rushes*, e é um assunto que tem a ver com o filme. Há um lado fantasmagórico no filme, e há qualquer coisa na matéria-prima das *rushes* que também remete para aí, qualquer coisa que aconteceu, que está sem som, cheia de buracos, que é o assunto do filme do Pedro. Portanto tematicamente existe uma relação, acho que ele escolheu o filme também porque encontrou essa relação e gostou dos ambientes visuais do filme, e encontrou algumas dessas coisas nos pedaços, ele nem sequer usou propriamente as *rushes*, usou aqueles pedacinhos, os *flashes* só. E portanto é esse momento da "imagem não-imagem" que tem a ver com a temática do filme.

LQ — De que modo trabalhou com a direcção de som e que intervenção teve no design da banda sonora?

SA — Eu sou muito atento ao som durante a rodagem, vou fazendo pontos de situação e apontando para determinados tipos de som que quero que sejam captados à parte da rodagem. Depois, na montagem, monto a imagem e o som quase sempre ao mesmo tempo, por isso o desenho de som é definido por mim e depois é complementado com o trabalho de mistura. Nos últimos filmes trabalhei com o Miguel Martins, e vai tendo graus, conforme o próprio processo de trabalho. Normalmente o desenho de som fica decidido logo e depois a maneira de o executar vai-se alterando conforme o tempo que eu tenho a seguir para trabalhar o som com o Miguel. E altera-se até à mistura, porque na mistura continuamos a fazer a montagem do som. Tenho sempre o disco rígido com os sons todos, sei exactamente quais são, e vou metendo isto aqui e aquilo. Para mim, o processo de montagem é completamente orgânico entre imagem e som e não há, na minha cabeça, duas fases distintas.

PVS — Fez ou encomendou um making of d'*A Zona*?

SA — Não.

PVS — Como se articulam produtor, realizador e as restantes competências técnicas na produção dos materiais promocionais?

SA — Caso a caso, mas normalmente eu personalizo imenso esse género de coisas, desde genéricos até cartazes, passa tudo por mim. No caso d'*A Zona* foi diferente, por haver exibição em sala, e portanto esse trabalho foi feito por outra pessoa. Quando digo que normalmente sou eu que ajudo a fazer os cartazes, estou a falar de estar fisicamente à frente de quem está a fazer os cartazes, mudar o tipo de letra, etc, mas neste caso houve uma pessoa que foi contratada para fazer o cartaz, e fomos entrando em dialogo até definir o cartaz que faria mais jus ao filme, não tanto aquele que garantiria mais eficácia na sua distribuição.

PVS — A estratégia promocional teve impacto na recepção, em termos de expectativas criadas ou de número de espectadores e semanas de exibição?

SA — Não. O filme estava contratado para estar uma semana em sala, independentemente de qualquer performance, e numa sala que é contra-natura para aquele tipo de filme. A promoção não aqueceu nem arrefeceu.

PVS — Como foi feito o orçamento sujeito ao financiamento?

SA — O projecto era do ano anterior, não tinha tido financiamento nessa altura; quando tive financiamento, dois ou três meses depois queria partir para a rodagem, portanto nem sequer quis tentar encontrar mais dinheiro para o filme, co-produtores, etc.. Como o filme era simples depois de assegurados os décors mais complicados, decidi ir logo para rodagem, portanto o filme foi feito com o financiamento do ICA e da RTP e co-produzido por todos os que estivemos no filme, já se sabe como é. Não houve nada que tivesse sido preterido ou escolhido por razões financeiras, porque o filme não obrigava a grandes complicações. Também o tempo de deslocação já estava pensado à medida dos valores disponíveis, portanto não foi preciso fazer grande ginástica, nem cortes, nem grandes sacrifícios para cumprir o plano de produção.

PVS — O orçamento entregue ao financiamento satisfazia as prioridades e características do projecto?

SA — Sim, tem de ser.

LQ — Qual a importância dos festivais de cinema no seu percurso até agora?

SA — É grande, para mim como para muitos realizadores que começaram a filmar na mesma altura que eu; o festival de Vila do Conde foi crescendo e nós fomos crescendo com ele. Foi vital, porque criou um acesso muito mais rápido à realização para pessoas que antes não o tinham. Foi um conjunto de circunstâncias que se proporcionaram, desde o aumento de financiamento às curtas-metragens, haver no Festival de Curtas-metragens de Vila do Conde uma forma de dar visibilidade a essa produção que entretanto era feita, e uma série de pessoas saídas da Escola de Cinema com um tipo de competências técnicas e uma relação com o cinema que as fazia querer ser realizadoras muito mais depressa.

A maior parte das gerações anteriores não tinham esta forma de se mostrarem e de se exprimirem imediatamente como realizadores. Havia curtas-metragens, mas antes de Vila do Conde e doutros festivais eram praticamente invisíveis. Nós fomos construindo uma obra — eu até filmar a longa fiz várias curtas — por mim, e como eu muitas das outras pessoas com quem eu estava, que eram meus colegas de Escola, e as nossas equipas foram todas construídas à base de uma energia nova que estava a ser ser canalizada para as curtas-metragens. Agora estamos todos a dar o salto para as longas. Mas muitas das equipas, directores de fotografia, etc. que hoje estão a trabalhar começaram connosco nesse processo, que não é só de realizadores, mas que é de equipas, equipas técnicas também. O festival sempre teve boa programação, mas muita da visibilidade também surgiu a partir de um *hype*, que entretanto depois caiu. O *hype* serviu para dar atenção e para fazer surgir uma série de nomes muito rapidamente, mas agora que caiu parece que não há mais nomes a surgir, e isso é injusto para a nova geração, que tem de voltar a dar a volta a isto. A nova geração tem menos filmes feitos para fazer financiados, claro que tem mais acesso a outras formas de os fazer, mas não tem meios para os tornar bem visíveis. As curtas-metragens que fizemos no Som e a Fúria são sobretudo curtas de festivais, que encontram no festival o seu espaço natural. Algumas foram exibidas, mas o objectivo é trabalhar a linguagem cinematográfica, também os próprios festivais foram-se modificando.

LQ — Ainda sobre *A Zona*, foi orçamentada com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores via Internet?

SA — Televisões estava implícito no contrato com a RTP. Estão para ser negociadas passagens do filme em Video On Demand, e DVD ainda não está orçamentado nada, não estava orçamentado na altura e portanto vai ser preciso criar-se uma operação para isso.

PVS — Os exibidores que exploram o circuito comercial das salas de cinema associaram-se de algum modo ao projecto?

SA — Nem vale a pena falar sobre isso.

LQ — Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, para a exibição internacional?

SA – Dobragem não, também não havia muito para dobrar, aquelas três frases ou quatro... Isso, cá, obriga a que o som seja todo refeito, e eu trabalho muito com os directos e em cima dos directos, e portanto o som está agarrado à textura do resto. Legendagem é normal que se faça, logo nas primeiras cópias mandadas para os festivais.

LQ — Nos últimos anos, teve possibilidade de contactar, com vista a troca de experiências e a formação, com os seus pares internacionais, para poder comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção? Em que âmbito?

SA — No Som e a Fúria essas coisas vão acontecendo naturalmente, as colaborações, as orgânicas de cada projecto, a definição de estratégias de abordagem de cada filme, tudo isso vai emanando daquilo que se pretende fazer e do momento em que se pretende fazer, e nós temos a polivalência e as competências necessárias para irmos ajustando meios de produção específicos a filmes específicos. As nossas relações de co-produção são muitas vezes muito informais: alguém viu um filme nosso num festival e gostava de colaborar no próximo, é sempre a partir de casos. O João Nicolau, por exemplo, já está na longa e produzimos dele duas curtas; quando começou a trabalhar connosco era montador, fazia música; a Mariana Ricardo fez uma sessão de música para a minha primeira curta-metragem e a minha relação com ela era só como música, entretanto tornou-se actriz de vários dos nossos filmes, tornou-se co-argumentista de muitos dos nossos filmes, fez música para muitos dos nossos filmes, qualquer dia poderá vir a realizar, nunca se sabe. Mesmo o Luís Urbano entrou mais tarde na produtora, mas através do Festival de Vila do Conde já o conhecíamos partilhámos os nossos conhecimentos, passámos a conhecer todos mais gente. A nível internacional é a mesma coisa, as colaborações vão surgindo assim. E mesmo a forma de abordagem dos projectos às vezes nasce assim: alguém que me deu boleia e disse que... Não temos essa veia programática, vamos improvisando, temos muita capacidade de improviso. As nossas relações internacionais são muito baseadas nisso. Com o sucesso do *Aquele Querido Mês de Agosto*, a atenção que ele teve em vários festivais, já podemos começar a pensar algumas coisas de maneira mais estratégica, estamos mais preparados.

LQ — Como é que o *Aquele Querido Mês de Agosto* mudou a situação?

SA — Abriu-nos mais portas, embora algumas já estivessem entreabertas, como a de Cannes. A primeira vez que estivemos em Cannes foi com um filme do João Nicolau, *Rapace*. Logo no ano seguinte entrou o *Agosto*, no seguinte *A Canção*. É um processo, não é algo que derive só de um filme. O *Agosto* abriu novos territórios, fez montes de festivais nos Estados Unidos, Canadá, coisas que tínhamos episodicamente frequentado tiveram uma dilatação, difusão global na Austrália, Nova Zelândia.

PVS — Também porque teve uma recepção critica muito positiva...

SA — Isso normalmente temos tido, tem funcionado a par. Houve um *hype* à volta do *Agosto* que foi construído desde o início e que depois não se perdeu porque o filme tem uma transversalidade que o tornou interessante por várias razões para públicos muito diferentes, muito diversificados: colocava a questão do documentário-ficção, ora a de saber como é que a dimensão documental pode contaminar a ficção e como cada vez mais essa leveza de meios e de processos permite que a ficção emane da realidade; e depois há o público que só gosta da música, o outro que gosta do lado pitoresco do "pequeno Portugal". Essa transversalidade foi uma das chaves do sucesso de público do filme, porque sucessos críticos e de festivais já temos tido, nós e o cinema português.

PVS — Está ligado a organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção?

SA — Não.

Mais Sandro Aguilar: "Não tenho nenhuma disciplina de escrita"

Lídia Queirós e Pedro Vaz Simões

LQ/PVS — Tem algum horário de trabalho para escrever?

SA — Deveria ter mas não tenho nenhuma disciplina de escrita, nenhuma, mesmo. Sou obrigado a escrever, e é muito difícil sentar-me e ter a concentração para escrever, deveria usar aqueles métodos todos de obrigar-me mesmo que não quisesse, a escrever qualquer coisa, rabiscar, fosse o que fosse, mas sou muito autocrítico em tudo o que faço e é muito difícil abordar o papel e começar a escrever, tenho mesmo muita dificuldade. Depois de começar sou muito rápido, mas até começar... mas isso acontece em quase todas as fases de todo o processo que eu atravesso. Até começar a montar também não sou rápido, tenho de andar ali, vejo o material, e depois de repente produzo a primeira fricção, o primeiro corte, e depois aí a execução é muito rápida. Não tenho problema nenhum a executar, é mais a conceptualização. O problema é que como sou muito crítico, relativamente não só ao que faço mas também a tudo o que está à minha volta, tenho alguma consciência do que não dá para fazer, e tenho uma lista muito grande de coisas que não quero fazer, e por isso é-me difícil começar a escrever.

LQ — Preocupa-o estar perto da realidade?

SA: Eu não filmo a realidade conforme a vejo, filmo a partir de qualquer coisa que me interessa na realidade e que sintetizo. Não sou capaz de filmar numa rua onde haja um placard a dizer "Sumol". Todos esses traços que têm a ver com a realidade quotidiana, na maior parte dos meus filmes o que faço é retirar tudo. O hospital *d'A Zona* é um hospital mas ao mesmo tempo não tem traços nenhuns de hospital, está tudo depurado, não há um logótipo, nada. O filme não reproduz tal qual a realidade, opera uma síntese, ela é transformada em qualquer coisa hiper-realista, não estou a retratar nada que tenha visto nem alguém que tenha visto, nem eu próprio. Os próprios personagens não são muito recortados, são casulos, coisas mais ou menos fechadas e que espelham algo, para as quais nós podemos espreitar. São personagens que têm essa tendência, todos eles, estática e fechada. Eles não falam porque estão numa situação em que não há nada que se possa dizer; normalmente os meus diálogos são irrelevantes, são texturas de som, não se diz nada de muito funcional através dos meus diálogos, é só recorte.

PVS — É influenciado por outras artes ou artistas, pintura, teatro?

SA — Sim, de forma inconsciente, mas nunca faço nada por me fazer lembrar outra coisa. Essa está na minha lista dos nãos, não filmo com a cinefilia, não filmo porque já vi filmado assim e gostei, mas é natural que seja influenciado por todos os filmes que vi, por todas as peças de teatro.

LQ — Falou agora, por exemplo, dos hiper-realistas.

SA — Tento que a minha abordagem seja pessoal. Se isso depois traça tangentes com outros filmes que eu já vi, se tiver consciência disso, não faço. Encontro ligações, não sou cego, há ligações entre o que eu faço e coisas que vejo à volta. Tive recentemente uma experiência de quase partilha, de perceber que há alguém a trabalhar o mesmo tipo de matéria que eu — os filmes do Apichatpong, mas é uma descoberta tardia, percebi esta comunhão depois. Mas ele faz isto por uma coisa quase religiosa, filma árvores e não vê as árvores, vê reencarnações ou o tempo a passar sobre aquilo. Eu faço de outra maneira, sem fundo religioso, sem reencarnações, faço a mesma coisa porque decidi olhar a vida desta maneira, sentindo que há uma forma disto tudo se reequilibrar, uma maneira de racionalizar.

LQ — Qual a relevância, na sua escrita, da narrativa clássica? Parte dela para a transformar, ou desde o início afasta esse género de abordagem?

SA — Não sou muito *storyteller*. Tenho consciência dos dispositivos narrativos, das regras, das premissas, dum cinema narrativo. E sou até bastante acutilante na crítica dos objectos de outras pessoas que trabalham nesse tipo de dinâmica para perceber o que é que deveria ser feito, como se podia estar a dar esta ideia da maneira mais sintética possível, etc.. Mas não tendo um espírito *storyteller* não me é natural trabalhar na consequência dos actos de uma personagem, e na evolução desses actos, não sinto que resida aí o interesse do cinema sequer, no contar a história. Não é uma recusa da narrativa, como se achasse uma coisa pecaminosa trabalhar naquilo que os americanos trabalham bem, como se fosse uma oposição entre o cinema de autor e o outro cinema mais narrativo, e não é, porque há extraordinários filmes narrativos de autor. Como realizador, não sinto que esteja na minha vocação contar histórias. Sinto por vezes falta de uma abordagem mais nesse sentido, trabalhar os dispositivos narrativos que conheço e depois, através da forma como filmo, subvertê-los. Ou seja, há qualquer coisa de narrativo que está a sustentar o filme e que me permite depois fazer as minhas derivas, e tenho verificado que isso, do ponto de vista da comunicação com o espectador, é mais eficaz, é uma tentação que estou a ter um na sequência de alguma experiência, de alguma frustração da recepção dos filmes que faço, que estão muito fechados, exigem

condições técnicas, exigem disponibilidade da parte do espectador.

Fico muito contente quando alguém reparou, quando alguém viu que eu tinha posto aquele som naquele sítio, aquilo é tudo bastante calculado, bastante coeso. Mas ao mesmo tempo existe uma espécie de couraça à volta do que eu vou fazendo, que já não me chega como resposta. O meu problema tem a ver com as premissas de que parto para a narratividade, e é daí que deriva tudo o resto. Uma pessoa que parte duma personagem que não se move, que está junta a outra que não se move, vai fazer narrativa de quê? E muitas vezes é isso, o centro do filme não está neles, está na comunicação que o personagem tem com memórias. Como é que se trabalha isto duma forma narrativa? Sei mais ou menos como fazer, mas não gosto disso. O nosso problema cada vez mais tem a ver com a lógica do espectador, com a forma como ele vê e apreende o sentido dum filme, e nós cada vez mais entramos nos filmes com *presets*, e depois se os filmes não cumprem os *presets*... Não estou a falar de nada muito canónico, não é narrativa-versus-cinema-de-autor nem nada disso, nós entramos com *presets* mesmo para o cinema de autor. Se calhar vou começar a explorar alguns traços de narrativa mais evidentes, porque naturalmente isso me agrada e me começa a apetecer.

LQ — Falando apenas sobre *A Zona*: qual é a narrativa central, se é que existe?

SA — A narrativa deste filme conta-se da maneira como está contado. Não quer dizer que seja um filme formalista, mas o que há de narrativo é também formal. Ou seja, é indissociável aquilo que acontece da forma como está a ser mostrado. Para sintetizar o filme é melhor trabalhar com a permeabilidade das realidades alternativas, entre o material e o imaterial, a tal questão do espectro fantasmagórico. É como se os fantasmas fossem fantasmas de uma história que eles estão a revisitar, mas já na condição de fantasmas, sem terem qualquer influência sobre o que está a acontecer.

A narrativa essencial é aquela que vem na sinopse, um pai e o seu filho que o acompanha nos últimos dias, esse filho conhece no hospital uma mulher, que também perdeu o marido, e todos se encontram neste limiar entre a vida e a morte. É verdade que a sinopse são os primeiros vinte minutos do filme, depois há o resto, mais difícil de contar.

O problema narrativo que o filme representa é quando as peças começam a não encaixar, e estes blocos têm tantos buracos lá no meio que é difícil associarmos com a mesma clareza aquilo que se passa no interior de cada bloco. A montagem desses blocos e as ligações é que são omissas, porque não há nenhuma linha causal directa que as possa explicar. Pelo contrário, há linhas que destroem essa causalidade, criam uma dimensão de ubiquidade, que é uma coisa que gosto muito de trabalhar, a coisa de ter dois corpos, realidades que estão a avançar não em contradição mas paralelas, que são ambas possíveis e estão a acontecer à nossa frente.

LQ — Há uma intenção de caracterização de uma certa zona através de várias narrativas?

SA: Há elementos recorrentes nos episódios, uma espécie de força da gravidade que está a puxá-los a todos. Há qualquer coisa de *Uprise*, como diz o título internacional. E depois há coisas narrativas que têm a ver com outra coisa que gosto muito de fazer, a questão da consequência dos gestos ou de atitudes não se exprimir nas mesmas personagens, ou seja, alguém faz uma coisa e a reacção vem doutro lado completamente diferente e tem a ver com outros personagens, e essa outra história é que responde à primeira. E isso eu faço com os episódios que estão no interior do filme, os blocos.

LQ — No filme há narrativas que começam e acabam no mesmo bloco, enquanto outras aparecem fragmentadas. O que estrutura a narrativa geral? Ou seja, quando filma já está a pensar em termos de montagem, onde cada bloco vai partir?

SA — Algumas coisas sim, outras, surpreendentemente para mim próprio, parecem muito mais calculadas do que de facto foram, na minha consciência. Fiz só uma alteração fundamental na estrutura do argumento que foi a organização dos episódios autónomos, o filme alternava mais esses episódios em vez de os autonomizar.

LQ — Tal como em várias das suas curtas-metragens, optou por uma quase total ausência do diálogo. No entanto, não existe silêncio absoluto, antes várias camadas de som. Com que finalidade expressiva para a narrativa?

SA — O som é mais natural do que o diálogo. Há muita gente que associa o diálogo à acção, o que é natural, porque normalmente o diálogo faz avançar a acção, e porque os gestos produzem consequências, há conflitos, coisas a dizer. Mas no caso d'A *Zona*, como eles não agem, a maior parte do filme o que faz é estabelecer uma situação, mais do que depois dar-lhe consequências, é natural que não tenha diálogo. E não tendo diálogo, como o tratamento que eu faço daquela realidade não é naturalista, se quero trabalhar, não sobre o que se passa, mas o que se passa no intervalo do que se está a ver, tenho que criar uma banda som que me faça esse nivelamento.

LQ — O facto das acções não terem consequências, pelo menos óbvias, faz com que pareça que tudo acontece numa espécie de ideia de presente constante.

SA — Sem dúvida, é fundamental. Tornar tudo presente mas diluir tudo. Mesmo havendo *flashbacks*, eles não tem o sabor de *flashbacks*, não transitamos de um tempo para o outro, eu anulo o factor tempo como algo estruturante. O que faço é mais *stream of conscience*, com uma construção com ligações de causalidade mas não entre eventos directos. E tudo isso misturado: é a maneira como eu penso o cinema.

LQ — O uso de planos muito aproximados de pessoas e de objectos produz um efeito quase microscópico. Qual a importância desta opção para a organização e clareza da narrativa para o espectador?

SA — A proximidade em sentido concreto ajuda-me na coisa hiper-realista. Estar muito perto de um corpo e não fazê-lo dizer nada para fora é um convite. Lynch usa imenso isso, entra para dentro da orelha, entra na boca. Há muito esta coisa no corpo, a intransponibilidade do corpo mas ao mesmo tempo algo de muito permeável, um convite de acesso a uma consciência qualquer do que se passa lá dentro. É ao mesmo tempo intransponível e ameaça de transponibilidade.

PVS — Quando se filma um corpo de muito perto, temos ideia de precariedade desse corpo. Como se essa aproximação extrema nos fizesse ver menos claramente uma narrativa geral.

SA — Claro, fecha o filme no que se está a mostrar.

PVS — Há continuamente semelhanças físicas entre algumas das suas personagens. Há algum propósito por trás disto?

SA — Foi inconsciente. Eu acho que grande parte do filme emana da personagem principal, tudo o resto são variações. Essa semelhança tem a ver com lisuras, não há traços, a roupa não é muito característica, não há rendilhados. Não são ricos nem pobres, não são estudantes, é uma coisa indefinida, são pessoas.

PVS — Em determinados momentos d'A Zona **opta por alguma fealdade, imperfeição e grotesco. São importantes para si?**

SA — Não particularmente. São elementos mais ou menos recorrentes, mas o meu interesse neles não tem a ver com a dimensão de grotesco, tem mais a ver com a incompletude, a *precaridade*, à volta da qual anda o próprio filme, a percepção incompleta das coisas. Não tenho nenhum gosto particular, e não utilizo – respondendo directamente à pergunta – esses três elementos com o objectivo de trabalhar qualquer espécie de morbidez. Eu reajo muito mal nesta coisa do grotesco ou do mórbido, porque esse é o principal comentário feito a propósito do filme que tinha feito imediatamente antes, *O Arquivo*, em que parece que o fiz para mostrar um peixe a morrer, como se fosse uma cena Punk. Ora o peixe não só não morre, como renasce, e também não morreu durante a rodagem... tantos cuidados para que aquilo parecesse mas não fosse, e depois só me acusam de ser um tarado qualquer.

LQ — Alguma vez idealizou uma longa-metragem que, por questões de orçamento, tenha sido modificada para curta?

SA — Não, nunca. As que as curtas são dimensionadas pelo formato, nunca tive essa tentação, são *short-stories*.

PVS — Há certa continuidade ao longo das suas obras. Cada uma é uma espécie de capítulo de uma mesma história?

SA — São variações. Sou muito influenciado por dinâmicas musicais, e interessa-me a ideia das variações, do pegar em géneros e reformulá-os, repensá-los de outro ponto de vista, pegar nas narrativas e ir para uma espécie de pré-história dessas narrativas... Entre *A Zona* e o *Corpo e Meio* haverá semelhanças, mas formalmente, *A Zona* é um filme onde tudo está muito fechado, e o *Corpo e Meio* é um filme de planos gerais, a maior parte fixos, mesmo as texturas não são as mesmas. Mas há recorrências, o edifício incompleto, e esse tipo de coisas recorrentes têm a ver com o meu universo.

LQ — A sua curta *Estou Perto* **utiliza bastante diálogo (várias camadas de diálogo até), mas este vai progressivamente desaparecendo, em obras seguintes. O que o levou a esta opção?**

SA — Eu trabalho com estruturas minimais e com soluções minimais. Se encontrar uma forma de, narrativamente, fazer o filme andar sem ter as personagens a falar, prefiro, ou seja prefiro sempre acção a um diálogo, e não é porque vem nos livros que é melhor; é porque constitui um desafio maior para mim, permite-me trabalhar cinematograficamente com muito mais liberdade, mesmo a nível de som, havendo diálogo o resto do som, não há dúvida, tem que baixar, pode lá estar mas estará sempre em segundo plano. No *Estou Perto* o texto fazia parte estruturante da componente narrativa, sem o que se está a ouvir o filme não faria sentido absolutamente nenhum, e foi um filme que montei ao contrário, cheguei primeiro à estrutura do som e depois então à estrutura das imagens, e o diálogo fazia parte. Mas depois fui perdendo essa necessidade, porque cada vez mais as histórias foram-se tornando histórias secretas, intransponíveis, qualquer coisa que se passa entre mim e o que se está a passar à frente da câmara, uma coisa simultaneamente indiscreta mas não intrusiva, e portanto deixei de querer perceber pela boca deles o que se está a passar com eles. Este filme já volta a ter mais texto, já falam mais mas continua a ser um *falso* texto. Tem mais diálogo, mas o essencial passa-se no intervalo dos diálogos, não naquilo que é dito, mas no intervalo.

LQ — Algumas das suas curtas-metragens, tal como *Remains* **e** *Serpente* **dividem-se em dois blocos, formalmente distintos. Funcionam como duas narrativas diferentes ou duas formas de apresentar a mesma narrativa?**

SA — Tenho duas maneiras de montar, ou monto plano a plano ou bloco a bloco. Há filmes em que a ordem dos planos é importante, mas é mais a sensação que fica da sequência de planos do que propriamente o plano 1, o plano 2 e o plano 3 e a ordem em que eles estão, e o *Remains* é um desses filmes em que a coisa funciona por duas grandes respirações. *A serpente* começa com o bébé e depois tem quase frames subliminares nos intervalos, é um filme montado de uma maneira estranha. A montagem estranha pertence à narrativa porque sabia que a primeira parte ia ter uma respiração mais circunstancial e ao mesmo tempo mais rápida e elíptica, feita de tiros curtos, e a segunda parte seria longa, um segundo andamento lento e repetitivo, sempre a jogar com o mesmo tipo de lógica, o mesmo tipo de planos. O meu próximo filme, *Vodoo*, tem a ver também com isso, o humano a tornar-se não animado, natureza morta.

LQ — Notámos, na direcção de fotografia e na direcção artística ao longo da sua obra, uma constância que define ambientes muito específicos, e personagens também. Começa por pensar um certo ambiente, local ou expressão gráfica e a partir daí molda a narrativa ou é a direcção de fotografia e artística que são chamadas a ilustrar uma narrativa prévia?

SA — Não consigo dissociar as duas coisas. A escolha do décor é vital para eu perceber que tipo de narrativa vai acontecer lá, quase que pré-existe, mas ao mesmo tempo não trato o décor tal como ele é, altero-o. Por exemplo não filmo um escritório como está, tem de ser com as luzes todas desligadas e de determinada maneira, só assim tem o ambiente que quero, e então aí pode passar-se qualquer coisa interessante. A direcção de fotografia é essencial para aquele décor e a sua ambiência me interessar — e só tem essa ambiência depois de todo esse trabalho ter sido feito.

LQ — Características como letargia e incomunicabilidade das personagens parecem-nos

muito presentes em todos os seus filmes. É um retrato do mundo contemporâneo?

SA — Nunca tenho esse tipo de pretensões mais sociais, tem a ver com a forma como eu olho para a realidade, e é natural que eu esteja com isso a avaliar qualquer coisa acerca do meu tempo e àcerca da forma como eu estou no meu tempo, sobretudo. Mas não quero fazer retratos sociais nos meus filmes. Encontro muito dessa sensação de imobilidade, de apatia, em alguns casos mais desesperados da nossa existência, e esses comovem-me mais do que os casos de neuroses. Esta tendência para uma certa apatia, isso eu acho que existe muito, um certo adormecimento. Tento que as minhas personagens não sejam simbólicas do tipo de pessoa, mas elas ilustram qualquer coisa da minha relação com a minha contemporaneidade, comove-me esse tipo de personagens inactivas, mas não quero que sejam simbólicas do homem contemporâneo. O espectador pode identificar-se com isso ou não. Mas não é do ponto de vista sociológico que eu abordo as personagens. N'*A Zona*, o mar preto que engole tudo, o fogo, tudo isto pode ser encarado como qualquer coisa de mais abstracto, e eu não me importo que seja, mas tem a ver com personagens que vêm todos bêbados duma festa. Isso é que é importante, é importante não perder esse lado concreto mesmo que se queira chegar a um lado mais simbólico.

LQ — Para onde vai caminhar nas suas narrativas futuras, a presença do ser humano vai desaparecer?

SA — Não, não, pelo contrário. Estou a começar a interessar-me por personagens com determinados traços que as obriguem a ser mais expansivas. Se tenho andado a trabalhar com personagens que estão fechadas por forças das circunstâncias e que são incapazes de reagir a seja o que for, agora estou a querer filmar personagens que, acossadas por determinadas circunstâncias, e quando deveriam estar quietas, começam a fazer esboços de reacção. Mesmo que eu não chegue a nada de muito dinâmico vou começar a trabalhar a reacção, e portanto posso lentamente fazê-los evoluir noutro sentido, mais dinâmico.

A Zona de certa maneira faz a síntese do meu trabalho anterior, agora preciso fazer doutra maneira a síntese, preciso de outra variação, e pode ser que no processo descubra outros métodos de trabalho, outro tipo de coisas. Porque é isso também que eu estou a redefinir, ao mesmo tempo que estou a redefinir linguagens; só o consigo fazer se também estiver a redefinir métodos de trabalho, que me permitam reagir mais instintivamente, trabalhar doutra maneira para chegar a outros resultados. Isso sim, é o meu próximo passo. E vou começar pelas personagens. ■

A Zona, de Sandro Aguilar

Tiago Guedes

Frederico Serra

Tiago Guedes: "O futuro do cinema passa por baixar muito os custos de produção"

Entrevista conduzida por
Marta Simões e Miguel Cipriano

TIAGO GUEDES nasceu no Porto em 1971, estudou publicidade na Universidade Fernando Pessoa e recebeu formação em cinema na New York Film Academy (1997/98) e no Raindance of London (1999). Realizador de spots publicitários e videoclips durante vários anos, a sua primeira longa-metragem foi o telefilme produzido pela SIC, *Alta Fidelidade* (2001).
Frederico Serra estudou Técnicas de Expressão e Comunicação Audiovisual na Escola Secundária António Arroio, frequentou workshops de Direcção de Actores no Raindance of London com Patrick Tucker, e de Realização em Cinema no Four Corners Film Workshop em Londres, com Peter Ellis. Relizou trabalhos na área de publicidade e alguns videoclips e co-realizou com Tiago Guedes as curtas-metragens *O Ralo* (1999) e *Acordar* (2001), o telefilme *Alta Fidelidade* (2000) e as duas longas-metragens *Coisa Ruim* (2006) e Entre Os Dedos (2008).

Marta Simões - Os vossos dois filmes foram escritos pelo teu irmão, Rodrigo Guedes de Carvalho. Gostávamos de perceber como é que as ideias para estes projectos começaram por surgir, como e por quem é que foram sendo trabalhadas.

Tiago Guedes - Os dois filmes foram processos diferentes. O primeiro surge de um argumento escrito de raiz pelo meu irmão, em cima do qual eu e o Frederico trabalhámos toda a preparação. Não houve envolvimento de produtores nem de mais ninguém. Na fase de pré-produção entrou a equipa toda, mas o guião foi trabalho por mim e pelo Frederico a partir de um original do Rodrigo. Houve uma ínfima colaboração dele numa fase posterior em relação a algumas alterações que fizémos, mas foi muito breve.

O *Entre Os Dedos* foi algo completamente diferente. Partiu de um repto lançado por mim ao Rodrigo, de um tema que queríamos tocar e falar. Ele arrancou e escreveu um original que depois esquartejámos em mil peças – quase posso dizer que o guião neste filme acabou por ser um lugar onde íamos recorrendo se nos perdêssemos. Era mesmo um 'guião'. Foi muito construído a quente, foi crescendo nos ensaios, na rodagem e na mesa de montagem. Partiu da ideia de trabalhar muito com actores (...) decidímos dar-lhes muita liberdade, sempre dentro dos temas que queríamos abordar. Depois isto chegou à montagem e levou outro nó cego.

Foi um processo muito emocional e não tão racional como o primeiro – com o *Coisa Ruim* quase que o podíamos montar antes de o filmar. Este foi um processo criativo completamente diferente, oposto. (...) Queríamos chegar a pontos fortes da interpretação. Decidímos trabalhar sem marcações, o que foi terrível para alguns membros da equipa, mas todos fizeram um trabalho magnífico porque embarcaram connosco nesta viagem, sabiam qual era a premissa (...) Quando tens uma emoção muito forte numa cena não vais atrás das falas. O que é difícil e o que foi mais complicado de passar à equipa é que tínhamos que ir atrás do ponto emocional da cena, que muitas vezes não está em quem fala mas sim em quem ouve. Houve uma sintonia muito grande, ao fim de uma semana já estávamos incorporados daquilo a que íamos atrás. Tudo isto para dizer que não há um take repetido, um take igual.

MS – E como foi a preparação para estes filmes?

TG – No *Coisa Ruim* foi uma preparação mais 'clássica', mas exaustiva por causa da réperage. Andámos à procura da casa certa, o que tornou esta fase mais longa do que no *Entre Os Dedos*. Houve também muitos ensaios principalente com os actores mais novos, mas foi sempre tudo muito específico – quase que podia ensaiar para a câmara porque já sabia onde é que ela ia estar em relação ao plano, estava tudo no storyboard, sabíamos exactamente o que queríamos e muito pouco mudou. Demorámos pouco tempo na montagem, tínhamos pouco dinheiro e tivémos que filmar pouco – daí também termos ensaiado bastante, tínhamos muito pouca margem de manobra e não podíamos falhar. Tivémos uma média de dois takes por plano, o que é pouquíssimo. Mas isto porque não tínhamos dinheiro e neste filme era muito importante filmarmos em 35mm, foi uma opção. Trabalhámos neste limite.

Com o *Entre os Dedos* foi precisamente o contrário, queríamos filmar muito e optámos pelo 16mm. (...) Não há nenhum plano previsto. Quem mandava eram os actores e o espaço. O que nós faziamos normalmente era um ensaio, uma passagem da cena para nós (equipa) percebermos o que poderia acontecer, quais as possibilidades. Foi um pesadelo para o som, os actores não repetiam um take. Mas não havia uma planificação, estudava-se a cena e depois íamos filmando.

Foi um processo muito rico e muito forte em termos de experiênca pessoal para todos. Tens cenas como a discussão entre o Paulo e a Lúcia – no plano de rodagem o assistente de realização tinha posto só uma cena antes para depois termos o dia todo para preparar a discussão. Estivemos duas horas a preparar a cena, a luz, a pensar como íamos fazer, toda a gente a falar baixo. Depois do primeiro take eles fizeram a cena e o plateau ficou todo sem saber o que fazer: tinha ficado feito à primeira. As cenas mais difíceis acabaram por se tornar rapidamente nas mais fáceis. Repetimos mudando a câmara, mas não conseguimos o que estava já presente no inicial.

Quando estávamos nos décors e nos ensaios, íamos falando, sugerindo, experimentando, pondo a câmara. Era um processo muito mais livre nesse aspecto: era uma lógica de o que é que aquilo te faz sentir naquele momento, que é como deveria ser sempre. Mas é muito

dificil conseguir este tipo de condições, tens que abdicar de muitas outras coisas.

MS - Como é a relação com resto da equipa? Em que fase é que começam a entrar nos projectos?

TG - Muito cedo, principalmente o Director de Fotografia. Gostamos de o incluir em todo o processo. Até a própria direcção de arte acabou por entrar muito cedo tanto no *Entre Os Dedos* como no *Coisa Ruim*. A partir do momento em que fechamos o guião e entramos na fase de pré-produção, chamamos logo os directores. Têm que vir para o processo porque depois são eles que vão determinar muitas das limitações.

MS – De que modo é que o produtor acompanha o desenvolvimento da ideia?

TG – Depende das pessoas. Nos telefilmes trabalhei com outros produtores, nas longas trabalhámos com o Paulo Branco. O Paulo Branco é muito pouco interventivo no processo de criação, porque acredita nessa liberdade. No fim, na montagem, quando vê a primeira versão que tens pronta para ele, é extremamente útil. Percebe muito de cinema e é muito perspicaz nas sugestões que te dá (que não são obrigações, mas são interferências criativas profundas). No caso do *Coisa Ruim* não teve muito espaço de manobra (até porque ele é o responsável por termos tido tão pouca película). No *Entre Os Dedos*, despoletou todo um processo de destruição que foi óptimo. (...) Outros produtores por vezes tentam impor-te algumas coisas. Na altura dos telefilmes, como estava a trabalhar para a televisão, a minha compreensão tinha que ser maior. Sabia que estava a cumprir uma premissa de audiências, estava a entrar numa outra guerra, não é a mesma coisa. Mas nunca senti grandes pressões. Conseguimos fazer em todos os processos aquilo que quisémos, dentro das limitações orçamentais.

MS — Na fase inicial de desenvolvimento de uma ideia pensam logo nos factores que a irão condicionar — Factores financeiros, factores de produção, ou até mesmo factores técnicos, na medida em que pode existir alguma competência técnica que falhe na sua equipa?

TG – É irreal se não o fizeres em Portugal. Acho que ainda é pior do que isso: quando estás a preparar e a escrever estás sempre a pensar e a sentir que não vais ter dinheiro para aquilo. Às vezes é muito bom porque põe-te mais apurado criativamente e tens que arranjar soluções, só que é muito limitativo. Muitas vezes sentes que falta um plano e não é por não o teres pensado, é porque não o podes fazer. Sentímos muito isto no *Coisa Ruim*. (...)

Tem tudo a ver com dinheiro. Há excelentes técnicos em Portugal, mas não tens dinheiro para os teres na equipa. As limitações estão relacionadas com isso e não com a capacidade técnica de pessoas. Já trabalhei em vários sítios da Europa e acho que os portugueses têm uma excelente formação. Mas no nosso cinema não tens meios e aí não há milagres.

MS — Que importância tem a pós-produção nos vossos filmes?

TG — O *Coisa Ruim*, como foi filmado em 35mm e com um trabalho de luz cuidado e estudado, apenas precisou de retoques de étalonage, não precisou quase nada de pós-produção. O *Entre Os Dedos* foi um pesadelo. A montagem foi muito difícil, exigiu muito de nós. A estrutura do filme deu muitas voltas, o guião quando montado como estava escrito não funcionava. Começámos a baralhar e a misturar e de repente demos voltas grandes e começámos a fazer o objecto final que acabou por ser moldado na montagem.

(...) A premissa era: isto é a vida destes personagens e tu apanhas aqui este momento e não interessa para onde é que vão. Queríamos mesmo apanhar esta fatia e tentar dar um bocadinho. (...) Uma das mudanças mais radicais que o argumento teve foi a da personagem do Gonçalo Waddington, que no argumento original morria em cena. Durante a montagem achámos que isso enfraquecia o filme, que ficava mais frágil por estar a tentar encerrar uma ponta. Percebes que ele vai morrer, não é preciso fechar essa porta. Os filmes que mais me agradam são aqueles que fazem trabalhar um bocadinho. Enquanto espectador não gosto nada que me dêm tudo. Acho que o cinema tem essa capacidade de te fazer trabalhar.

(...) Quando a rodagem acabou, acabou. As limitações são tantas para conseguires rodar um filme que já te faz nem sequer por a hipótese de voltar a pegar na equipa e ir ao local. Prefiro tentar resolvê-lo na montagem. Se me perguntares se haveria coisas que poderia ter filmado e usar nesta fase final do *Entre Os Dedos*, é claro que sim, mas é uma hipótese que nem se põe. Quando tens técnicos que recebem não consegues ir mais longe. Isto tem que mudar de alguma forma, o processo todo. Começa a não ser humano, as pessoas filmam em Portugal em condições muito más. Não tens ninguém a receber à tabela, sai mesmo do pelo. E o cinema só se continua a fazer neste país à custa destas pessoas que o fazem por gosto e porque acreditam. Se fôssemos mais sindicalizados como outros países isto parava porque não havia dinheiro para uma rodagem. Há uma tendência muito grande para dizer que os produtores não pagam, mas não pagam porque não há dinheiro, não existe. Pegas num subsídio de cinema e tentas transpor aquilo para o processo todo e garanto-te que ninguém ganha dinheiro a fazer cinema em Portugal, mesmo os produtores. O vídeo custa-me um bocado, acho que lhe falta organicidade. Mas acredito que este avanço tecnológico vai ajudar muito, consegues filmar com qualidade com pouca gente. Acho que isto vai dar uma volta e vai ter que ser por aí. Não podes fazer cinema clássico com o dinheiro que tens cá. Vais ter que fazer cinema de guerrilha, não há grande hipótese.

MS – O vosso método de trabalho já consiste em trabalhar com equipas pequenas e pessoas que já conhecem...

TG – Os filmes portugueses tendem a ficar muito aí. Quem faz cinema porque quer fazer filmes está tramado – normalmente os filmes que essas pessoas querem fazer não interessam à audiência e depois também não queres trabalhar com as vedetas. Ficas bloqueado. Só tens este caminho.

(...) Acho que isto pode dar uma volta com o aperfeiçoamento do vídeo e com as novas tecnologias. É a única hipótese. E aí sim, pode surgir uma onda. Porque depois há outro problema em Portugal: tens muitos autores, muito pouco dinheiro e quase todos se dão mal – é uma classe de costas voltadas uns para os outros. Aqui não vais conseguir uma união de grupo para puxar pelas coisas. Os espanhóis têm isso, os

países da América do Sul que estão a viver agora um *boom* também têm classes unidas, não se destroem uns aos outros. (...) É preciso que a nova geração perceba que não há futuro em seguir estas pegadas. Num país como o nosso, com a quantidade de realizadores que temos, há duas associações de realizadores diferentes.

Nós temos um trajecto um bocado solitário, e provavelmente com pouco futuro por causa disso. Não acreditamos que para existir temos que estar a destruir. Tenho esperança na nova geração, que já cresceu com influências diferentes e numa lógica de comunidade diferente e que vem da internet.

MS – Pensam para que público é que se estão a dirigir quando fazem os vossos filmes?

TG – Ia mentir se dissesse que pensava muito num público-alvo. Aprendi a fazer cinema como um espectador, não fiz a escola de cinema. Para mim, o cinema só existe com o público, só faz sentido assim. No meu início tinha muito essa preocupação. Quando fiz os telefilmes havia essa preocupação de conseguir agradar, conseguir entreter. Confesso que ao longo do tempo isso tem mudado - não que o tenha começado a menosprezar, o meu foco é que começa a ser diferente. Começa a ser: o que é que aquilo me faz ganhar, o que é que me faz crescer, me dá prazer a mim e que espero que através disso e do meu ponto de vista arraste outros. Talvez aqui se comece a aproximar mais da lógica autoral. Nada disto está muito segmentado dentro de mim.

Depois também começas a perceber que 80 ou 90% do potencial público português despreza todo este esforço de que estamos a falar. (...) Infelizmente há muita gente que não merece que te foques só nelas, depois começas a comprometer-te e a fazer coisas que não acreditas só para as agradares. É a lógica das audiências e é também algo que se tem sentido na informação nos últimos anos: está a ir atrás das audiências quando devia ser apenas informação. Está ficar uma coisa terrível, a imitar o que há de mau para conseguir mais público. É a estupidificação de um povo. Acho que o processo deve ser ao contrário: como é que vamos mudar a agulha para as pessoas caberem. Receber outro tipo de coisas que não sejam só o que elas dizem que querem, senão o nosso país vai deixar de existir enquanto cultura. **(...)** Por isso é que digo que o objectivo deixa de ser agradar o público, se esse público está adormecido.

Também não acredito que sejam filmes como este (ou como 90% do nosso cinema) que os vai acordar. Os poucos a quem a tua mensagem chega são tratados com o respeito e com a inteligência que merecem. Acho que se parte de um princípio terrível no cinema comercial, que é 'as pessoas são estúpidas'. Eu era público e sou público e faz-me muita confusão que me tratem como um ignorante (...). As coisas têm que ser respeitadas, tens que perceber que há brio em todos os segmentos. Um dos objectivos deste filme foi exactamente isso: pegar em actores e pegar em cenas para actores e trabalhar com eles para que alguém perceba a diferença.

MS – Existe algum investimento em materiais promocionais?

TG – Isso deve estar com a produção. Se está incuido ou não no orçamento, acredito que sim. Confesso que é uma parte que não controlo. (...) Já nos passou pela cabeça sermos mais interventivos (e somos em relação à imagem do que sai), mas agora confesso que já perdi alguma força. (...)Estamos a falar de filmes que estreiam pouco, estão pouquíssimo tempo em sala, por muito que te esforces... O *Coisa Ruim* foi um caso desses: houve um esforço grande, houve uma grande promoção, fizémos um site, e o resultado é praticamente o mesmo. Teve mais gente a ver, mas também estreu em 17 salas de cinema. E foi muito falado: o facto de ser escrito pelo meu irmão ajudou, o facto de ser um filme de género também atraiu muita gente. Aconteceu uma coisa entre o *Coisa Ruim* e este filme que nos fez estar mais quietos: de repente entrou-se numa lógica de cinema comercial (no mau sentido), uma lógica agressiva. Acho que tem que haver meios alternativos e tens que ir descobrir o teu público, e aí os novos meios ajudam muito. Mas tem que haver um esforço que a produção tenha tido porque eu já não consigo. (...)

MS – Em relação às janelas de exibição que existem para os filmes portugueses, quais é que achas que continuam a ser os principais problemas?

TG – Os filmes quando estreiam ficam apenas cerca de uma semana. Isto é terrível. E *Entre Os Dedos* estreou em cinco cinemas, ao fim de duas semanas estava em dois, ao fim de três semanas estava num. Na quarta e quinta semana começou a ter sessões às 18.00h.
Durante este processo vais conhecendo pessoas que te dizem que têm ouvido falar e querem ir ver, mas acabam por não ir porque não chegam a tempo. Não há ninguém que os aguente nas salas e ficou este tempo todo porque é do Paulo Branco, ele tem salas e capacidade de exibição. Na Lusomundo tinha estado uma semana, como esteve a *Zona* do Sandro Aguilar.

(...) É uma guerra. Gostava muito que as pessoas fossem ver mais os filmes – mas é como a tal lógica da informação: não é torcer-lhes o braço para irem ver. Isto tem que dar uma volta e ainda não sei como. Precisávamos de uma política cultural diferente, esta está a abraçar essa lógica economicista e de retorno, como está o mundo todo. As coisas só valem se tiverem retorno económico, o que é um pouco absurdo se começares a pensar. Eu sei que o cinema não é como pintar uma tela ou compor uma música num quarto sozinho. Gasta muito dinheiro, tem que haver uma responsabilização. Mas têm de existir políticas que ajudem de facto e que assumam de uma vez por todas se querem ou não que isto exista.

(...) Acredito que o futuro do cinema passa por baixar muito os custos de produção, vai ser a única forma de ele continuar a existir. Vai ser uma lógica de Gus Van Sant, coisas pequenas, muito pontuais. Tens aquela ideia e vais fazê-la com o mínimo possível. Acho que vão ser esses que vão conseguir continuar a filmar. ■

Coisa Ruim, de Tiago Guedes e Frederico Serra

Bruno de Almeida: "Interessa-me a verdade que vem dos actores"

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano

BRUNO DE ALMEIDA nasce em Paris em 1965. Dedicando-se à música desde cedo, muda-se para Nova Iorque em 1985. Cinco anos depois funda a Arco Films e, em 1993, *A Dívida* ganha o prémio de melhor curta-metragem na Semana da Crítica do Festival de Cannes. O filme passa ainda em 85 festivais de cinema mundiais, sendo distribuído comercialmente e visto em televisão em vários países. Em 1995, realiza *Amália, uma estranha forma de vida*, uma série documental de cinco horas para a RTP, e três anos mais tarde conclui a sua primeira longa-metragem ficcional, *On the Run*, que passa em televisão e obtém distribuição em vários países, incluindo Portugal. Realiza vários documentários e *The Collection*, um conjunto de 24 curtas-metragens feitas para a internet, e, em 2008, a sua longa-metragem *The Lovebirds* é exibida comercialmente em Portugal. Actualmente está a trabalhar na sua próxima longa-metragem de ficção sobre a vida de Humberto Delgado.

Miguel Cipriano – Como surgem as ideias para os teus filmes?

Bruno de Almeida – No trabalho para ficção geralmente parto de um conceito ou de vários conceitos juntos. No *The Lovebirds* foi uma série de conceitos que eu juntei para um filme só. Se o tema fosse 'a sobrevivência do amor', por exemplo, depois havia uma série de conceitos abstractos que não tinham nada a ver com esse tema, mas que acabaram por entrar no filme. Como era um filme sobre uma cidade, havia a ideia de Lisboa ser construída sobre vários níveis de civilização – aquela questão arqueológica de haver vários impérios, e as ruínas nunca serem destruídas porque constrói-se sempre por cima delas. Eu fiz uma espécie de livre associação desta questão das civilizações, e como é que seria se o tempo não fosse uma coisa linear, se estivessemos sempre no mesmo ponto, e como é que isso se podia relacionar com o lado emocional de várias personagens.

Isto são coisas que não estão necessariamente no filme, mas que são importantes na construção do argumento. Ou então a própria ideia de *lovebirds*, que é um casal de pássaros africanos, em que se a fêmea morre, o macho morre de desgosto e vice-versa. E é um pouco essa ideia de como dependemos todos uns dos outros e como é que eu podia transpor isso para um filme sobre uma cidade. No caso do *The Collection* era uma coisa que tinha mais a ver com a forma de produção, que era fugir a qualquer esquema de funcionamento tradicional – arranjar um grupo de actores amigos e desenvolver o projecto como quiséssemos.

Era um projecto para a internet, por isso a ideia era meter o filme na internet no dia seguinte e ter o *feedback* do público. Na altura, em 2001, não havia *Youtube*, portanto era todo um conceito de interacção que hoje seria muito fácil. Mas continua a ter um aspecto interessante, que eu acho que cada vez mais vai acontecer, que é a questão da distribuição e da pirataria. Vai acontecer com o cinema o mesmo que acontece com a música, e isso vai afectar o lado da distribuição, que é mais ou menos controlado pelos grandes estúdios. Vai-se passar a fazer *download* dos filmes, como já se faz, mas a uma escala muito maior. E nessa altura pode ser bom para o cinema independente ou mais alternativo.

MC – E o caso do *On the Run*?

BA – O *On the Run* surgiu de uma ideia que eu tinha da história de uma dupla de amigos. Vi um filme do Dino Risi que me influenciou muito. A personagem do Ventimiglia não está ajustada à sociedade e prefere estar preso, e isso foi a partir da história de um homem que tinha estado preso e fugiu dois dias antes de ser libertado. A parte dele reencontrar um amigo que não vê há imenso tempo também foi a partir de uma história verídica, por isso acho que há sempre esse lado documental na ficção. Por exemplo, no *The Lovebirds* a cena dos ladrões foi filmada aqui, e aconteceu que tinha estado a escrever o argumento com o John Frey e fomos roubados. Assaltaram-nos esta casa e levaram o computador com o argumento. Tivemos que rescrever tudo, já íamos a meio, e a maneira de lidar com isso foi escrever duas personagens que eram ladrões. Mas acho que são todos filmes sobre sobrevivência, de uma forma ou de outra. Os temas acabam por se aproximar.

MC – Inicialmente costumas trabalhar com o argumentista em *storylines* e sinopses?

BA – Não, trabalho em *free association*. Depende dos casos, mas no caso do *The Lovebirds*, que eu acho mais bem conseguido, foi uma série de ideias ou histórias que eu tinha. Faço muita pré-visualização. Tenho boards com mapas, imagens, referências, cores... Faço um trabalho mais intuitivo, e depois quando o argumentista entra eu mostro-lhe coisas que às vezes nem sei explicar. São só sentimentos ou até só a música. E depois a partir desse grupo de influências surge uma ideia para uma história. No caso da *Operação Outono*, que vou filmar agora, já é diferente porque foi baseado num livro. Neste caso já escrevi desde o início com o Frederico Delgado Rosa, que é o autor do livro e neto do Humberto Delgado.

Eu nunca trabalho sozinho, e como acho que não escrevo bons diálogos, prefiro dar a um escritor. É um bocado como quando fotografas uma cena e tens que ter um director de fotografia – quem escrever os melhores diálogos é a pessoa que o deve fazer.

MC – Qual é a relação com a produção nesta fase?

BA – Na maioria dos casos produzo sozinho. O único filme que fiz com um produtor activo foi o *On The Run*, com o Tino Navarro, e agora o *Operação Outono* com o Paulo Branco. Tudo o resto foi produzido por mim. Mesmo quando não sou creditado, a produção é feita pela Arco Films ou pela BA Filmes. No caso do filme

que estou a fazer agora, o Paulo Branco é um produtor que deixa a parte criativa para o realizador, como eu acho que deve ser.

A relação com o produtor é importante – por um lado é uma questão de respeito por quem encontra o dinheiro; e às vezes os cineastas ficam demasiado presos nas suas próprias ideias, por isso acho que essa relação devia ser boa. Nos filmes mais pequenos sou eu o produtor, e confesso que é onde funciono melhor, mas depende da dimensão do filme. No *The Lovebirds* fui eu o produtor, e como geralmente também sou o montador acabo por ficar demasiado dentro do projecto, mas compenso isso fazendo muitas projecções e ouvindo opiniões de terceiros.

MC – Isso também acontece durante a escrita?

BA – No argumento não tanto, mas uso a improvisação. Oiço muito os actores e faço muito trabalho com actores. No caso do *On the Run* ficámos um ano parados porque o dinheiro não apareceu e encontrávamo-nos uma vez por semana. Houve quase uma rescrita total do argumento. *The Lovebirds* foi o contrário, foi muito pouco tempo, mas houve alguma improvisação por parte dos actores, sobretudo nos diálogos. Improvisação dentro de moldes – marca-se até onde a cena vai, os beats, etc. No *The Collection* foi diferente porque foi criado com os próprios actores. Não houve uma ideia geral, embora haja uma ligação que tem a ver com a cidade. Na parte da montagem é que faço muitas projecções, cerca de vinte. E geralmente não é tanto a questão do que as pessoas dizem, mas é mais o que eu sinto durante a projecção.

MC – Como é que caracterizarias esse trabalho com os actores?

BA – É o mais importante. Cada pessoa tem a sua maneira de trabalhar, mas aquilo que me interessa, e tenho crescido cada vez mais nesse sentido, é largar todas as coisinhas do cinema que são muito atractivas no início – os movimentos de câmara, os truques de montagem – e chegar mais perto de uma verdade que vem dos actores. E eu acho que a parte mais difícil é essa. Perceber que os actores são ferramentas, mas que são seres humanos antes de tudo. Depois é uma questão de tempo. Como te digo, cada vez me interessa menos o lado técnico, interessa-me mais a qualidade de tempo que tenho com os actores. Se for uma questão de passar cinco horas a iluminar e meia hora com os actores, ou cinco horas com os actores e meia hora a iluminar, eu escolho sempre os actores.

O que é preciso é criar um espaço, uma história da personagem, e estar muito atento ao que actor sente e diz para além do diálogo. O diálogo está-te a informar, está-te a passar de *A* a *B* a *C*, mas geralmente o que se passa com o actor vai muito para além do diálogo. No caso do *The Lovebirds*, como a personagem da Ana Padrão era baseada numa empregada de mesa que eu conhecia, ela foi lá descobrir quem era esta mulher. Porque é que uma mulher de Alfama fala de uma maneira diferente? Qual é a diferença entre Alfama e Madragoa? Quanto mais um actor trabalhar a personagem, melhor. Eu gosto de acompanhar isso, mesmo que depois me esqueça de tudo, esse trabalho é do actor.

Não acredito nada que um realizador possa dizer a um actor qualquer coisa de muito concreto, acho isso uma farsa. Também é verdade que o casting é logo meio caminho andado. Se fazes um casting e sabes que tens bom material, é como ter um bom músico. E depois há diferenças: podes ter um músico que sabe improvisar, outro que não improvisa mas que toca muito bem... Há actores que precisam de ser preparados muitas horas antes, outros que precisam de ser cansados, e isso já é trabalho de realização.

MC – Que elementos da equipa estão envolvidos na répérage?

BA – Há duas fases. Há uma fase por parte do argumento, em que trabalho muito de dentro para fora. Descubro espaços ou situações na cidade e levo o argumentista a esses sítios. Estou-me a lembrar da sequência de Alfama, no *The Lovebirds*, onde havia um beco específico, e fui lá com o argumentista. E é de dentro para fora no sentido em que vamos aos sítios e tentamos ouvir sons e sentir o local. No caso do *The Collection* houve imensas histórias que partiram do local. Tinha a ver com produção – eu sabia que tinha acesso a um restaurante, ou à casa de alguém. E acabo por trabalhar sempre assim, tirando agora a *Operação Outono* que, como te disse, é uma história que já existe. Depois a segunda fase é já com a equipa. Geralmente primeiro com o director de produção e com o assistente, e numa terceira fase com a equipa toda, a chamada repérage técnica.

MC – Começaste por filmar o *On The Run* em 35 mm, mas todos os outros filmes são em video. Porquê esta opção?

BA – Por uma questão económica. O *The Collection* e o *The Lovebirds* foram feitos sem dinheiro nenhum. O *The Collection* custou quarenta mil euros, o *The Lovebirds* custou oito mil. A produção em Portugal é sempre limitada ao orçamento do ICA, nunca passas de um *x*, mas mesmo tendo esse valor isso envolve teres um produtor e esperares pelo concurso, e eu muitas vezes gosto de filmar espontâneamente, tipo operações relâmpago. E também gosto de trabalhar em baixa resolução por isso, ou seja, como tenho aqui o material todo, posso entrar em produção amanhã se quiser. E isso é um lado muito imediato que o cinema passa a ter. Tens um equivalente nos anos 60 com a introdução do 16 mm no cinema independente ou no cinema verité.

Há filmes que nunca poderiam ter sido feitos se não tivesse havido essa transformação. E agora há também a questão da exibição. O Paulo Branco já tem duas salas em 2K, que é o standard. A captação pode ser película ou não, isso vai continuar a existir, mas depois passa tudo para pós-produção digital e projecção digital. Portanto, deixa de haver as cópias, o que eu acho que é uma grande vantagem, porque baixa imenso os orçamentos. A única coisa que não baixa são os salários, porque as pessoas precisam de ganhar.

MC – Alguma vez sentiste necessidade de filmar mais durante a montagem?

BA – Não, nunca me aconteceu. Eu acho que na montagem tudo é possível e há que resolver as questões com aquilo que se tem. Gosto de encontrar soluções e cozinhar uma cena até ela ter uma lógica própria. A montagem, tal como o argumento, nunca pode estar fechada.

MC – Também costumas ter uma parte activa na pós-produção de som?

BA – Menos. Geralmente tenho tido mau som. Eu sou um bocado cru, os directores de som costumam odiar-me. Mas os últimos três filmes que fiz – o *Bobby Cassidy*, o *6=0 Homeostéticos*, e o *The Lovebirds* – foram misturados pelo Miguel Martins, que eu acho que é um génio. Há bons misturadores que são técnicos, enquanto o Miguel é um artista. No *Bobby Cassidy* as imagens das lutas não tinham som nenhum. Não só cada murro é um som diferente, como ele fez aquilo de forma analógica, porque foi buscar os sons a LPs dos anos 70. Mas aí é uma parte que eu já não domino. Eu faço câmara, trabalho no argumento, realizo, produzo, monto, e depois a parte de som já deixo para outra pessoa. E agora já estou mais ou menos equipado para fazer o filme todo em casa, portanto as misturas são feitas aqui, a não ser que seja Dolby Digital. Mas a ideia é conseguir fazer um filme do princípio ao fim de forma autónoma.

MC – Os teus filmes costumam ter making of?

BA – O *The Lovebirds* e o *On the Run* têm, mas eu não tenho essa preocupação. Não gosto de ter pessoas a filmar. Eu é que já fiz documentários sobre pessoas, como o do John Sayles e agora mais recentemente do Camané.

MC – Apesar de teres ido viver para Nova Iorque bastante cedo, mantiveste contacto com o Fernando Lopes e com os seus filmes. Até que ponto é que essa ligação é extensível a outros realizadores portugueses?

BA – O Lopes é a minha referência do cinema português. Conheço-o desde miúdo e cresci com os filmes dele. A minha mãe ajudou a arranjar dinheiro para *Uma Abelha na Chuva* quando ele pediu dinheiro aos amigos. Enfim, cresci nesse meio do Lopes, e depois quando comecei a fazer cinema ele foi a primeira pessoa com quem falei. Ele foi quase um mentor. Aliás, foi o Lopes que me sugeriu um filme do Dino Risi que deu origem ao *On the Run*. E depois acho que ele é incrível como cineasta, adoro os filmes dele. Ninguém tem a forma que o Lopes tem de "ver os sons e ouvir as imagens", como ele diz. A propósito da minha relação com o cinema português, o Lopes é a referência de um tipo de cinema que eu faria em Portugal. Não há mais nenhum cineasta que possa ser tão influente para mim. ■

The Lovebirds, de Bruno de Almeida

George Felner: "O realizador cede os direitos e perde o controlo do orçamento"

Entrevista conduzida por José Rato

GEORGE FELNER, luso-francês nascido na Suiça, estudou cinema em Nova York e escreveu e realizou Manô (2006), onde também é actor, representando o personagem que dá título ao filme. *Manô* foi produzido por Paulo Trancoso / "Costa do Castelo". Nos EUA realizou várias curtas-metragens premiadas em festivais internacionais ("melhor filme" e "melhor realizador" no Festival de Nova York, duas distinções pela Academia de Cinema de Hollywood). Foi realizador na Mixim Filmes, Montaini Filmes e Shots Produções, Art Director na EuroRSCG e assistente de realização na Panorâmica 35, Mandala Produções. Trabalhou para a Publicis. Escreveu, realizou e fez a montagem de documentários para a RTP e BBC, para a Art in Action Productions e para a Costa do Castelo. Filmes de escola: *Determined, One Too Many* e *Mountains of Steel* na School Of Visual Arts, New York; argumentista de *O Selo* e *The Other West*. Para a televisão, realizou e montou *Aristides Sousa Mendes* e escreveu o argumento, realizou e fez a montagem do episódio piloto de *Ser Humano*.

José Rato — Como nasce a ideia inicial dos teus filmes?

George Felner — Da mesma forma que nasce qualquer ideia em qualquer outra profissão. Muitas vezes as melhores ideias não são procuradas, mas surgem de repente numa conversa com alguém, ou a passear, ou a tomar duche, de repente surge uma ideia e quanto melhor ela for, mais fácil será desenvolve-la porque é como se ela se escrevesse sozinha. Para que não nos passe o entusiasmo de uma ideia, ela deve ser realmente motivadora. A minha experiência diz-me que as ideias surgem quando menos se espera, acho que não podemos ir à procura delas.

JR — No caso do *Manô*, como é que surgiu a ideia para o filme?

GF — O *Manô* foi um caso diferente, foi o culminar de uma série de projectos similares que já tinha feito desde miúdo, o primeiro dos quais com 11 anos, em Londres, quando fui buscar a câmara de filmar do meu pai, o seu casaco e o chapéu e fiz alguns *sketches* com os meus vizinhos. E acho que foi também inspirado pelas bandas desenhadas que costumava fazer e por algumas curtas-metragens que fiz mais tarde com este meu personagem, quando estava a estudar cinema em Nova York.
Quando vim para Lisboa, levei a uma produtora o projecto de uma longa-metragem que gostava de fazer,

mas disseram-me que era uma ideia muito ambiciosa e pediram-me para apresentar um filme mais modesto, mais simples, para começar. Então, instintivamente, decidi usar aquilo que conhecia melhor, que era este boneco que tinha feito há muitos anos. Era uma coisa que me era familiar, que conhecia já há muito tempo, por isso foi fácil escrever o guião.
Tive apenas que ajustar alguns pormenores: pensar porque é que ele estava vestido à anos 30, o que ele estaria a fazer no presente e uma coisa foi levando à outra: ele vinha do passado, vinha dos filmes da altura… as ideias começaram a criar outras ideias e o guião foi-se escrevendo quase "sozinho".

JR — Discutiste a ideia com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos?

GF — Na altura não. Falei depois com um amigo, um produtor. Telefonei e ele achou piada à ideia. Mas foi só assim, na altura tinha chegado a Portugal há pouco tempo e não conhecia ninguém.

JR — Quanto tempo demoraste a definir a ideia?

GF — Foi sendo desenvolvida ao longo de anos, mas demorei só duas semanas a escrever o guião porque havia um *dead line* para o concurso do ICAM/ICA.

JR — Que formas ganhou a ideia: *story line*, sinopse, caracterização e tipologia de personagens, descrição de locais, *casting* previsível, previsão geral de custos, etc…?

GF — Neste meu primeiro filme não me envolvi na parte da produção, o que foi um descanso para mim. Trabalhei essencialmente na escrita, fui compondo as ideias até as transformar num guião. Havia uma equipa de pessoas que se ocuparam da preparação das filmagens.

JR — O teu produtor foi abordado na fase inicial? De que modo? Que temas ou questões foram discutidos durante essa abordagem?

GF — Na fase inicial escrevi o guião sozinho em casa, sabendo que tinha apenas duas semanas para o acabar. Fiz sozinho toda essa parte criativa inicial. O produtor e a restante equipa envolveram-se depois, mais à frente, já na parte da produção. Escrevi o guião sozinho em duas semanas, em inglês, depois pedi para mo traduzirem para português, e isso demorou mais duas semanas.

JR — O teu produtor acompanhou, de algum modo, o processo de escrita? De que modo?

GF — Não. Eu fui à procura de um produtor, já com as ideias e com o guião. Não conheço produtores que se envolvam na parte criativa dos projectos, a não ser dando ideias sobre o que pode melhorar a sua comercialização.

JR — E associou-se de algum modo à preparação do filme? De que modo?

GF: Sim claro. A equipa foi toda organizada por ele e também pelo produtor executivo. Eu escrevi o guião mas não fui muito chamado a participar nessa parte, o que ao princípio não foi fácil para mim, pois estava habituado nos meus outros projectos a controlar as coisas a esse nível. Neste caso o meu guião financiou o projecto, mas houve muitas decisões que não passaram por mim.

JR — O script conheceu diversas versões?

GF — Não. O guião só teve a versão final. O produtor tentou retirar umas cenas que estavam a encarecer a rodagem, tentou também diminuir o tempo de rodagem, mas consegui que não houvesse alterações e que o tempo das filmagens não fosse reduzido.

JR — Em que fase dos projectos iniciaste a preparação do filme propriamente dita? Estiveste presente na pré- produção ou só na rodagem?

GF — Estive envolvido em ambas. Tive um óptimo assistente de realização, o Sérgio Matos, com quem preparámos as filmagens, vimos os locais, a quantidade de planos a rodar por dia, etc… vimos isso juntos e organizámos a rodagem para que ficasse concluída em oito semanas. Tive imensa ajuda de uma equipa muito competente.

JR — Que limitações marcaram as tuas *repérages*? Que competências técnicas estiveram envolvidas nessas fases?

GF — Tivemos uma equipa de quase 30 pessoas para fazer o filme, mas lembro-me de sentir que havia cá uma enorme falta de benefício da dúvida para um jovem realizador acabado de chegar de fora. Fui avisado de que era muito ambicioso, que não era um filme de estudante e seria muito diferente e muito mais difícil fazê-lo. Mas ironicamente foi um dos filmes mais fáceis que já fiz, exactamente porque não tive que me preocupar com a produção, com a assistência de realização, não tive que me preocupar tantas vezes como quando fiz curtas como estudante. Embora tenha tido menos controlo criativo em todo o processo, o facto de ter trabalhado com uma equipa de 30 pessoas facilitou imenso a experiência.

JR — Na pré-produção tiveste o acompanhamento das outras áreas? Do art director, produtor executivo, da direcção de fotografia…?

GF — Sim, como disse, estive acompanhado por uma equipa de 30 pessoas que me deram apoio na organização de todo o filme. Fizemos juntos todos os preparativos: encontrar os *décors*, os adereços, etc… houve alguns problemas de comunicação mas em geral correu bem.

JR — Relativamente aos actores e actrizes, pudeste contar com quem querias?

GF — Isso também foi um desafio. Fizeram-me diversas sugestões em vários sentidos, mas eu insisti e consegui o actor que queria. O importante é não desistir daquilo que se quer.

JR — Foi simultaneamente um alívio não teres que te preocupar mas foi também frustrante?

GF — Exactamente. Senti um grande conforto em ter uma grande equipa para me apoiar, mas houve alturas em que foi desconfortável não estar a acompanhar nem a perceber certas decisões.

JR — A equipa contratada discutiu em conjunto o projecto, durante a sua preparação? Se sim, com que resultados?

GF — Sim, esta equipa tinha acabado de fechar um outro projecto, já se conheciam e estavam habituados a trabalhar juntos. Não fui eu que os seleccionei, nem dei

a minha opinião prévia sobre a sua escolha, mas acho que eram bons profissionais e fizemos um bom trabalho juntos.

JR — Encontraste limitações e dificuldades durante as filmagens? Quais?

GF — Não, nenhumas. A fase das filmagens decorreu muito fluidamente. Lembro-me que no primeiro dia até me chamaram a atenção por ter acabado mais cedo. Eu já tinha avisado que não precisava de tanto tempo para aquela cena, mas disseram-me que não podia habituar mal a equipa, que havia coisas que não podia fazer. Outra vez, num restaurante fiz um brinde a todos, elogiei e agradeci o trabalho e depois também me disseram que não devia fazer isso, pois assim as pessoas produziriam menos. Essas coisas eu não percebia.

JR — Surgiram, nas filmagens, problemas novos, não previstos pela preparação? De que magnitude e relevância?

GF — Não. A única coisa fora do comum, foi termos parado um dia umas filmagens que estávamos a fazer na praia, para ir assistir em directo na televisão ao 11 de Setembro, que estava a acontecer nesse dia.

JR — Como descreverias a tua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens?

GF — Eu gostei de trabalhar com eles. Apesar de não os ter escolhido e de não ter tido termo de comparação, por ser a minha primeira longa-metragem em Portugal, acho que eram bons profissionais. Gostei muito do Director de fotografia que teria sido a minha escolha. A única coisa que senti foi o tempo que demorava a iluminar cada plano. Achei demasiado. Mas eu respeito o perfeccionismo, embora ache que poderíamos ter tido talvez mais planos por dia com menos beleza cinematográfica. Mas isto é uma questão de gosto. Há realizadores que gostam mais da beleza da imagem, outros do conteúdo da representação e dificilmente conseguimos ter ambos com o orçamento e com o tempo que temos para fazer estas filmagens. Mas houve de facto enquadramentos que levaram demasiado tempo a preparar. O público não iria reparar se havia ou não uma sombra a mais na parede. Mas mais uma vez acho que se trata mais de uma opinião pessoal do que de factos.

JR — Como caracterizas a tua forma de trabalho com os actores? E com a produção executiva?

GF — Em relação ao produtor executivo, eu não o escolhi, não cheguei a falar com ele antes de ele entrar no projecto e não havia grande empatia entre nós.
Quanto aos actores, trabalhei com eles como faria normalmente, pois também tenho experiência de actor, pelo menos nos meus filmes e acho que isso foi uma mais-valia na minha relação com eles. Realizava à frente da câmara e não atrás. Ficava mais próximo deles e dava-lhes mais liberdade de proporem ideias, formas de representar os seus papéis. Estivemos sempre a trocar ideias e a improvisar, o que foi muito divertido. Acho que quanto mais liberdade se dá ao actor para explorar o papel, melhor ele sai e muitas vezes as melhores coisas que saíam era nos primeiros *takes*. Gosto de trabalhar com os actores desta forma, ao mesmo nível que eles e não simplesmente fazendo pedidos atrás da câmara, porque eles não são máquinas, têm que sentir o papel e têm que partilhar. Neste caso, como eram actores conhecidos e experientes, eu também aprendi muito com eles. Nunca deixamos de aprender.

JR — De que modo foste controlando os resultados das filmagens? O teu produtor associou-se de algum modo a esse controlo?

GF — Durante as filmagens tive imenso controlo. A decisão final era minha e não teria aceite de outra forma. Não hesitaria em perder o projecto se fosse o caso de não poder controlar o que se passava à frente da câmara. Era eu que decidia e isso foi fantástico.

JR — Que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção?

GF — Muitas. Em termos de montagem, investi o meu dinheiro em equipamento que me permitisse fazer a montagem em casa, sozinho, sem interferências, pois acho a montagem uma coisa muito pessoal, quase metade da realização, ou mais. No fim levei o material final à Tóbis e fizemos um *tuneup* do filme com uma montadora mais experiente, uma versão mais ritmada. Mas depois, 60% do filme teve que ser informatizado para fazer os efeitos especiais, porque a personagem principal é a preto e branco. Tivemos que fazer uma máscara *frame* a *frame* de mais de metade do filme. Isto foi feito por uma equipa de jovens que capturaram o filme em HD, o que na altura era uma grande novidade, e com um software chamado *digitalfusion*, fizemos a tal máscara. Foi um trabalho que demorou quase um ano. E depois de acabado passámos de novo de HD para película.
A música foi outro passo importante da pós-produção, foi fantástico poder ter tido um compositor de quem gosto muito, discutir com ele o que queria e depois ele ter gravado a banda sonora com uma orquestra, creio que de Budapeste, para obter a versão final com que sonorizámos as imagens.

JR — Durante a montagem, sentiste necessidade de filmar mais, sentiste que faltavam cenas, takes, sequências que a preparação não previra?

GF — Não. A única coisa que aconteceu foi um plano que me arrependi de não ter filmado mais. De resto senti que devia ter esperado para montar só depois de ter a música, pois por vezes sentimos que os planos são compridos e encurtamo-los, mas depois com a música já têm que ser aumentados de novo pois parecem demasiado rápidos. Especialmente quando a música é dramática, sentimos que afinal os planos podiam ter sido mais longos.
Em relação à montagem final, com o passar dos anos arrependi-me do ritmo que lá está. Hoje faria diferente, um filme mais rápido. Há muitas coisas que hoje faria de uma forma diferente. Mas isso tem a ver com o processo de crescimento que nos vai dando experiência. Na altura, em termos de pós-produção não me arrependi nem senti falta de nada. Só talvez de um plano que não tivemos meios para filmar.

JR — Ao mesmo tempo, sobrou-te material inútil, de que prescindiste?

GF — Não, não. Não me surgiu material inútil. Usei quase tudo. Não todos os *takes*, claro, mas todos os planos pretendidos.

JR — Foi encomendado um *making of* do teu filme? Em que fase foi iniciado?

GF — O *Making of* foi bem feito. Foi filmado por um amigo meu que pertencia à equipa na altura. Acompanhou as filmagens todos os dias, foi gravando e no fim demos as cassetes ao produtor, que também fez umas entrevistas comigo sobre o filme.

JR — O *making of* estava previamente orçamentado, foi financiado em conjunto com o projecto?

GF — Acho que não estava no orçamento. Foi só algo que fizeram para apoiar o filme.

JR — Os restantes materiais promocionais foram previstos, planificados e dotados de orçamento suficiente?

GF — Acho que não houve planeamento da promoção. Houve uma tentativa de fazer algo diferente, fez-se um *poster*, um *trailler*, eu dei muitas ideias, mas não tive nenhum controlo criativo dessa fase e tive mesmo que retirar alguns planos que tinha escolhido para o *trailler.* Não houve apoio nem investimento na divulgação. Eu próprio fui colar cartazes à rua e distribuir panfletos, fiz um *site* do filme. Não tinha poder de decisão nesta fase, e muitas das coisas que foram feitas eu teria feito de uma maneira completamente diferente. Acho que por cá devia haver empresas, como nos Estados Unidos, que só fazem *traillers*. Especializaram-se e por isso trabalham muito bem.

JR — Portanto, quanto ao *making of* e restantes materiais promocionais, não houve articulação entre produtor, realizador e restantes competências técnicas.

GF — Como já referi o *making of* foi pedido por mim a um amigo. Aparentemente não estava planeado. Fui também eu que dei as cassetes ao produtor, e não interferi na montagem. Mas gostei bastante do resultado final. No que diz respeito aos restantes materiais de promoção, *posters*, etc, dei as minhas ideias, opiniões, mas não tive a palavra final. Algumas coisas teria feito de forma diferente, no *poster* teria dado mais destaque ao Diogo Infante e à Adelaide Sousa, por ex.

JR — Como foi desenvolvido o orçamento prévio para análise do financiamento?

GF — O orçamento foi feito antes do concurso do ICAM/ICA. Se é subsidiado, o realizador tem que ceder os direitos do filme e entrega ao produtor executivo a missão de gerir o dinheiro. A partir daí perde o controlo do orçamento. Por isso não sei.

JR — Não discutiste com o teu produtor a gestão interna dos montantes envolvidos?

GF — Não. Apenas dei o meu contributo como realizador, actor e montador. O resto não foi gerido por mim.

JR — Como é que o produtor geriu o desempenho orçamental?

GF — Não faço ideia. Não me ocupei destas questões e não estive a par do que se passou.

JR — E o orçamento satisfazia as prioridades e características do projecto?

GF — Não sei. Nem sempre houve dinheiro, mas à partida o projecto dispunha de quase meio milhão de euros. Fui pago pelo meu trabalho, mas não estou em condições de fazer uma análise global da gestão dos recursos que tivemos.

JR — Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores?

GF — Penso que não houve um grande investimento nessa fase. O filme podia ter sido distribuído em revistas, podia ter ido para os clubes de vídeo, ficar disponível na Internet. Nada disso aconteceu.
A sua exibição nas salas foi ao mesmo tempo que a de um outro filme, *O crime do Padre Amaro*, o que não ajudou. Além disso esteve também à venda na FNAC, a um preço na minha opinião excessivamente alto, especialmente se considerarmos que era um filme desconhecido.

JR — Os exibidores associaram-se de algum modo ao projecto? Quando e de que forma?

GF — A "Lusomundo" teve o filme em exibição durante uma semana e meia, mas só na primeira semana em horários bons. Não houve tempo para as pessoas, os espectadores, passarem a palavra. Quando isso podia ter começado a acontecer, o filme passou para horários como a uma da tarde e já em poucas salas. A própria exibição do *trailler* estava desactualizada, dizia que o filme ia estar "em breve nas salas", quando na realidade já estava em exibição. Não houve trabalho por parte dos exibidores e a promoção foi muito desorganizada.

JR — Nos últimos anos, tiveste a possibilidade de contactar, com vista a troca de experiências e a formação, com os teus pares internacionais, para poder comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção?

GF — Sim. Não realizadores famosos, mas contacto com amigos que vivem lá fora, em Londres e em Nova York e trocamos ideias e projectos e aprendemos uns com os outros.

JR — À margem das associações profissionais existentes em Portugal, estás ligado a organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção?

GF — Não.

JR — Quando estás a trabalhar na pós-produção e falas com as produtoras, abordas a questão da distribuição e exibição no estrangeiro? Pensas nas questões da legendagem e da dobragem?

GF — Podemos falar de tudo o que queremos com o produtor. A questão é saber se depois ele segue as nossas sugestões. É ele quem tem a última palavra. Hoje em dia penso que antes de se ir a um concurso, temos que pensar bem se não é possível produzirmos sozinhos o nosso trabalho e ter, assim, autonomia em todo o processo. Antes de se ceder os direitos de um filme, tem que se pensar bem naquilo que se está a ceder. Não são só os direitos, é o controlo da produção, da montagem, da promoção, da distribuição. Estás a ceder tudo e podes perder o controlo do teu filme. É muito importante ter confiança no produtor e conhecê-lo bem. E acho

também que a promoção do trabalho é uma coisa que desde o princípio deve ficar claramente definida.

JR — Qual é a importância que atribuis aos festivais? São uma boa maneira de promover os filmes?

GF — Os festivais são experiências culturais importantes, são divertidos, são bons para o nosso ego, são lições interessantes. É bom ser exposto num festival, ter imprensa, ser reconhecido, mas isso não contribui directamente para o teu sucesso ou para o teu futuro. Especialmente para curtas-metragens. O que interessa é o lado *business.*

JR — Preferes filmar em digital ou em filme?

GF — Muitos realizadores preferem filme, apesar de ser muito mais caro. Mas o digital está a crescer a um ritmo tão grande que nos começamos a render. Acho que agora o que todos gostam é de um *look* de filme em conjunto com o formato digital.

JR — Em geral, achas que os orçamentos em Portugal são suficientes para fazer os filmes?

GF — Eu habituei-me a fazer filmes muito baratos, com os meus próprios meios, em Nova York, e sinceramente, acho que se não tens muito dinheiro, então tens que ter muito tempo. Mas fazer um filme rápido e com pouco dinheiro é que é o grande desafio. É verdade que isto pode vir a destruir a qualidade dos filmes, mas por outro lado não acho que o dinheiro seja imprescindível para fazer um bom filme.

JR — O que é que achaste da experiência de estudar nos EUA, fora do universo do cinema português?

GF — Na minha geração não acho que sejamos muito diferentes. Podemos ter menos dinheiro e menos oportunidades mas há imensa gente com os mesmos sonhos e com a mesma visão. Para uns isto é um trabalho, para outros é uma paixão, mas todos querem inovar e fazer o que se faz lá fora. Parece-me que o que faz falta não é a vontade, são os meios. Acho que vamos lá chegar. Mas é preciso mudar ainda algumas mentalidades.

JR — Achas que a língua portuguesa é um ponto fraco?

GF: Não sei. O inglês tornou-se muito cinematográfico por causa da forma como fomos expostos a ele. Eu sou Luso-francês e lembro-me de ter achado ridículo a primeira vez que ouvi *rap* em francês. Mas depois ouvi, habituei-me, gostei. Portanto o inglês é uma questão de hábito. Pensamos que algumas línguas não funcionam, mas todas as línguas podem ser usadas com bons resultados. É uma questão de hábito. ■

Manô, de George Felner

Artur Ribeiro: "Com menos dinheiro continuariam a fazer-se bons filmes de autor"

Entrevista conduzida por Guilherme Trindade

ARTUR RIBEIRO nasceu em Coimbra em 1969. Licenciou-se em Cinema (área de Argumento) na ESTC e está a ultimar o Doutoramento em Artes na Universidade do Algarve, tendo também feito estudos na UCLA (Los Angeles) e na Stela Adler Acting Academy de Hollywood em realização e *screenwriting*. Tem trabalhado como argumentista para TV, sendo argumentista de seis telefilmes de 90' e várias longas-metragens. Realizou *A mulher do soldado* (telefilme, 90', 2008), *As polaróides da minha avó* (telefilme, 90', mesmo ano), *Uma noite inesquecível* (telefilme, 2001), *Duplo exílio*, l-m (2001), *O assassino da voz meiga* c-m (1994) e séries para a TV (*Um lugar para viver*, 2009, entre outras).

Guilherme Trindade — Como começou a trabalhar em cinema?

Artur Ribeiro — Desde muito novo quis fazer cinema. A primeira coisa que fiz tinha 16 ou 17 anos, fiz um filme de ficção com argumento, por aí fora. Mas gravado em condições perfeitamente amadoras. Gravei com uma VHS Movie, depois a montar daí para outro gravador VHS, a largar o pause e o rec, com o áudio dub. Fiz esse filme e fui a um festival de cinema, uma coisa ainda no tempo do FAOJ – que é agora o Instituto da Juventude – que era o Juvecine. Isto foi um ano antes de concorrer à Escola de Cinema. Na altura não ganhei nada, mas fui a concurso. No ano seguinte fiz outro filme, uma curta-metragem, em vídeo e sem grandes meios. O segundo que fiz, foi feito no Algarve, com amigos, tudo não-profissionais, pessoas de um grupo de teatro. Na segunda edição a que fui do Juvecine, ganhei uma menção honrosa e foi no mesmo ano em que entrei na Escola de Cinema, ainda no Conservatório, no Bairro Alto. O primeiro trabalho com produtora e financiado pelo IPC (hoje ICA) foi uma curta-metragem produzida pela Costa do Castelo chamado *O Assassino da Voz Meiga*, uma coisa para dez minutos.

Continuei sempre a escrever e a realizar. Nos casos dos meus filmes de produção caseira, realizava, produzia, filmava, montava, representava. Foi uma coisa que sempre quis fazer desde a primeira vez que fui ao cinema em criança. Mais tarde identifiquei o primeiro filme que vi, *O Maior Espectáculo do Mundo* de Cecil B. Demille, um filme sobre circo. Tinha-o visto em Loulé, e saí do cinema completamente fascinado e a dizer que era aquilo que queria fazer da vida.

GT — Existe uma percepção que o meio do cinema é fechado, os mesmos nomes repetem-se. É difícil entrarem nomes novos?

AR — No sentido institucional, de ser apoiado pelo ICA e por aí fora, é e parece-me que está cada vez mais difícil. O que vale é que hoje faz-se mais o que eu fazia em jovem, filmes com os amigos em VHS, e com outros equipamentos. É possível, desde que haja ideias. Uma das coisas a que era difícil ter acesso eram os meios técnicos, hoje são muito mais acessíveis. Vêem-se cada vez mais jovens a fazer filmes pelas próprias mãos. Mas não basta só o acesso à tecnologia, é preciso ter boas ideias e fazer filmes interessantes.
Eu hoje sou completamente a favor de que se acabe com os subsídios do ICA como estão e com os 600.000 euros para se produzir um filme… 600.000 euros não dão para fazer grandes produções mas é dinheiro a mais para fazer filmes experimentais de autor. Deviam dar-se 100.000 euros para um filme e aqueles 600.000 já davam para fazer seis. E tenho a certeza que há muita gente que por 100.000 euros faria filmes muito mais interessantes que muitos que estão a ser feitos por 600.000 neste momento. Acho absolutamente obscena a maneira como os subsídios do ICA estão a ser distribuídos. E já não concorro aos subsídios do ICA há muito tempo, deixei de concorrer.

GT — Há lugar, em Portugal, para um cinema "comercial" e outro "de autor"?

AR — Essa é uma discussão estéril que continua a haver sobre o cinema português. Não é com o subsídio do ICA que se pode fazer bom cinema comercial, porque é pouco dinheiro para se fazer uma produção a sério. Era muito mais interessante artisticamente e experimentalmente fazer seis filmes pelo preço de um. E há muita gente das escolas de cinema, e não só, com boas ideias. Claro que haveria muita coisa má, mas assim estamos cada vez mais estagnados. Está cada vez mais difícil para os mais jovens fazer filmes. Já não entram no escalão dos mais conceituados que levam os subsídios do ICA com alguma regularidade nem têm capacidade para fazer uma outra produção que não existe propriamente em Portugal. Acho que se devia assumir esse lado autoral, experimental e independente do cinema e dar apoios a mais filmes.

GT — Vivemos em contacto permanente com o cinema do mundo. Há uma comparação desleal entre os nossos filmes e os estrangeiros, que possuem mais meios?

AR — Há aí duas questões: A questão dos meios de produção e depois o outro lado que tem a ver com o essencial do cinema: as histórias que temos para contar. Por um lado é difícil ou até impossível praticamente fazer um cinema para competir com o cinema mais narrativo, mais de produção americana de Hollywood, porque os dinheiros são outros.
Uma cena que possa parecer banalíssima em termos de realização ou encenação, nunca o é, em Hollywood, na sua construção. Na fotografia, por exemplo. Os tempos de filmagem são completamente diferentes. Uma cena parece banal, mas tem um cuidado em termos técnicos que é difícil haver produção com o tempo e o dinheiro para fazer igual — não estou a falar de cinema independente. Ainda há pouco tempo vi o filme que o Sodherberg fez, *The Girlfriend Experience* e a rapariga (Sasha Grey) disse que usaram iluminação só em cinco ou seis cenas. E o filme funciona. Podiam-se fazer mais filmes como esse, desde que tivessem boas histórias e boas personagens, não precisas sempre de tantos meios técnicos.
Mas se quiseres competir mesmo com um filme, por exemplo com as comédias românticas – e agora o Tino Navarro está a fazer isso com o António Pedro Vasconcelos – é jogar num campeonato diferente. Podes ter uma história tão boa como muitas comédias românticas americanas e muitas das histórias deles são uma chachada mas têm um visual que garante pelo menos a atractividade do público em geral. Estamos a falar de qualidade técnica, não de qualidade criativa ou artística, que garante um certo público. E depois tens o *star system* e por aí fora, o que torna muito difícil competir.
A última coisa que o Tino fez, o *Call Girl,* funcionou bem em termos de público. Ele é um produtor que faz os filmes com a intenção de chegar ao público. Estou muito curioso para ver como é que em termos de público vai funcionar *A Bela e o Paparazzo*, para ver se de facto funciona, se é possível ter-se um cinema que faça competição com o cinema americano. Veja-se o resto da Europa. Os filmes de maior sucesso em França, Itália e Espanha, são produções nacionais. Como aquela comédia, *Bem-vindo ao Norte*, foi o filme com maior sucesso em França. Esses países provam que podem competir e ganhar, de longe, ao cinema americano. O que falta fazermos para chegar aí, não sei bem. Se tivesse essa fórmula...

GT — Mas em França, o mercado do cinema é seis ou sete vezes maior do que em Portugal, sem contar com o mercado da francofonia, que não é comparável ao da lusofonia do "português de Portugal".

AR — Sim, estou a falar de um sucesso proporcional. Se tens o *Star Wars* em Portugal a fazer oitocentos mil, podias ter, comparativamente, um filme português a fazer novecentos mil. Estas comédias e estes filme de sucesso franceses fazem mais lá que os americanos.

GT — Teve experiência como realizador no filme *Duplo Exílio*. Como surgiu o filme?

AR — Eu estava na altura a viver nos Estados Unidos a trabalhar para uma revista portuguesa das comunidades e fiz uma série de reportagens sobre os repatriados. Foi no ano em que passou uma lei em que cidadãos estrangeiros que vivam nos Estados Unidos e que sejam condenados a mais do que um ano de prisão, no fim da pena são repatriados para o país de origem. Em muitas comunidades, na portuguesa por exemplo, muitos filhos de imigrantes que já tinham muito pouco de português, não falavam português, mas que nunca se tinham naturalizado cidadãos americanos, metiam-se em pequenas histórias de droga e eram repatriados para os Açores. Ainda por cima para um meio pequeno. Encontrei o potencial dramático e interesse humano e narrativo dessa realidade para fazer uma história e assim foi. Comecei na altura com o apoio do proprietário da revista em que trabalhava, desenvolvi um guião, com o qual concorremos ao ICAM e tivemos um subsídio para fazer o filme. Escrevi e realizei.

GT — Quando o realizador e o argumentista são a mesma pessoa, o que muda?

AR — Deve depender de caso para caso; no meu caso sou muito pragmático e o *Duplo Exílio* é mais ou menos paradigmático, porque a rodagem nos Açores foi difícil,

no sentido em que tínhamos pouco tempo e o tempo dava-nos a volta aos nossos planos de trabalho. Então estive constantemente a reescrever o guião. Aprendi logo, no duro, que o guião não era sagrado, antes pelo contrário. Foi a lição que dali tirei. Apesar das dificuldades e da necessidade de reescrever o guião constantemente durante a gravação, no fim melhorei imenso o guião. Olho para o guião como estava antes de gravar e na versão final e acho que melhorou imenso. E se tivesse tido um pouco mais de tempo para filmar, teria melhorado ainda mais. Aprendi logo que o guião, mesmo em rodagem, é sempre algo que se pode trabalhar. Obviamente que sendo realizador e argumentista é fácil, porque coordenamos as coisas práticas de rodagem e ao mesmo tempo não comprometemos a história.
Já tive situações em televisão em que fiz só uma coisa ou outra (escrever ou realizar) e é mais complicado. Se escrevi e está outra pessoa a realizar, às vezes há mudanças que até eu faria se fosse o realizador, mas fazia-as de outra maneira — parece que estão a ir contra o guião. E vice-versa: posso estar a realizar uma coisa escrita por outro e a tomar decisões que não são as melhores. Já me aconteceu, numa série que não era escrita por mim, mudar coisas como realizador e meter-me num buraco, porque havia uma lógica por trás que eu estava a perverter, pensando que a estava a melhorar.

Depende muito da relação do realizador e do argumentista. Um argumentista pode escrever a pensar em como facilitar o trabalho do realizador. Mas, se está num projecto com algum constrangimento em termos de produção, se as duas personalidades funcionarem bem, uma ajuda a outra, porque à partida há coisas que sabes que se escreveres são impossíveis de se fazer. Não adianta nada dar tiros nos pés.
Quando escreves e sabes que não vais realizar, permites-te algumas liberdades que se fosses realizar controlarias mais, tendo a noção das limitações da produção.
Também podes fazer isso a ti próprio. Pensar "eu depois resolvo isto na realização" e depois, quando estás a realizar… Também já me sucedeu realizar coisas que escrevi e berrar "quem foi o idiota que escreveu isto?"

GT — Sente que existe mais promiscuidade entre televisão e cinema, neste momento?

AR — O Ingmar Bergman, antes de fazer o primeiro filme fez muitos telefilmes. O problema é o género de produção para TV que temos em Portugal, a maior parte são telenovelas. Eu tenho sorte de ter feito coisas diferentes em televisão. Séries, telefilmes. E abordo cada projecto como abordaria um filme. Quando fiz três ou quatro pseudo-telefilmes, uma série que a TVI chamava «casos da vida», independentemente da abordagem das outras pessoas sobre o que aquilo era, eu olhei para aquilo e disse: uma ficção de noventa minutos, para mim, é uma longa-metragem. Comecei a escrever aquilo como uma longa-metragem, mas com algumas condicionantes. Mas é um bom exercício para toda a gente: tínhamos no máximo cinco décors e dez personagens. Tentar escrever uma história de noventa minutos, com três actos para ser filmado em cinco dias, é completamente louco.Quando falei com colegas meus disseram-me que estava louco; eu respondi que era um desafio. Contar uma história de noventa minutos, é o mesmo que fazer um filme… é daqueles momentos em que é bom ser-se realizador e argumentista, têm de se cumprir estas e aquelas condições. Mas ao segundo e ao terceiro arrisquei muito mais, vai-se ganhando muita prática, o que é algo que este projecto permite.
O que aconteceu no *Duplo Exílio* é que tinha não sei quantas versões do guião, andava um pouco perdido na história que queria contar, porque andava há um ano com a história, depois íamos ter mais outro ano para fazer o filme. Para mim já era tempo a mais. É claro que na televisão o exagero é inverso, tens três semanas para escrever um guião e duas para filmar. Mas é boa prática.

GT — Um argumentista é valorizado em Portugal?

AR — Pouco, e em alguns casos nada. É curioso que num meio mais desconsiderado, na televisão, em muitos aspectos já dão mais importância ao argumentista do que no cinema, sendo que no cinema, em Portugal, muitas vezes o argumentista é o realizador. Há casos em que não é assim, tens o Tiago Santos a escrever para o António Pedro e já se começa a perceber que há um argumentista com um determinado estilo. Mas há muitos realizadores a escrever, o João Mário Grilo, o Canijo também escreve. De facto em cinema ouve-se mais falar no realizador. Em televisão é muito interessante porque o realizador já não é tanto "autor" como no cinema. Na telenovela tens um tipo que é considerado o "autor" da telenovela, mas que tem cinco ou oito tipos a escrever por ele.
Nas séries de referência americanas, às vezes os escritores também realizam as suas séries, mas as séries são conhecidas pelos seus autores, como o Alan Ball dos *Sete palmos de terra*. E nessas séries os autores aparecem como *Executive Producer*, ou seja a pessoa que tem controlo criativo. O autor de uma série, no sistema americano, é que controla o realizador e o estilo, o tom, tudo é responsabilidade do autor.
No cinema, em última instância, o que aparece no ecrã é a escolha do realizador. É a pessoa mais mediática, quem aparece nos making-ofs, etc. Quem sabe, dá a devida importância aos argumentistas e devia dar-se mais, mas terá de ser a própria produção a puxar por isso. Quando se faz uma conferência de imprensa e se leva os actores e realizadores, porque não se leva o o argumentista?

GT — Qual a função da Associação Portuguesa de Argumentistas?

AR — A APA tem estado nos últimos dois anos numa fase de transição, por motivos vários, entre eles a pouca participação de sócios e outros interessados, ficou a funcionar num registo quase virtual. Temos um site que publica uma revista virtual, que é a *Drama*, que podem ler no site da Associação, mas estamos a preparar um regresso e uma abordagem menos virtual e mais concreta. A Associação tem tido, apesar desta existência um pouco virtual, momentos importantes de representação dos argumentistas, por exemplo em relação à lei do cinema; no ICA íamos aos conselhos consultivos, por aí fora. Mas brevemente vamos estar outra vez em actividade, aliás vamos lançar um repto a toda a gente do meio para fazer uma espécie de reunião geral, vamos elaborar novos estatutos e ter uma presença mais física e material do que a que tínhamos no meio.

GT — Há falta de ideias em Portugal?

AR — O que há, em termos de produção para televisão em Portugal, é um meio de produção muito conservador. É mais fácil vender uma ideia próxima de um conceito que já funcionou. Não somos só nós a fazer

o "Liberdade 21", não estão a imitar o "Boston Legal", porque séries de advogados há trinta mil. Também é verdade para os vampiros.
Bons exemplos teriam a sua génese na "Anxiety of Influence" de Harold Bloom. Haver uma inter-influência entre géneros. Mas eu acho positivo que apesar de tudo, e mesmo nas novelas, já se criem originais. Já não é tudo adaptado de formatos sul-americanos. Cada vez há mais séries originais, mesmo se próximas de outros formatos. Mas isso é natural em televisão. Mesmo as grandes estações nos EUA fazem coisas relativamente parecidas. A lógica é a da procura de audiências. É sempre difícil inovar, mas quando se consegue ter uma série de sucesso que abre um registo novo, logo a seguir as outras televisões criam produtos semelhantes.
Até acho um bocado incrível como não são infracções de autores, mas a televisão permite muito essa imitação. Faz-me lembrar um pouco como era no Barroco, os compositores de óperas iam buscar trechos a outros. Não havia direitos de autores, era já o "Creative Commons" a funcionar.

GT — O que é que falta ao cinema português?

AR: Falta muita coisa. Mas é outra discussão estéril. É um cliché dizê-lo, mas uma das coisas que falta à partida é o argumento. E não é porque haja falta de argumentistas e argumentos, há bons argumentistas, há ideias boas. O apoio institucional do ICA é retrógrado, está ultrapassado. Quando se dá apoios a filmes e guiões como eu vi às vezes nas actas dos júris dizer — e por isso é que eu deixei de concorrer ao ICA – o guião, a ideia, não está bem estruturado mas atribuem o subsídio na crença de que o autor, porque é conceituado ou tem nome, poderá fazer um bom filme, acho isso inaceitável e parte daí um dos erros que dão o resultado que dão.

GT — Há falta de formação dos argumentistas?

AR: Eu fiz workshops vários, na UCLA, por exemplo, mas nada que tenha feito grande diferença. Todos esses pequenos workshops no conjunto, sim. É a prática. Como dizia a directora de um teatro onde fiz uma pequena peça em Nova Iorque: por que é que há tantos bons jogadores de basket a vir dos guetos ou bairros piores dos subúrbios de Nova Iorque? Porque há uma tabela de basket em cada esquina e passam o tempo a jogar. E ela falava nisso em relação ao teatro em Nova Iorque, onde há um teatro em cada esquina.
Em termos de escrita, é é preciso escrever muito e ler muito, e esse género de workshops, por muito ridículos que possam parecer em termos de ensinar métodos, no fundo o que fazem é prática, é como ir ao ginásio. É importante, mas a certa altura convém parar: agora paro de tirar workshops e começo a escrever.
Hoje há muitas escolas e workshops, também já dei workshops, mas pela experiência do que dei, tem muito a ver com obrigar as pessoas a estar num sítio em que têm de escrever e pensar a escrita e a pensar o guião e a estrutura. Nesses workshops que dou vou sempre contra quem aparece com um lado demasiado poético. Os workshops servem para nutrir um lado mais prático. Depois cabe ao talento de cada um a diferença. Não é para ensinar regras ou formas, há um sentido de labuta, de treino, de trabalho.
Isso faz com que estejas disponível para escrever e reescrever. Há aquele cliché: Não se escreve, reescreve-se. Acho que aprender a reescrever é importante e uma das vantagens dos workshops é que te obrigam a isso, porque uma pessoa normalmente a escrever sozinha em casa faz a primeira versão, acha que está genial e não sabe pô-la em causa. Depois o guião vai passar pelo realizador, pelo director de arte e por aí fora, e se tens o treino dessa discussão, e de escrever já a pensar em como levares a tua avante perante o número de gente que vai mexer no teu guião, o workshop tem esse lado bom, que permite essa prática.

GT — Tem um método de escrita?

AR — Depende do projecto, depende do deadline e o deadline é muito importante. Por exemplo, um dos telefilmes que escrevi era um guião de noventa páginas e tinha duas semanas para o escrever. Obriguei-me a uma média de dez páginas por dia, para dar um pouco de tempo para a reescrita. Mas em termos de abordagem da estrutura fiz primeiro um outline. Eu antes escrevia sem saber para onde ia, porque achava que me tirava a criatividade, mas o que é que isso me fez? Tenho imensos guiões parados na página quarenta e tal, cinquenta, que é o lugar onde emburras quando não sabes para onde vais. Porque escrever o primeiro acto é muito fácil, apresentas as premissas, as personagens. É preciso saber para onde se vai. Desde que passei esta fase comecei a ter pelo menos um outline por onde ir, mesmo que depois mude as coisas para o final, e às vezes mudo consideravelmente o terceiro acto — rendi-me às evidências. Perde-se um pouco esse lado poético de escrever ao sabor da pena, mas para um guião convém ter-se noção do que se quer contar e de para onde é que se vai.
Como a maior parte das coisas tem que se vender a alguém, tem que se escrever uma pequena sinopse, algo que eu não gosto nada de escrever, mas até ganhei em aprender a fazê-lo.

GT — Como encara a influência do cinema estrangeiro?

AR — Acho que se deve ver de tudo, cinema de todo o género e de todo o mundo. O Kubrik dizia que a sua formação foi feita na sala de cinema do MOMA em Nova Iorque, a ver filmes. Passou um período da vida a ver filmes. E perguntaram-lhe quais foram os filmes que o influenciaram, quais as obras-primas. Ele respondeu que eram os filmes maus que o tinham influenciado. As obras-primas já estavam feitas, não ia mexer nelas. Os filmes menos conseguidos é que o inspiraram a fazer o seu cinema. Bem, eu acho que é importante ver tudo. Em relação à influência, não se trata tanto de fazer comparações, podemos ir beber a muitos lados, podemos ser inconscientemente influenciados por isto ou por aquilo. Quando se vêem filmes norte-americanos independentes que custam proporcionalmente menos que os filmes financiados pelo ICA, pode-se tentar perceber o que e como fizeram para conseguir fazer um filme bom, que ainda por cima é um bom filme. ■

Duplo exílio, de Artur Martins

João Salaviza: "O que importa é aquilo em que o filme se transforma"

Entrevista conduzida por
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

JOÃO SALAVIZA nasceu em Lisboa a 19 de Fevereiro de 1984. Estudou realização na Escola de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo conseguido com *Duas Pessoas*, a sua primeira curta-metragem escolar, o Grande Prémio Take One no Festival de Vila do Conde, em 2005, o Prémio de Melhor Realização no Festival de Curtas-Metragens de Oeiras e, em 2006, o Prémio de Melhor Ficção no Hyperion de Budapeste. A 24 de Maio de 2009, o seu filme *Arena* ganha a Palma de Ouro para curta-metragem do 62º Festival de Cannes, sendo o primeiro filme português a conseguir tal distinção.

Carlos Pereira – Achas que existem preconceitos em relação às curtas-metragens?

João Salaviza – Acho que há uma espécie de sectarização. Provavelmente são pressões da indústria, que tentam catalogar ao máximo os filmes, tornando-os produtos comercializáveis. Qualquer rótulo ajuda, como os rótulos de género, que nos Estados Unidos fazem sentido. Acho que na Europa não tanto. Mesmo a distinção entre ficção e documentário começa, cada vez, a ser uma coisa um bocadinho absurda. Acho que alguns exemplos de bom cinema moderno tendem a ultrapassar essa barreira. Em relação às curtas a mesma coisa. É óbvio que tendencialmente uma curta-metragem vai ser um primeiro filme de um realizador novo, muito por questões de financiamento. Dificilmente alguém vai querer produzir ou insistir em alguém que não filmou nada antes. Mas a partir daí acho que é tudo cinema, independentemente do género. Há grandes exemplos, coisas do Manoel de Oliveira ou do Victor Erice, ou mesmo do Kiarostami, que fizeram curtas já depois de serem realizadores muito respeitados pelas longas. Acho que há sempre uma espécie de preconceito, como se as curtas fossem filmes mais frágeis, ou como se um realizador que fez uma curta o tenha feito porque não podia fazer uma longa. Na prática, ainda há realizadores mais velhos a fazer curtas. Portanto um filme impõe as suas necessidades.

CP – Quais eram as tuas intenções iniciais para o *Arena*?

JS – O ponto de partida, o momento em que tive vontade de filmar a violência juvenil, foi quando houve aquele caso do travesti no Porto, morto por um grupo de miúdos. Claro que isto foi apenas um ponto de partida. O filme é uma ficção, nunca tive a pretensão de que fosse mais do que uma ficção. Acredito cada vez mais, mesmo escrevendo um guião, que as coisas que vou encontrando ao longo da pré-produção de um filme, e na própria rodagem, acabam por contaminar muito o filme, e ter muito mais importância, às vezes, do que as próprias premissas iniciais do guião. De alguma maneira, as primeiras versões que eu tinha não têm nada a ver com o filme agora. Aliás, houve muitas cenas que foram reescritas em função dos *décors* que encontrei. Lembro-me por exemplo que a cena da ponte, em que ele atira a bicicleta, não existia no guião. Encontrei aquele *décor* e disse: quero filmar uma cena com este plano. E escrevi uma cena que fizesse sentido para aquele *décor*. Do ponto de vista académico, isto é tudo o que nos ensinam a não fazer.

Ou seja, a Escola de Cinema ensina-nos a pensar em casa muito bem, cozinhar o argumento, e depois encontrar maneira de filmar. E eu acho que a outra versão também é possível. Os espaços sugerem coisas. Os diálogos foram todos reescritos comigo e com os miúdos, porque aquilo que eu tinha escrito em casa era francamente pior do que as ideias que eles traziam da realidade deles.

Eu acredito muito nesta ideia de um ponto de partida para um filme pode ser qualquer coisa e o que importa é no que é que ele se transforma.

CP – Quanto tempo demoraste desde a ideia até à concretização do filme?

JS – Tive uma primeira versão do guião pronta ainda antes de ir para Buenos Aires, algures em 2006. Estive semi-envolvido com duas produtoras que estariam eventualmente interessadas em concorrer ao ICA com o filme. Num dos casos não me interessou a proposta dessa produtora, no outro caso foi uma produtora que, entretanto, faliu. Fui liminarmente recusado no concurso do ICA e não cheguei a ir a concurso. Só à terceira, depois de conhecer a Maria João Mayer da Filmes do Tejo, é que finalmente o filme foi a concurso e teve subsidio, e eu consegui filmar. Desde uma ideia ainda muito embrionária até o filme estar pronto podemos considerar que foi desde o início de 2006 até à estreia do filme que foi no *IndieLisboa*, em Abril de 2009.

Vanessa Sousa Dias – Como é que qualificarias a tua relação com esta produtora. Em que fase é que se deu o contacto?

JS – Eu estava à procura de uma produtora para este projecto específico, e ela também andava à procura de novos realizadores para começar projectos quase de início, com pessoas que não tivessem muita experiência. Acho que a minha entrada na Filmes do Tejo e a da Cláudia Varejão, embora eu entre um bocadinho mais tarde do que a Cláudia, entra numa linha definida pela produtora de apostar em realizadores novos com menos de trinta anos. Conheci a Maria João Mayer através de um realizador que já tinha trabalhado lá, o Ivo Ferreira, que foi quem nos apresentou. Apresentei-lhe o projecto, tivemos uma conversa, e ela interessou-se pela ideia. Ganhámos o subsídio à primeira, o que também ajudou.

Acho que é muito difícil encontrar um produtor com quem se tenha uma relação honesta e de uma certa liberdade. Claro que surgem sempre pequenas

divergências, mas que se conseguem ultrapassar a favor do filme. Ou seja, o único princípio é de que o filme está acima de qualquer coisa, acima dos egos das pessoas, do dinheiro, obviamente sabendo que há sempre limitações de todo o tipo. Mas as coisas correram bem, portanto pretendo continuar a trabalhar com ela e acho que ela pretende continuar a trabalhar comigo.

CP – Encontraste muitas limitações no período de rodagem? Como correu o processo, quanto tempo durou?

JS – Tive dois meses e meio de pré-produção com o assistente de realização, o Jorge Brás, que também estudou na Escola de Cinema e já tinha alguma experiência, sendo que eu já o conhecia antes. Cada vez mais acredito na importância da fase de preparação. Se calhar tivemos uma fase de pré-produção invulgarmente longa para uma curta-metragem, mas acho que o facto de eu ter conseguido fazer aquilo que queria deve-se principalmente a esta preparação. Não queria que a rodagem fosse um caos nem uma coisa como na Escola de Cinema, em que a rodagem é resolver problemas. Queria que a rodagem fosse como um prolongamento daqueles dois meses tranquilos, em que procurámos actores, *décors*, ensaiámos, e noutros dias não fizemos nada, porque também faz parte. Obviamente que também não era um filme assim tão complicado. Tínhamos dois ou três *décors*, poucos actores, mas percebi mesmo que é na pré-produção que se define tudo. Não vale a pena começar a filmar sem estar com o mínimo de confiança de que as coisas podem correr como queremos.

VSD – Como é que correram os castings? Já tinhas ideia dos actores que querias para as personagens?

JS – Não, para os actores não tinha ideia nenhuma. E achei desde o início que ia fazer o filme só com não-actores, porque achei que dificilmente ia encontrar algum actor que conseguisse representar aquela personagem. Se calhar foi um preconceito meu, mas fiz alguns castings para o protagonista, ou seja para a personagem do Carloto Cotta, e ele foi mesmo o único que parecia conhecer aquilo de que estávamos a falar. Acho que a matéria de trabalho de um actor não é só o corpo dele, a sua voz e a sua entrega, é também a sua inteligência. O Carloto foi assim uma surpresa fantástica, e foi muito bom ter um actor no meio daquilo tudo. Já é muito difícil trabalhar com não-actores, porque não há uma técnica, não há uma escola, não há nada. Levá-los a fazer as coisas que tu queres, o que eles querem às vezes, é muito complicado. O Carloto foi uma espécie de braço direito no meio disto tudo. Em relação aos miúdos foi um processo inserido nos dois meses de pós-produção. Fiz castings em sedes da Santa Casa da Misericórdia, em Bairros de Lisboa, numa prisão juvenil, perto de Caxias, em clubes de futebol dos subúrbios. Tive uns castings com cerca de cinquenta ou sessenta miúdos até escolher aqueles três. Muitas das coisas que estão no filme vieram também de ideias e de vivências que os miúdos partilharam comigo durante esses castings, que obviamente não foram os castings típicos em que eles decoram o guião e lêem as frases. Foi uma coisa diferente, foi mais uma conversa informal com os miúdos para perceber a vontade deles.

CP – Achas que mudou muita coisa em ti, ao nível da tua foram de pensar e ver o cinema, entre o *Duas Pessoas* e o *Arena*?

JS – Sim, acho que sim. Acho que o *Duas Pessoas* ainda é um filme muito académico. Apesar de tudo, consegui fazer o filme que queria ter feito na altura e fico muito contente por isso. Consigo perceber onde é que falhei e onde é que não falhei, e acho que o filme faz imenso sentido naquele contexto específico. Acho que só depois da minha experiência na Argentina e do meu encontro com outro tipo de cinema que não era mostrado na escola, e que eu também não tinha iniciativa para ver enquanto estava em Portugal, é que consegui perceber coisas que na altura não percebia. Que o cinema é muito mais do que uma história bem contada. E acho que na escola aquilo que nos ensinam vem muito de uma certa tendência do cinema clássico americano, e do trabalho da psicologia de personagens, e do trabalho da construção das cenas com uma perspectiva ainda muito presa ao dispositivo de montagem do cinema clássico.

Acho que é fundamental ver essas coisas todas, o Ford e o Kazan, mas depois há outras coisas. Na Escola de Cinema temos espaço para falhar, mas sempre dentro desse domínio estilístico. Uma coisa que eu encontrei na nossa escola e que na Argentina foi o oposto, foi o facto dos filmes da nossa escola parecerem feitos pelo mesmo realizador, pelo mesmo director de fotografia, pelo mesmo argumentista. Se calhar é esse o papel da escola, o de nos obrigar a dominar uma linguagem mais ou menos *standard* do cinema, para depois quando sairmos fazermos outras coisas. Na Argentina encontrei muitos bons filmes feitos dessa maneira, mas também outras coisas muito mais arrojadas, com outras premissas que não são apenas narrativas, realizadores novos que na Escola já começam a encontrar o seu estilo. Esse meu ano na Argentina ajudou-me a abrir os olhos para muitas coisas. E ajudou a libertar-me de alguns preconceitos que eu acho que tinha em relação a muito cinema que hoje em dia não tenho, e que se calhar foi sugerido pela ambiência da escola, dos professores, dos colegas.

VSD – Até que ponto um realizador português, trabalhando com equipas de outros países, com outros métodos e formas de abordar o cinema, é influenciado? Mesmo a própria forma como trabalhas em equipa e te relacionas com o Director de Fotografia, hierarquias que existam, ou não. Até que ponto é que isso pode ser favorável para ti?

JS – É muito benéfico. Não tive muito essa experiência de rodagem lá, embora tenha tido alguns amigos que filmaram coisas, com quem eu discutia os argumentos. Participava de maneira mais informal nas rodagens. Acho que o próprio modelo da produção instituído e que a Escola de Cinema continua a tentar impor ou ensinar é um modelo que está cada vez mais desactualizado. Num cinema não industrial como é o nosso, acho que nos tentam impor um modelo industrial mas numa escala mais pequena, a estrutura hierárquica deve ser uma coisa mais horizontal e não tão vertical. Já há muitos exemplos de filmes portugueses que são feitos com modelos de produção totalmente aplicados ao filme, e dos quais Pedro Costa é, se calhar, o exemplo extremo.

Mas mesmo exemplos não tão específicos como o do Pedro Costa, ou seja, modelos de produção como o do Miguel Gomes, do Marco Martins, do João Canijo, com equipas mais pequenas, mais móveis, e com outra liberdade de poder fazer o filme fugindo um pouco ao plano de rodagem, se for preciso. Um filme tem

necessidades que surgem espontaneamente e que não estão previstas no plano de rodagem. Para mim é absurdo aquela coisa do: "São seis da tarde, portanto acabou". Estás a fazer o plano mais importante do filme e acabou, porque o electricista quer ir dormir. Isso faz sentido no modelo industrial, porque as pessoas são pagas para fazer aquilo, e não podemos pedir ao electricista que faça horas extraordinárias porque ele é um operário, tal como o empregado do café da Cinemateca. Agora, num filme onde haja uma estrutura mais horizontal e onde toda a gente esteja ali a fazer um filme, deixa de existir este tipo de relação corporativa das pessoas que fazem o filme. Todas as pessoas têm um objectivo comum que é fazer um filme. É nisso que eu acredito. Acho que a Escola se devia renovar um pouco e começar a experimentar outros modelos de produção mais modernos e mais específicos para cada filme, já que tem esse espaço onde as pessoas podem falhar. Não faz sentido haver um modelo de produção vigente que é aplicado mais ou menos da mesma forma a todos os filmes.

VSD – Participaste na construção do orçamento para o *Arena*? Fizeste alguma exigência, por exemplo?

JS – Sim, estive a par de tudo, sei onde é que se gastou mais ou menos dinheiro. Claro que não me meti a decidir os salários das pessoas, porque não tenho nada a ver com isso. Fiz algumas exigências. Quis filmar em 35mm, isso foi uma coisa que estava decidida desde o princípio. Claro que a produção disse que eu ia poder filmar menos do que se filmasse em digital ou em 16mm, e filmando em 35mm ia ter de se cortar noutro sítio qualquer. Foi um risco tomado por mim e pela produção. Se estamos todos a fazer o mesmo filme, o realizador deve saber onde é que se gasta o dinheiro. Dentro das limitações que os cinquenta mil euros têm, chegámos sempre a consensos.

CP – Em ambas as curtas há uma espécie de pessimismo final, no sentido em que os teus dois protagonistas voltam à situação inicial. Achas que o pessimismo é um sentimento transversal ao cinema contemporâneo?

JS – Por acaso nunca tinha pensado nisso dessa maneira, mas é uma boa pergunta. Nunca tinha pensado nisso em relação ao *Duas Pessoas*, mas agora que o dizes percebo perfeitamente a relação. Acho que há uma coisa que eu sabia que estava a explorar, que era um arco de personagem em que aquilo que me interessava era mais do que um grande momento climático em que a personagem se transforma. Preferia um caso em que, apesar de tudo o que acontece, nada muda. Acho que isto acaba por ter uma relação com uma certa vivência contemporânea de alguns espaços, e se calhar, quase metaforicamente, de todo o país.

Claro que é pretensioso dizer que o meu filme abrange isto tudo, por isso vou cingir-me às coisas concretas, que é aquela personagem e aquele bairro. Apesar de todo aquele dia ao sol, e daquelas peripécias, no fim, o elo com o bairro nunca é quebrado, apesar daquela fuga, e daquele momento de liberdade efémera que a personagem vive no fim do filme. No entanto, gosto que haja sempre alguma ambiguidade, e apesar de tudo o final do filme também pode ter uma leitura oposta que é o facto daquele tipo ter tido a oportunidade de matar o miúdo ou de vingar-se bem. A pequena transformação que existe, quando o Mauro decide mijar a olhar para a cidade, é uma certa percepção de que aquilo que está a acontecer não é entre ele e o miúdo, mas sim uma coisa com ele próprio. No fim, acho que ele tem uma espécie de percepção, mas isto é a minha interpretação e não tento impô-la a ninguém – o filme já existe e eu sou um espectador como outro qualquer –, de que se está a viver um momento de liberdade, por muito curto que ele seja. Ao mesmo tempo, também pode haver essa leitura, se calhar não tão pessimista, de que esses cinco minutos de liberdade valem tudo isto. Mas acho que aquele filme não era possível ser feito no contexto escolar. Ou seja, se calhar em termos narrativos o filme até fosse aprovado, porque apesar de tudo é uma história mais ou menos linear, mas a maneira como foi filmado levanta questões.

Por exemplo, haveria a tendência, na cena da ponte, para a câmara estar mais perto deles. Como é um momento de mais intensidade, a câmara tem que estar mais próxima, supostamente. Eu quis contrariar essas premissas. A câmara não tem que ser uma última personagem, pode ser um mero observador não participativo daquilo que é filmado.

CP – Mas na cena da ponte colocas o som mais próximo.

JS – Claro, porque gosto de pensar no som em termos gramáticos. Na cena da ponte, o microfone está muito mais próximo do que a câmara. Também existe uma *découpage* sonora autónoma do que está a ser visto, que tem a ver com a questão do som estar em primeiro ou segundo plano, ou estarmos mais próximos de gestos. Na cena final, por exemplo, estamos longe das personagens, tanto com a câmara como com o som. Mas podia ser uma coisa muito mais psicológica, entre a respiração dele e o miúdo a abrir o porta-bagagem. Interessou-me partilhar essa distância.

VSD – Estava a lembrar-me do espaço da casa e a pensar nas coisas que se vêem na cozinha. Aquilo já estava assim?

JS – Não, foi tudo feito de raiz. Trabalhei com a Nádia Henriques, que estudou comigo na Escola de Cinema. Pedimos uma casa emprestada naquele bairro à câmara, porque é um bairro camarário. Embora o bairro tenha mais de quinhentas casas, aquela era a única casa que estava vazia na altura. Tinha vivido lá uma família, e no mês seguinte ia entrar uma família nova. Foi tudo construído de raiz, incluindo a cor das paredes. As únicas coisas que faziam parte da casa eram as grades que estão na janela, que eu achei interessante utilizar como elemento dramático. Ajudou-me a reforçar a clausura do tipo dentro de casa. Tudo o resto foi cenografado.

Isso é outra coisa que é interessante, falando outra vez dos modelos de produção, que é: como é que se põe todos os sectores a trabalhar em conjunto para o mesmo fim? Uma boa fotografia só se faz com uma boa direcção de arte e vice-versa. A escolha das paredes não é uma coisa de produção, nem de direcção de arte, nem de fotografia. É uma coisa do filme. Após o mês em que estivemos a ensaiar com o Carloto e com os miúdos, já havia uma relação do Carloto e minha quase táctil e humana com as coisas que vão sendo postas dentro de casa. No dia da rodagem, já todos conhecíamos aquele sofá. Já todos estivemos sentados naquele sofá, já todos corremos aquelas cortinas. As coisas estão vividas, e para mim e para os actores isso é muito melhor. Estas

coisas só são possíveis se eu encontrar um modelo de produção que sirva isso. O tempo de pré-produção permitiu-me isto tudo.

CP – Como vês o estado actual do cinema português?

JS – Há uma coisa gritante, que é cada vez haver menos dinheiro para fazer filmes. Cada vez se fazem menos filmes, e os poucos que fazemos têm o mesmo orçamento que tinham há quinze anos. É cada vez mais asfixiante. O Estado continua a achar que o cinema é uma espécie de luxo, como se a cultura fosse uma coisa excêntrica. O ICA é um dos poucos institutos de cinema da Europa que não recebe dinheiro do orçamento de Estado. Ou seja, o ICA é subsidiado por uma taxa de 4% sobre a publicidade da televisão. Portanto, quando há crises na publicidade como há agora, fazem-se menos filmes.

Para mim não faz sentido que os organismos que dão dinheiro para museus, para o teatro e para outras artes não o dêem também ao cinema. Porque é que o ICA não é subsidiado pelo orçamento de Estado, como as outras coisas? Acho que a cultura está ao mesmo nível da saúde, do desporto, dos tribunais. Tendo em conta a quantidade de filmes que fazemos, Portugal deve ser provavelmente o país do mundo com uma maior proporção de bons filmes, tendo em conta o reduzido número dos filmes que se fazem. Este ano em Cannes estavam cinco filmes portugueses – o meu, o *Canção de Amor e Saúde*, o *Ne Change Rien*, o *Morrer Como um Homem*, e uma curta de uma rapariga do Porto, que é a Mónica Baptista, na semana da crítica.

Para um país que faz oito ou dez longas por ano, ter cinco filmes em Cannes é uma coisa simplesmente extraordinária. Eu vi a maior parte destes filmes e são tudo grandes filmes. Isto acaba por esconder um bocado a falta de dinheiro e de investimento que o Estado faz no cinema. E há falta de espaço para mostrar estes filmes, visto que o sistema comercial não está interessado em mostrar estes filmes, mas sim num lucro rápido. É óbvio que um filme português feito com meio milhão de euros não tem a mínima hipótese de competir com um filme americano que gasta, só em publicidade, dez vezes mais do que um orçamento nosso. Tem de se encontrar um canal alternativo para começar a mostrar estes filmes.

VSD – Qual a importância efectiva que têm os festivais para o cinema que se faz em Portugal? Isso é realmente significativo em termos de público?

JS – Para o publico português é um pouco irrelevante se os filmes vão ou não a algum festival importante. A crítica de cinema está num momento bastante crítico. Há trinta anos atrás, um bom filme podia definir-se durante o confronto com a crítica. E ainda há alguns anos era normal ver-se num jornal três ou quatro páginas de crítica séria e com produção intelectual sobre um filme. Hoje em dia todo este pensamento está a desaparecer. As poucas coisas que se escrevem sobre um filme acabam por ser muito didácticas, informativas, descritivas, mas raramente sugerem um diálogo exterior ao próprio filme.

Acho que os festivais, antigamente, estavam muito associados a este acto de legitimar um filme ou o interesse de um filme. O filme do Pedro Costa, o *Ne Change Rien*, esteve em Cannes, teve críticas incríveis em todo mundo, e estreou numa sala. Infelizmente, em Portugal, duvido que haja muita gente interessada no filme. Há quem defenda que são os festivais de cinema que lentamente vão começar a substituir as antigas salas do dito cinema não comercial. No meu caso, apesar de ter tido a particularidade invulgar da minha curta estrear comercialmente, teve para aí quinze mil espectadores. Se somar a quantidade de pessoas que já viram o filme em todos os festivais por onde o *Arena* já passou e ainda vai passar, esse número vai ser maior do que o número de pessoas que o viram na estreia comercial. Há vinte anos seria o oposto, em que o festival era um empurrão para o filme.

Os festivais têm esse poder perverso de legitimar os filmes que interessam ou não. No entanto, é importante referir que um festival não é nenhuma garantia nem nenhum selo de qualidade para um filme.

CP – Há realizadores que influenciam o teu cinema, ou pelo menos a forma de o veres?

JS – Não sinto nenhuma influência directa de nenhum realizador. Não tenho aquela coisa de estar a pensar numa cena e pensar como é que determinado realizador filmaria isto. Não sinto essa filiação com ninguém. Obviamente há vários realizadores que admiro imenso, tanto antigos como ainda no activo. As coisas que encontro em comum entre esses realizadores têm quase mais a ver com um lado político ou moral do que com um lado estético ou temático.

Se eu tivesse que eleger um realizador favorito entre os vivos, provavelmente era o Kiarostami. Mas também gosto muito dos Dardenne, do Pedro Costa, do Jia Zhangke, do Tsai Ming-Liang, da Lucrecia Martel. A única coisa que encontro em comum é um desejo de fazer um cinema sem moralismos e sem dogmatismos, e com uma certa ambiguidade que encontro em todos esses realizadores. Permitem que os seus filmes sejam suficientemente abertos para que o espectador possa, também ele, participar com a sua própria experiencia individual no filme.

Acho que a questão da gramática e do estilo do cinema é uma coisa que vou estar sempre a desenvolver e a querer explorar. Acho que aquela discussão antiga, de que é proibido fazer campo / contra-campo, já não faz sentido. O filme tem as suas necessidades. Nunca fiz nenhum campo / contra-campo, mas se calhar um dia vou fazer. Acho que não faz sentido aquele tipo de preconceitos como: não gosto de *zooms*, não gosto de câmara à mão. São coisas abstractas. O cinema tem a ver com muitas outras coisas antes destas decisões. ■

Arena (2009)

Carlos Pereira

Curta-metragem ficcional, 15'
Realização: João Salaviza
Argumento: João Salaviza
Produção: François d'Artemare, Maria João Mayer
Direcção de Fotografia: Vasco Viana
Direcção de Som: Inês Clemente
Montagem: João Salaviza
Direcção Artística: Nadia Henriques
Actores principais: Carloto Cotta, Rodrigo Madeira, Rafael Sardo, Cláudio Rosa
Distribuição: Filmes do Tejo
Prémios: Festival de Cannes 2009: Palma de Ouro para melhor curta-metragem; Indie Lisboa 2009: melhor

curta-metragem portuguesa; Festival Internacional de Cinema de Luanda: melhor curta-metragem, 2009; Faial Film Festival 2009, melhor ficção, melhor filme, 2009.
Nomeações: 20º Festival de curtas-metragens de Moscovo, 2009, 15th Festival on Wheels, 13º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2009, 15º Festival de curtas-metragens Leuven, competição europeia, 2009, FIKE 2009 – 8º Festival de curtas-metragens de Évora; Festival Internacional de Cinema de Oslo, 2009, 47º Festival Internacional de Cinema de Gijón, secção oficial de curtas, 2009; Festival de curtas-metragens Encounters, 2009; Cinemania, Bulgária, 2009, 20º Festival Internacional de Cinema de Liubliana, 2009; 11º Festival Internacional de curtas-metragens de Belo Horizonte, 2009; 23º Festival Internacional de Cinema de Leeds, Reino Unido, 2009; 54º Festival de Cinema de Cork, 2009; Festival internacional de curtas-metragens do Rio de Janeiro, 2009; 14º Festival Internacional de Cinema de Pusan, Coreia do Sul, 2009; Abertura do Festival Jean Carmet, Moulinsm, França, 2009; Festival de Cinema de Warsaw, Polónia, 2009; 53º Festival de Cinema Times BFI, 2009; 15º Festival de Cinema de Sarajevo, 2009; 17º Festival Internacional de Cinema de Vila do Conde, secção de curtas, 2009

Mauro (Carloto Cotta) está em prisão domiciliária no bairro social de Chelas, em Lisboa. Digamos que o trabalho de atenção ao pormenor que preenche *Arena* começa logo no seu apartamento, num trabalho de *art direction* directo aos tons quentes e sôfregos que atravessam o filme. O apartamento de Mauro serve-nos, desde cedo, como forma de revelação de uma personagem de cativeiro que busca a liberdade perdida – atentemos, por exemplo, na ventoinha, elemento de respiração no meio de um amontoado monocromático de laranjas e vermelhos.

Quando três miúdos vêm pedir a devolução de vinte euros por uma tatuagem mal feita, Mauro nega-lhes a solicitação. Servindo-se da violência, os três rapazes entram no apartamento de Mauro, roubando-lhe o dinheiro. E *Arena* avança, simplesmente, nessa busca do protagonista pelo dinheiro extorquido, numa concisão espácio-temporal que permite sentir todo o sufoco e toda a claustrofobia de Mauro e do seu cosmos. Uma exposição sem desenlace, sem *twists*, atravessada numa união de corpo e espaço que permite aumentar o desespero da situação narrativa, afunilando-a para um confronto entre Mauro e o miúdo que lhe rouba o dinheiro.

Digamos que *Arena* é um exercício exemplar de subtilezas, na forma como vai acrescentando poder à narrativa sem acções abruptas. Trajectória interna que passa, literalmente, pelos movimentos de câmara: embora o memorizemos pelo controlo do enquadramento, *Arena* é um filme de reenquadramentos, de panorâmicas e de *travellings* circulares. Exemplo supremo é um dos planos finais: Mauro a urinar de pé, no topo de um prédio, com a câmara a estabelecer toda uma sensação de vertigem em oscilações mínimas, circulares, em redor do protagonista. Trata-se de evocar, sensorialmente, a liberdade desaparecida, com a luz abrasadora do sol sempre presente, incidente sobre os poucos corpos que se vislumbram no filme.

Os diálogos, a não-introdução de banda sonora (embora existam, a espaços, jogos de escalas no design de som), e a escolha de não-actores locais para as personagens dos três miúdos (a lembrar as opções do recente *Gomorra* (2008) de Matteo Garrone), permitem um realismo urbano que se afasta do simplismo televisivo e evoca, a cada plano, as especificidades da linguagem cinematográfica.

Podemos falar de uma realização pós-moderna? Provavelmente. Basta atentar na disposição dos corpos pelos enquadramentos, como que a desafiar as leis da gravidade. A forma como Salaviza alia a arquitectura do espaço com as movimentações do protagonista – e o seu estado de espírito –, denuncia um desejo de abstracto, intimamente contemporâneo, numa narrativa linear. Pensemos na utilização do hotel de *O Último Ano em Marienbad* (1961), de Alain Resnais ou no apartamento da sequência inicial de *O Eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, para descobrir que *Arena* não anda longe desses propósitos: o espaço não só serve a narrativa como se transforma, ele próprio, na narrativa. Relembremos, face à ideia de pós-modernismo que atravessa o filme, o último plano do filme, onde Mauro acaba deitado no topo de um edifício do bairro. "*O corpo nunca está no presente, contém o antes e o depois, a fadiga, a expectativa*": palavras de Deleuze sobre o *corpo quotidiano* que nos remetem para o corpo de Mauro, tessitura carnal que atravessa em sofrimento todo o espaço-tempo de *Arena*. ■

Arena, de João Salaviza

CláudiaVarejão: "A geração mais nova está a conseguir contornar as dificuldades"

Entrevista conduzida por Carlos Pereira

CLÁUDIA VAREJÃO nasceu no Porto, em 1980. Estudou cinema na Restart em Lisboa, na Academia Internacional de Cinema em São Paulo e no Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian em parceria com a escola alemã Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin. Realizou o documentário *Falta-me* e as curtas-metragens *Fim-de-semana* e *Um Dia Frio*. A par do seu percurso de realizadora trabalha regularmente como montadora e directora de fotografia em documentário. Tem desenvolvido projectos de vídeo em teatro, performance e artes plásticas. Encontra-se actualmente a preparar uma nova curta-metragem, *Canção da Manhã*.

Carlos Pereira – Como costumam nascer as ideias para os teus filmes?

Cláudia Varejão – Acho que são sempre ideias pessoais. Mesmo que eu pegasse na adaptação de um livro aquilo tinha que me dizer alguma coisa. Neste caso como são escritos por mim, e no caso do *Um Dia Frio* com a Graça Castanheira, são filmes muito pessoais. Portanto as ideias para os meus filmes passam inevitavelmente pela minha vida, por tudo aquilo que me rodeia e tem rodeado ao longo dos anos. Não quer dizer que seja um trabalho biográfico, ou que aquilo que estamos a ver é, ou foi, a vida da Cláudia Varejão, mas inscreve-se inevitavelmente na biografia, porque me diz respeito a mim: ou porque assisti, ou porque vivi, ou porque pensei sobre. As ideias partem de mim.

CP – Quanto tempo demorou cada um dos teus filmes, desde a ideia até à respectiva apresentação?

CV – Foram tempos muito diferentes. O *Falta-me* é muito particular, porque foi o primeiro filme que eu fiz. Ainda estava a estudar, a acabar o curso da Restart, de realização, e pensei naquele dispositivo, de fazer perguntas às várias pessoas. Na altura só tinha aquela imagem, que eram vários retratos, e depois aquilo acabou por criar uma narrativa. Como eu estava a estudar e não tinha dinheiro absolutamente nenhum, e o único meio que eu tinha era uma câmara mini-dv muito pequenina, fui fazendo o filme ao longo de um ano e meio. Todas as manhãs e tardes que tinha livres ia para a rua e ficava lá à procura de pessoas. Portanto filmei muito, durante muitos meses. Depois o filme despertou alguma atenção, ainda em processo de criação, à RTP, e tive algum dinheiro para acabar o filme. Eu diria que foi um processo de quase dois anos. O *Fim-de-semana* também é muito particular, porque está inserido num contexto de um programa de criatividade da Gulbenkian, e é um filme que foi feito em três meses. Claro que vem um bocadinho detrás, porque a ideia para esta curta já estava escrita antes, embora maturada durante o processo de aulas do curso. Foi filmado em dois dias e montado numa semana. O *Um Dia Frio* é diferente. Quando o programa da Gulbenkian termina, lança-se o desafio de se escolherem seis projectos futuros, entre todos os participantes do curso, para serem subsidiados. Eu escrevi o filme durante quatro ou cinco meses, e acabou por ser seleccionado e subsidiado. Foi reescrito, obviamente. O processo demorou um ano e meio. Eu preparo os filmes com muito tempo, porque para mim é muito importante. Eu estive três meses e meio a preparar o filme em todos os sectores, inclusive na escolha e no trabalho com actores. Eu gosto muito de reescrever o argumento com eles, gosto muito de ensaiar, de experimentar cenas. Preciso de fazer as coisas com calma, para encontrar os *décors*, para encontrar as caras perfeitas, ter a certeza da câmara, ter a certeza das objectivas. Depois, quando chegas à rodagem, é como se fosse um documentário, porque temos que nos adaptar às circunstâncias. Mas quanto melhor preparadas elas estiverem, melhor. No *Um Dia Frio*, como é um filme que percorre Lisboa, é preciso encontrar muitos *décors*. E era um filme que, apesar de ser subsidiado, não tinha muito dinheiro. É preciso negociar muito. A casa onde foi filmado foi quase reconstruída de raiz. Era na Avenida do Brasil, uma casa de uma mãe de um amigo, que estava fechada há anos. Eu queria uma casa que tivesse uma aparência um bocado intemporal, quer dizer, que fosse contemporânea mas que ao mesmo tempo pudesse pertencer aos anos 80. A cozinha, por exemplo, foi reconstruída de raiz. Tudo demora muito tempo. É claro que o filme é assinado por mim, mas o filme não é feito por mim, é feito por uma equipa, mesmo que seja reduzida. Para estas pessoas todas estarem em sintonia com aquilo que eu imaginei, é preciso muito tempo de relação. Não acontece num mês só; acontece em almoços e jantares. Para que as rodagens corram bem, é preciso muito tempo de preparação. E *Um Dia Frio* teve muito tempo. E teve uma rodagem longa também – onze dias –, o que é muito tempo para uma curta.

CP – Interessam-te as equipas pequenas?

CV – Interessam-me muito. Primeiro, num sentido óbvio, de me sentir mais confortável e de conseguir olhar para toda a gente, saber o nome de toda a gente, e de conseguir falar com toda a gente. Esta equipa devia ter doze pessoas, já com os actores. Era uma equipa muito pequena, e assim gostaria de continuar a trabalhar, apesar de ter consciência de que, quando passar para uma longa, as equipas vão ter que aumentar. Mas não queria aumentar muito, acho possível fazer uma longa-metragem com quinze ou dezasseis pessoas. E portanto ter ali uma família, não uma equipa técnica.

CP – Já tinhas pensado os actores antes de cada curta-metragem?

CV – O Adriano Luz sim. Eu escrevi e era o Adriano. No *Fim-de-semana* ainda não tinha ninguém pensado. Era muito experimental, como se representasse um "*sim, vê-se que ela vai por aqui*", mas é uma espécie de

uma experiência feita em dois dias. Eu senti-me muito frustrada no final do filme, porque queria trabalhar muito mais com o Adriano e com aquela equipa que tinha descoberto. Houve ali pessoas que se perpetuaram para o *Um Dia Frio* e que se hão-de perpetuar para os meus filmes seguintes. O Adriano foi logo pensado, a Maria d'Aires também foi pensada. Os miúdos foram escolhidos por *casting*. Eu gosto muito de trabalhar com pessoas novas, são muito moldáveis. Dá-me muito prazer fazer *castings*, não com o peso da palavra, mas no processo de procura de um actor para uma personagem. Podemos recriar o guião de novo, redescobri-lo.

CP – Como é a tua relação com a *Filmes do Tejo*? Como nasceu?

CV – A minha relação com a minha produtora é, felizmente, uma relação de confiança. E as relações de confiança, no cinema, em qualquer trabalho ou numa relação de intimidade com alguém, são o melhor chão que nós podemos pisar para trabalhar. Quando eu mostrei o *Falta-me* ainda eram só meia dúzia de imagens e eles disseram: "*Gostamos*". Quando alguém diz que gosta do que estás a fazer quer dizer que acredita nisso. E portanto deram-me sempre muita liberdade para trabalhar. Depois, como eu acredito no casamento, e que quando alguém se casa é bom que seja uma relação de continuidade, estou a apostar nessa relação de confiança. Obviamente, quanto mais dinheiro for preciso, mais confiança tem que ter essa relação, mais trabalhada tem que ser essa relação. Mas eu sinto-me em casa. Acho impossível fazer um filme sem produção. Eu preciso de um chão, e a *Filmes do Tejo* tem experiência na preparação, mas principalmente na divulgação do trabalho. Os meus filmes não vivem só de serem bonitos, vivem de um trabalho de querer chegar cada vez a mais pessoas.

CP – Encontraste muitas limitações durante as rodagens?

CV – Não, devido ao tempo de preparação. Todos os contratempos que aparecem são para mim muito estimulantes, e têm a ver com uma espécie de escola que eu também tive, que foi a de começar a trabalhar no documentário. Aprendi a lidar com o real, com o que está a acontecer. Aí deixam de ser contratempos, e passa a ser o contornar de uma situação que eu não esperava. É quase esotérico, como se aquilo fosse acontecer de propósito para o teu filme. Não tive ninguém a dizer-me que não tinha dinheiro para usar um praticável. Não acontece, porque eu penso nas coisas com muito tempo de antecedência. Há coisas pequeninas, por exemplo, a câmara avariar no primeiro dia de rodagem. É um contratempo, mas nada que me impeça de fazer o que eu tinha idealizado.

CP – Costumas participar na montagem dos orçamentos? Do *Um Dia Frio*, por exemplo?

CV – Numa primeira fase, sim. Não percebo nada de números, nem de dinheiro, nem de contas, porque tenho que me preocupar com outras coisas, e é por isso que é bom ter uma produtora em quem se confia. Eu faço parte do desenho do orçamento no início, mas mais para estar informada, para saber até onde é que eu posso ir, com o que é que eu posso sonhar. Não posso ir para grandes aventuras porque já sei que provavelmente não vou ter dinheiro para isso. Sinto-me protegida, daí nunca ter sentido necessidade de controlar as contas. Para mim só é importante que toda a gente receba, mesmo que o valor não seja ideal. Nós sabemos que o dinheiro que existe no cinema não é suficiente para as pessoas receberem o justo, muito menos nas curtas.

CP – Em ambas as curtas há uma espécie de trabalho sobre a incomunicabilidade, sobre o que fica por dizer. É um território que te interessa?

CV – Eu antes achava que era sobre isso que estava a trabalhar, sobre a incomunicabilidade. Ao longo do tempo, tenho descoberto que estou a tentar trabalhar sobre aquilo que se diz na ausência da palavra, que é diferente daquilo que não se diz. Construir gestos e ambientes que comunicam da mesma forma que as palavras comunicam, e isto é diferente. Sinto, ao olhar para o *Fim-de-semana*, e mais para o *Um Dia Frio,* que estás quase até aos últimos minutos a pensar: isto é uma família desconstruída, em que cada um vive para o seu lado, em que não comunicam. Mas no final acabamos por perceber que a comunicação está lá, que o chão está lá, que a afectividade está lá, que está tudo lá, para além da palavra. E é mais nesse sentido que me interessa construir narrativas. Não quer dizer que eu não vá utilizar a palavra mais do que até agora, mas interessa-me muito esta maravilha das imagens e dos sons, interessa-me trabalhar isto até à exaustão. O som não tem que ser só a palavra. E a mim interessa-me muito criar narrativas a partir de sons quotidianos, na imagem de gestos quotidianos, mas que vivem, que são elementos narrativos. Isto é uma metáfora perfeita para as famílias, onde se constroem espaços novos e nichos onde já não se fala, mas estão lá, e comunicam todos os dias. As relações de intimidade são isto, não é? Deixamos de falar. Claro que isto é uma zona pantanosa, e eu também falo disso, das zonas de desconforto, da dor, do segredo, da ausência de espaço para amar ou comunicar coisas que ocupam o espaço dentro de nós e depois não são ditas.

CP – Como vês o estado actual do cinema português?

CV – Eu sou uma optimista, vejo sempre o copo meio cheio. Não sinto que haja uma Nova Vaga comigo ou com o João Salaviza, porque olho para os nossos filmes e não vejo nada de novo. Vejo cinema, vejo trabalho. Dou os nossos nomes porque estamos na mesma produtora e temos trabalhado muito de perto, temos ganho prémios, tem sido bom. Mas não vejo nada de novo. Talvez por termos passado por um tempo difícil, em que os filmes não eram vistos, que não iam mais longe, não iam a festivais, talvez nesse sentido esteja a ver um interesse maior pelo nosso cinema. Mesmo cá dentro não sinto mudança. Não sinto mudança na forma como os filmes são subsidiados, não sinto mudança na forma como os filmes são feitos. Sinto inevitavelmente que Portugal está a conseguir sair do seu próprio quintal, e por isso já mostra mais trabalho. Cada vez mais isso é possível, também devido à internet, globalização e também a revolução digital. O digital apareceu mas é preciso saber usá-lo, e sinto que neste momento toda a gente filma e faz atrocidades com o vídeo, e acho que com o tempo vamos todos aprender a trabalhar melhor. Não sinto nada de novo, mas sinto um grande optimismo. Acho que esta geração mais nova está a conseguir contornar as dificuldades, que já estão instaladas há muito tempo. As pessoas novas que saem das escolas, mesmo com pouco dinheiro, estão a conseguir contornar os obstáculos. Nós não temos

indústria, não temos dinheiro, mas mesmo assim é possível filmar. Portanto eu estou optimista.

CP – Qual a importância que têm os festivais – nacionais e internacionais –, quer para o cinema português, quer para o teu cinema?

CV – Eu acho maravilhoso que os filmes sejam vistos. Fazer filmes para ficarem guardados, e para eu ficar contente comigo, ou ser quase um processo terapêutico de eu conseguir fazer coisas, isso não tem interesse nenhum. É bom, mas não chega. As curtas só são vistas em festivais. Há muitos festivais, e hoje em dia os nossos filmes vão de Santarém a Tóquio, vão a todo o lado. E mais, perceber que os nossos filmes são compreendidos por outras culturas, isso tem sido surpreendente. Mas para mim os festivais de curtas têm uma coisa muito perversa, que me incomoda, que é a competição. Como se os filmes fossem possíveis de serem comparados. Como é que isto não acontece em mais sítio nenhum? Não acontece nas artes plásticas, não acontece no teatro. Estamos a falar de processos de criação, que são autorais, pessoais. Como é que isto é comparável? Os festivais vivem da comparação. É claro que é bom quando ganhas um festival, porque os prémios abrem a possibilidade de poderes continuar a filmar. Mas depois há este lado muito perverso, que não há como contornar. São sítios muito bons até para criares co-produções com outros países, e isso é positivo. Mas o que realmente conta é poderes por o filme em sala, e que as pessoas do teu país, e fora, se for possível, vejam os filmes sem saírem de lá a comparar com o filme que foram ver na semana passada.

CP – Estudaste no Brasil. Achas que essa experiencia te trouxe uma relação nova com as equipas e com os métodos de trabalho?

CV – De facto eu estudei, não trabalhei, e isso é diferente. O que eu senti foi que eles são muito bons tecnicamente. São uma máquina, não têm medo do trabalho. É impressionante como fazem qualquer coisa com o mínimo de meios, e isso marcou-me. O facto de eu trabalhar com pouca gente se calhar também vem daí. Criativamente senti-me muito próxima das histórias que eles contavam. O cinema da América Latina é provavelmente, neste momento, o cinema que me diz mais. Descobri lá a Lucrecia Martel, por exemplo. Acho que não fui influenciada ao nível do trabalho, mas sim ao nível da linguagem. Como contar uma história com imagens e sons? Foi uma altura em que eu vi muito cinema. Uma coisa que me despertou muito essa experiência foi a vontade de filmar fora de Portugal, possivelmente no Brasil. Em termos de co-produção acho que faz sentido. Se filmar lá acho que me irá influenciar.

CP – Tens alguns realizadores que influenciam o teu cinema, ou pelo menos a forma de o veres?

CV – Eu acho que o cinema se aprende a ver, mas essencialmente a fazer. É muito importante fecharmo-nos na Cinemateca a ver cinema, mas é também muito importante fazermos cinema. E sem medo, mesmo que haja muitas tentativas e erros. Gosto de clássicos, acho que está lá a gramática toda. Penso que o realizador com o qual aprendi a fazer cinema foi com Bergman. Aprendi a filmar com ele. Aprendi tudo sobre o rosto, por exemplo, e nos meus filmes o grande plano predomina. Foi ali que eu aprendi tudo: como filmar, como respirar, como trabalhar o som, como trabalhar o silêncio, como trabalhar a palavra e a ausência da palavra. São universos muitas vezes oníricos, mas com uma atenção muito grande à realidade. Eu não vejo muita coisa, porque me influencio. Se estiver perto de fazer um filme, não posso ver nenhum. Digamos que não tenho muitas referências contemporâneas. Talvez a Lucrecia Martel, na forma como pensa o cinema. Interessa-me o método dela, a forma como escreve, a forma como o som é uma partitura base para os filmes dela. O Cassavetes, também, pela forma como ele trabalha o contratempo, como sabe utilizar o momento, como dá liberdade aos actores. Fez-me aprender muito sobre a direcção de actores, e são eles que dão voz aos filmes. Em Portugal, há um realizador que me interessa muito acompanhar, também porque trabalha com tempo, que é o João Canijo. Interessa-me a forma como ele trabalha com os actores e a forma como ele se move para ir até aos espaços, construindo lá a realidade que ele quer filmar. ■

Os filmes de Cláudia Varejão

Carlos Pereira

Falta-me (2005)

Curta-metragem documental, 20'
Realização: Cláudia Varejão
Produção: Graça Castanheira
Direcção de Fotografia: Cláudia Varejão
Direcção de Som: Perseus Mandillo
Montagem: Cláudia Varejão
Distribuição: Filmes do Tejo
Prémios: Festival Caminhos do Cinema Português, 2006: Prémio da Imprensa e Prémio Melhor Documentário; Festival DocLisboa, 2005: Menção Especial Primeira Obra

O primeiro documentário de Cláudia Varejão é uma tentativa de trabalhar sobre a palavra escrita ao invés da palavra dita. Num pequeno quadro que percorre uma multiplicidade de personagens reais, cada um escreve a giz aquilo que pessoalmente lhe falta, preenchendo o título do filme. Não deixa de ser fascinante sentir que a experiência documental de Varejão contaminou o seu percurso posterior na ficção, e *Falta-me* é, apesar da sua esgotante fórmula, uma singular casa de partida.

Fim-de-semana (2007)

Curta-metragem ficcional, 8'
Realização: Cláudia Varejão
Argumento: Cláudia Varejão
Produção: Manuel Veiga, Fundação Calouste Gulbenkian
Direcção de Fotografia: David Bonneville
Direcção de Som: Perseus Mandillo
Montagem: Cláudia Varejão
Actores principais: Adriana Moniz, Adriano Luz, João Gil, Manuela Couto
Distribuição: Filmes do Tejo

A instituição familiar parece deter, para Cláudia Varejão, um peso significativo. *Fim-de-semana*, a primeira curta-metragem de ficção da realizadora, passa-se numa casa de campo, durante um Verão, tendo como protagonista uma família de classe média: um pai, uma mãe, um filho mais novo e uma filha adolescente. A filha mais velha parece querer contar um segredo, mas a família parece não querer ouvir. Nesse sentido, *Fim-de-semana* parece ser uma obra sobre a lacuna da

comunicação familiar, edificada a partir do silêncio que vai devastando aquelas relações.
É um olhar quase documental sobre cada um daqueles intervenientes, que vem reforçar o esbatimento de fronteiras entre ficção e documentário no cinema contemporâneo, no qual Cláudia Varejão também constrói a sua identidade cinematográfica. O espaço é, claramente, um motor da energia narrativa e temporal. Quase toda a acção se passa em volta da piscina da casa de campo, sendo a piscina a aparente denúncia de um tempo que paralisou, de relações que estagnaram, de uma serenidade profundamente inquietante, em que o ritmo lento denuncia a agitação interior de cada personagem.

Um Dia Frio (2009)

Curta-metragem ficcional, 25'
Realização: Cláudia Varejão
Argumento: Cláudia Varejão, Graça Castanheira
Produção: François d'Artemare, Maria João Mayer
Direcção de Fotografia: Rui Xavier
Direcção de Som: Adriana Bolito
Montagem: Cláudia Varejão, Pedro Marques**Actores principais**: Adriano Luz, Ágata Pinho, Ana Rodrigues, Isabel Ruth, Maria d'Aires, Vicente Carneiro
Distribuição: Filmes do Tejo
Prémios: Festival Internacional de Cinema Mediterrâneo de Montpellier, França, 2009: Grande Prémio de Curta-Metragem; Festival Internacional de Curtas-Metragens de Tânger, Marrocos, 2009: Prémio Especial do Júri; Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Portugal, 2009: Prémio da Crítica; Faial Filmes Fest Festival de Curtas das Ilhas, Portugal, 2009: Menção Especial Prémio RTP2 - Onda Curta; CINEPORT - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, Brasil, 2009: Troféu Andorinha Digital Ficção Curta; Festival International du Court Métrage de Lille, Rencontres Audiovisuelles, França, 2009: Grande Prémio Internacional
Festivais: Tallinn Black Nights Film Festival, Estónia, 2009; Kolkata Film Festival, Índia, 2009; Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, Brasil, 2009; Ovarvídeo - Festival de Vídeo de Ovar, Portugal, 2009; Fitas Na Rua, Portugal, 2009; Festival Internaziomale del Film Locarno, Suíça, 2009; Curtas Vila do Conde Festival Internacional de Cinema, Portugal, 2009; Festival International du Cinéma Méditérranéen de Tétouan, Marrocos, 2010; International Film Festival Rotterdam, Holanda, 2010; Clermont-Ferrand International Short Film Festival, França, 2010.

Um dia na vida de uma família, que começa num amanhecer sereno e termina na mais profunda noite urbana. É um retrato ímpar da cidade de Lisboa, do metropolitano às ruas, na qual se trabalha uma imagem tão fria como não se via desde *Alice* (2005), de Marco Martins. Cláudia Varejão é detentora de um dos mais singulares olhares contemporâneos, profundamente crente no poder do espaço como tradutor de emoções. Digamos que as inquietações formais da realizadora permitem-nos um olhar cirúrgico daquele universo: a fábrica, a piscina, ou a cozinha onde a família toma pequeno-almoço são *décors* que contêm em si um mundo gélido, repetitivo, imerso em solidão. O trabalho de direcção artística na cozinha da família é particularmente aprazível na caracterização do *mood* do filme, atento a todos os pormenores e servindo, de forma exemplar, cada enquadramento.
Embora a Direcção de Fotografia seja de Rui Xavier, é Cláudia Varejão quem toma posse a operação da câmara. Trata-se de um trabalho delicado e cristalinamente apaixonado, concentrado nos gestos, nas profundidades, nas texturas. A atenção ao foco é pivotal, constituindo-se enquanto movimento concordante com a ideia de que, no mundo solitário daquelas personagens, cada pormenor ganha um peso radical. Gesto absolutamente cinematográfico, em tudo ligado à minúcia bressoniana, que situa instantaneamente Varejão num cinema autoral.
Um Dia Frio, a segunda curta-metragem de ficção da realizadora, é um filme que parece nascer de uma união de aproximação e distanciamento, colocando, tal como nos seus trabalhos anteriores, a imagem acima da narrativa. De facto, o argumento, escrito em conjunto com Graça Castanheira, assenta num minimalismo intimamente contemporâneo: a fragmentação e a abstracção dos espaços e dos tempos parece evocar, a cada momento, a importância formal de cada plano. Digamos que não é um trabalho livre de obsessões que forçam algumas das situações dramáticas, mas, ao mesmo tempo, é um cinema que não abdica das descobertas constantes das suas personagens: do amor, da doença, da puberdade, do envelhecimento. Atentemos num excerto da sinopse do filme: "*Num Inverno em Lisboa, pai, mãe, filho e filha, traçam o percurso de um dia, a sós. Um filme que se desenvolve em torno de personagens cujo antagonista não é mais do que a própria vida, com nada (e tudo) de heróico"*. Corpos, distâncias, relações e respirações observados como pequenos milagres quotidianos. E, no entanto, não podemos deixar de falar de heróis, errantes e banais, que encontram na sua normalidade a mais épica existência. ■

Fim-de-semana, de Cláudia Varejão

Pedro Sena Nunes: "A produção é uma área absolutamente criativa"

Entrevista conduzida por Ana Isabel Soares

PEDRO SENA NUNES nasceu em Lisboa em 1968. Terminou o Curso de Cinema da ESTC, área de Imagem, em 1992 e co-fundou a Companhia Teatro Meridional. Frequentou cursos e *workshops* de cinema, fotografia, vídeo, teatro e escrita criativa em Barcelona, Lyon, Sitges, Budapeste e Florença. Realizou documentários e ficções em cinema e vídeo e produziu mais de 90 *spots* publicitários para televisão e rádio. Bolseiro de várias Instituições, colabora com coreógrafos, encenadores, artistas plásticos, actores, *designers*, músicos e arquitectos. Foi júri de concursos e festivais de fotografia, teatro, *design*, dança e cinema. É professor convidado no IPA, do grupo ETIC. Realizou, entre outros: *Burdião,* Portugal, 2003, EXP, Betacam SP, Colour, 6'; *A morte do cinema,* Portugal, 2003, DOC, 35mm, Colour·B&W, 30'; *Cacilheiros—Alerta,* Portugal, 2002, EXP, 35mm, Colour, 30'; *Entraste no jogo, tens de jogar, assim na Terra como no céu,* Portugal, 2000, DOC, Betacam SP, Colour, 40'; *As palavras derretem-se na água*, Portugal, 1998, EXP, Betacam SP, Colour, 12'; *Devaneios flutuantes — Carlos Paredes*, Portugal, 1998, DOC, Betacam SP, Colour, 10'; *Fragments Between Time and Angels,* Portugal, 1997, DOC, Betacam SP, Colour, 52'; *Impressões do 3º dia em Glasgow*, Portugal, 1997, DOC, Betacam SP, Colour, 10'.

Ana Isabel Soares — Como relacionas o teu modo de realizar com o de produzir os teus filmes? É difícil ser realizador e produtor ao mesmo tempo?

Pedro Sena Nunes — Sempre estive associado a produtoras minhas. Primeiro, com a Meridional, que era inicialmente dedicada às áreas de teatro e cinema; mais tarde, esta proximidade com a VoArte. Nunca estive a produzir isoladamente. Para responder mais concretamente à tua questão, creio que isso começou num modo de realizar, de produzir, que esteve sempre muito presente na minha própria formação, ainda que não seja explícita nessa formação, que de início é na área de imagem. Mas depois tinha de realizar, e talvez por essa razão: estar numa área que é a imagem e ter que realizar fez-me sentir sempre muito colado à produção. Vejo a produção como uma área absolutamente criativa e é nisso que me foco. Vejo a área da produção como um desafio paralelo ao da própria criação. Não consigo fazer uma separação, nunca consegui. Mesmo quando fazia ou faço ficção, quando faço documentário ou quando faço seja o que for. Não faço distinção. Isto tem muito a ver, muitas das vezes, com a dificuldade que existe quando estamos a trabalhar, e no meu caso específico quando penso num projecto, a ter um olhar explicitamente colado a uma ideia cinematográfica.

Esta ideia é quase sempre, por um lado, como se entende o cinema, é uma ideia de montagem; mas também, em simultâneo para mim, é uma ideia de produção. Acho que para mim a produção é o desafio de fazer com que as coisas possam acontecer. Há na produção um desafio que sempre me interessou. Com a VoArte as coisas ficaram mais explícitas, com o apoio da directora artística, Ana Rita Barata, que decidiu também apostar muito forte nesta questão de produzir alguns dos filmes. Depois são equipas da VoArte, são equipas que têm uma durabilidade – não é uma equipa de dez anos constante, habituei-me, nessa dinâmica, a deixar a realização exactamente no seu lugar. Em qualquer projecto meu, é verdade que me desgasto muito mais em toda a montagem até financeira e logística do que propriamente no acto de realizar.

Há outra questão, que não queria abrir já, sobre o tempo que levo a preparar cada projecto. Levo muito tempo a preparar: as ideias de realização maturam com um tempo por vezes diferente do normal, porque não depende do resultado. Como o meu objectivo não é acabar um determinado trabalho amanhã, não tenho esse compromisso contratual, as coisas vão nascendo e eu vou maturando as ideias de realização. Penso que essas ideias sempre se relacionam com aspectos tecnológicos de cada etapa. Felizmente, posso olhar para trás e perceber que, quer do ponto de vista da realização, do mundo das ideias, quer do mundo tecnológico, as coisas mudaram muito e cada projecto é sempre um desafio singular do ponto de vista do olhar, daquilo que procuro, e sobre a sintonia que pode existir com a parte técnica – de que técnica estamos a falar? De um equipamento novo que me permita gravar o som digitalmente em disco, de uma câmara que permite gravar em cartão e que permite operacionalizar determinadas etapas com outro tipo de tempo e de ritmo? Tudo isto tem a ver com a própria produção.

Mesmo no desenho pedagógico, costumo fazer um traçado geométrico de dois triângulos: um mais criativo e um mais técnico. Os vértices do mais criativo são a escrita, a realização e a produção. Para mim, este é um triângulo misterioso do ponto de vista geométrico, porque nele os vértices fundem-se. Depois, há uma outra etapa, que entendo como um triângulo técnico, cujos vértices são a imagem, o som e a pós-produção. Este triângulo técnico interessa-me tanto quanto o primeiro, porque ambos se combinam. Mas a este consigo separá-lo em duas formas. A partir do primeiro triângulo, começo a desenhar o segundo, que me faz pensar mais na equipa que vou reunir.

A realização, para mim, para além da produção, é também a ideia da escrita. A escrita do projecto, a escrita da pesquisa, a pesquisa até da própria produção, tudo isto faz parte de uma espécie de uma estrutura que ajuda, arranca a identificação do projecto. Esta é a visão que tenho e não consigo separá-la, nunca consegui. É muito difícil que alguém me entregue um argumento, que me entregue a produção toda e me diga "agora vem aqui realizar, por favor". Não sei fazer isso.

AS — Se dizes que isso já vem da tua formação, é natural que o tenhas como hábito.

PSN — Mas atenção: não me formaram a fazer isto. Vem-me é do tempo da formação. Passa também por eu desejar o controlo do projecto – esgoto-me nisso, esgoto-me no processo, nestas pressões, coisas que podia evitar. Mas depois é evidente que há uma etapa, com a equipa, em que delego, em que cada pessoa tem as suas funções e eu me concentro naquilo que é mais

necessário. Estou sempre atento a que isto tudo se relacione, e creio que isso também ajuda a ter uma noção sobre o conceito de equipa que procuro.

AS — Como defines essa equipa que trabalha contigo em cada projecto – é sempre a mesma? Quais são os teus critérios, ou o que tens mais em conta?

PSN — Não tem a ver com o acaso. A formação da equipa, para mim, é essencial. Não direi que tenha acertado sempre, mas faço por isso. Inicialmente acreditei – e mais uma vez isto vem do tempo da formação – que seria e será normal uma primeira etapa da vida de profissional ser feita muito com as pessoas ao lado de quem aprendemos. Existe uma continuidade quando os grupos de trabalho são constituídos com colegas, não necessariamente colegas directos, da turma, mas daquele ano ou daqueles anos em que participei ou em que estive. Como depois de acabar o curso em Portugal estive quatro anos em diferentes escolas na Europa, tive sempre um contacto, uma interligação, um intercâmbio muito internacional. Mas houve uma equipa mais sólida no início que durou alguns anos. Acho que é uma coisa que acontece: uma equipa ter uma duração mais prolongada até quando as pessoas o desejam. Chega o momento em que as pessoas não são de facto obrigadas a estar umas com as outras. No início há o fascínio, o querer fazer juntos, o querer mudar, o querer alterar o contexto, o que está feito, marcar, pôr a nossa bandeira no território, dizer que também estamos cá, que nunca ninguém fez e queremos nós fazê-lo.

Há ali um sistema energético emergente que nos faz e que nos motiva. Essa primeira equipa, uma equipa muito sólida do ponto de vista da imagem, do som e da montagem, era uma equipa que me interessava e na qual eu investi, e na qual as pessoas também investiram em mim – há aqui uma permuta muito real e em simultâneo muito motivadora para avançarmos de projecto para projecto. Depois, chega um dia em que se entende — e eu entendi — que a equipa não poderia durar para sempre. Porque realizadores, e inclusive produtores de outra geração, mais velhos, também procuram – percebi-o à medida que os anos passaram – que por vezes é preciso outra energia para o projecto: é preciso pessoas com outra dinâmica, com outra frescura; quando digo frescura é no sentido até da ausência de domínio sobre a matéria em si, ou seja, ainda não tenho uma experiência profissional assim tão vasta que me permita estar num décor, numa rodagem, e que me sinta completamente seguro.

Por vezes esta inquietude, este desejo de fazer mais, fez-me perceber a dada altura que a equipa que me acompanhava precisava de dar um passo e colar-se a uma geração à frente; porque já tinha dado alguns passos comigo. E há o factor do desgaste das relações, o que é natural – as pessoas, às duas por três, já não suportam as mesmas piadas, já não acham piada a comer daquela maneira àquelas horas, já não suportam voltar a comer sanduíches no dia em que achavam que iam comer bife do lombo, sei lá... mas este lado mais ridículo, é disto que se trata, e eu lidei muito mal com essa forma de estar. Ainda hoje falava com uma produtora sobre esse assunto: não sinto que os anos têm passado, de alguma maneira, porque a paixão ou o desejo de fazer, a conquista, a novidade, a sensação de que é sempre outra vez a primeira vez, está sempre muito presente. E quando tenho ao meu lado pessoas que já estão com aquele registo um bocadinho minimal, que é mais uma e já sei como vou fazer...

Havia uma coisa boa: gosto quando uma equipa, na sua performance, no seu desempenho, atinge um ponto de equilíbrio em que já não é preciso falarmos para sabermos o que vamos fazer – e quando lá estamos sabermos o que estamos lá a fazer e de que é que estamos à procura. Acho extraordinário, porque não me esgoto a ter de estar sempre a explicar tudo. Eu contribuo – e é sempre assim, geracionalmente falando – para que alguns colegas, que terão mais oportunidades porque vão trabalhar em áreas técnicas, possam vir a ser úteis também às gerações mais velhas. Porque mostraram trabalho ali, porque mostraram que sabem fazer som, que sabem fazer imagem, e têm possibilidade de mais continuamente estar na actividade.
Não é possível estar a realizar todos os dias, sabemos disso. Acho que é um outro ritmo. Creio que seria incomportável imaginar alguém ficar em *stand-by*, ou então à espera que cada vez que filmássemos estivéssemos todos juntos. Fomo-nos desencontrando, porque as pessoas iam trabalhando com outros. Fui percebendo que teria de voltar a montar ali um esquema meu para perceber como é que iria ser para a frente. Desde há talvez uns dez anos para cá, passei a ter equipas mais flutuantes. Se calhar, durante seis, sete, dez anos foram uma equipa mais fixa (às vezes olhando para a ficha técnica as pessoas brincam com isso), e os últimos dez anos são feitos de outras equipas, de outras pessoas, muito mais à procura, para cada projecto, da equipa certa.

A ideia da separação foi um grande desgaste, o dizer "vamos filmar não sei o quê" e as pessoas não estarem disponíveis. Este não é um assunto completamente resolvido nem fechado, mas sinto que as pessoas que hoje procuro – é como se tivesse voltado ao início – são pessoas que, por um lado respondem tecnicamente, esteticamente àquilo que eu procuro, mas têm um grau de empenho, de motivação, de coragem, de afirmação, que me interessa. E isso é a relação.

AS — Existem grandes discrepâncias entre o orçamento que imaginas/estabeleces no início de uma produção e os custos no final dessa produção?

PSN — É muito raro haver esse tipo de discrepância. Pensarmos num projecto, avaliarmos em cinco e terminarmos em 100, é muito difícil – não há disso. Daí que me interesse a produção e o controlo da mesma. Tenho que fazer um filme – no país em que vivo e nas condições que eu próprio promovo e procuro, mas em que sou sujeito pela condição ou pelo caminho que escolhi, faz com que eu faça um filme, mas desse filme tenham que nascer dois ou três. Portanto, discrepância, só se for o inverso: do orçamento de um, que acho que não sai sacrificado, mtas vezes o que faço é investir no filme seguinte, porque, como é um caminho muito solitário... por exemplo, no projecto que começámos o ano passado, dedicado a Fátima, dentro do Microcosmos; é uma novidade, mas a verdade é que e o ano passado investi forte num projecto que já comecei, que tem uma etapa de pesquisa e de registo, que este ano vou continuar, provavelmente à procura já de apoios, se calhar para terminar já para o ano. Este é sempre um pouco o meu método, não fujo muito dele.

AS — Há diferenças nos teus filmes entre o início e estes de há dez anos para cá, que tenham sido geradas por essa diferença entre uma equipa mais

fixa e equipas mais flutuantes, ou não te apercebes disso.

PSN — Sim. Há trabalhos em que inclusivamente me virei muito mais para mim, às vezes por defesa. Ter alguém, por exemplo, a fazer câmara, não é uma situação completamente linear. Esta questão da câmara, para mim mais importante é a do som ainda, mas a questão da câmara é a questão do olhar, é a tradução pura daquilo que estava a ficar enquadrado. Isto fez com que nalgumas etapas eu também abraçasse muito mais o projecto um pouco no seu todo, defendendo-me e fazendo câmara, e se calhar outras etapas que não desejaria, mas foi a solução encontrada. Nesse sentido, respondo-te dizendo que sim, que noto diferença, que se vê que há diferenças entre os primeiros dez anos e estes dez, porque estes dez são muito mais esforçados, tenho que fazer uma ginástica muito maior. Por cada projecto tenho o prazer de ter a novidade, de ter a coisa nova, ter energias desconhecidas, mas por si isso também torna o projecto mais frágil.

AS — Por mais flutuantes que sejam as tuas equipas, no fundo estás a seguir um projecto inicial, o Microcosmos. Isso dá uma unificação ao teu trabalho. A ideia do Microcosmos, de um documentário por cada região de Portugal, é para continuar? É uma tentativa tua de encontrar uma ideia de "portugalidade"?

PSN — Até hoje não tive muita coragem de usar essa palavra "portugalidade". Nem a direi tão cedo. Talvez quando chegar ao final do projecto tenha mais à-vontade e desejo até de o dizer. Neste momento, o que estou a construir é um pouco como um processo da biónica – estou a constituir uma pele do meu país, estou a criar um tecido (criar no sentido de construção do olhar, de construção do real, que é uma construção, é o meu olhar sobre o meu país e em que, pouco a pouco, os tecidos vão-se juntando uns aos outros até ter um mapa. A ideia de mapear olhando, com um conceito que me interessa, que é essa questão da pele. É uma pele especial que tem umas vezes mais densidade que outras, tem outras coisas que se escondem, a que as pessoas têm acesso ou não, e isso interessa-me. É uma coisa que não fica pela superfície. Essa é uma questão – esse é um projecto que faz com que, pelas diferenças das províncias, pelas diferenças do projecto de cada província, tem feito com que as equipas também sejam bastante diferentes. Ou então faria uma espécie de seriado, com todos os episódios iguais, sempre com a mesma equipa e a mesma fórmula. Não estou a ir por aí – cada projecto tem sido singularmente muito distinto, é muito próprio. Se um dia todos se vão ligar, se alguém está interessado nessa análise, e que pode encontrar ligações aqui e ali...

Recentemente, tive de vê-los quase todos seguidos, numa acção de formação para a qual me desafiaram e foi curioso. Foi curioso perceber que de facto há muitas pontes entre eles, sabendo até que as equipas foram bastante distintas. Mas sou eu que estou a realizar, sou eu que estou a conduzir, continua a ser o meu olhar. Mas lido bem com isso. Acho que os projectos mais frágeis têm sido os projectos que acabam por dar um gozo diferente, e dão muito mais trabalho: a equipa é frágil, o resultado é frágil, mas eu tenho que lutar para que aquilo se torne sólido e seja suportável.

Deixa-me só fazer ainda um parêntesis em relação ao Microcosmos: não me foco exclusivamente no Microcosmos. Há três ou quatro mundos que me acompanham. Três ou quatro mundos ou arquipélagos. O Microcosmos é o principal e é o maior. Mas há um que são encomendas literais que eu aceito: a Casa da Música convida-me para fazer um documentário sobre determinado assunto, e isso interessa-me por várias razões, e eu quero fazer e faço. Tenho um compromisso artístico, é certo, mas tenho outra visão sobre o assunto. É um tipo de produção que me interessa fazer pontualmente. Depois, tenho uma zona absolutamente experimental, que não é um mundo nada literário, não é um mundo nada óbvio, naquilo que são as respostas que promove ou que procura.

E depois acho que existe ainda uma abordagem muito mais trans-disciplinar, na qual habitam outras disciplinas, não exclusivamente o cinema, nem o vídeo, nem a imagem em movimento, nem a imagem fixa – é uma outra série de coisas que me interessam, do ponto de vista das linguagens, onde vou beber de umas coisas para as outras, sobretudo para aquele mundo experimental. E ainda haveria um outro capítulo, o da ficção – porque eu não abandonei a ficção, embora esteja mais distante.

O *Fragments Between Time and Angels* é um documentário experimental com coisas ficcionadas pelo meio. Apesar de as pessoas considerarem que já fiz ficção há muito tempo atrás, eu faço ficção com muito mais frequência do que se pensa. Faço sobretudo, por exemplo, no acompanhamento de alguns projectos, até pedagógicos, onde dou por mim a corrigir imensa coisa, onde me envolvo, actividades às vezes singulares, como uma publicidade que por vezes faço... a ficção está lá. Acho é que não cabe totalmente é no mundo experimental. Em suma, estariam aqui cinco núcleos – claro que o Microcosmos tem o destaque, até pela consistência dos próprios projectos, a sua densidade, etc.

AS — Se te disserem que fazes "documentários poéticos" – e neste sentido o Fragments... é talvez aquele que me recorda mais essa ideia, o que respondes? Identificas-te com isto? Está relacionado com o conceito de criação através da linguagem, como há pouco te referias a uma linguagem? Pretendes contrariar uma certa secura documentarista, seja por experimentação, seja por invenção?

PSN — Tudo isso me diz muito – acho que é uma expressão feliz com a qual me identifico. Ao mesmo tempo, a primeira coisa que me apetecia responder era que se me disserem que faço "documentários poéticos" direi "ainda bem" [risos]. Identifico-me com essa expressão porque reconheço que dentro dessa lógica há um domínio da linguagem que é uma busca contínua, não pára. Eu trabalho todos os dias nesse assunto. Por isso talvez me interesso tanto pelo ensino. Uma maneira de eu não parar é obrigar-me eu próprio a continuar à procura, a escarafunchar, a estudar, a modificar, a pesquisar. Depois, associar a este elemento de linguagem o poder da própria criação – eu não conceberia estar no mundo de outra forma. Perante essa crueza, essa nudez, essa ideia de secura que referes, não me sinto nada confortável. Não é uma coisa que me entusiasme. Também não quero criar sempre à volta de algo muito objectivo uma coisa a que não chamarei uma mancha poética, não chamarei um contorno folclórico, de estar sempre a criar, mas reconheço que é um assunto que muitas vezes é subliminar e que julgo que tem a ver com esta dimensão poética ou criativa, que me interessa como desafio. Esse é o desafio – não passa por mais

sítio nenhum. Chegar a estar lá só com o registo da câmara como olhar de neutro, o directo, isso eu não consigo fazer; ou querendo fazer de conta, ou querendo passar a ideia de que é como se não tivesse lá estado... – não, eu estava lá, eu envolvo-me. Tenho uma forma de estar que tem a ver com a minha própria estrutura emocional: sou assim, portanto os filmes têm de ser assim. Não sou uma pessoa arrogante, não me considero uma pessoa arrogante – não me considero uma pessoa que não goste de comunicar e que não procure o diálogo, uma certa harmonia; e acho que os filmes, pior ou melhor, passam um bocadinho essa sensação, que não tem nome mas que sou um pouco eu. Eu sei que o cinema ou a ideia cinematográfica é uma ideia de subtracção das palavras.

AS — Em que sentido?

PSN — Porque precisamente falamos de linguagem, é a linguagem do plano. Por subtracção das palavras penso que entendo que é um caminho de síntese. É uma tradução que passa pela síntese. Se eu por exemplo passar aquilo que estou a tentar dizer pela imagem, é isso que farei, tenho essa opção. Depois tenho, como poder, como um alicerce, a construção do plano. Para mim, o plano é tudo, esta é a defesa que faço todos os dias em todas as minhas aulas. Enquanto ninguém perceber o que é um plano, não pode dar nenhum passo. Olho para o plano como uma construção, mas é uma constituição; é um elemento que vai permitir um corte, mas ele próprio tem um princípio, um meio e um fim. Então, acho que é olhar para esse princípio, meio e fim com essa projecção – não me ocorre outra palavra – até emocional. Construo um plano com emoção. Se isso depois se traduz como coisa mais poética, visualmente falando, ou não, seria outra etapa; mas acho que aquilo que está comigo é essa emoção, é essa vibração que tenho perante as coisas e sobretudo perante as pessoas. Há uma vibração que umas vezes passa melhor para a câmara, outras vezes passa pior, onde provavelmente até o assunto tratado nem sempre é o mais importante – por incrível que pareça.

AS — Falaste do poético e disseste que essa procura é alguma coisa que queres passar para o ensino; depois, falaste do plano e disseste que isso é muito importante, até no modo como ensinas. Como se ensina documentário? Se um plano é uma coisa que existe em documentário, existe em filmes de animação, existe em ficção, em que é que, quando ensinas documentário um plano pode ser específico nisso? Ou não tem que ser e consideras uma espécie de unidade mínima do cinema, seja ele qual for?

PSN — Não. Considero-o uma base estruturante. Mesmo quando penso numa aula de documentário ou numa aula de cinema experimental, ou de ficção, aquilo de que estou a falar é de cinema. Não estou propriamente a fazer grandes distinções. Claro que depois entramos noutro registo – porque ao actor, seja profissional ou não, se uma pessoa lhe pede que construa a sua personagem fazendo com que a câmara nunca esteja presente na sua relação – vou representar e vou fazer de conta que não vejo a câmara; e talvez numa outra abordagem, se as pessoas olham para a câmara ou não olham é o que menos interessa, é o que menos se procura, não é uma preocupação. São duas formas de estar muito claras para o cinema. Além disso, penso que há dois ambientes criados: um, o ambiente mais realista e um ambiente mais imaginado, mais do imaginário. Acho que são os dois ambientes que encontramos. Depois, temos estas duas relações com protagonistas, com personagens. Mas aquilo que me interessa é a ideia da escrita, da escrita cinematográfica – e é por isso que aqui entra a linguagem.
A linguagem não é uma coisa assim tão complexa. Basta pegar n'*O Homem da Câmara de Filmar*, que é talvez dos filmes que é mais da minha formação, e ver que está ali a enciclopédia viva do cinema, que está ali a abordagem, num único filme, que representa a gramática visual, a linguagem cinematográfica, que está ali a síntese. Não perco nunca muito tempo com a questão da linguagem. O que me interessa claramente é falar de cinema. Ponto. A seguir, quero que as pessoas entendam que para elas, como para mim, há um lugar de encontro que é isto do documentário. Batalhei bastante comigo próprio durante alguns anos – talvez não anos, mas pelo menos numa parte da minha formação – porque tive uma formação inicial em Portugal em que a palavra documentário era totalmente proibida – proibida no sentido em que não era permitida, porque não era possível praticar isso que se queria dizer com documentário. Se eu queria filmar com actores, ia dirigir actores, ponto final.

O choque frontal foi no tal primeiro curso europeu de realização e documentário, que foi de documentário de criação. Nas primeiras etapas, eu tinha colegas de outros países, de outras escolas, que tinham resolvido muito cedo o que era esta questão do documentário. Eu entrei ali à procura: de que é que esta gente está aqui a falar? Ao mesmo tempo que me levei a uma violência grande comigo próprio, de ter que encontrar o que era, um dia percebi que me interessava tudo menos isso, porque o que eu já tinha feito e continuei a fazer era justamente um processo de ausência de fronteiras entre o que era ficção, o que era documentário. Isso era pouco interessante – o que me interessava era o resultado. Naquilo que estou a fazer, se faço assim e estou a enganar o próximo, ou se fiz a sério e não enganei ninguém, isso é o que menos interessa. O que interessa é onde é que nós estamos a chegar e que haja, do ponto de vista ético, um equilíbrio das coisas. Esta foi a minha perseguição.

As aulas passam muito por aí. O que gosto mais de fazer numa aula é estrangular a criatividade do outro. Estrangular.

AS — O que queres dizer com isso?

PSN — Estrangular pressupõe: acalmo. Ou seja, deixo que as pessoas primeiro peguem na câmara e deixo-as fazer, deixem sair aquilo que acham que são capazesde fazer. Ora, aquilo que sai garantidamente está muito longe de um domínio da linguagem e em simultâneo do entendimento da técnica. Gradualmente, fecho caminhos – esta é a ideia de estrangular – fecho caminhos e obrigo-as a fazer exercícios só com um plano, ou com um plano de duração determinada, planos-sequência, exercícios em que posso fazer quatro planos e usar duas palavras, posso ficcionar uma acção de uma pessoa a subir uma escada e a fechar uma porta. Com isto as pessoas vão percebendo gradualmente, vão fazendo cada vez melhor e, sem se aperceberem, algumas, estão a disciplinar o olhar. Estão a disciplinar o olhar para a ideia de tradução. E vão dominando a linguagem de uma forma absolutamente lúdica – isso é o que mais me interessa. Fascina-me ver alguém ou ter alguém à frente, que nunca pegou numa câmara, como acontece todos os meses, e fazê-la acreditar que, se aceitar o meu desafio de disciplinar os vários passos,

emm muito pouco tempo estará a produzir uma imagem muito mais equilibrada e muito mais razoável e com muito mais ideias. O essencial de tudo isto é a escrita – escrever, escrever, escrever. Quem não escreve, não pensa; quem não pensa, não pode filmar, é impossível, é impraticável. Este é sempre o caminho.

AS — Nas tuas aulas, então, fazes exercícios de escrita textual.

PSN — Faço. Faço muitos exercícios em que as pessoas não podem filmar com a câmara e podem "filmar" com o corpo e depois traduzem isso para o papel. Caminham duro na interpretação das palavras e numa escrita visual com que depois, palavra a palavra, procuramos perceber que mundos visuais estamos a criar com o texto que às vezes não conseguimos escrever. Como é que essas traduções se operam? Tudo parte desta ideia que é a ideia. A ideia é a ideia. A partir de um conceito subjectivo, que envolve sempre a questão do tempo e do espaço, e com algum rigor – e esse é o rigor trabalhado pela disciplina, pelo tal estrangulamento – vou conseguindo manipular, dominar, descodificar, interpretar, produzir, reduzir, até chegar a uma matéria qualquer, fílmica, que começa a fazer sentido. Mas faz sentido para quem está a fazer. Não tem que fazer para mim necessariamente. Também quero esse espaço de respeito integral. Eu promovo esse espaço de respeito comigo próprio e com o outro, seja quem for. É óbvio que se alguém faz um trabalho e mo apresenta e no trabalho de câmara há uma intenção de que aquilo seja câmara à mão e da intenção se entende, do ponto de vista da tradução da imagem, que vou fazer um plano-sequência, mas depois – entendo o conceito, entendo o propósito, entendo tudo –o resultado não me deixa ver, porque é alguém que está há muito pouco tempo a fazer câmara e há muito pouco tempo a dominar essa parte técnica, física e emocional, o que vai acontecer é que o pleno é frágil. Portanto, o conceito é estrondoso, mas não me deixa ver. Então, sugiro que se volte atrás, que se pare de novo, e enquanto não se perceber esta questão do plano não vale a pena.

Por alguma razão um operador de câmara, por exemplo, na BBC, leva uns seis anos a estar formado. O que eu tento desmitificar é a ideia de que se faz um curso de dez aulas e de repente já se resolveu o mundo – ou fez-se um curso de dois anos e já se resolveu o mundo. Não é possível, isto é uma experiência. É uma fisicalidade que acompanha todo o processo. Eu preciso de passar isto ao aluno. Que ele entenda que aquilo de que estou a falar é de cinema, de pulsação, de fisicalidade, de olhar, mas de escrita, e que nós escrevemos seja com o que for: com a cabeça, com caneta e com a câmara, com aquilo que quisermos, com o computador, com a câmara do computador, mas que é escrita – escrita, escrita, todos os dias. Até ficarem exaustos – e que passa tudo pela análise de filmes, constantemente: análise, análise, escrita da análise, até os ver completamente desesperados e irritados.

É o mesmo que faço com os actores quando trabalho com actores: encontrar um ponto de desequilíbrio tal, que ensaiem, ensaiem, ensaiem, sabem que não estou a gravar – não quero gravar – e, quando sinto que o actor já está a ficar exausto, que aquilo já está a começar a não dar em nada, tento percepcionar esse momento e tento fazer-me valer dele. É no desequilíbrio em que aquilo já está a começar a descambar e quero exactamente agarrar a energia por aí. Até lá não me interessa. Com o aluno acho que me acontece o mesmo. Depois de estrangular, já não o deixo respirar – é sufocá-lo, sufocá-lo, até ele começar a ficar desesperado e depois começar a perceber o interessante que é dar estes outros passos mais construtivos, mais bem construídos, e perceber que então já pode ir por aí fora e seguir o seu próprio caminho. Isso é que me dá gozo.

AS — No fundo, é um modo de induzir a criatividade porque os empurra para o inesperado?

PSN — Sim, sim. Por exemplo, na licenciatura em que agora lecciono na área de Realização, no IPA (ligado ao grupo da ETIC). É um curso novo, ligado à interactividade e ao multimédia, mas onde a realização cinematográfica tem um peso forte. Parece-me que, em geral, os alunos nem sempre lidam bem com a ideia de liberdade, de chegar ali e perceber que afinal valia tudo e que mais do que qualquer outra coisa era o seu próprio mundo. Esta tentação que as pessoas têm de ir para a narrativa, de ir para a ficção claramente pura, sem distinções... até perceberem que enquanto não controlarem os outros pequenos passos, que tudo isso é grandioso mas não é para elas, não é para agora, levará muito tempo. Creio que é um choque e uma frustração – e gosto, é um desafio ainda maior para mim, da gestão da frustração dentro do processo pedagógico. Como gerir a frustração. Não direi que é sempre fácil, mas é o meu grande desafio.

Mas parece que estou aqui a colocar o cinema num ponto em que tudo parece cinema de autor. Ora, não fujo a outro cinema. A um cinema mais comercial, que venda, que comunique. As pessoas são livres de irem para onde quiserem. Eu quero é só orientar minimamente do ponto de vista das dinâmicas, dos ritmos, da narrativa, da construção, da comunicação; isso interessa-me porque é uma linguagem – eu estou nela. A partir dali, se alguém quer fazer uma coisa altamente vendável, estou lá na mesma. E tenho a mesma reacção construtiva como noutra situação.

AS — Quando foi que percebeste que sabias o que era o plano? Disseste que é coisa que pode levar seis anos, que não é coisa que se perceba em dois ou três anos. Tiveste algum momento na tua carreira em que percebeste que finalmente dominavas isso?

PSN — É engraçado. Há um momento que me entusiasmou muito. Um plano que fiz já há muitos anos para um filme de ficção, o *Eléctricos*, em que criei um plano com o enrolamento que existe nos eléctricos para mostrar o destino de cada carro – é um cilindro, um rolo; aquilo estendido parece um rolo de papel estendido. Havia vários rolos desses, pendurados com as palavras e com os números. Foi um plano em que eu senti – se calhar não respondo à tua questão –, em que me emocionei a fazer o plano. Isto não me acontece com frequência, mas senti que havia uma maturidade muito forte perante o cinema. Outra coisa é perceber o que é isto do plano. Quando fiz o *Fragments...*, provavelmente pela distância – estava longe do quotidiano, do país, longe da família, longe de uma série de refeências, e acho que há outra disponibilidade – por aí tive uma aplicação muito grande, pensei melhor a ideia de plano. Foi uma altura em que percebi que precisávamos a esse ponto de equilíbrio, fazendo com que o plano seja para além da unidade, para além desta pequenina base que é a montagem, percebi as suas características, a importância do plano. Creio que Glasgow respondeu mas no *Eléctricos*, na ficção, Lisboa também tinha respondido com um outro grau,

que tinha que ver com a maturidade na minha relação com o cinema.

AS — Desde que começaste a ensinar, então, isso foi logo muito importante para ti?

PSN — Se calhar quando comecei a ensinar não tinha isso tão presente, estava mais preocupado com a linguagem propriamente dita do que com a questão de fundo do plano. Acho que o plano me tem vindo a entusiasmar ao longo dos anos, sabendo que há uma coisa que faço sempre, que é um plano "Lumière". Há um exercício que faço sempre com os alunos, um plano de 56 segundos que têm que o fazer numa relação com o quotidiano, com o que os rodeia, numa abordgaem muito primária, até. Isso como desafio começou muito cedo. Sem, se calhar, dar o nome, é a visão que tenho hoje sobre o plano. Também comecei a ensinar numa época em que o vídeo era um começo. E nessa altura havia um exercício que fazia com alguma regularidade, ainda hoje faço, que é as pessoas editarem dentro da câmara. Acho que era uma coisa muito nova, mas eu não tinha grande solução, porque não havia maneira de irem editar analogicamente, os computadores não eram acessíveis. Então, depois de lhes dar liberdade, criava a tal disciplina, estrangulava e tentávamos editar dentro da câmara. O plano passa logo a ter uma carga, até do ponto de vista de produção, muito mais forte, pois tenho que pensar no que estou ali a fazer, porque vou ter que o colar com outro e não terei a possibilidade de o ir cortar em sítio algum. Ainda hoje faço isso e temos resultados muito rápidos, é impressionante.

AS — Começaste a ensinar quando? E onde?

PSN — Comecei a ensinar cinema há muitos anos. Assim que acabei o curso estive um ano a estudar em Barcelona e assim que terminei esse ano fui convidado para ficar como professor assistente, naquilo que hoje é a Escola Superior de Comunicação, Cinema e Audiovisual de Barcelona. Fiquei meio desamparado – já tinha tido alguma experiência de dar formação, mas deixou-me desamparado, era um desafio. Acho que o procurava, não direi o contrário – ambicionava, não : procurava. Sempre me interessou muito esta questão do ensino, porque acho que sobretudo na versão nacional, procurei outro tipo de formação, à qual também não tive acesso, e interessou-me muito esta questão de saber como poderia contribuir para uma melhoria de coisas a que não tive acesso. Coisas tão simples como a de não se falar de documentário.

De início também ensinei em Glasgow – em Glasgow já foi sério, porque depois fui convidado a regressar e fiquei ligado, numa fase, à Universidade de Edimburgo, mas muito com a produtora onde estava. Mas as primeiras experiências terão sido ainda perto, em Barcelona, estavamos em 1993. Embora eu tenha começado a leccionar mais cedo, em coisas um pouco mais singulares, com outras experiências. Mas depois a coisa começou-se a solidificar. Também dei *workshops*, fui para Essen, na Alemanha, dar aulas num seminário numa licenciatura, e comecei mesmo a gostar do desafio. E de repente senti um pouco o óbvio: que foi o convite da Escola Superior de Teatro e Cinema, a convidar-me. Porque este Curso Europeu, este primeiro curso de Realização e Documentário, fez com que eu fosse entendido como o representante português. O convite da ESTC foi para o desenho de uma cadeira de Cinema Documental. A partir daí a coisa começa a ganhar outra dinâmica. Isso terá sido há sensivelmente doze anos. Há ali cinco anos com outras experiências, o Fórum Dança, para onde me convidavam para ensinar a relação do actor com a câmara, a parte da realização. Essas experiências todas somadas foram servindo depois para este projecto maior a partir da ESTC, onde leccionava no Teatro e no Cinema. No Teatro leccionava também a relação do actor com a câmara, que era um pouco o oposto do que leccionava no documentário, e dava-me imenso gosto. Por sua vez, mais tarde, há uns cinco anos, a ETIC convida-me para a coordenação, para o desenho dos cursos e depois mais para a direcção criativa e para a direcção pedagógica da Escola. Sempre me interessou isto de olhar para o cinema com um propósito mais prático.

Nessa formação de tendências, gostava que ficasse claro também este desenho: eu não tendo a fazer e a levar ao aluno exclusivamente aquilo de que gosto ou que aprecio, ou o que acho que deva ser feito. Pelo contrário, provoco em mim pprio, escuto no outro aquilo que lá vai, aquilo que se passa, para eu fazer a melhor aproximação possível. É uma aproximação, sempre. Não é uma colagem, não sou eu, mas é aquilo que eu quero fazer, é o respeito. Para mim, esse sentido pedagógico é o mundo também do respeito – e eu quero respeitar. Se quer fazer um filme de terror, vai fazer um filme de terror e eu quero lá estar ao lado. Porque é um filme que vende, para é um filme que também marca uma tendência numa outra perspectiva, e eu quero respeitar isso, não forçarei ninguém a abandonar isso só porque é um género que me convém menos ou não me interessa tanto.

Estou desperto, estou disposto e quero o desafio. Outra coisa que tento mesmo promover, quer para a minha tendência ou para eu, enquanto criador, o eu criador com uma visão ou a promoção de outros que me acompanham ou que querem participar desta ou daquela maneira mais perto, é olhar a necessidade, perante este mundo de imagem que todos os dias se cria à tonelada, qual é o nosso lugar, o que é que nos distingue, como é que eu vejo e ouço um filme, como é que eu olho para ele e penso nele como um corpo, um corpo que pulsa, que tem um tempo, que cria um desafio, que cria um despiste, que tem fragilidades, como é que eu o sinto? Sempre numa perspectiva de que estamos a narrar, mais ou menos explicitamente, mas que somos sobretudo visionários – mas visionários de grande rigor. Sem o rigor, a coisa não funciona de todo. ■

Fragments Between Time and Angels,
de Pedro Sena Nunes

Miguel Gonçalves Mendes: "Infelizmente escrevo sozinho"

Entrevista conduzida por
Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano

NASCIDO NA COVILHÃ em 1978, Miguel Gonçalves Mendes formou-se em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo frequentado anteriormente os cursos de Relações Internacionais e da variante Arqueologia do curso de História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem desenvolvido a sua carreira em torno do Teatro e do Cinema, seja no papel de actor, de produtor ou de realizador, e em 2002 funda a produtora JumpCut. Filmografia: *D. Nieves* (2002), *Autografia* (2004), *A Batalha dos Três Reis* (2004), *Floripes ou a morte de um mito* (2005), *Floripes* (2006), *Curso de Silêncio* (co-realização com Vera Mantero; 2007), *União Ibérica – um Retrato de José Saramago e Pilar Del Rio* (em pós-produção e com estreia prevista para 2010).

Vanessa Sousa Dias – Como nascem as ideias para os teus filmes?

Miguel Gonçalves Mendes – A maior parte das ideias que tive para os filmes que actualmente estou a fazer tive-as ainda na Escola de Cinema, ou até antes de entrar para a escola; pode acontecer, também, que me apareçam coisas à frente e de repente estou a pensar "bem, isto é uma óptima ideia para um filme". Às vezes tens projectos que achavas geniais e que querias fazer e depois decides que aquilo não tem interesse nenhum. No meu caso concreto e dos filmes que comecei por fazer, havia sobretudo uma necessidade de registo de determinadas realidades que estavam a desaparecer (estou a falar do cinema documental) e nesta matéria em Portugal está tudo por fazer, mesmo em termos de material de ficção e de material de histórias que tu tens para contar: há 500 histórias maravilhosas que tu tens aí, na História do país, e mesmo contemporânea, que ninguém utilizou. Mas há factores que podem determinar o divórcio gigante que existe entre público e cinema português: um deles, muito forte, é o novo conhecimento que existe, por parte do público, da realidade que está a ver retratada: podemos ter 20 filmes sobre bairros de barracas, legítimos e que retratam uma realidade, mas parte da sociedade portuguesa não se reconhece naquilo, nem tem vontade de se reconhecer.

VSD – Relativamente ao *Autografia* e ao *Floripes* – de onde vieram as ideias?

MGM – A *Autografia* foi um projecto que surgiu na Escola de Cinema, de uma cadeira em que se faziam retratos de oito minutos, e eu quis trabalhar sobre o Mário Cesariny. Fui ter com o Mário, ele disse-me várias vezes que não mas acabou por aceitar. Na escola, o projecto acabou por cair mas eu não desisti dele e comecei a fazê-lo extra-escola, e basicamente fiz o filme enquanto estava a estudar. Às vezes as pessoas ficam quase ofendidas em relação à forma como eu coloco isto, sobretudo em relação ao Mário, e agora também em relação ao Saramago: eram duas pessoas que eu admirava muito enquanto leitor, e que eu queria muito conhecer, e os filmes eram uma possibilidade de eu interagir directamente com aquelas pessoas – queria que o espectador conhecesse, tal como eu tinha conhecido, as pessoas que estavam a ser retratadas.
Para o *Floripes*, a Anabela Moutinho, que era a programadora do "Faro Capital Nacional da Cultura 2005", queria encomendar quatro filmes a quatro realizadores, e como ela sabia que eu era do Algarve sugeriu-me fazer um filme sobre o Algarve – eu achei bem pegar numa lendazinha da cidade onde tinha vivido para falar sobre a própria cidade e sobre uma série de mitos, e não só de mitos, de realidades que se estão a perder: Portugal transformou-se e há um Portugal que está a desaparecer, portanto achei que aquilo era a forma perfeita para trabalhar sobre isso. Fomos filmar a *Floripes ou a morte de um mito* e não era só a morte do mito da própria Floripes mas também da própria cidade, que estava em decadência. Eu nunca tinha trabalhado com dinheiro público, nem por encomenda e achava que o filme tinha que ser necessariamente bom e que tinha de se adequar ao projecto financiador: decidi fazer uma coisa em que o conteúdo fosse universal mas em que o modo de produção fosse absolutamente local, que envolvesse toda a comunidade e região e que fosse, de alguma forma, tirar da própria região valores que não reconhecidos à partida; todos os actores eram de lá, tentou-se também encontrar estagiários para a equipa de lá – para que sentissem os mecanismos do cinema e que o filme também era deles: quando o filme estreou em sala acabou por ter uma óptima aceitação por parte do público, tendo em conta o nosso panorama e a média de espectadores do cinema português, o filme correu bastante bem.

VSD – Mas isso foi relativamente ao documentário, ou já em relação ao filme?

MGM – Em relação ao filme. O convite foi feito extremamente tarde, disseram-me, "daqui a três meses tens que ter o filme pronto", o que era impossível. Rodámos e fizemos uma primeira versão, mais documental e mais fácil de trabalhar, e foi essa versão que estreou no evento. Depois tive mais nove meses de montagem para trabalhar no filme que eu tinha efectivamente escrito e que estava filmado – portanto, no fundo, foi mais uma remontagem, de onde surgiu esta versão mais híbrida e mais mais ficcional: a ideia era mesmo criar um híbrido em que as pessoas confundissem os géneros, ficção e documentário – no caso das entrevistas a imagem é sempre hiper-cuidada, com plano fixo, e a ficção filmámo-la como se fosse documentário, com câmara à mão.

VSD – Discutes as ideias com alguém enquanto estás a escrever? Escreves sozinho?

MGM – Infelizmente escrevo sozinho, por isso é que muitas vezes as coisas correm mal. Não sou argumentista, não tenho formação em argumento. É um dos grandes pecados do cinema em Portugal: as pessoas oscilam entre escreverem muito bem e filmarem muito mal, ou escreverem muito mal e filmarem muito bem. É

uma pena porque não existe uma tradição de escolas de Argumento em Portugal, ou não existe uma boa escola de Argumento em Portugal, para que nós possamos ter uma ideia genial para um filme e dizer "meu amigo ajuda-me lá a trabalhar esta ideia e vamos fazer disto um argumento que depois eu filmo". É que, lá porque sei filmar, não tenho de escrever bem, não tenho que escrever bem diálogos, posso não ter jeito nenhum. Tanto a *Floripes* como *A Batalha dos Três Reis* foram escritos por mim e é uma experiência que prefiro não repetir, pelo *handicap* que tenho em relação à escrita de argumentos. As ideias do argumento ou a *storyline* podem ser minhas, mas serem trabalhadas por uma equipa ou por profissionais da área (que também não há!).

VSD – O que te levou a criar uma produtora, por que processos passaste e que vantagens vês em teres criado a JumpCut?

MGM – Isto sim mudou o panorama do cinema português para o melhor e para o pior, esta proliferação de pequenas produtoras focadas em realizadores: o que é que isso permitiu? Primeiro foi o advento do vídeo, com o vídeo pudémos começar a filmar, mas que alternativa tinha eu senão construir uma produtora e arrancar com os meus próprios projectos em vídeo? Esperava pelos 50 anos e continuava a mandar argumentos para o ICA à espera de alguma vez ter um subsídio? Criava uma teia de amizades e de relações que me permitiriam filmar? Achei que devia primeiro provar que sabia fazer filmes, para poder obter os apoios necessários. Agora, se me perguntas se sou feliz enquanto produtor – e eu sei que tenho jeito para a produção – bem, eu preferia francamente não fazer produção, ter pessoas a dirigir a produção para eu fazer o meu trabalho como realizador. Há anos atrás a coisa era mesmo precária, eu realizava e montava, fazia a produção e ocupava-me também da comida e do papel higiénico. No meu primeiro filme, *D. Nieves*, não só fiz o filme como conduzia, fazia a comida, aquecia a água para a equipa tomar banho... mas ninguém morre por isso, até é bom, porque, por exemplo, as pessoas que saem da Escola de Cinema saem absolutamente viciadas; todos os estagiários que tive vindos da Escola foram os piores, porque aquela escola induz aquela coisa do "director de produção", "directores de fotografia", "realizadores", são todos estrelas, e quando vêm trabalhar para o mercado acham que devem estar só a cumprir determinada função. Depois são os primeiros a irem-se embora. Tu vês os alunos da Universidade Nova de Lisboa, da Restart e da Etic a entrarem mais facilmente no mercado de trabalho do que os alunos da Escola de Cinema.
Por outro lado, tive uma má experiência de distribuição com a distribuidora do *Autografia* e achava, e acho em geral, que os filmes são mal tratados na forma como são vendidos em Portugal —há coisas mínimas que se podem fazer para vender os filmes, é preciso ter dinheiro e é preciso ter ideias, e eu sempre achei, pelo que via à minha volta, que todas as distribuidoras tratavam os filmes abaixo de cão – não por maldade, mas por preguiça mental – e relativamente às exibidoras é ainda mais grave, porque se não quiserem mostrar o cartaz de um filme não mostram. Na estreia do *Floripes*, em Faro, aconteceu o seguinte: a distribuidora inglesa disse que passava o filme "mas só às sete da tarde!", e eu respondi "se só passam o filme às sete da tarde estão a dizer que ele é mau e não vale a pena ir vê-lo, estão a matar o filme à partida". Lá consegui mais sessões e, a cada semana que passava, o filme ia aumentando de sessões e acabaram por fazer cinco diárias, uma bela bofetada de luva branca para quem achava que aquilo não ia funcionar.
Há um grande divórcio entre cinema português e o público, e portanto as distribuidoras e exibidoras acham logo que tudo é um fiasco tal, que nem vale a pena investir. Mas depende, há mercado para tudo, tens é de te dirigir ao mercado que é válido para o teu filme; é claro que não posso estar a vender um filme do Pedro Costa no Colombo. Mas há muitos circuitos em que um filme do Pedro Costa pode fazer dinheiro. No caso da *Floripes*, de que fizemos distribuição directa, alugámos cinco salas, fizemos cartazes, decorámos um bar com frases do filme e com fotografias e isso interessou potenciais espectadores.
Neste momento a JumpCut é produtora e distribuidora e acho que foi uma boa decisão. Se tivéssemos boas distribuidoras em Portugal não seria necessário tomar essa decisão nem estar a perder tempo com isso, mas como não existem, cuidamos nós dos nossos filmes.

VSD – Ainda sobre as ideias: demoras muito tempo a desenvolvê-las, mas há algum tempo médio?

MGM – Depende se estamos a falar de ficções ou de documentários. A ficção é uma coisa maravilhosa, tu segues o *script*, lês aquilo, colas o plano A mais o B, e depois, passado três ou quatro mesinhos de montagem, o filme está mais do que feito, está mais do que trabalhado. No documentário é muito mais complicado porque, por mais que tenhas uma *guideline*, o documentário é sobretudo construído na montagem, e por mais que tenhas ideias para os planos, os planos raramente saem exactamente como queres, por isso perdes muito tempo na montagem. No caso do *Autografia* como neste do Saramago que estou a fazer há quase quatro anos, ficas a perceber o tempo que eu demoro – mas aqui o que se passava eram duas coisas particulares: são documentários muito intimistas, porque a questão é: imagina a história do Cesariny, ou então o que é que o Cesariny pretende com a sua poesia: os ensaístas e os críticos literários podem escrever, mas o que efectivamente para mim fazia falta, ou o que faria falta para as gerações vindouras, era "o que é que ele sentia, como é que ele pensava, como é que ele via o mundo e porque é que ele via o mundo daquela forma, o que é que o determinou" e isso, na minha opinião pessoal, fazia falta – e as pessoas criticaram o filme porque o filme não tinha conteúdo académico, pedagógico, mas para mim não era isso que importava. No caso do Saramago, mesma coisa: o filme é uma coisa absolutamente pessoal, é um retrato dele e da Pilar, dos dois, do casal, nestes últimos três anos. No caso do Mário ou do Saramago, se queres um elevado grau de intimidade, não podes espetar a câmara em frente do retratado e desatar a fazer perguntas, estamos a falar de pessoas instruídas, de profissionais que sabem o perigo das coisas que estão a dizer, portanto, é difícil criares uma forte cumplicidade. Com o Mário, o filme teve a duração de rodagem que teve de ter, não só porque eu não tinha dinheiro e as condições eram muito precárias, mas porque era preciso esperar que essa cumplicidade surgisse, e estabeleceu-se e aconteceu. No caso do Saramago ainda foi mais grave porque ele é mesmo um profissional da comunicação, está mais do que habituado a dar entrevistas, existem não sei quantos documentários sobre ele, está rodeado diariamente de fotógrafos e de câmaras, a questão aqui é "como é que eu consigo ultrapassar a barreira do que é o seu modo profissional de lidar com os meios de comunicação?" Ao fim de três anos de rodagem e de muitos dias ao lado

dele a trabalhar, as coisas mudam e a cumplicidade cresce. Ora, perguntavas tu porque é que eu criei esta produtora: achas que alguma produtora me deixava estar quatro anos a filmar um filme? Claro que já não posso com documentários à frente, é psicologicamente hiper-desgastante, ao fim de quatro anos ainda estás em filmagens e ainda nada se concluiu: espero que fique bom e que a coisa valha este esforço horrível, mas é bastante doloroso e viva à ficção, a ficção é óptima. Adorava fazer um filme de terror a sério e bem feito, ou um filme de acção; gosto de passar pelos géneros e isso para mim é que é a real aprendizagem e o domínio da técnica.

VSD – Investes tantos anos, três ou quatro, vais entrando na área privada dessas pessoas. E a ideia vai-se redefinindo?

MGM – No caso do Mário isso não aconteceu porque o projecto partia de um poema, *Autografia*, portanto era uma coisa muito concreta, dividida nos temas do "amor", da "vida" e da "morte". Com o Saramago foi o oposto, eu achava que ia ser um filme muito parecido, em termos formais, com o do Mário, mas não só o Saramago não era um ser tão solitário como o Mário, ele e a Pilar são uma equipa, e o que começou a ganhar um peso enorme no filme foi o que o trabalho representa na vida dele: como é que alguém com 87 anos trabalha tanto? O filme não tem uma única entrevista.

VSD – Na sinopse do *Autografia* lê-se que o filme "vive sobretudo das questões colocadas (ausentes) e das respectivas respostas", mas no filme sente-se a tua presença, e a da equipa, até se ouve a tua voz. O documentário tem o peso da relação que é estabelecida.

MGM – Foi sem querer. Quando aparece a minha voz no documentário, é porque não consegui tirá-la de forma nenhuma, e acabei por dizer "assuma-se": o Mário já reage tanto a ti no filme, torna-te tão presente, que às tantas não há problema em aparecer a tua voz. Mas não houve nenhuma tentativa minha ou objectivo meu de me colocar no filme e de me masturbar com isso, não, a minha ideia era estar completamente ausente do filme.

VSD – Sim, ele faz perguntas e puxa muito pela equipa.

MGM – Mas aí eu espero que a coisa tenha resultado, que a interacção que existe no filme não é só comigo, é com o espectador; no fundo é quase como se eu próprio fosse espectador.

VSD – No processo de escrita costumas convocar pessoas da equipa artística ou técnica?

MGM – No processo de escrita de argumento, não; na planificação sim, com o argumento à frente. Depois chamo o director de fotografia e mais pessoas que me dizem "nesta cena devia era fazer-se isto ou aquilo". Estão-me sempre a acusar de ser megalómano e de querer coisas de mais. Mas partilho, sim, não na fase de escrita de argumento, mas depois do argumento estar escrito. Perço opiniões e depois vou retrabalhá-lo.

VSD – Essas alterações que fazes são mais ao nível de conteúdos, ou ao nível da produção também, como quereres filmar num determinado sítio e verificares que é desaconselhável.

MGM – Eu tenho uma produtora que é minha, o que muda as regras do jogo completamente – porque há ideias que seriam caríssimas, e eu acredito que consigo fazer aquilo de borla, ou que consigo mesmo fazer aquilo. Se depois vir que não posso, as coisas caem por terra: houve não sei quantas cenas da *Floripes* que foram cortadas, cenas que se passavam debaixo de água e outras de helicóptero. Acho que às vezes falta aos portugueses acreditar que tudo é possível. No outro dia, num comentário a um projecto meu, diziam-me assim: "filme demasiado ambicioso; por ser tão ambicioso pode-se perder". Sou demasiado ambicioso? A ambição é uma coisa boa, querer que as coisas sejam maiores é bom, pelo menos há uma tentativa e a fasquia que te propões é alta; acho que deve ser sempre alta".

VSD – Nos créditos do *Autografia*, relativamente à imagem, há imensa gente a fazer câmara: porquê, teve a ver com a duração das filmagens?

MGM – Eu não tinha dinheiro e foi na altura em que andava na escola e portanto, filmava quem podia filmar naquele dia. Ali não houve, de facto, direcção de Fotografia.

VSD – Relativamente à *repérage*: no caso do Cesariny estiveste em casa dele, no caso do *Floripes* estiveste em Olhão, mas como é que decorreram as *repérages* dos *décors* para as partes ficcionais?

MGM – No *Autografia* era a casa dele mais o lado onírico, e eu sabia como o representar: sabia de um cemitério de barcos que queria filmar, mais Lisboa, e o filme também pedia isso. Mas houve coisas inventadas na altura. O filme tem muito a ver com o desaparecimento de determinada Lisboa, o desaparecimento de uma época que era a época dele (ele diz muitas vezes "a minha cidade morreu" ou "a minha Lisboa morreu") e então achei que a feira popular, que ia ser desmantelada, era o sítio perfeito para filmar. Outro exemplo é o helicóptero final: ele diz que sonhava sempre que voava, e eu disse "não há maneira melhor de acabar este filme do que dar-lhe esse sonho, recriar esse sonho", e isso só surgiu na montagem. No caso da *Floripes* as coisas não foram assim: havia uma ficção —uma fábula— e portanto procurei *décors* para ela – andámos imenso tempo à procura. Olhão é a Amadora no Algarve, feia todos os dias, portanto não foi fácil. Claro que ajuda muito o facto de a ficção se passar à noite: não se vêm muitas coisas que durante o dia estão ali.

VSD – E houve reconstrução de alguma coisa, de cenários?

MGM – Reconstrução não, mas houve criação, por exemplo, o interior da casa. Eu guardo tudo o que apanho na rua, pensando "e se amanhã me faz falta para um filme?". Um prato com cem anos, jornais, e então tinha uma colecção de coisas; de outras andámos à procura, para decorar o interior. No caso do moinho mexemos numa série de coisas, mas não construímos edifícios ou estruturas. Quanto ao guarda-roupa do filme, uma parte pedimos ao Museu Etnográfico e outra a uma Escola Secundária que tinha feito um desfile histórico e que, portanto, tinha a roupa e a emprestou, não havia outra forma, não havia dinheiro.

VSD – Na *repérage* fazes-te acompanhar por elementos da equipa técnica ou artística?

MGM – Os meus filmes foram feitos sem dinheiro, é tudo feito de boa vontade: "podes vir comigo?", depois se não puder não vai, vou eu e levo a máquina de filmar ou a máquina fotográfica e filmo ou fotografo; no caso da *Floripes* (que, apesar de tudo é uma coisa mais cuidada) fui com o Daniel [Neves] um tempos antes, não havia luz na ilha e precisaríamos de gerador; e íamos filmar sempre de barco, uma equipa de seis pessoas com o gerador dentro do barco, filmando todas as noites, depois voltar com o gerador, um pesadelo.
Mas sim, numa fase inicial ou ia sozinho ou ia com o assistente de realização e numa fase posterior vais logo com o director de fotografia, e perguntas "achas que dá, que não dá?".

VSD – E relativamente aos actores e actrizes que aparecem no *Floripes*, na parte ficcional, ou mesmo relativamente às pessoas que são entrevistadas: fizeste alguma e espécie de *casting*?

MGM – Em relação aos actores fizemos um casting na cidade e foi imensa gente. Eu tinha várias personagens e portanto pensava: "espero bem que tenha a sorte de bater certo com as personagens" e depois estava sempre a dizer "não se coíbam com a pronúncia, porque é a pronúncia que se quer"; tenho jeito para dirigir, e muitas vezes dirigi por imitação, "olha, faz assim como eu" – isso ajuda muito quando não se está a conseguir explicar, em abstracto, a um actor o que é que queres que ele faça. Mas sobre escrita de argumento há uma coisa muito importante, que faço sempre: escrevo os diálogos mas depois adapto-os aos actores. A melhor técnica é dizer-lhes "diz como tu mesmo dirias".

Miguel Cipriano – E isso é feito na altura, nas filmagens, ou ensaias com eles?

MGM –Ensaiámos primeiro mas depois, durante a rodagem, coisas que não saíam bem alteravam-se ou cortavam-se; se aquilo estivesse a ser um desastre absoluto cortavam-se. E também cortei muito na montagem.

VSD – Gostaste de trabalhar com actores não profissionais, sem experiência?

MGM – Gostei imenso porque em *A Batalha*, bem, decidi ir para Marrocos fazer cinema clássico – e o filme é péssimo. De repente apanhas com actores e ficas hiper-coibido de dizer o que quer que seja, ou não estás a dizer bem, tens medo porque estás a pôr em cheque um tipo que sabe muito mais do que tu, mas de facto ele não sabe mais do que tu, tu é que vais realizar o filme. Se não sabemos dirigir ficamos cheios de medo e aquilo acaba por ser um desastre. O que foi muito bom no *Floripes* foi que, pela primeira vez, eu estava com pessoas que nunca tinham feito nada e estavam totalmente dependentes de mim – eu podia dizer as maiores barbaridades que elas acreditariam e fariam aquilo. Depois disso habituei-me a discutir, "esforça-te lá aqui, senão temos que fazer outra vez": é claro que estamos a falar de vídeo, porque não tenho dinheiro para filmar em película e o vídeo permite fazer vários *takes*. no *Floripes* há uma miúda que é a Aninhas – e ela fazia aquilo maravilhosamente bem e tinha uma pronúncia maravilhosa – mas houve *takes* que tivemos que fazer 16 vezes. Em película nunca poderia fazer isso.

VSD – Estavas a dizer que fizeste mais ficções a seguir ao *Floripes*.

MGM – Fiz uma curta que é a *Segunda-feira*, um projecto que nós fizemos chamado *O Diagnóstico* em que (uma vez mais) não tínhamos dinheiro. Fizemos quatro filmes, todos sobre mais ou menos a mesma temática.

VSD – Perguntei porque estamos a analisar documentários e longas-metragens, pensei que fosse uma longa.

MGM – Não, a outra longa é só mesmo *A Batalha* mas é má, foi um desastre, mas foi a minha Escola de Cinema. Estava no primeiro ano, na Escola, e somos todos um génios, não é?, e fomos para Marrocos a achar que íamos fazer uma longa-metragem de ficção, narrativa clássica sei lá, tipo Maria Mendes, imagina: esta teoria está provada, quero dizer, a narrativa clássica funciona, portanto "vamos lá tentar ver se isto dá ou não dá", e lá fomos nós a achar que o filme ia custar mil contos, fomos todos para Marrocos filmar – totalmente inexperientes, – e foi um desastre! Não tínhamos dinheiro, fomos expulsos de uma aldeia, mas fizémos cenas com figuração (e eu nunca tinha feito nada com figuração), cenas de sangue e de morte. O filme acabou por ser rodado, em parte cá, ao longo de dois anos – o que é muito tempo, a actriz do filme engravidou e há não sei quantos planos em que está grávida mas não se nota nada; um dos protagonistas tinha um criado e na primeira rodagem filmámos com um marroquino lá, mas na segunda vez já não havia marroquino e filmámos com um amigo algarvio, depois regressámos a Marrocos e filmámos com outro marroquino, e há uma cena em que esse empregado está a servir chá e estão os três actores lá, e ninguém percebe que são diferentes.

VSD – Relativamente às filmagens, em si, que dificuldades é que tens encontrado?

MGM – Em documentários ou ficção?

VSD – Em ambos.

MGM – No *Floripes* tínhamos o problema da maré porque a parte do moinho que tu vês não é assim, o moinho está todo bonitinho e hiper-restaurado, agora o lado que estava podre e antigo era aquele que estava virado para o mar, portanto nós tínhamos que esperar que a maré estivesse baixa para se filmar o ponto de vista que nós queríamos. Em Marrocos fomos expulsos porque apontámos um projector para Meca e ainda pagámos um multa. Filmámos a casa dos protagonistas, da Rita Loureiro e do Paulo Pinto, no Hotel do Chiado, fomos para o espaço V.I.P, alugámos aquilo e fomos filmar; estamos a filmar com projectores na casa de banho e o detector de fumo do hotel era uma coisa nova, era de microcarbono, não disparava com o fumo mas com o calor, e então o projector dispara e inundámos um hotel inteiro, um hotel de cinco estrelas. E nós com toalhas a tentar estancar a água, a água toda preta porque aquilo vem com um líquido qualquer para apagar o fogo. Mas a dificuldade é sobretudo o dinheiro, sempre o dinheiro: em ficção é assim, se tens dinheiro tens tudo; se estás a pedir favores é possível que tenhas tudo mas a coisa já é mais estrita porque pode correr bem ou muito mal. No documentário é bocado diferente, até podes marcar sítios e depois os próprios protagonistas podem dizer que estão mal dispostos ou que não lhes dá jeito: aconteceu muito com o Mário, houve sítios que eu tinha marcado rodagem –no hospital Miguel Bombarda – mas ele estava amuado e acabámos por não filmar! Também no caso do Saramago houve

uma cena num local em que os carros não podem parar e pagámos uma a autorização para pararmos, mas depois ele estava mal disposto e adeus cena.

VSD – As equipas têm-te proporcionado o que queres como realizador?

MGM – Eu sou defensor que se faça uma planificação, mesmo que a planificação dê uma reviravolta na rodagem, mas deves ter uma base de trabalho mínima para que as pessoas ao teu lado saibam o que estás a fazer e com o que estás a contar em cada plano. Imagina que tens uma equipa que está a trabalhar, metade muito boas pessoas e metade sindicalistas: se explicares que há determinado plano que é fulcral para a cena, se calhar não se importam de ficar mais uma hora ou duas para fazer o plano; mas se estás apenas a hesitar e matutar, qualquer um fica irritado por estar à uma da manhã à espera que o realizador acabe de decidir o que vai filmar. Depois comecei a perceber que é muito mais eficiente fazer *storyboards* em fotografia, porque se percebe logo se tal enquadramento é melhor ou pior. Há uma boa técnica de planificação: metes-te em cima de um escadote, tiras uma fotografia de cima e vês se resulta bem ou não: mesmo para um director de fotografia até é melhor explicar com a fotografia: "é isto que eu quero, é este ponto de vista que eu quero", e escusam de estar meia hora a discutir.

VSD – O que é que deixas para a pós-produção? No *Floripes,* as imagem da parte documental parecem tratadas mas pode ter sido na rodagem, com filtros.

MGM – Sim, foi com filtros, mas depois houve correcção de contrastes ou para acertar luzes ou planos que não colavam bem uns com uns outros. Há sempre correcção de cor e mesmo o som (que foi caríssimo), mas naquele caso foram opções de direcção de fotografia que podiam ter corrido mal: o uso de uma coloração em filtro é uma coisa muito perigosa, porque depois já não tens volta atrás na montagem e na pós-produção, e às vezes é preferível colocares um filtro neutro e deixares o resto para a pós-produção. Mas sim, fica imensa coisa para a pós-produção, os efeitos especiais, as dobragens: *A Batalha* é integralmente dobrado porque o som era tão mau que aquilo teve que ser integralmente dobrado; no *Floripes*, o som do coração a ser arrancado e esse tipo de coisas ficaram para a pós-produção – dá muito mais qualidade ao filme e sobretudo no caso português, em que o som é muito mau (e não é que seja necessariamente mau, também temos uma língua que é difícil, que é hiper-fechada e de difícil compreensão, depois também estamos habituados a ver ficção em português e que, a mal ou a bem, temos com a invasão de telenovelas que temos na TVI – mas ainda bem que elas existem porque fazem com que um determinado tipo de público se habitua a ouvir ficção em português. Nós não reparamos, mas 90 por cento dos filmes americanos são dobrados, os filmes do Almodóvar são integralmente dobrados.

VSD – Disseste que o *Floripes* teve um grande investimento a nível sonoro?

MGM – Todas as cenas na ilha foram dobradas porque como tínhamos o gerador era uma barulheira bruta, portanto há muitas cenas à noite que foram dobradas; depois há aqueles pseudo-efeitos especiais como o som dela a arrancar o coração (um coração de porco com sumo de groselha) e na altura achava-se que "o filme pode ter uma grande dimensão sonora, pode ser importante". Fizemos a montagem sonora na Tóbis e aquilo custou quase 15 mil euros, só o som do filme, porque se pagou duas ou três semanas de montagem de som, mais duas semanas de misturas e foi caríssimo, sobretudo para um filme que não tinha orçamento. Mas tínhamos previsto que algumas coisas podiam correr mal e fizemos logo as dobragens em espaços fechados para que alguns autores não tivessem que vir a Lisboa.

VSD – E que participação tiveste no design da banda sonora?

MGM – Eu gostava muito da música do Paulo Machado, falámos, na altura até lhe dei a referência do *2046* [Wong Kar-wai]. A música foi feita integralmente antes do filme e eu já sabia a que iria usar. Noutros casos usei outra estratégia — ter o filme montado, levar a música de referência e depois fazer o resto.

VSD – E na montagem dos documentários e das ficções, ao ver o material sentiste que estava muita coisa em falta, e nesse caso tiveste oportunidade de voltar a filmar?

MGM – Há sempre alguma coisa em falta, mas isso é do ser humano, essa insatisfação permanente: mas não, pelo contrário, deito fora: no caso do *Floripes*, cenas que foram filmadas ficaram fora do filme porque achámos que não alimentavam a narrativa ou a pioravam. No caso do Cesariny, e no caso do Saramago, como estamos a falar de períodos muito longos de rodagem e em que a montagem está a ser feita simultaneamente, aí sim, às vezes falta mesmo um plano (precisas do ecrã de um computador com determinado texto e aí então "temos que ir filmar isto").

VSD – Ao pensar um projecto, documental ou ficcional, pensas também nos materiais promocionais?

MGM – Quando começámos a produtora não, mas agora sim. Muitas vezes fico estupefacto quando vejo orçamentos entregues ao ICA e que não contemplam promoção e eu penso, "espera aí, mas o objectivo do filme não é ser visto?, não é trazer público à sala?", portanto nós cada vez temos mais cuidado com isso; neste filme que estamos a fazer já temos não sei quantos protocolos estabelecidos com revistas e com coisas que vão depois promover o filme – quando assinámos um contacto com a SIC para este filme, determinámos que um determinado montante era gasto em publicidade no grupo.

VSD – Os festivais são importantes para divulgar os filmes?

MGM – Tu mandas um filme para um festival e muitas vezes os festivais são coisas muito fechadas sobre si próprias e limitadas ao meio cinematográfico. É como as estreias — as estreias são sempre perigosas porque as pessoas querem sempre fazer uma estreia enorme e muitas vezes o que estás a fazer é queimar a venda de bilhetes, as hipóteses de bilheteira. Com os festivais, os teus colegas vão ver e depois falam mal de ti, ou uns dizem que gostam: qual é que é a vantagem dos festivais? É que, se ganhas um prémio e se há determinados realizadores que gostam do teu filme, e críticos que gostam do filme, ele vai estar na imprensa. Mas no cinema português há um divórcio muito grande entre ele e o público, e essa é que devia ser a grande luta de todos nós, é uma questão de comunicação – e não é a

questão dos filmes comerciais: se querem fazer filmes comerciais façam-nos à vontade, mas também há uma coisa que a Rita Blanco disse na estreia da *Noite Escura* do João Canijo: "se nós não sabemos fazer hambúrgueres, para que é que estamos a fazer hambúrgueres?". É-me indiferente que realizadores queiram fazer filmes comerciais, mas então façam-nos bem, que aquilo seja bem feito e que funcione, agora o *Corrupção* é digno de ser ver de tão mau que é, e como é que é possível que aquilo alguma vez pudesse ser um filme comercial, mas foi, funcionou porque a estratégia de venda do filme com o realizador zangado acabou por funcionar. Uma vez, há dois anos, o João Milagre convidou-me para ir à Escola de Cinema mostrar uma versão de montagem do *Floripes* e pedi críticas e opiniões, e então perguntei "quem é que aqui nos últimos tempos foi ver um filme português? (e tinham estreado cinco) e nem um aluno tinha ido ver um filme português. Então eu disse "desculpem lá, mas se vocês não vão, como é que querem que alguém vá? E se vocês estão a dizer que é mau, vão ver os filmes para perceberem porque é que os vossos também são tão maus".
Os filmes do Almodóvar são comerciais? Sâo. E são Cinema de Autor? São. Portanto, ele conseguiu arranjar um sistema para comunicar com o público e é só isto, é só isto que tu tens que arranjar, tu tens que saber que estás a comunicar com pessoas, tens que arranjar mecanismos de comunicação e de venda.

VSD – Voltemos então aos orçamentos: na altura da montagem financeira prevês a legendagem (para a distribuição e exibição internacional)?

MGM – No caso do Saramago sim, mas antes não era. As pessoas esquecem-se de legendar, esquecem-se de imprimir cartazes e esquecem-se das cópias de cassetes que vais ter de fazer. Outra coisa em que nunca se pensa é a questão dos *pitchings*: no caso do documentário vais fazer *pitchings* a Barcelona, a Amesterdão e é óbvio que uma passagem de avião e uma estadia lá custa dinheiro, mas o dinheiro também pode ser investido no sentido em que com esse dinheiro te comprem os produtos.

VSD – Então essa necessidade foi contemplada porque aprendeste com a experiência.

MGM – Foi com a experiência, sim. Eu estive no *Eurodoc*, que é uma espécie de *network* de documentários que existe na Europa e onde durante três meses estás a trabalhar no teu projecto; fazem-se perguntas, as produtoras vêm ter contigo dizer "não, o teu projecto não me interessa minimamente", ou então "a única coisa importante no teu projecto é...". Apesar de violento, é um exercício útil, porque começas a questionar uma série de coisas e a perceber o mecanismo de venda das coisas. No caso do Saramago fomos a vários *pitchings* e tivemos de fazer uma *demo* para não sei quantas pessoas acreditarem naquilo.

VSD – Tens tido a oportunidade de trabalhar com profissionais de outras nacionalidades, pessoas que estejam habituadas a outros sistemas de trabalho?

MGM – Não, o único contacto que eu tive foi no *Eurodoc*, depois comecei a conhecer outras pessoas; mas o Olivier Blanc trabalha comigo – ele é francês mas está cá em Portugal, portanto já conhece este sistema de trás para a frente e da frente para trás – mas agora este filme é uma co-produção: contratualmente tinha lá uma garantia, eu tinha total liberdade artística para a equipa que eu queria, para o queria fazer, mas seja como for isso obriga-te a ser severo, a trabalhar; antes de ter dinheiro em Portugal foram eles [*El Deseo*] que avançaram com dinheiro para o filme, e é obvio que ao fim de três anos – porque o contracto acabava em 2007 e eu tinha que ter o filme pronto em 2007 – estás tu em 2009 a dizer "bem, o filme não está pronto".

VSD –Tens preferência entre película e digital?

MGM – Tenho preferência por película, mas o mercado vai obrigar toda a gente a filmar em digital, e disso é que eu tenho pena porque na altura em que eu vier a poder filmar em película já não vai haver película.

MC – Como sobrevives à falta de dinheiro e aos projectos tão prolongados?

MGM – Quando foi este filme agora do Saramago, eu concorri várias vezes ao ICA e nunca consegui apoio. Não é normal – um filme sobre um Nobel de língua portuguesa – por isso mandei um e-mail para produtoras internacionais e foi aí que comecei a ter dinheiro: depois de ter tido o apoio dos espanhóis tive apoio do Instituto do Cinema em Portugal: à medida que tu vais tendo mais apoios, mais facilmente tu consegues ter outros apoios, é como se alguém tivesse acreditado no teu projecto. ■

Os filmes de Miguel Gonçalves Mendes

Vanessa Sousa Dias

Autografia (2004)

Documentário, 103'
Realização e Argumento: Miguel Gonçalves Mendes
Produção: JumpCut
Direcção de Fotografia: Cláudia Oliveira, Dino Estrelinha, Leonardo Simões, Hugo Azevedo, Hugo Coelho, Miguel Gonçalves Mendes, Nina Alves e Susana Nunes
Direcção de Som: Patrick Mendes
Montagem: Maria Joana Figueiredo
Distribuição: Atalanta
Prémios: Melhor documentário Português – DocLisboa (2004); Grande Prémio Lusofonia e Prémio Júri da Juventude "Lusofonia" – FamaFest (2005); Melhor Documentário e Grande Prémio Fest – FestEspinho (2005).
Outros festivais: Imargens 2005 – Festival Internacional de Cabo Verde

Em *Autografia* pretende-se rejeitar uma leitura de Mário Cesariny que se apoie integralmente no seu trabalho como poeta e como pintor – partindo deste mote, o realizador irrompe pelo espaço privado de Cesariny (a sua casa e, em particular, o seu quarto), preocupando-se em documentar o indivíduo.

As ideias para os filmes em análise têm sido desenvolvidas e escritas pelo próprio Miguel Gonçalves Mendes – ainda que elementos da JumpCut possam ser consultados durante essas fases –, e elaborados sem apoios financeiros significativos (1). O documentário *Autografia* foi gravado ao longo de três anos e certos cargos (como o de operador de câmara) estavam dependentes da disponibilidade de amigos (profissionais da área) – a junção destas condições de produção e de metodologias de trabalho permitem-nos enquadrar o

documentário num meio-termo entre as tipologias *Auteur* e *Indie.*

Autografia é dividido em três actos ainda que não haja um exercício de aproximação gradual face ao objecto de análise. Há, no entanto, uma demarcação de margens, sob forma de prólogo e de epílogo, que se assemelham estruturalmente: a câmara aproxima-se do prédio onde vive Cesariny por via de sucessivos cortes no eixo que vão sendo apadrinhados pela abertura de "Ein Sommernachtstreaum", de Mendelssohn; por outro lado, no epílogo pretende passar-se a ideia de fechamento de um ciclo (Cesariny fecha a janela), criando-se uma lógica de fechamento interno, lógica essa também presente na venda dos quadros no fim do documentário – desnudamento das paredes, embalar dos quadros –, uma vez que no I Acto o poeta expressa a preocupação relativamente a essa possibilidade.

Há ainda a tentativa de se recuperar o poema "autografia" como fio condutor das perguntas, criando-se inclusivamente três intertítulos (Morte, Amor e Vida) que seriam, à partida, temas dominantes em torno dos quais se desenvolveriam as conversas – esta opção revela-se algo infrutífera a partir do momento em que as margens dos assuntos estão longe de ser estanques.

O conteúdo do documentário debruça-se especificamente sobre a vida pessoal de Cesariny, ainda que se sinta a presença constante da equipa e do realizador: a este propósito, Miguel Gonçalves Mendes defende que o próprio entrevistado convocava essa interacção, como que transportando a equipa de filmagem para dentro do plano (evocando-a, questionando-a, interagindo com ela) (2). Cria-se, de certa forma, uma sensação de esbatimento de barreiras e de cumplicidade entre quem filma, quem é filmado e, consequentemente, aquele que vê o produto final: concomitantemente, o realizador opta por não desligar a câmara em momentos de interrupção (3).

As entrevistas decorrem primordialmente em casa e vão sendo intercaladas com performances de Cesariny noutros décors (cemitério de barcos, Feira Popular de Lisboa, entre outros), com imagens de arquivo fotográfico, de pormenores de quadros ou de projecções de slides sobre o corpo praticamente nu de Cesariny. A montagem globalmente considerada é fluida e o único apontamento de ritmos abruptos surge na declamação do "obituário dos amigos com quem convivi nos cafés", com sucessivos cortes no eixo, repetições de palavras e música extra-diegética que quase se sobrepõe à voz de Cesariny.

A composição dos planos das entrevistas obedece a um enquadramento algo clássico, com o entrevistado olhando numa direcção e com ar no plano nessa mesma direcção (inclusão de um elemento que se encontra em *off* e para quem se fala). Os sons pós-produzidos e a música extra-diegética reforçam sentidos e potenciam emoções: as sirenes estridentes e os risos em *off* que quase "esmagam" Cesariny (e que criam um ambiente de alerta, de pânico), a abertura de Mendelssohn que humedece de ternura o começo e o fim (uma introdução e uma despedida de um objecto de análise estimado) e, por fim, o surgimento de um apontamento nostálgico que consiste em unir imagens aéreas de Lisboa (foi alugado um helicóptero para o efeito) e a "Cantiga do Tejo", de Carlos Paredes.

No ano de produção do documentário foi editado pela Assírio&Alvim o livro *Verso de Autografia / Mário Cesariny*, que, segundo Miguel Gonçalves Mendes, pretende ser "um suporte adequado ao material existente e o mais acessível a todos os que se interessam pela vida e obra do poeta" (4), e não um mero suplemento do documentário. O livro compila uma parte das conversas e de imagens que surgem no filme.

A Batalha dos Três Reis (2005)

Longa-metragem de ficção, 72'
Realização e Argumento: Miguel Gonçalves Mendes
Produção: JumpCut
Produtores: Ana Paula Gonçalves, Tiago Marques
Direcção de Fotografia: Leonardo Simões, Vasco Saltão
Direcção de Som: António Aleixo, Catarina Martins, Hugo Coelho, Mário Dias
Montagem: Cláudia Rita Oliveira, Pedro Marques
Actores principais: João Cabral, Paulo Pinto, Rita Loureiro
Distribuição: JumpCut
Festivais: Festival Internacional de Cinema de Cabo Verde (2005); Festival Internacional de Cinema de Hong-Kong (2006)

No filme *A Batalha dos Três Reis* pretende-se recuperar a temática da viagem suicidária do Rei D. Sebastião através do cruzamento de três personagens que, sem se aperceberem, caminham em direcção à própria destruição.

O protagonista, David, viaja até Marrocos na companhia da namorada, Laura, tendo em parte o objectivo de revisitar David, um amigo com o qual não tem contacto há cerca de dez anos: o encontro entre os três fará emergir questões irresolutas do passado (como a ligação erótica nunca consumada entre os dois amigos) e esta tríade passará a ser governada por um clima de instabilidade, onde uma conjunção perniciosa entre "Thanatos" e "Eros" os levará à morte – Laura é encarcerada e aguarda uma morte lenta; Vasco é assassinado por David na sequência de um confronto físico; e David, protagonista deste drama, vê-se condenado a atravessar o deserto e a ser assombrado por alucinações das pessoas que amara.

A primeira longa-metragem de ficção do realizador foi desenvolvida e filmada durante os estudos em Cinema e, tal como em *Autografia*, a ideia foi desenvolvida pelo próprio realizador – em termos gerais, as condições de produção são idênticas às do exemplo anterior, pelo que posicionaremos, também, *A Batalha dos Três Reis* num intermédio entre as tipologias Auteur/Indie.

A autoria do argumento cabe a Miguel Gonçalves Mendes, ainda que este realizador e argumentista se ressinta de uma insuficiência de conhecimentos na área da escrita (5). *A Batalha dos 3 Reis* é um drama com uma narrativa neo-artistotélica – partição em três fases, cada qual correspondendo à exposição, desenvolvimento e conclusão, exactamente por esta ordem – com final aberto: depois da morte de Laura e de Vasco, David deambula pelo deserto, final esse tão dúbio quanto o protagonista (assim é definido ao longo do filme, uma peça enigmática e indecifrável para quem o rodeia).

O filme abre com um texto introdutório referente à Batalha dos 3 Reis e ao Rei D. Sebastião, aludindo, de forma iniciática, aos mitos de indefinição e de imprecisão que irão dominar as vidas das personagens. A própria narrativa é intercalada com excertos da peça

El Rey D. Sebastião, de José Régio (no script estas passagens são designadas de "sonhos").

Relativamente ao exercício de câmara, parece-nos importante ressalvar a inexistência de *establishing shots* nos décors interiores ou a forma como as cenas de viagens foram pensadas – albergam *travellings* laterais (feitos a partir do interior do carro) e mapas que vão revelando o percurso das personagens –, já que se apresentam como exemplos que parecem reflectir uma escassez de meios de produção.

O som pretende reforçar sentidos, seja pelo vento (pós-produzido) audível durante a travessia do deserto de David, seja pelo uso de música extra-diegética, sendo o mesmo válido para a montagem: tenha-se como exemplo a rápida sucessão de imagens que surgem após o homicídio de Vasco.

A insuficiência de conhecimentos técnicos por parte da equipa obrigou a que os diálogos do filme fossem integralmente dobrados (6).

Floripes (2005)

Longa-metragem de ficção, 90´
Realização e Argumento: Miguel Gonçalves Mendes
Produção: JumpCut
Produtoras: Ana Jordão/Marisa Salvador
Direcção de Fotografia: Daniel Neves
Direcção de Som: Carlos Vicente
Montagem: Patrícia Saramago (versão 120') / Cláudia Oliveira (versão 67')
Direcção Artística: Eduardo Costa
Actores principais: Catarina Barros, João Salero, João Sancho e Selma Cifka
Distribuição: JumpCut
Festivais: Semana dos realizadores – FantasPorto (2007); IndieLisboa – secção Observatório (2007); Filminho – Festival do Cinema Galego e Português (2008);
Nomeações: 5ª longa-metragem mais votada pelo público do Festival Internacional de Cinema IndieLisboa (2007).

Contrariando a lógica de produção dos exemplos anteriormente analisados, *Floripes* começou por ser uma encomenda para a "Faro Capital Nacional da Cultura 2005" e deu origem a duas versões distintas: *Floripes ou a morte de um mito* (curta-metragem documental que resultou da encomenda e dos quatro meses de trabalho) e *Floripes*, um mix doc./ficção, que nos ocuparemos de analisar.

O material que integra as duas versões foi filmado na mesma altura e encontram-se em ambas registos documentais – entrevistas a moradores de Olhão nas quais se expõem atitudes face à superstição, religião e medo – intercalados com cenas que ilustram a lenda de Floripes, moura encantada que todas as noites deambula por Olhão em busca de um homem que a possa desencantar: esta moura corresponde à pedra basilar do imaginário da comunidade de pescadores de Olhão, representando o desconhecido que coage sobre as suas acções e crenças.

Estamos diante de um terceiro exemplo que consolida uma metodologia de trabalho individualista, com ideias e estruturas pensadas pelo próprio realizador, mas ressalvam-se mudanças significativas: os diálogos foram escritos em conjunto com os actores (não profissionais e escolhidos a partir de um *casting* local), houve financiamento de cariz público e denota-se uma forte aposta na distribuição e divulgação do filme (7).

A par das estratégias de promoção do filme, houve ainda a preocupação de criar a ideia de que o filme pertencia também aos habitantes de Olhão, algo que se materializou, em parte e como vimos, na escolha de actores através de *casting* local, mas também na integração de estagiários de produção nos locais de filmagem (8).

Relativamente ao género, *Floripes* é um mix doc/fic, intercalando registos e tornando-os complementares um do outro. A ficção não intenta, contudo, ser uma mera reprodução da lenda – a adaptação da lenda é feita mediante um ponto de vista seleccionado (a versão contada por uma moradora de Olhão no documentário *Floripes ou a morte de um mito*), sendo a própria lenda dramatizada e estruturada em função de personagens: Julião assume o papel de co-protagonista (é amado por Floripes), é dado destaque aos dilemas vividos por Julião (relação com Aninhas, de quem espera um filho, e que o impede de assumir a atracção pela moura) e ao drama pessoal da personagem Quinzinho, o bêbado da aldeia.

As acções ficcionadas decorrem à noite, são maioritariamente filmadas com câmara à mão, havendo predomínio de tons quentes e de grão, algo que confere materialidade à imagem. As imagens de registo documental, por outro lado, evidenciam claridade, nitidez e uma exacerbação de contrastes que se opõem radicalmente à estética adoptada na ficção: a câmara é fixa e, em termos de composição dos planos, não se verifica, como em *Autografia*, uma composição clássica – a câmara mantém o enquadramento mesmo que o entrevistado se desvie e saia total ou parcialmente de campo (independentemente da abertura do plano). Na óptica do realizador, procura-se um cruzamento de estéticas – "a ideia era mesmo criar um híbrido em que as pessoas confundissem os géneros, ficção e documentário – no caso das entrevistas a imagem é sempre hiper-cuidada, com plano fixo, e a ficção filmámo-la como se fosse documentário, com câmara à mão"(9).

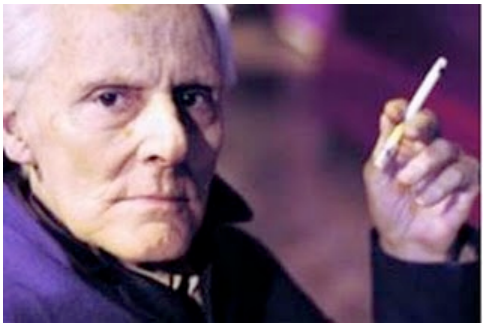
O uso de um gerador tornou-se indispensável para a rodagem das cenas de ficção, o que viria a implicar a dobragem das vozes que se haviam tornado inaudíveis o que, em conjunto com a necessidade de criação de sons, tornou essencial um investimento da pós-produção de som (10). Em contrapartida, a pós-produção de imagem parece, numa primeira abordagem, ter tido uma aposta exponencial pela qualidade evidenciada (especialmente no registo documental), algo que o realizador desmente: foram utilizados filtros durante as rodagens e, exceptuando os procedimentos usuais de correcção de cor, não houve outro investimento na pós-produção de imagem. Fechando a questão da pós-produção, a música de *Floripes* foi criada para o filme e está profundamente ligada à componente trágica da moura encantada, pontuando inclusivamente o seu ascendente (das lendas, das superstições) no imaginário da comunidade de espectadores (como exemplifica o momento em que Quinzinho desafia Julião a comprovar a existência de Floripes).

Sendo a componente ficcional de *Floripes* passada algures nos anos 40 (época avançada pelo realizador, embora não se encontrem referências no filme), houve a preocupação de recriar cenários (interiores) e figurinos que sugiram a época na qual decorre a acção, algo que foi conseguido através de objectos pertencentes ao

próprio realizador e com roupas cedidas pelo Museu Etnográfico e por uma Escola Secundária. ■

Notas do texto

1. Ver entrevista acima.
2. Idem.
3. As filmagens na Pastelaria Versailles (II Acto) permitem ilustrar esta operação: a entrevista é sucessivamente interrompida, seja pela passagem de pessoas, seja pelo empregado que troca impressões com a equipa. Mais tarde, em casa de Cesariny (III Acto), Henriette está à janela e vai interrompendo o irmão (numa tentativa desesperada de desviar o assunto da conversa – que nitidamente a desagrada, a homossexualidade): estes são dois exemplos da inclusão de material que desvia o curso do documentário e que desafiam os *standards* clássicos, ao mesmo tempo que se privilegia como que um apreço pela "autenticidade".
4. Texto introdutório de Verso de autografia / Mário Cesariny, livro que compila as entrevistas realizadas por Miguel Gonçalves Mendes a Mário Cesariny por altura das filmagens de Autografia.
5. Ver entrevista acima.
6. Idem.
7. Ibidem.
8. Estratégia essa que se provou frutífera: a estreia de *Floripes* em Faro esgotou na véspera, tendo o filme conhecido uma recepção excepcional também em Olhão. Segundo os dados do Dossier Final do filme (gentilmente cedido pela JumpCut para efeitos de análise), na altura em que se apuravam 6649 espectadores (valor que aglomera bilhetes vendidos em Lisboa e no Algarve), 3969 deles tinham visionado o filme em Faro (valor correspondente à 7ª semana de exibição).
9. Não cremos, contudo, que a opção surta o efeito pretendido, de "confusão" por parte do espectador, tendo apenas a função formal de separar os registos (nunca dotando a ficção de uma "autenticidade" suplementar – *À Bout de Souffle* de J.-L. Godard, filmado em 1959, é filmado com câmara à mão e é puramente uma ficção: em suma, a "linguagem do cinema documental" não se esgota em determinados registos de imagens).
10. Ver entrevista acima.



Mário Cesariny em *Autografia*, de Miguel Gonçalves Mendes

Miguel ClaraVasconcelos: "Faço cinema porque existe o digital"

Entrevista conduzida por
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

MIGUEL CLARA VASCONCELOS nasceu em Lisboa, em 1971. Fez o Mestrado em Arte e Novas Tecnologias pela Escola Superior de Arquitectura e Belas Artes da Universidade Europeia de Madrid, e estudou Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa nas Faculdades de Letras da Universidade de Lisboa e Universidade de Coimbra. Ganhou a bolsa de Jovens Criadores do Centro Nacional de Cultura para desenvolver estudos em Performance, Cenografia e Instalação, na Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência. Frequentou o Curso de Encenação de Teatro do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística. Frequentou o Curso de Documentário da Videoteca Municipal de Lisboa e o Curso de Documentário de Baixo Orçamento, no Instituto del Cine, em Madrid. Desenvolveu vários projectos de teatro, dança e performance, antes de se dedicar ao cinema.
Da sua filmografia destacam-se: *Universo de Mya* (2010), uma curta-metragem de ficção científica, em antestreia; *Instantes* (2008), uma curta-metragem de ficção sobre casos de violência doméstica, que estreia no Festival de Vila do Conde; <<EX>> (2007), um documentário sobre ovnilogia em Portugal, exibido no Festival IndieLisboa; e *Documento Boxe* (2005), um documentário sobre o mundo *underground* do boxe em Portugal, foi galardoado com o Prémio Melhor Curta Metragem Portuguesa, no Festival nternacional de Curtas Metragens de Vila do Conde.

Carlos Pereira – Como nascem as ideias para os teus projectos?

Miguel Clara Vasconcelos – De maneiras muito diferentes. No *Documento Boxe* tudo começou com um actor que praticava artes marciais, que também ensaiava teatro. Ninguém diria que alguém assim precisasse de ter esse escape, esse outro lado absolutamente invisível. Aí surgiu a ideia de trabalhar esse outro lado. Ele deu-me algumas pistas para começar a pesquisa sobre o universo dos combates de boxe e de *kickboxe*, e foi aí que conheci o Jorge Pina. O Jorge Pina tinha um carisma especial. Comecei a ver alguns combates e reparei que as pessoas dos bairros gostavam muito dele. E portanto comecei a trabalhar sobre algumas personagens, e ele foi a mais forte. Também soube que ele escrevia guiões, e isso encaixava perfeitamente naquilo que eu queria, embora de forma inversa: não é um intelectual que tira o seu fato e veste o fato de treino, mas um desportista profissional que tem vontade de escrever, e achei isso interessante. No *Ex*, no

documentário sobre a ovnilogia em Portugal, eu estava a ouvir um programa na rádio sobre uma historiadora que defendia que a Nossa Senhora de Fátima era uma aparição extraterrestre. Fui estudar o seu percurso, vi as teses que ela tinha desenvolvido, e posteriormente fiz uma espécie de mapeamento sobre a ovnilogia em Portugal. Sobretudo os meus projectos nascem de coisas que são invisíveis, coisas que eu não conheço, e quando encontro pessoas interessantes. Pessoas que têm interesses inesperados, que modelam a sua vida e a forma de pensar o mundo. Isso para mim é muito importante. Gosto muito de ver como é que as pessoas pensam o mundo. Acho que não vivemos todos no mesmo mundo, e apesar disso ainda conseguimos co-habitar.

CP – Costumas trocar impressões com pessoas da equipa ou amigos enquanto desenvolves os teus filmes?

MGV – Isso faz parte do processo. Assim que a equipa está mais ou menos estável, lemos o projecto, explico quais são as intenções e o que quero mostrar. No *Documento Boxe* havia a intenção de aproximar o filme de um filme de *série b*, mas tratado em documentário, e no *Ex* era muito importante não ter um olhar sobranceiro sobre aquelas pessoas, ou seja, pormo-nos no olhar deles e não ridicularizá-los. De certo modo, abandonar o nosso cepticismo, pelo menos temporariamente. Com a equipa foi muito difícil abandonar esse cepticismo. Em documentário trabalho com equipas muito pequenas. Às vezes sou eu a fazer o som, às vezes faço também câmara, e para mim não é importante ter isso muito definido. O importante é chegar a tempo às coisas, e ser quase invisível no sentido das pessoas não nos sentirem como elementos estranhos, mas como parte delas. No caso do *Ex,* com o Sérgio Brás de Almeida, o director de fotografia, eu sentia da parte dele uma resistência muito grande a ouvir as pessoas sem se rir, sem comentar, tanto na câmara como na montagem. Tive inclusive que remontar o filme várias vezes. Nós temos muitos preconceitos, achamos que somos muito abertos, muito universais e não somos. Estamos fechados num conjunto de estereótipos sobre o que está certo e o que está errado. É difícil, até para mim, quebrar isso. E em equipa ainda é mais difícil.

CP – Gastas que tempo, em média, a elaborar cada filme?

MCV – Às vezes a ideia fica a medrar muito tempo antes de receber apoios. No entanto, em média, entre a primeira coisa que eu escrevo e a concretização dos projectos vão cerca de dois anos. No caso do *Documento Boxe* foi muito menos, cerca de três meses. É também um projecto com um orçamento reduzidíssimo, quase zero. Não estávamos a pensar se estávamos dentro do orçamento ou do calendário. É também um primeiro filme, e por isso tem a liberdade que costumam ter os primeiros filmes. O *Ex*, apesar de beneficiar de uma certa aura que já vinha do *Documento Boxe*, entre a primeira ideia e a resposta do ICA para apoiar deve ter passado um ano.

CP – Quando trabalhas em ficção, escreves sozinho?

MCV - Sim e não. Sim na medida em que eu sou o autor do argumento; não porque o meu processo de escrita passa por falar com pessoas, entrevistas, improvisações, ensaios de escrita com actores. Eu venho do teatro, e antes disso queria ser escritor. Interesso-me muito pela relação com a encenação e a interpretação, e por isso o meu método de trabalho passa muito por modificar o texto várias vezes com os próprios actores.

CP – A produção é contactada numa fase inicial ou após o projecto estar mais desenvolvido?

MGV – Tive experiências diferentes. No *Documento Boxe*, produção e realização estavam completamente unidas. No *Ex* trabalhei na qualidade de produtor, embora houvesse uma produtora por detrás do projecto. Era realizador mas também reunia com a parte da produção para resolver questões de orçamento, elaborar os relatórios de contas, tanto como me reunião com a equipa artística. Na produção gosto de trabalhar com outros produtores, pela razão que não tenho prazer nenhum em fazê-lo sozinho. No documentário há uma espécie de urgência social em tratar aquele tema, e portanto a parte do produtor financeiro não é tão importante. Na ficção há sempre um lado de produto, e há sempre pessoas que estão lá na qualidade de profissionais, recebem o seu salário e vão-se embora.

CP – Como são as tuas réperages? Vais acompanhado por pessoas da equipa ou sozinho?

MCV – Há sempre uma fase em que vou sozinho, porque ainda estou a pensar no argumento. Não quero uma pessoa da produção sempre a pensar nas distâncias. Depois tento ir com alguém da equipa artística.

CP – Nas tuas rodagens já encontraste muitas limitações e dificuldades?

MCV – Acho que todos os trabalhos têm limitações e dificuldades, e o que é curioso é que são limitações e dificuldades diferentes, às vezes exasperantes. No *Documento Boxe* isso fazia parte do projecto. Por exemplo, sermos expulsos do balneário dos árbitros porque o treinador queria negociar com eles uma vitória antes de começar um combate. Em ficção, essas limitações vêm mais daquilo que não se pode fazer porque não há orçamento ou não há coragem. Penso que as limitações e dificuldades fazem parte do processo criativo. Por exemplo, no *Instantes* tinha imaginado para uma cena um plano aéreo de helicóptero. Disseram-me que era impossível. A solução foi uma grua, e mesmo para ter a grua durante um dia foi uma luta com a produção.

CP – E como é que te aproximas dos protagonistas dos teus documentários?

MCV – Investigo. Vou ver as pessoas, vou ver o que elas fazem. Parto muito da actividade das pessoas e daquilo a que elas se dedicam, seja profissionalmente seja como *hobby*. Começo a filmar quando sinto que as pessoas já estão à vontade comigo. Lembro-me que quando fiz o *making of* do *A Corte do Norte*, do João Botelho, e aproximei-me das pessoas por aquilo que elas estavam a fazer. Sendo um filme de época, os actores estavam todos maquilhados e com perucas, mas falavam ao telemóvel e comiam em pratos de plástico. O melhor momento não era portanto a actividade, mas a pausa.

CP – Vais montando ao mesmo tempo que filmas ou montas no final?

MCV – Monto no final. Gosto de ir vendo o material para saber o que é que me falta, e gosto de ir

construindo a história à medida que vou filmando. Mas prefiro sempre filmar tudo primeiro. Até porque acho que a montagem é também um jogo de limitações e dificuldades. É um desafio não ter o ângulo ideal ou o som ideal. Antes do filme estar pronto, faço uma montagem e convido um conjunto de pessoas, inclusivamente algumas envolvidas no filme, para ver as reacções. No *Documento Boxe* não alterei nada, no *Ex* tive que remontar uma grande parte do filme.

CP – Na pós-produção prescindes de muito material filmado?

MCV – Sim. A minha proporção é de uma hora para um minuto.

CP – Os orçamentos têm sido suficientes para os projectos?

MCV – O orçamento é o que há. Portanto se o orçamento não for suficiente para o projecto sou eu que não sei fazer o filme, visto que o orçamento é algo que sabemos antes. Temos que ser realistas, deixar uma parte para imprevistos e ter uma equipa de confiança. Eu acho que quando se lida com dinheiro dos outros temos que ter algum cuidado a fazer coisas.

Vanessa Sousa Dias – Investes muito na pós-produção áudio e de imagem?

MCV – No *Documento Boxe* há um trabalho de cor muito grande, porque me interessava de facto trabalhar a textura do filme. Como não tinha o monitor calibrado, o filme acabou por ficar demasiado escuro. O trabalho de som não é muito bom porque não tinha dinheiro para ir para um estúdio de som. No caso do *Ex* já houve um melhor trabalho de som, e pudemos diminuir ruídos, por exemplo.

CP – Dás importância aos materiais promocionais dos teus filmes?

MCV – Cada vez mais. Mas tenho visto muitos filmes em que o *trailer* é melhor do que o filme. Mais: muitos produtores assumem que o *trailer* é melhor do que o filme. O material promocional tem esse lado de mentira. Veja-se o *Amália*, talvez o pior filme português de 2008, que está anunciado em todo o lado, e no entanto o *trailer* até é credível. O material promocional tem por objectivo directo tornar o filme rentável. Para um filme ser rentável, tem que ter espectadores. O realizador pode desdenhar que o seu filme dê lucro ou não, mas não desdenha que o seu filme seja visto por milhares de espectadores. É o que nós queremos todos, é existir. E existimos se as outras pessoas nos dão atenção. É importante haver alguém a fazer a fotografia de cena, ou o cartaz, mas não penso um filme a partir do material promocional, não penso um filme a partir das salas de exibição, ou a partir de um momento histórico, por exemplo, se a capital da cultura em 2010 for Guimarães, faço um filme sobre o D. Afonso Henriques. Não, isso não me interessa.

CP – O facto do *Documento Boxe* ter ganho em Vila do Conde foi certamente uma ajuda para o teu reconhecimento. Consideras os festivais de cinema importantes formas de divulgação?

MCV - Vila do Conde foi muito importante para mim, mesmo a nível pessoal. Eu cresci em Vila do Conde, e sempre tive uma relação difícil com a cidade. Portanto esse reconhecimento foi edificante, uma espécie de sanar as feridas. Adquiri um sentimento de gratidão relativamente a Vila do Conde. Penso que o local mais importante para o cinema de autor é o festival, sem dúvida. Não é o supermercado, não são as FNACs. Tenho a certeza que todos os realizadores pensam na roupa que metem na mala quando vão a um festival. Vão pensar na sua imagem, porque isso é mais importante do que as salas de cinema.

CP – A legendagem dos filmes com vista à distribuição e exibição internacional tem sido orçamentada?

MCV – É orçamentada mas, como já sabemos que é a ultima coisa, às vezes o orçamento definido não é propriamente o aplicado. Sou muito exigente com a legendagem, também porque venho da escrita. E além disso o filme, fora do nosso território, vai ser lido, e para mim é muito importante que a legendagem dê uma imagem certa do filme. Às vezes não se pode legendar tudo. Há três fases: a transcrição, a tradução e a legendagem. Na transcrição é preciso seleccionar. Dou também uma cópia do filme ao tradutor, para ele saber que filme é que está a traduzir.

CP – Já trabalhaste em co-produção? Pensas fazê-lo?

MCV – Sim, penso fazê-lo. Mas é difícil. O *Documento Boxe* já podia ter tido uma co-produção, visto ser um filme que se passa entre Portugal e Espanha. Historicamente nós somos um país de co-produções: os Descobrimentos foram a primeira co-produção que nós fizemos. Todo o cinema português tem uma tendência natural para a co-produção, a economia portuguesa é que tem uma resistência. É um resquício do "orgulhosamente sós" que proclamava o Salazar, e isso prejudicou-nos muito, apesar de ser o português número um. Mas também diga-se que o português número dois é o Álvaro Cunhal e o terceiro Fernando Pessoa. Isso mostra muito bem a esquizofrenia portuguesa, que eu acho que é criativa.

CP – Qual a tua relação com a película e com o digital?

MCV – É uma boa pergunta. Eu sou filho do digital, e enquanto realizador nasci com o advento do digital. Lembro-me de ter uma conversa em Vila do Conde com um dos directores do festival, em que disse: "Finalmente posso fazer cinema, porque existe o digital". Com a película o cinema era uma arte elitista, e o digital permite uma democratização da arte. Digamos que há também uma maior acessibilidade aos filmes; o filme já não um objecto raro numa cinemateca, é algo que se pode fazer *download*. A pirataria é uma coisa interessante, porque quase se entra numa cultura subversiva. Eu quando filmo com digital tento fazer uma aproximação à cor e à textura da película, já desde o *Documento Boxe*. Utilizar o digital para parecer película é um bocadinho *fake,* mas não é para parecer antigo; é mesmo porque a relação com a película é uma relação física, mais natural para os nossos sentidos. Mas o digital está a melhorar, e muito. No entanto, os riscos que se correm a filmar em película são muito maiores do que os riscos que se correm a filmar em digital. Mas para mim o importante é contar bem uma história, e isso tem a ver com inovar na forma de contar, com encontrar novas formas de a contar. E o digital altera essa forma de contar histórias, porque altera a nossa relação com a imagem.

CP – Gostas de trabalhar entre ficção e documentário. Inclusivamente no *Instantes*, a tua curta-metragem de ficção, apresentas um final documental. Como se processa o trabalho entre os dois campos?

MCV – Eu quero manter-me entre ficção e documentário. Em documentário sempre quis fazer filmes de género, ou seja, de género ficcional. O *Documento Boxe* é um *film noir*, o *Ex* é um filme de ficção científica. No entanto, no documentário não há bem género, e interessa-me jogar com os conceitos que a história do cinema foi criando e aplicá-los ao documentário. Há uma frase muito interessante do Abbas Kiarostami, no *Ten on Ten*, com base no filme *Ten*. Ele divide a história do cinema em três gerações, o que pode ser um bocadinho redutor, mas vamos admitir essa simplificação. Diz que a primeira geração de realizadores olhou para a realidade e fez filmes; a segunda geração de realizadores olhou para os filmes que a primeira geração fez, e fez filmes; a terceira geração de realizadores não olhou nem para a realidade nem para os filmes que os outros realizadores fizeram, olhou só para a técnica, e com a técnica faz filmes. É também um realizador idoso a dizer mal da juventude, uma espécie de Velho-do-Restelo, de Velho do Irão, neste caso. Eu quero fazer filmes que se incrustem no mundo real, e muito próximos do documentário. Não quer isto dizer que estejam próximos do Dogma 95 ou dos irmãos Dardenne. A mim interessa-me jogar com os dois elementos. O documentário produz um efeito sobre o espectador, que é: isto é real. O documentário não é real, é uma manipulação também. Na ficção nos dizemos: isto são actores. E nós sabemos que há muitos filmes de ficção em que o que os actores fazem é o seu próprio papel: veja-se *No Quarto da Vanda*. O génio do Pedro Costa não foi fazer um filme, mas dizer que é um filme, dizer que é ficção. Aquilo percorreu um circuito de filmes de ficção, e as pessoas ficaram de boca aberta, logicamente. Eu acho que o que inova na ficção é olhar de novo a realidade. Há uma novíssima geração de realizadores, da qual eu acho que faço parte, e espero fazer parte, que são os novos realizadores premiados que ainda não fizeram longas-metragens. Fazem parte desta geração a Cláudia Varejão, o João Salaviza, entre outros, que eu acho que têm um novo olhar sobre a realidade. Acho que estamos a voltar não ao documentário, mas a um olhar documental sobre o que está à nossa volta e que nos é próximo. E é isso que eu quero trabalhar no cinema.

VSD – Orientaste alguns *workshops*, e um deles tem um nome que é "documentário de baixo orçamento".

MCV – É uma questão ideológica. O cinema é ideológico enquanto discurso contra-poder institucional, mas também é interessante ver que o poder se aproveita dos realizadores e do trabalho cinematográfico para vincular as suas ideias. Podemos recuar e ir à Leni Riefenstahl. Cinema e poder estão sempre em jogo, em conflito. E por isso quando eu proponho um *workshop* de "documentário de baixo orçamento" eu estou a dizer duas coisas. A primeira é a questão da urgência do documentário. Ou seja, antes de ver se tenho dinheiro para fazer um filme, que filme é que eu tenho que fazer. Nós por exemplo temos algumas imagens da RTP do 25 de Abril, temos muitos documentários depois do 25 de Abril, mas não temos nenhum documentário que acompanhe a revolução. Obviamente ninguém pode apresentar um orçamento ao ICA para fazer um documentário que acompanhe uma guerra civil. O segundo factor é uma espécie de manifesto contra o cinema de luxo. Eu não preciso de trinta milhões de euros para fazer um bom filme. Eu preciso de fazer um bom filme. Para mim cinema faz-se com três coisas: dinheiro, tempo e guião. Em documentário, mesmo com pouco dinheiro, podemos sempre retratar aquilo que conhecemos. Muitas primeiras obras são sobre a família dos próprios realizadores, porque é um tema acessível. Há uma últila questão: o que é que faz um realizador quando não tem orçamento para fazer filmes? Dá aulas. Eu estava mais propenso a dar formação em documentário, e num registo próximo do *Documento Boxe*, que é um documentário de baixo orçamento. ■

Documento Boxe

Carlos Pereira

Média-metragem documental, 53'
Realização: Miguel Clara Vasconcelos
Argumento: Miguel Clara Vasconcelos
Produção: Christina Bravo
Direcção de Fotografia: Sérgio Brás d'Almeida
Direcção de Som: Nuno Morão
Montagem: Cláudia Silvestre
Distribuição: Teatro Não
Prémios: 13º Curtas de Vila do Conde, 2005: Prémio Melhor Curta-metragem Portuguesa
Nomeações: DocLisboa 2005: Competição Internacional; iMARgens, Cabo Verde, 2005: Competição Internacional

A câmara à mão de *Documento Boxe* nunca se aquieta, parecendo estar permanentemente à procura de acontecimentos dentro do plano. Nesse sentido, o documentário de Miguel Clara Vasconcelos é construído sob permanente *desenquadramento,* entre a oscilação da câmara e a sublinhada utilização do *zoom in.* O último plano, onde o pugilista Jorge Pina treina, denuncia isso mesmo: a incapacidade da câmara alcançar o todo, captando apenas o parcial (ou, neste caso específico, captando o *corpo parcial* como excessivamente amplo para caber, por inteiro, no plano).

O *cinema-directo* de *Documento Boxe* sofre, no entanto, com o seu quase inexistente orçamento, que o impede de atingir elaborados apuramentos técnicos e formais. Inserindo-se numa tipologia claramente independente, o filme de Miguel Clara Vasconcelos aproxima-se, a espaços, do *home-movie*, ocorrência cujo cume se situa na sequência em casa do treinador Vítor. Se por um lado o cariz mais amador do filme impossibilita uma absoluta coerência estética – em termos de escalas, ângulos, texturas, etc. –, também é um facto que nos aproxima da realidade daquele microcosmos. Essa aproximação é esclarecida nas palavras do realizador: "*Por ser uma equipa leve tive outra agilidade, e pude circular muito facilmente entre balneários, reuniões um pouco estranhas de jogos, e outros ambientes inerentes ao boxe mas que são poucos conhecidos do público em geral*".

O filme de Miguel Clara Vasconcelos ramifica-se, estruturalmente, entre a entrevista convencional e as conversas quotidianas (nos balneários, na pesagem dos atletas, numa viagem de carro, etc.). Inclusivamente nas entrevistas, aparentemente um veículo de informação mais controlado, revela-se uma relação extrema com a improvisação: há uma entrevista, realizada com Jorge Pina, interrompida por um terceiro elemento, sendo o

novo interveniente filmado na sequência da sua entrada inesperada na conversa.

É também um documentário que particulariza, de forma clara, as suas personagens, cujos nomes servem de mote a uma *divisão por capítulos*. Embora no centro se encontre Jorge Pina, um pugilista profissional, seguimos também Mário (um pugilista amador), o treinador Vítor, o *manager* Magalhães, e Casteli, o presidente da associação de boxe. Digamos que Jorge Pina, pugilista com anseios de reconhecimento público pela representação e pela escrita (duas actividades a que também se dedica), atinge uma complexidade que os outros, reduzidos a personagens-tipo, nunca alcançam. *Documento Boxe* transporta-nos, irremediavelmente, para o *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes. Não se trata apenas de uma questão temática, mas de assumir as singularidades dos seus protagonistas que permitem destacá-los dentro do seu mundo. Um olhar realista, de baixo orçamento, a levantar questões sobre a democratização do cinema no contemporâneo, *Documento Boxe* ganhou o prémio de Melhor Curta-metragem Portuguesa no 13º Festival de Curtas de Vila do Conde (2005) e esteve presente na Competição Internacional do DocLisboa do mesmo ano. ■

Instantes, de Miguel Clara Vasconcelos

Jorge Cramez: "Imagino-me a agradecer um Óscar"

Entrevista conduzida por
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

JORGE CRAMEZ nasceu em Angola a 23 de Abril de 1963. Licenciou-se em comunicação social no ano de 1988, tendo estagiado durante seis meses, no ano seguinte, na Cinemateca Portuguesa. Entre 1991 e 1994 frequenta o curso de cinema, na área de montagem, da Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou como anotador e assistente de realização de realizadores como Teresa Villaverde, João César Monteiro, João Botelho, Jorge Silva Melo, José Álvaro Morais, Joaquim Leitão, João Mário Grilo, Fernando Lopes, Werner Schroeter, Catarina Ruivo e Miguel Gomes, entre outros. Realizou cinco curtas-metragens presentes em festivais de cinema e premiadas: *Desvio* (1994), co-realizado com Paulo Belém, *Para Matar o Tempo* (1996), *Erros Meus* (2000), *Venus Velvet* (2001), *Nunca Estou onde Pensas que Estou* (2003) e a primeira longa-metragem: *O Capacete Dourado* (2007).

Carlos Pereira – Como nascem as ideias para os teus projectos?

Jorge Cramez – Não é uma coisa formatada. Eu tenho quatro curtas, e todas elas são universos distintos. A primeira que fiz foi o *Desvio*, ainda na Escola de Cinema, que fiz em co-realização com o Paulo Belém. Há semelhanças com *O Capacete Dourado*, porque também nasce de uma história verdadeira, sobre raparigas que eram aliciadas em Lisboa para ir trabalhar para o Algarve, e que depois eram sequestradas. No caso de *O Capacete Dourado*, o argumento já existia para os telefilmes da SIC. Lembrei-me do filme após ter visto o *Elephant* do Gus Van Sant em Cannes. Quando voltei a Portugal, reli *O Capacete Dourado*, reescrevi-o parcialmente, enviei-o a concurso e consegui um subsídio. É uma história de adolescentes, na tradição do Ray do *Fúria de Viver*. O *Venus Velvet* partiu da minha experiência de vida. Tem muito a ver com os meus afectos. Escolhi uma estética muito marcada, bastante poética, com referência aos anos 50 americanos. As músicas que lá estão são as músicas que eu gosto, e as coisas que eles dizem são as coisas que eu gosto. Depois tenho os *Erros Meus*, que partiu de um texto do Jorge de Sena. O *Nunca Estou Onde Pensas Que Estou*, que é um filme de *serial killer,s* é uma história antiga que eu tinha. Houve uma coisa que correu mal, que foi o som. Depois veio *O Capacete Dourado*, estive dois anos parado, e agora, a propósito do *MotelX*, veio o *X*, que é um pequeno esboço de um *slasher movie*. É a história de um tipo que anda à procura de uma história para um

filme de terror. Foi um filme que nasceu da urgência, e serviu de trabalho terapêutico.

Vanessa Sousa Dias – Tens ideia do tempo que demoras desde que começas a desenvolver uma ideia até a conseguires filmar?

JC – Em Portugal tens vários tempos, não é uma coisa em progressão. Há um tempo inicial que é o teu tempo, e é o tempo de criação de um guião. O *Amor, Amor*, para o qual ainda não tenho dinheiro, é um guião em reescrita já há quatro anos. Os tempos mais calculáveis são o tempo de preparação, de rodagem e de pós-produção.

CP – Costumas trocar ideias com pessoas da equipa ou amigos enquanto desenvolves os teus filmes?

JC – Completamente. Sou um promíscuo, falo com toda a gente. Em processo de escrita mostro o guião a toda a gente. Em processo de montagem, se saio à noite, no dia seguinte tenho metade de Lisboa na Tóbis a dar opinião sobre a montagem. Em rodagem, apesar de tudo, sei o que quero. Há regras. No entanto, crio uma grande relação de empatia com a equipa quase toda. Quando eu fiz *O Capacete Dourado*, a equipa era formada por pessoas que, para além de serem amigos, eram pessoas com quem eu já trabalhava há cinco anos.

CP – Relativamente à produção, costumas contactá-la numa fase inicial ou após o projecto estar mais desenvolvido?

JC – O ICA, um ano após eu ter concorrido com *O Capacete Dourado*, fez novas regras. Agora, se não tiveres a papelada em dia, segurança social, IRS, essas coisas todas, não podes concorrer em nome próprio. Por isso eu estou condenado a ter que concorrer com uma produtora, logo de início.

CP – Quando vais em *réperage*, vais acompanhado ou sozinho?

JC – Eventualmente se é muito complicado e se há urgência, é possível teres outra pessoa a fazer esse trabalho. Alguém que chegue com fotografias que tu vais vendo, sendo que antes já tinhas dado indicações do *décor* específico que querias. Eu sou daqueles que faz os *castings* sempre nas *réperages*. O cinema começa logo aí.

VSD – E o director de fotografia e o director de som, também te costumam acompanhar?

JC – Claro. Eu não os obrigo, mas isso faz parte do trabalho deles. Não vou escolher um *décor* e depois aparece-me o director de som a falar de uma estrada cheia de carros a passar que antes não se ouvia. Não, ele tem de lá ir, e várias vezes. E o director de fotografia igualmente.

CP – Já te deparaste com muitas limitações nas tuas rodagens?

JC – Essa pergunta não se faz a um realizador português. Logo para começar há uma questão de tempo. Por exemplo, *O Capacete Dourado* foi rodado em seis semanas, a trabalhar onze horas por dia. É uma brutalidade. Por exemplo, na cena das motas há uma cortina de fogo. Aí tinha arranjado uns tipos espanhóis que eram os mais baratos a fazer esse efeito especial do fogo. Quando me montaram aquilo, era uma grelha que fazia chamas que tinham uma altura ridícula, mal se viam, quando tinham que ocupar o quadro. Aquilo não era nada. Eu disse para tirarem aquilo da estrada. Quem me salvou foi o Stephen, o chefe-decorador, que espalhou gasolina e lhe pegou fogo. Era simples, não se tinha gasto os balúrdios que se gastaram para efeitos especiais que não serviam. Vai-se aprendendo de filme para filme. Claro que há muitas limitações, mesmo em coisas como as refeições, o *catering.* Mas eu nunca culpo a produção pelas limitações dos meus filmes. Eu assumo a responsabilidade.

VSD – Disseste que numa das tuas curtas-metragens – *Nunca Estou Onde Pensas Que Estou* – tiveste problemas com o som.

JC – Sim, o som não correu bem. E mais do que isso os diálogos, que ficavam bem no papel, mas não ditos.

VSD – Sentes que as pessoas com quem trabalhaste – na sua maioria teus amigos – se revelaram competentes?

JC – Sim. Eu nunca pus essas pessoas a trabalhar por serem minhas amigas. Nunca colocaria um amigo meu a fazer uma coisa que é tão importante para mim como um filme. Só trabalho com quem tenho confiança. *Shit happens*, mas isso acontece com qualquer um, independentemente de ser amigo ou não. Mas se tens pessoas amigas que também precisam de trabalho e que fazem bem o trabalho, parece-me óbvio que eles o façam. Já houve problemas, mas eram fora das rodagens. Por exemplo, namorados a trabalhar. No *O Capacete Dourado*, os dramas eram sempre exteriores à rodagem. Disse logo que nunca mais queria trabalhar com casais.

CP – Na pós-produção costumas prescindir de muito material filmado?

JC – Sim. No *O Capacete Dourado* filmei uma última sequência, a mais complicada de todas, que não aparece na montagem final. É uma das mais belas sequências do filme e não entra. Para colocar a Ana Moreira enforcada, precisámos de horas e horas. O Jota caía ao rio, para dois graus negativos. Era um plano largo, picado, sobre a água, em que ele era arrastado pela corrente a gritar: "Margarida! Margarida!". E o plano acabava com ele a esbracejar e a desaparecer do quadro.

CP – Por que razão optaste pelo outro final?

JC – Porque percebi na montagem que eles morriam porque eu queria que eles morressem. Eu não sentia nada durante o filme todo que me levasse à morte deles no final. Nem sabia dar indicações dos porquês. É uma história enigmática: ninguém sabe porque é que aqueles dois miúdos, num dia normal, acabaram assim. Por que carga de água é que eles se tinham de matar? Eu não sabia.

CP – Envolveste-te muito na escolha da banda sonora do "O Capacete Dourado"?

JC – As músicas são, como "Vénus Velvet", as músicas de que eu gosto. Ainda troquei *e-mails* com o Brian Molko, por causa de uma música dos Placebo. A situação foi avançando, mas já não dependia dele, mas da editora. A música mais importante era a música dos James, a "Getting Away With It", e ainda tentei falar com o Tim Booth. Essa música teve até ao fim da montagem, até eu ter os Humanos. Todos os dias na

rodagem acabávamos com isto, e eu chorava imenso, porque era para ser a última música do filme. De certo modo, ela resume *O Capacete Dourado*. E não a consegui, e fiquei um bocado deprimido com isso. Um dia, depois de fazer de segurança de um *décor* num filme de produção francesa, vinha de carro para casa. Liguei a rádio, e ouvi a música dos Humanos. Aquilo bateu-me muito, e pensei que aquela música tinha tudo a ver com eles. Cheguei a Lisboa e disse que tinha a música, que precisava de saber dos direitos, entregues ao irmão do António Variações. Os tipos dos Humanos fizeram os arranjos e foram ver a sequência do filme. Gostaram muito. A música acabou por custar quatro mil euros. Foi a mais cara. Por exemplo, eu consegui a "Ocean Rain" dos Echo and the Bunnymen por mil e setecentos euros, e pensava que seria a mais difícil. Todas as músicas têm que ser eu.

VSD – Tens conseguido trabalhar com os actores que queres? Como é que ensaias com eles?

JC – Se há uma coisa que eu gosto em cinema é mesmo o trabalho com os actores. Não é um trabalho convencional de ensaio. Uma das coisas que eu gosto de fazer é ir jantar fora, sair à noite com eles. Dá para reparar numa posição de mão, num olhar, coisas que depois se ajustem à personagem. Foi assim com o Eduardo Frazão, com a Ana Moreira, com o Carloto Cotta. Ganhamos outro tipo de intimidade.

VSD – Acabas por reestruturar os diálogos com os próprios actores?

JC – Há o diálogo na sequência fantasmática da festa que foi todo improvisado por eles. Deixei que eles fossem dar uma volta e depois propusessem diálogos. Os que estavam no guião eram muito maus.

CP – Como é a tua relação com os festivais de cinema? Locarno foi importante, suponho.

JC – Locarno foi genial. Para mim e para os meus actores. Na rua, reconheciam a Ana e o Eduardo. Tivemos para aí três projecções. Se tiveres uma projecção que corra bem, obviamente que é importante, porque vais a outros festivais, vais a outros sítios. O teu filme é visto, e isso é sempre bom. O meu sonho, embora não recorrente, é receber um Óscar. Imagino-me a agradecer.

VSD – Sentes que o dinheiro que recebeste para os teus projectos foi suficiente?

JC – Consegui fazer os projectos mais ou menos como eu queria, mas podia ter sempre existido mais dinheiro.

CP – Gostaste de filmar o *X* em digital?

JC – Foi a segunda vez que o fiz. Eu gosto muito da minha DVCAM, mas detesto HD. Agora há a Red One, que é a câmara que me querem dar agora. Acho que aquilo é terrível, vês absolutamente tudo. O problema é a textura. Filmar a próxima curta-metragem em 35 mm era perfeito. Vou ver também o que é que é possível fazer com tratamento de cor. ■

O Capacete Dourado (2007)

Carlos Pereira

Longa-metragem ficcional, 83'
Realização: Jorge Cramez
Argumento: Carlos Mota, Rui Catalão
Produção: Paulo Branco
Direcção de Fotografia: Inês Carvalho
Direcção de Som: Ricardo Leal, Carlos Mota, Miguel Martins
Montagem: Jaime Freitas
Direcção Artística: Stephen Malho, Yara Jerónimo
Actores principais: Eduardo Frazão, Ana Moreira, Rogério Samora, Alexandre Pinto
Distribuição: Clap Filmes
Nomeações: Competição Internacional, Locarno International Film Festival, Suíça 2007; European Film Weeks in Morocco, 2007; International Film Festival of India, 2008; Festival Internacional de Cinema de Luanda, 2009

Escreve Jorge Cramez, na sua nota de intenções, sobre a origem do filme: "A história do Capacete Dourado, a história de Jota e Margarida, foi inspirada numa notícia de jornal, a propósito de um casal de adolescentes da zona rural de Guimarães, no norte de Portugal, que se tentou enforcar numa ponte, desesperados pela proibição do namoro por parte da família da rapariga (o rapaz era de famílias humildes, tinha abandonado os estudos e trabalhava como mecânico; a rapariga pertencia a uma família de pequenos proprietários rurais). A rapariga morreu e o rapaz salvou-se, porque a corda partiu. O assunto só chegou à imprensa nacional porque o rapaz era maior de idade e foi julgado por homicídio involuntário". Curioso é o facto de o realizador ter alterado o final do filme durante o processo de montagem. Acreditando que o argumento se pode modificar na altura da rodagem, Cramez admite ter descoberto "que o filme não tinha estrutura para enforcamentos, nem para diálogos de metafísica pesada e os filmes fazem-se com a "verdade"". Assim sendo, *O Capacete Dourado* começa em sentida homenagem ao Nicholas Ray de *Rebel Without a Cause*, na noite, com uma coreografia de motas, e termina em final aberto: uma fuga, intimamente abstracta, numa representação ambígua do sentimento adolescente. Jorge Cramez vai construindo o filme no sentido de desconstruir todos os estereótipos adolescentes, mostrando contradições e dependências que se vão construindo entre Jota (Eduardo Frazão) e Margarida (Ana Moreira). De facto, não podemos falar de personagens num caminho para a objectividade. Aquilo que Cramez procura é, justamente, a impossibilidade de linearização das suas acções e pensamentos. Daí resulta, nas palavras do realizador, "um melodrama subtil e poético, com um happy end assumido e franco". Podemos falar de *O Capacete Dourado* como um objecto inserido numa tipologia de autor, narrativamente próximo de uma exposição sem desenlace.

Em relação à *art direction*, há um trabalho cuidado de caracterização de espaços e de personagens. Repare-se no contraste entre o verde da oficina do pai de Jota e o encarnado das roupas das personagens – pai e filho – que compõem esse quadro. Ou então atentemos ao capacete dourado de Jota e ao seu blusão, tão marcantes como era o blusão encarnado de James Dean em *Rebel Without a Cause*. O trabalho de câmara denuncia uma curiosa liberdade poética: por um lado, defrontamo-nos com todos os tipos de escalas; por outro lado, há uma

constante alternância entre o picado e o contra-picado, sempre acentuada, que ajuda à poetização dos corpos no enquadramento; por último, a utilização de diversos *travellings* que nos ajudam a percorrer os espaços, sempre em acompanhamento das personagens (os corredores da escola, a sala com as mesas de bilhar, a ponte sobre a barragem, etc.).

É verdade que *O Capacete Dourado* integra em si alguma dispersão narrativa. São exemplo o diálogo entre toxicodependentes à porta do supermercado, a festa de anos de Jota ou o monólogo sem tradução de uma mulher estrangeira na sala de bilhar. Micro-delírios que, de certo modo, acentuam o desejo de subjectividade e contribuem para interessantes jogos de imagem e som. Devaneios que já vimos em *Os Mutantes* (1998) de Teresa Villaverde, onde Cramez parece, a espaços, ter ido beber. Mas também parece haver vestígios do cinema de Mozos, com a província retratada com um olhar semelhante ao da Lisboa de *Xavier* (1992): a mota de Cramez como o comboio de Mozos. ■

O Capacete Dourado, de Jor

Sérgio Tréfaut: "Nunca fiz filmes a pensar só em Portugal"

Entrevista conduzida por Jorge Jácome

SÉRGIO TRÉFAUT nasceu em 1965 no Brasil, filho de pai português e de mãe francesa. Após um mestrado em Filosofia na *Sorbonne* (1983-1988) e algumas experiências como assistente de realização, começou a trabalhar em jornalismo em Lisboa. Em 1992, realiza *Alcibiade*, uma curta-metragem de ficção, que lhe valeu uma menção honrosa do *Centre National de la Cinématographie* em Paris e esteve presente em vários festivais, entre eles: Locarno, Casablanca, Turim e Sidney. Dirigiu a produção de grandes exposições de fotografia e multimédia como o *Mês da Fotografia* (1993), a Bienal *de Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo* (1994) e a retrospectiva *World Press Photo* (1994). Foi *régisseur* e produtor em exposições mundiais (*EXPO'98* e *Hannover 2000*). Estreou-se em documentário com a sua primeira longa-metragem, *O Outro País.* Os seus filmes foram exibidos em televisões, cinemas e universidades de mais de trinta países. Actualmente dirige a empresa FAUX, que produz sobretudo documentário. Dirige também o festival DocLisboa desde 2004 (com apenas um ano de interrupção), assim como a Apordoc.
Filmografia como realizador: *Lisboetas,* 58'/100', 2004 (Melhor filme português – IndieLisboa International Film Festival 2004, Melhor filme documental – Uruguay Int. film Festival – 2007, Melhor realização + Melhor Montagem – Brazil, Cineport 2007,Broadcast: YLE, WDR-ARTE, RTP, RTV – Coreia do Sul); *Novos lisboetas*, 30', 2003 (Doc. Instalação, 30 min); *Fleurette,* 80', 2002 (Distribuído em 180 cinemas / oito países por Cinemanet Europe; Grand Prix – Les Ecrans Documentaires (France), Melhor montagem – Doc Lisboa, Best border's Film – Extrema'doc Cáceres (Spain), Joris Ivens Competition no IDFA – Amsterdão; Documentary Fortnight MOMA Museum of Modern Art – New York; Top of the Docs – Estocolmo; Competição : It's All true (Brazil); Infinity (Italy); Silverdocs (US); Montreal…; *O Outro País,* 70', 1999 (Melhor doc português, 1999 – Festival Amascultura; Prémio Golden Gate - San Francisco Film Festival) ; *Alcibíades*, cm, 1992, (em competição no Festival de Locarno, menção no C.N.C. – Paris).

Jorge Jácome – Como encontra as ideias para os filmes? Há uma diferença grande entre o *Fleurette* e *Os Lisboetas*, por exemplo. O *Fleurette* é um projecto muito mais pessoal do que os outros…

Sérgio Tréfaut – Eu faço coisas que me dizem respeito e que me tocam. Ao fazê-las cresço com elas e resolvo questões que me interessam. É assim que decido fazer um filme. Para mim tanto *O Outro País*, como o *Fleurette*, como *Os Lisboetas* são três filmes com um investimento pessoal equivalente. No *Fleurette* exponho questões da minha família, mas as preocupações identitárias que os filmes transmitem são equivalentes nos três.
A questão que se coloca quando se faz algo do foro pessoal é conseguir construir alguma coisa que os outros legitimarão como de interesse maior do que para a própria família e o *Fleurette* foi exibido em oito países e em não sei quantos festivais e ganhou uma série de prémios. Não é um filme que eu tenha feito apenas para a minha família e nisso ultrapassei o meu desafio. Mas as questões que me levaram a fazê-lo não são diferentes, em profundidade, das que me levaram a fazer *Os Lisboetas* ou *O Outro País*. Eu queria tratar aquele assunto e sabia que, ao tratá-lo, não ia ser apenas porque aquele assunto era interessante.

Assuntos interessantes nunca mais acabam: a vida de Napoleão, a vida da empregada da esquina... todos os assuntos podem ser interessantes. O facto de nós irmos para um e não para outro significa que temos qualquer coisa a tratar ali que nos vai fazer crescer e que nos vai permitir introduzir algo de forte com algum investimento pessoal no tratamento daquele "tema" ou "assunto".

JJ – Essa triagem de assuntos é feita de que maneira?

ST – De uma forma visceral. Para mim é muito claro. Sei que, se algo é muito importante para mim, hei-de fazer com que aquilo seja muito importante para outras pessoas quando elas o virem. É mais ou menos assim que eu acredito que as obras são. Porque é que as *Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar são importantes? Porque foram importantes para ela. Não é porque a vida de Adriano seja importante em si. O Flaubert disse "*Emma Bovary c'est moi*". É isso que faz com que as obras sejam importantes. Importantes para as outras pessoas, mas que haja um investimento forte de quem as faz. Há pulsações fortes para cada um de nós quando tratamos dos assuntos.

É muito difícil para uma pessoa construir algo com capacidade de comunicar se não tiver nenhuma relação com aquilo, apenas por deduções matemáticas. Só chego ao espectador se tratar de algo que é importante para mim. Se não estiver a tratar de algo que seja importante para mim, não chego a lado nenhum. Os filmes importantes são importantes para quem os faz. O *Fleurette* foi projectado internacionalmente, a primeira vez, em Amesterdão. Vinham ter comigo pessoas da Ásia, da Nova Zelândia e diziam-me "Este filme é a história da minha família e da minha avó" e conheço muitas pessoas que fizeram filmes depois do *Fleurette* que dizem "Fiz um filme sobre o meu pai por causa do teu filme". O filme coloca questões universais "será que conhecemos as pessoas que nos são próximas?", "Será que as queremos conhecer?" e "Será que elas querem que nós as conheçamos?". Isto é transversal para qualquer pessoa… Claro que também há quem fique frio em relação ao filme.

JJ – Costuma discutir as suas ideias para os filmes com alguém?

ST – Costumo discutir com imensa gente. Tenho suficiente confiança e força para não ter medo de me expor. Houve durante algum tempo uma pessoa que era o meu interlocutor privilegiado, mas morreu. Essa pessoa era o José Álvaro Morais. Eu gosto de mostrar as coisas a pessoas muito diferentes umas das outras e perceber o que é que elas percebem e como é que reagem. Não só na escrita mas também na montagem. Eu monto e vou mostrando o filme a muitas pessoas. Não me agrada nada mostrar a pessoas que achem que está bem, gosto de mostrar a pessoas que fazem críticas. Tanto me faz que sejam destrutivas ou construtivas, sou suficientemente sólido para aguentar as críticas que vierem. Mas Portugal não é um país onde isso seja frequente. A frontalidade não é, propriamente, a coisa mais comum de se encontrar, sobretudo quando os filmes estão terminados. Existe muito pouca frontalidade na crítica.

JJ- Quanto tempo demora a pré-produção dos seus projectos?

ST – Normalmente levo tempo a fazer filmes. *O Outro País* era um filme que tinha uma gestação de anos. Rodou-se num ano e meio e depois a montagem também levou um ano e tal e foi tudo feito aos bocados. O *Fleurette* teve vários períodos de rodagem ao longo de dois anos e vários períodos de montagem. A escrita do *Fleurette* começou em 1999 e o filme só terminou em 2002. O *Lisboetas* foi preparado em dois anos. Entretanto comecei a fazer outro filme como preparação. Comecei a rodar no verão de 2003 e terminei no verão seguinte, e o filme ficou pronto para ser exibido. Recentemente terminei um filme no Cairo, *The City Of The Dead* ou *Os vivos e os mortos* (o titulo português ainda não está completamente definido). Foi estreado em competição, em Novembro de 2009, em Amesterdão e já está em mais de dez festivais, mas ainda não sei quando vai estrear em sala, em Portugal. Este levou-me muito mais tempo porque é muito complicado rodar à distância, num outro país, no Egipto, sem saber a língua. Enfim, foi um inferno. Tenho ideia do arranque do filme ter sido em 2003. A primeira viagem ao Egipto foi em 2004 e o filme terminou agora em 2009. Portanto, não sou rápido.

JJ – Como é feito o seu processo de escrita em documentário?

ST — Não é bem de escrita. Eu escrevo um rascunho de um guião em pouco tempo. O documentário não se escreve. Sou contra as imposições do mercado francês da escrita de documentário, em que as televisões aprovam os documentários segundo um guião (com cena 1, cena 2, cena 3). Isso, para mim, não faz sentido nenhum. O documentário é um projecto de pesquisa, é um projecto em que se tenta descobrir algo através de alguma coisa, e, pouco a pouco, vamos sendo confrontados com os impasses e as dificuldades dessa tentativa.

A escrita do documentário faz-se na mesa de montagem final. É claro que não adianta ir filmar se não houver problemáticas definidas. Ainda há cerca de um ano e meio atrás, dei aulas no Cairo a um grupo de jovens cineastas. Eram dinamarqueses, espanhóis, egípcios e eu, e havia esta problemática de escrever os documentários. Tanto eu, como os dinamarqueses e os espanhóis púnhamo-nos aos berros a dizer que não era assim que se escrevia em documentário. O fundamental

é a investigação, a menos que se trate de um assunto que se conheça muito bem.

JJ – Produz-se a si próprio. Porquê essa opção?

ST – Porque compreendo melhor quais são as necessidades dos meus filmes. Primeiro, porque tenho capacidade e "talento" para o fazer. Sou perfeitamente capaz de produzir, não preciso que ninguém me produza. Quando eram outros que me produziam, era eu na mesma que me produzia em termos práticos. As coisas elementares como fazer três telefonemas, reservar uma viagem de avião ou de um hotel, é preciso ser muito atrasado mental para não se ser capaz. Não fico em pânico. Já me aconteceu estar no Egipto e fazer som, produção, realização, sem assistente nenhum e sem falar a língua.

Produzir, para o meu feitio, não é complicado. É por isso que faço o DocLisboa e levo um festival para a frente com um orçamento que é dez vezes superior a de um documentário.

JJ – Mas por ser documentário? Ou em ficção é igual?

ST – É muito mais complicado produzir ficção. Produzi-me, teoricamente, a mim e creio que me dei muito mal numa fase inicial mas não foi necessariamente por ser eu o produtor. Foi por ter as questões de tempo mal resolvidas. Precisava de mais tempo para amadurecer algumas das ideias e pô-las à prova. No fundo, como não sou um conceptual puro e duro mas um empírico que vai fazendo frente às coisas, preciso de tempo para testar quando as coisas funcionam mal e poder voltar atrás. Não renego tudo o que fiz. Há pessoas que olham para o material filmado e dizem "está feito o filme, esquece". Não é nada assim, não era aquilo que eu queria e quero reconsiderar aquilo de outra forma.

JJ – Custa-lhe muito fechar um filme?

ST – Eu sou reputado entre as pessoas que me conhecem como alguém muito exigente e não sou mais exigente para com os outros do que para comigo. Portanto não me dou como satisfeito logo à primeira. Há uma secção no IDFA (*Internacional Documentary Film Festival Amsterdam*) que se chama *Killing Darlings* e tem a ver com a montagem, as partes de um filme que uma pessoa tem que aprender a sacrificar para construir o filme que se queria construir. Para que um filme seja aquilo que ele é, às vezes temos de matar muitos *darlings* para que funcione. Que não seja só uma coisa que eu gosto aqui e outra que eu gosto ali, mas sim que tenha continuidade com princípio, meio e fim. É uma secção em que os realizadores presentes naquela edição do festival, mostram partes dos seus filmes que foram destruídas ou transformadas. Por exemplo, nos extras de *Os Lisboetas* está a sequência de que mais gosto, e que não está no filme. Há pessoas que acham um crime.

Para construir um filme e construir equilíbrio é preciso ser muito severo consigo mesmo. É por não ser facilmente influenciável que não tenho medo de mostrar as coisas às pessoas. Aliás, os maiores choques que tive, não foi com coisas negativas que me tenham dito sobre o meu trabalho, porque se calhar quando me disseram ainda nem tinha a capacidade de as ouvir, mas sim ao ver outras que eram perfeitas e perceber os anos-luz a que eu estava.

JJ – Como é que faz a selecção dos membros da equipa?

ST – Não sou propriamente sistemático. Normalmente trabalho com pessoas que já sei como são ou de quem já tenha visto filmes e tenha percebido que possuem a capacidade de fazer aquilo que gostaria que fosse feito, tanto ao nível da imagem como ao nível do som. Há sempre surpresas, claro. A comunicação não é sempre o mais fácil. Comunicar é muito difícil: comunicar a imagem, comunicar o som, mas sobretudo comunicar a imagem. Quando não se trabalha com planos fixos e com a iluminação pré-determinada, tudo o que pode vir a jogar com o improviso e a circunstância, passa por um pré-diálogo enorme. Todos os filmes depois do *O Outro País* são filmes em que fiz testes com as pessoas com quem trabalhava, não no sentido de as testar, mas no sentido de definir como filmaríamos: escalas, tipos de movimento, tipos de luz… até se apurar o que se queria. Nem sempre cheguei a bons resultados. É uma mistura de qualidades técnicas e humanas. Trabalhei ao longo dos filmes, sobretudo com o João Ribeiro. Mais recentemente, neste último filme, no Cairo, houve várias pessoas a fazerem câmara: a Inês Gonçalves, um italiano, Carlo Lo Giudice, e uma egípcia. O fundamental no documentário é saber como é que a equipa se relaciona com as personagens, os retratados. Têm de ser pessoas que criem nos filmados uma sensação de conforto. Isso é fundamental.

JJ – Que género de limitações encontra em rodagem sendo produtor e realizador?

ST – Tento fazer muitas coisas. Ter a cabeça em muitos lugares, mas estou acostumado. Não me assusta ter que filmar e estar a tratar das contas e do restaurante. Ter de tratar de tudo. Tratar do aspecto técnico, da gravação, da cópia da cassete para digitalizar para o computador. Trato de tudo do início ao fim.

JJ - Onde costuma arranjar financiamento?

ST – Tanto arranjo financiamento em Portugal como internacionalmente. Em Portugal só há um meio que é o ICA. Nunca tratei do FICA a sério, tentei uma vez para uma ficção mas não consegui. Depois há a televisão.

Internacionalmente, tenho uma rede que funciona: já vendi filmes para a ARTE, para a televisão finlandesa, tenho co-produção com a Espanha, com a Bélgica. Tenho uma verdadeira rede internacional. Não me custa pegar num telefone ou escrever um email para a televisão Suíça porque sabem quem eu sou e eu sei quem eles são.

JJ – Essa ligação Internacional não é só financeira, há também uma vantagem de poder expandir o filme internacionalmente para não ficar só preso em Portugal?

ST – Os meus filmes nunca ficaram presos em Portugal. Nunca me aconteceu tal coisa. Eu nunca pensei um filme para Portugal. Os meus filmes estiveram todos em festivais internacionais, passaram em canais de todo o mundo, em mais de 30 países. Quando estou em fase de montagem, fico com pena de, às vezes, não ter alguém que não seja de outro lugar completamente diferente para ver o filme.

Nunca fiz os filmes a pensar exclusivamente em Portugal. Primeiro, não penso "será que vou agradar o público?", mas sim "será que isto é um filme?". Depois,

penso na carreira internacional do filme. A primeira coisa que se pensa é onde se vai lançar o filme. Neste caso, o filme sobre o Cairo, *City Of The Dead,* foi lançado no melhor lugar que podia ser, no IDFA, em competição. Ainda não percebi, porque ainda não tive tempo de pensar no assunto, se será melhor tentar tê-lo num festival em Portugal ou então lançá-lo logo em sala por razões promocionais. Vou tentar pô-lo em sala, não tem uma duração própria para sala, (tem 32 minutos) mas tenho que resolver este assunto e estreá-lo. Isto é a minha preocupação.

JJ – Trabalha só em cinema?

ST – Primeiro nunca estudei cinema, estudei filosofia. Fui jornalista, fiz muita produção de várias coisas, de exposições universais por exemplo. Produzi pavilhões inteiros alemães na Expo de Hannover. Nos últimos anos, desde 2004, com um ano de interrupção, dirijo o Doclisboa. Também estou na direcção da Apordoc, que me rouba mais de 50% do meu tempo. Há muitas coisas que se fazem na associação: arranjar uma revista, o site, encontros, o *Doc Europa*, ter a certeza que os *Lisbon Docs* vão funcionar. Isto dá tudo muito trabalho. Vou também a muitos festivais, muitas vezes como júri. Felizmente está a terminar, estou a deixar a direcção da Apordoc e este é o meu último ano do DocLisboa.

JJ – Qual é o próximo passo necessário a dar no documentário em Portugal?

ST – Duas coisas fundamentais: Uma, principalmente em documentário, o serviço público de televisão tem de mudar as formas de financiamento e de programação. O lado da programação, no meu ponto de vista, tem a ver com o provincianismo geral que é equivalente tanto na televisão, como na imprensa, como na rádio. A realidade internacional tem pouca importância. Ora, o documentário e o que a Apordoc defende não é apenas que se financie o documentário português, é que a televisão transmita os grandes documentários que são feitos ao longo do ano, pelo mundo fora, em vez de passar só coisas sobre a vida animal e de baixo custo. Isso enriquecerá e criará, pouco a pouco, uma massa de conhecimento mais generalizada. Temos trinta e três mil pessoas que vão ver filmes ao DocLisboa. Não quero que eles só passem documentários cinematográficos por princípio, não é isso. Queria que eles passassem algo que enriquecesse na generalidade os portugueses e que se criasse uma massa crítica muito mais larga acerca do documentário, como existe no DocLisboa ou como o que o Doc's Kingdom proporciona.

A outra coisa que é fundamental, mas que não é do documentário em específico, mas sim do cinema, é que em Portugal não existem escolas de cinema de grande nível. Da mesma maneira que temos estudantes de toda a Europa e de todo o Mundo a irem estudar para a Faculdade de Arquitectura do Porto, porque existem vários arquitectos e uma reputação de uma escola, isso não acontece com o cinema. O cinema português tem uma espécie de *alien* que de vez em quando vai a Cannes e a Veneza, mas não é um cinema que se transformou em algo de grandioso no século XX e também não tem referência nenhuma como escola. É preciso redistribuir a forma como o dinheiro foi administrado até agora para se fazer uma escola de cinema a sério, se quiserem…

JJ – É curioso dizer isso, não tendo o Sérgio tirado o curso de cinema…

ST – Mas eu não sou um cineasta. Eu fiz uns filmes. Quero fazer mais um ou dois e terminar o que estou a fazer. Sei ver a diferença entre alguém que é um cineasta e alguém que faz uns filmes. Eles têm isso no sangue e eu não tenho. Não é uma questão de serem melhores ou piores, mas há uma vocação e eu não tenho essa vocação.

JJ – Qual é a importância da Apordoc no panorama do documentário português?

ST – Eu acho que a Apordoc é o motor do que aconteceu em Portugal nos últimos 10 anos. Foi a Apordoc que, em meados dos anos noventa, teve as primeiras reuniões com o ICA para que fosse criado um financiamento ao documentário. A Apordoc discute frequentemente com o ICA os modos de financiamento. Está também na origem da transformação de um festival que tinha muito mérito, mas que era totalmente suburbano (suburbano no sentido físico das cidades), que eram os Encontros da Malaposta. Eram *três gatos pingados* que iam ver excelentes filmes onde o *diabo perdeu as calças*. A Apordoc fez com que um festival, inicialmente com treze mil pessoas, em 2004, evoluísse hoje em dia para trinta e três mil espectadores. Isso tem influência sobre o panorama do documentário. Há uma série de iniciativas: o Doc's Kingdom, com uma preocupação sobre a reflexão do documentário; o Lisbon Docs, que é um evento muito importante: tenta proporcionar o co-financiamento de documentários internacionais, mas uma parte deles portugueses (permitiu que os filmes da Margarida Cardoso, da Catarina Alves Costa, da Catarina Mourão e de outras pessoas conseguissem co-financiamentos internacionais).

Nós, produtores e realizadores dessa nova geração, começamos a ter relações com a rede internacional de documentário, por isso a Apordoc tem um papel muito importante no que acontece. ■

Documentários de Sérgio Tréfaut

Jorge Jácome

Fleurette (2002)

Documentário, 80' (Portugal)

Realização e Argumento Sérgio Tréfaut **Imagem** João Ribeiro **Som** António Pedro Figueiredo **Montagem** Pedro Duarte, Jorge Divo, Andreia Bertini, Pedro Ribeiro **Produção:** Filmes do Tejo - Maria João Mayer, François d'Artemare **Principais prémios e exibições:** DocLisboa 2002 (Portugal) – Prémio Melhor Montagem. Les Ecrans Documentaires 2003 (França) – Grand Prix. Exterma'doc Cáceres 2006 (Espanha) – Melhor Filme Transfronteira. Quinzena de Realizadores do MOMA – New York

Fleurette é a mãe de Sérgio Tréfaut. O realizador é, ao mesmo tempo, parte da família e condutor do seu próprio projecto. Mais do que um filme autobiográfico, este documentário é uma história de família onde nos são contados os momentos mais marcantes de uma vida. "A questão que se coloca quando se faz algo do foro pessoal é conseguir construir alguma coisa que os outros legitimarão como de interesse maior do que para a própria família. (…) Não é um filme que eu tenha feito

apenas para a minha família e nisso ultrapassei o meu desafio."[1]
O filme é conduzido entre tentativas de perceber as memórias do passado de Fleurette: se por um lado Sérgio Tréfaut parece ter uma ligação forte com a mãe e acima de tudo interesse por descobri-la melhor, por outro temos noção do distanciamento que separa o passado da mãe com o presente em que vive. O filme poderia cair facilmente num olhar narcisista do realizador sobre a mãe, mas as questões que se levantam durante o filme, são facilmente identificáveis com a grande parte dos espectadores.[1] Os acontecimentos vão-se apresentando ao longo do filme de forma cronológica. A estrutura do filme está montada como um puzzle em que o espectador vai descobrindo, com o desenrolar dos acontecimentos, o passado de Fleurette.[1]

A primeira parte – *passado remoto* - começa com uma sessão introdutória de fotografias, onde nos é apresentado o passado genealógico de Fleurette: os seus avós e os respectivos filhos, entre eles a mãe de Fleurette. Esconde-se constantemente entre as palavras que tenta explicar ao filho e os acontecimentos da sua vida. Logo na primeira entrevista ficamos a perceber que Sérgio Tréfaut não sabe nada sobre o pai de Fleurette e que esta também não lhe sabe explicar. Entrevista o irmão, que vive actualmente no Brasil e que também parece não conhecer o suficiente da mãe para poder falar sobre ela. Também ele já tentou descobrir mais sobre o seu passado.

Quando vamos começando a compreender certos acontecimentos, o filme foca-se em determinados aspectos da sua vida com a ajuda de apoio fotográfico ou fílmico. Ficamos, por exemplo, a conhecer através de fotografias de época que Fleurette trabalhou numa exposição Anti-bolchevique, durante a segunda guerra mundial e que o seu primeiro marido esteve ligado à extrema direita.

No segundo capítulo do filme – *passado em comum* - conhecemos o pai de Sérgio, assim como a casa onde viveram em Portugal. Nem o pai conhece capítulos inteiros do passado da sua mãe. Começa com uma sessão de fotografias onde o pai e a mãe do realizador se conhecem e se apaixonam. Mais tarde, partem para o Brasil com uma proposta de emprego no estado de São Paulo com Josiane (filha do primeiro marido de Fleurette) e os primeiros dois filhos do casal. O pai de Sérgio envolve-se numa grande actividade política acabando por se desligar cada vez mais da família.

No terceiro capítulo – *passado meu* - há uma contextualização do nascimento de Sérgio Tréfaut e dos acontecimentos seguintes na vida da família, principalmente a envolvência nos episódios políticos da época. Um túnel de luzes com carros a passar serve como registo visual enquanto o realizador explica em voz-off os pormenores e os detalhes dos passos seguintes da vida da sua mãe. Fleurette, que viveu uma vida cheia de episódios marcantes, vive actualmente sozinha em Portugal num subúrbio Lisboeta. Ocupa os seus dias a ler e a ir às compras, "isolada do mundo" como o próprio realizador afirma.

A maneira como Sérgio Tréfaut fala da família é sempre em relação à mãe, tornando-a na personagem principal. A câmara acompanha-a pelos caminhos que o próprio realizador marcou de propósito, para que ela os percorresse e os enfrentasse. Provavelmente, Fleurette nunca voltaria sozinha a França para ver os locais onde viveu. Todo o filme é feito através de uma construção de acontecimentos onde há uma participação directa do realizador. "Não sou eu que lhe vou contar a minha vida, você é que tem que me pedir" diz Fleurette ao filho. Sérgio Tréfaut não podia ser apenas um contador de histórias, tinha também ele de ser parte activa no documentário.

Lisboetas (2004)

Documentário, 100' (Portugal)

Realização e Argumento: Sérgio Tréfaut **Imagem:** João Ribeiro **Montagem:** Pedro Ribeiro **Som:** Olivier Blanc **Produção:** FAUX – Sérgio Tréfaut **Distribuição:** Atalanta Filmes **Difusores TV:** WDR-ARTE (Alemanha e França), YLE (Finlândia) **Principais prémios e exibições:** Indielisboa 2004 (Portugal) - Prémio melhor filme Português. É Tudo Verdade/ It´s All True (Brasil) – Competição Oficial. Infinity Film Festival (Itália) - Competição Oficial. Festival dei Popoli (Itália) – Competição Oficial.
Numa altura em que a predominância dos filmes de ficção nas salas de cinema é muito superior aos documentais, *Os Lisboetas* é um óptimo exemplo dessa excepção à regra. Terceiro filme português mais visto em Portugal em 2006[1], com mais de 15.000 espectadores, o filme conquistou em poucas semanas os espectadores.

Não sendo um filme *Mainstream,* pelo contrário, muito consciente do significado do cinema *Independente* (dos modos de produção ao processo de distribuição), o filme é um projecto de investigação sobre o novo papel da uma nova vaga de imigração em Portugal. De uma primeira abordagem de *Os Lisboetas* nasceu *Os Novos Lisboetas* - filme-instalação apresentado na exposição de La Vilette, em Janeiro de 2003 - com dois ecrãs em simultâneo.[1] A partir daí, Sérgio Tréfaut filmou mais de 60 horas para a construção da longa-metragem.

O retrato não é feito da mesma maneira que *Fleurette* (2002). O realizador, desta vez, parece querer mais observar do que participar. "Os novos habitantes" de Lisboa habitam, trabalham e vivem na cidade que escolheram, à procura de novas oportunidades. Montado ao mesmo tempo que estava a ser rodado, a construção do filme é apresentada como um *multiplot* de pequenas sequências, de episódios e situações das diferentes etnias e culturas dos imigrantes, sem nunca voltarmos a elas mais tarde, como se ficassem perdidas pela cidade sem sabermos o futuro de cada uma delas.

O filme, depois do genérico inicial, começa com um anúncio sonoro "Bom dia caros ouvintes. Bom dia leitores do jornal *Slovo*. Ao longo do século XX, Portugal foi uma terra de emigrantes. (…) No início do terceiro milénio a situação mudou muito. A integridade de Portugal na Comunidade Europeia e 10 anos de uma política de construção intensiva trouxeram para Portugal imigrantes de todo o mundo. Todos eles vieram à procura de uma vida nova". O plano da imagem mostra a entrada do serviço de estrangeiros e fronteiras onde cada pessoa tem a sua cor, a sua cultura. É o inicio de tudo, é o local onde todos os estrangeiros têm de passar para se legalizar. Há o problema da língua e da burocracia.

Os quadros separam-se com música[1] e são pontuados por telefonemas (não fosse ainda este o melhor meio de não perder contacto com a terra-mãe). Sem contextualizar a cidade ou recorrer a *establishing shots*,

passamos para um plano no Campo Grande, onde alguns homens procuram o próximo trabalho. Percebemos a distância a que estamos dos filmados. Com *zoom* e apenas um microfone numa das personagens, consegue-se um certo realismo, não condicionado pela presença da câmara e da equipa. Mais presente dos intervenientes, é a sequência seguinte, onde três imigrantes aprendem a falar português. Na aula, conjugam verbos próprios da situação que vivem. Ao saírem, já se ouve uma oração de um centro de uma comunidade imigrante. O filme vai até ao fim com este tipo de percurso: um telefonema de um indiano com a família, o percurso de um vendedor de flores na baixa de Lisboa, um estabelecimento móvel que presta apoio médico a pessoas mais desfavorecidas, homens que limpam as ruas à noite, um brasileiro ao telefone a convencer alguém para imigrar também para Portugal, um baile brasileiro onde se dança incansavelmente, uma sala de orações no Martim Moniz etc… Sérgio Tréfaut, percorre e investiga ao máximo todas as culturas que predominam na cidade de Lisboa (muitas delas nem ficaram na versão final). O fim do filme, inicialmente num *travelling* de carro por Lisboa até chegar à maternidade Alfredo da Costa, acaba com um parto de uma mulher e com a "chegada" de um novo lisboeta.

O filme foi rodado no Verão. Houve um grande investimento no processo de Investigação. "O documentário é um projecto de pesquisa, é um projecto de tentar descobrir algo através de alguma coisa, e pouco a pouco, vamos sendo confrontados com os impasses e as dificuldades dessa tentativa."[1]

Não é difícil perceber o porquê da boa aceitação do filme nas salas de cinema portuguesas. O filme parece falar de um questão que realmente interessa aos espectadores. Revela algumas situações que os próprios lisboetas desconheciam sobre a sua cidade. É um tema que está, constantemente, presente no nosso dia-a-dia, seja na televisão ou no metro. Há também algum cuidado estético com os planos, apesar de não ser a principal preocupação. De salientar os planos do pintor na igreja e das crianças na fonte.

"Quando digo que este é um filme político, tenho uma visão que não corresponde propriamente à dos bons e dos maus (…) que é tratada normalmente no jornalismo. Política é dar a informar, é criar formação sobre um assunto. Estou muito contente por ter permitido a pessoas que não eram tão sensíveis ao assunto, abrirem os olhos. A única coisa que eu tinha a certeza que queria dizer, é que para mim, Lisboa é muito mais interessante depois de ter acontecido tudo isso".[1] ■

Novos Lisboetas, de Sérgio Tréfaut

Notas do Texto

[1] Ver entrevista acima.
[1] "Vinham ter comigo pessoas da Ásia, da Nova Zelândia e diziam-me "Este filme é a história da minha família e da minha avó" e conheço muitas pessoas que fizeram filmes depois do *Fleurette* que dizem "Fiz um filme sobre o meu pai por causa do teu filme". O filme coloca questões universais "será que conhecemos as pessoas que nos são próximas?", "Será que as queremos conhecer?" e "Será que elas querem que nós as conheçamos?". Isto é transversal para qualquer pessoa…" in entrevista acima.
[1] De salientar o prémio para melhor Montagem no DocLisboa 2004 (Portugal).
[1] Em primeiro lugar ficou o *Filme da Treta* (com 271.421 espectadores) e em segundo o *Coisa Ruim* (com 29.239 espectadores). Dados Instituto do Cinema e Audiovisuais.
[1] "Foi uma primeira aproximação, "quase antropológica"," como diz, "Quando fui fazer o primeiro visionamento de 'rushes' em Paris com os organizadores do Parc de La Vilette, disse: 'Bom, vocês vão pensar que gastei o dinheiro todo em viagens à Índia,,.', ri-se. "Como o filme era só dentro das igrejas, Tinha ar de tudo menos de Lisboa," in Público, artigo de Kathleen Gomes.
[1] "Queria construir um filme que fosse como um espectáculo da Pina Bausch, através de quadros separados, sem continuidade das personagens, que fosse o espírito da cidade, e ao mesmo tempo da nova cidade." In Entrevista nos Extras do DVD a Sérgio Tréfaut
[1] Ver entrevista acima.
[1] In Entrevista a Sérgio Tréfaut nos Extras do DVD.

Catarina Alves Costa: "A escrita é um processo importantíssimo no cinema"

Entrevista conduzida por Marta Simões

CATARINA ALVES COSTA nasceu no Porto em 1967. Licenciada em antropologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), conclui o mestrado em Antropologia Visual pelo Granada Centre da Universidade de Manchester em Inglaterra, onde estudou como bolseira da Secção de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Desde 1997 é assistente convidada no departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde lecciona as cadeiras de Antropologia Visual e Filme Etnográfico. De 1998 a 2000 pertenceu à Direcção da Associação Portuguesa de Antropologia (APA) e à Direcção da APORDOC - Associação pelo Documentário.
Em Janeiro de 2000 fundou, com a realizadora Catarina Mourão, a Produtora "Laranja Azul", dedicada ao Documentário de Criação, sediada em Lisboa.

Marta Simões — Como surgem as ideias para os seus documentários e com quem as discute?

Catarina Alves Costa — Há documentários que aparecem como encomendas, como uma ideia que vem de uma instituição, que é para uma exposição ou para a televisão. Se tiver mais liberdade sigo um caminho, se tiver menos liberdade e estiver mais condicionada sigo outro. Também há ideias que surgem sozinhas, dos nossos interesses.
Quando é um documentário mais pessoal, normalmente trabalho essas ideias sozinha, faço muita pesquisa. Mas é sempre muito difícil generalizar; se for um filme que viva da imagem, do ambiente, claro que a primeira pessoa com quem vou falar vai ser uma pessoa da fotografia (...). Se for uma ideia que vive mais do conteúdo, onde o trabalho de campo é fundamental, se calhar falo com alguém da antropologia que me ajude na investigação. Para dar exemplos reais: o *Swagatam* era um filme sobre hindus em Lisboa e houve um antropólogo que estava a estudar famílias hindus em Lisboa, que foi comigo para o terreno e me ajudou a fazer a pesquisa. No *Nacional*, que é um filme passado numa fábrica no Vale do Ave, foi importantíssimo fazer uma *repérage* de luz, porque era um filme passado no interior da fábrica. Na *Senhora Aparecida* tive muita ajuda do produtor que acompanhou o processo, esteve comigo na pesquisa, na *repérage*.
Não tenho nenhuma receita. Há ideias para as quais não consigo apoio e que acabam por morrer; há ideias que aparecem por acaso mas que de repente encontram o seu contexto de produção e o seu dinheiro e concretizam-se.

MS — Que formas é que a ideia vai assumindo ao longo de todo o processo?

CAC — A escrita é um processo importantíssimo no cinema. Para mim, depende um bocado das condições de produção. Por exemplo no filme *O Arquitecto e a Cidade Velha* tive dinheiro para estar mesmo a escrever num atelier com tutores e ajuda de colegas. (...) Vai-se pondo tudo no papel, o projecto é algo que vai nascer no papel: vão-se colocando as cenas, vão-se colocando os personagens e os contactos dos personagens, vai-se tentando construir uma série de situações. Depois, há uma pesquisa que envolve ler livros, consultar filmes, tudo isso. Acho que um dossier de documentário deve ser um dossier escrito e bastante completo. A escrita é importante como processo para se chegar aonde queremos, mesmo que depois no momento da rodagem não estejamos agarrados ao guião. Em documentário o filme vai-se fazendo, é muito importante é todos os dias da rodagem ir vendo o material e ir percebendo o que é que se fez. Para mim a escrita também continua na rodagem.

MS — Na fase inicial de desenvolvimento de um projecto pensa logo em todos os factores que a irão condicionar — factores financeiros, factores de produção, ou até mesmo factores técnicos, na medida em que pode existir alguma competência técnica que falhe na sua equipa?

CAC — Em documentário as equipas não são tão importantes como são em ficção. Trabalhamos muito sozinhos, o realizador faz tudo: produção, *repérage*, pesquisa, escreve o guião, está na montagem. Muitas vezes também faço câmara. É muita diferente da ficção. Na realidade, as questões que se colocam estão mais ao nível das possibilidades reais de fazer o filme, porque estamos a lidar com vidas reais de pessoas que têm a sua existência. Portanto, o problema que se coloca está mais relacionado com factos como as pessoas estarem disponíveis, até que ponto é que vão funcionar no filme, até que ponto é possível filmar ali. Tudo isto é mais importante para mim do que pensar a equipa. Normalmente também trabalho sempre com as mesmas pessoas: João Ribeiro na câmara, Olivier Blanc no som, na montagem é sempre o Pedro Duarte. Na realidade, se tiver mais dinheiro posso tê-los todos, se não tiver dinheiro não tenho ninguém. No princípio, o que me preocupa não é tanto a equipa, essa questão vem mais tarde. No meu documentário, o que custa dinheiro é o tempo que passo nos sítios, e eu passo muito tempo, mesmo quando não estou a filmar. É preciso estar com as pessoas, ganhar empatia e confiança, perceber se elas estão dispostas a trabalhar connosco.

MS — Quando é que começa a desenvolver ideias com os outros membros da equipa, em particular com a pessoa responsável pela imagem?

CAC — O problema das equipas são os calendários – é muito complicado em documentário fazer calendários, organizar o tempo. Normalmente não invisto em falar com o Director de Fotografia ou com o Director de Som se não tiver a certeza que ele vai ter tempo para fazer o filme e que eu vou poder pagar-lhe. A partir do momento em que tenho essa garantia falamos, vamos aos sítios, se pudermos vemos filmes relacionados com o mesmo tema e discutimo-los juntos. Vou-lhe

mandando as coisas que vou escrevendo e ele também me vai mandando algum trabalho. Mas é a partir do momento em que a rodagem começa que a coisa começa a existir na realidade.
É muito difícil antecipar os problemas. Ou talvez não seja assim tão difícil, na verdade eu é que não gosto muito de o fazer. Não gosto de ter tudo hiper-preparado, não gosto de perder espontaneidade. Gosto daquilo que acontece por acaso em frente à câmara, aquilo que apanho. Trabalho muito num estilo observacional, rápido e intuitivo, em que o papel do câmara é à base do improviso. (...) As pessas do documentário são pessoas que desenrascam, que se adaptam.

MS — Tenta manter algum tipo de controlo do material ao longo das rodagens?

CAC — Depende dos projectos. Normalmente filmo tudo e depois monto, não vou montando o material. Vou é vendo sempre o material com a equipa: som, câmara e eu, vemos o que foi filmado, mesmo que se acabe de trabalhar às três da manhã. É muito importante ter uma sensação imediata do que é que passou, do que é que não passou. Claro que só é possível porque estamos a trabalhar em vídeo...
Há situações em que (e isso têm-me acontecido ultimamente) durante o processo de montagem apercebo-me que falta alguma coisa e vou fazer uma rodagem mais cirúrgica para poder preencher algumas lacunas. Às vezes são coisas simples: planos gerais dos sítios, indicativos... Mas normalmente o material é bastante completo, exactamente porque o vejo todos os dias e porque penso na montagem durante a rodagem e enquanto vejo o material.

MS —O que a levou a formar a sua própria produtora, a ""Laranja Azul""? Houve mudanças significativas em relação ao método em que desenvolvia os seus trabalhos anteriores à sua formação?

CAC — A "Laranja Azul" já tem 10 anos, quando começámos não havia produtoras especializadas em documentário que ajudassem a procurar dinheiro. Normalmente o que fazíamos era apresentar o projecto já com algum financiamento, a pesquisa já estava feita e entregávamos a um produtor que depois geria o dinheiro e nos pagava uma percentagem. Antes da "Laranja Azul", trabalhei muito com a Catarina Mourão. Erámos amigas e ambas realizadoras, partilhávamos muitas tarefas juntas e começámos a pensar fazer uma produtora para os nossos filmes. Inicialmente era essa a ideia: criar uma produtora para fazer as nossas coisas. Depois começaram a vir pessoas ter connosco para produzirmos, principalmente amigos da nossa geração, técnicos que queriam realizar e amigos artistas. (...) Foi uma experiência em que aprendemos imenso mas, eventualmente, os nossos filmes acabaram por ficar a perder. Estávamos a pôr a energia nos outros, é difícil gerir muitos projectos ao mesmo tempo e foi isso que aconteceu durante cinco ou seis anos – produzímos imensa coisa. (...) Agora estamos a voltar outra vez às nossas coisas.
Por outro lado, havia também uma situação que já acontecia antes: tínhamos muitas encomendas, pequenas coisas. Eu, por causa da antropologia, tinha pedidos relacionados com museus etnográficos, recolhas ligadas à cultura, a tradições, enfim. Essas encomendas são obviamente interessantes e permitiram que a produtora vivesse. Na realidade, a "Laranja Azul" viveu mais dessas encomendas do que dos filmes de autor, para os quais nunca havia dinheiro suficiente.

MS — A divulgação do documentário passa em grande parte pelo circuito dos festivais. Quando desenvolve um projecto pensa, à partida, nas possíveis janelas de exibição?

CAC — Eu estou inserida num universo específico, o do filme etnográfico. Há um conjunto de festivais importantes, no sentido em que possuem uma programação boa, embora sejam pequenos, e as pessoas que estão neles são pessoas com um percurso semelhante ao meu —um pé na antropologia, na universidade, um pé no cinema. Em Portugal não há mais ninguém e para mim torna-se muito importante ir a esses festivais porque é onde eu encontro 'a minha família'; o meu cinema está aí.
Claro que quando estou a fazer um filme não penso que irá funcionar num festival de filme etnográfico, mas na realidade é isso que me tem aguentado, é o que me faz sentir que as coisas são visíveis. Em Portugal é difícil... Por exemplo, o meu primeiro filme, *Regresso À Terra* (neste caso talvez um pouco por culpa minha, que não me esforcei o suficiente), não teve uma única sessão. O filme que fiz para Serralves, *O Parque*, nunca foi mostrado, nem Serralves fez uma sessão. E são filmes que levam um, dois, três anos a fazer. A televisão não mostra. Mostrou há pouco tempo *O Arquitecto e a Cidade Velha*, quatro anos depois de ele estar terminado. Já desisti de fazer esse esforço, não vale a pena. Passam no DocLisboa, o que é bom porque às vezes lá se recebe um prémio, mas sabemos que é uma sessão pontual onde vão os amigos, a família, os personagens.
Acho que o truque está muito na distribuição. Desde 1995 que tenho os meus filmes distribuídos nos EUA por uma distribuidora americana. E vendem. Em Portugal só agora, com a Midas. São anos e anos em que o meu percurso foi quase desconhecido. Acredito que isto vai mudar, nos últimos cinco anos há uma série de alternativas, principalmente com a possibilidade de ter um projector barato e com a divulgação dos dvds. Os filmes passam na Galeria Zé dos Bois, na Associação dos Bacalhoeiros, numa festa qualquer. Acabam por estar sempre a passar graças a novas formas. Há cada vez mais sítios alternativos, sítios pequenos.

MS — Sente que o público hoje em dia procura mais esses sítios?

CAC — Sim. As sessões estão sempre cheias, nunca me lembro de uma sala vazia.

MS — Considera então que uma das soluções será o investimento numa divulgação por conta própria?

CAC — Sim. Mas também é frustrante, por exemplo, o lado da crítica, que não dá nenhuma importância ao documentário. Quando escrevem sobre algum filme, põem a escrever alguém da especialidade do tema: se o tema é arquitectura, põem alguém da arquitectura, se o tema é religião, põem alguém da religião e nunca há ninguém de cinema a escrever sobre os filmes, sobre a linguagem. Podia ser para dar uma bola preta, mas era importante falar sobre a linguagem. É como se o documentário ainda estivesse naquela prateleira do cinema pedagógico e não de um cinema livre, que é o que eu acho que é – um cinema livre em termos de linguagem.

MS — Que importância atribui à pós-produção? Dedica-lhe tempo e financiamento?

CAC — Mais uma vez depende dos filmes. Posso ter uma pós-produção de som e imagem feita em Paris, se for uma co-produção com França, e estou uma semana a trabalhar o som no estúdio em Paris. Ou posso ter a pós-produção feita por um amigo no computador dele em casa sem lhe pagar nada, depende do orçamento. Acho que a pós-produção é importantíssima, mas depende da produção. Outra particularidade do documentário é que, para o bem e para o mal e haja ou não haja dinheiro, ele acaba por se fazer de alguma maneira.

MS — No documentário, desde que a ideia nasce, passando pela rodagem e durante a montagem, há inúmeros factores que fazem com que esta sofra uma transformação por vezes total. Como é que lida com isso?

CAC — Como sei que isso acontece e parto do princípio que isso acontece, aquilo que faço é escolher, à partida, vários caminhos durante a rodagem. No fundo estou ali a fazer vários filmes, porque nem todos poderão seguir o seu caminho, nem todos poderão continuar. Vamos supor que a meio da rodagem me parece um personagem novo, uma pessoa que ainda não tinha aparecido e que de repente percebo que o filme tem a ganhar com ela, que se calhar vai ser protagonista do documentário, embora já esteja a uma semana do fim. De repente concentro-me naquela pessoa, mas não posso perder as outras coisas que estava a filmar antes, não posso perder a narrativa e a continuidade. Os meus filmes são muito construídos na montagem.
Nada disto se pode generalizar. Cada projecto é diferente do outro, tem as suas condicionantes. Toda a maneira de funcionar é direccionada para as lmitações que surgem.

MS — O seu envolvimento na produção condiciona à partida a ideia que está a desenvolver?

CAC — Antes de ser produtora não me preocupava tanto com a produção. O último filme que fiz foi para a televisão e é sobre o António Campos, foi produzida pelo Pedro Borges da Midas. Sabia que havia limitações orçamentais, pouco dinheiro, mas continuei a puxar pelo produtor, tentei fazer mais e pedir mais. Quando estou mais envolvida na produção, estou mais consciente das limitações e do dinheiro que há, mas acho que isso acaba por ser bom. Sei com o que é que posso contar: sei que há aquele dinheiro, se gastar mais na rodagem do que tinha previsto tenho menos na montagem, se gastar tudo na montagem não tenho pós-produção, se gastar tudo na pós-produção não posso fazer uns cartazes. Vou balançando. É uma coisa que dá imensa liberdade, posso fazer opções. Não tenho nenhum produtor a dizer que tem de se ter cartazes e fazer promoção. Por outro lado, quem me dera ter um produtor, ter uma pessoa que tome conta de nós.

MS — Existe algum investimento em materiais promocionais ou isso passa sempre para segundo plano face a outras necessidades?

CAC — Acho que é uma coisa pouco importante. Hoje a promoção de um filme faz-se na internet, falando com as pessoas, utilizando novos canais. Antigamente havia um apoio do ICAM, ao qual eu recorri muito e que era mesmo para isso. O filme já tinha ido a três ou quatro festivais e eu chamava a atenção para isso. Antes ainda chegavam a apoiar as idas ao festivais, agora não. Já dei mais importância, acho que hoje já há outros caminhos, já não estamos na era do papel. Parece-me mais importante tentar apostar num site, tentar pôr os filmes na internet, apostar nesse tipo de promoção. É claro que é sempre bom ter uns postais e pô-los nos cafés, isso funciona.

MS — Apesar desse avanço tecnológico (ou talvez por causa disso mesmo) o modo de trabalho continua a ser muito artesanal?

CAC — No meu caso é completamente artesanal. Tem a ver com a minha escola, com o tipo de projecto e com o tipo de percurso. Na realidade eu nunca trabalhei para o grande público, e também não trabalho para a crítica. Interessa-me trabalhar conteúdos, fazer com que as pessoas sintam que entram num determinado mundo, num determinado universo. Interessa-me muito mais isso do que fazer um filme que seja muito inovador do ponto de vista da linguagem. Fazemos as coisas por nós mesmos. Agora não temos ninguém a trabalhar na "Laranja Azul", mas antes tínhamos uma pessoa responsável por mandar os filmes para os festivais. Depois cada filme tem o seu festival, há prémios e isso, pelo menos, torna os filmes mais conhecidos. Os meus são muito mostrados em aulas de antropologia e ciências sociais, têm o seu circuito próprio. Em Portugal o documentário também tem o seu circuito. Existe, na minha geração, uma certa solidariedade em relação aos filmes uns dos outros. Há uma entreajuda enorme: se precisar de uma câmara para amanhã arranjo, alguém me empresta um tripé, outra pessoa um microfone. Ou, por exemplo, se o Sérgio Tréfaut acaba a montagem de um filme, chama-me e mais três ou quatro pessoas para o ver e discutir.

MS — A APORDOC contribui para essa união e maior divulgação do documentário em Portugal?

CAC — Quando criámos a APORDOC não existia sequer um concurso do ICAM para o documentário. Existia ficção — longas, curtas e primeiras obras. Em 1995/96 fizemos uma guerra, fomos lá e dissémos: há aqui uma coisa que é o documentário, um género cinematográfico com a sua história e os seus autores, porque é que não o apoiam? Respondiam: isso é reportagem. Em meados dos anos 90, para fazer a *Senhora Aparecida* tive que concorrer a um concurso de curtas metragens de ficção. Inventei um guião com diálogos e tudo...
Foi uma luta importante. Agora, quando vemos o festival, é um resultado do esforço de toda uma geração. É claro que o documentário também aumentou em todo o mundo, não é um fenómeno especialmente português, foi um fenómeno global. ■

Documentários de Catarina Alves Costa

Marta Simões

Mais Alma (2001)

Documentário, 56'
Realização: Catarina Alves Costa
Produção: Laranja Azul, co- produção RTP
Direcção de Fotografia: Catarina Alves Costa
Direcção de Som: Olvier Blanc
Montagem: Pedro Duarte
Prémios e exibições: International Ethnographic Film Festival, Gottingen, Alemanha; Novos Caminhos do Cinema Português, Coimbra, Portugal; Festival

Internacional Cinema de Cabo-Verde, 2002; Nordic Anthropological Film Association Festival, Finlandia, 2002; Aarus Film Festival, Dinamarca, 2002

O universo cinematográfico de Catarina Alves Costa encontra-se intimamente ligado ao trabalho que a realizadora desenvolve na área da antropologia, o que torna o seu cinema um meio de exploração de conteúdos, de comportamentos. Deste modo, o investimento numa pós-produção muito forte ou na constituição de uma equipa de rodagem completa é muitas vezes contornado face às exigências de cada projecto: para a realizadora, em documentário o mais importante é perceber o local e aqueles que o habitam, estabelecer relações de confiança, garantir a viabilidade de projectos que dependem, em grande parte, daqueles que irão ser filmados.

No documentário *Mais Alma* acompanhamos, durante um Verão em duas ilhas de Cabo Verde, o processo de criação dos espectáculos que irão ser apresentados no festival de teatro do Mindelo. A realizadora mostra-nos os artistas, a discussão de ideias, os bastidores. Tenta registar a origem da sua força criativa, da sua procura por uma nova forma de expressão, que pertença também à África que habitam.

A linguagem do filme faz do seu tema principal a linguagem dos corpos dos grupos de dança e dos *Acrobatas da Pedra Rolada*, a linguagem da música de Orlando Pantera. Deste modo, o trabalho de câmara (da autoria da própria realizadora) centra-se na observação do modo como os artistas se reunem e se organizam, no acompanhamento dos seus esforços – os planos têm por vezes a duração de uma música, de uma dança, de um ensaio.

A montagem flui naturalmente e vai-nos apresentando diferentes personagens, com destaque para Orlando Pantera: o músico cujo trabalho vem 'da alma', e a quem o filme é dedicado:
"O Mais Alma é mais para sentir do que para ver. É para mim o resultado de uma experiência forte de um viver confundido com um olhar pela câmara, um filme que devolvo a todos que nele se envolveram. Mas é um filme também marcado pela morte do Pantera, final abrupto e terrível de uma história que parecia estar a começar. No início, um poema que fala da sina caboverdiana e do partir, metáfora dessa dedicatória ao Pantera implícita no filme. Quando deitar os olhos para trás/Em derradeiro gesto de desprendimento/Não chorem por mim/Levarei as minhas lágrimas comigo/Mas ninguém as verá/Ninguém as verá/Porque as deixei cair dentro do mar."[1] *Mais Alma* é um documentário cuja construção simples e linear nasce a partir das relações que a realizadora foi estabelecendo com todos os artistas ao longo deste Verão, do seu estudo e interesse por esta comunidade que procura a sua expresão, a sua identidade e que faz do seu corpo, ritmo e voz os seus principais instrumentos de trabalho.

O Arquitecto e a Cidade Velha (2003)

Documentário, 72'
Realização: Catarina Alves Costa
Produção: Laranja Azul, co-produção de Jour J Productions
Direcção de Fotografia: João Ribeiro, Catarina Alves Costa
Direcção de Som: Olivier Blanc
Montagem: Dominique Paris e Pedro Duarte
Distribuição: Ordem dos Arquitectos, Documentary Educational Resources
Prémios e exibições: Prémio do Público, Melhor Documentário Caminhos Cinema Português, Coimbra, 2004; Nordic Anthropological Film Festival, Estonia, 2004; Gottingen International Film Festival, Alemanha, 2004; Visual Cultures Festival, Finland, 2004; Rassegna Internatzionale Filme Etnografici, Sardegna, Italia, 2004.

O arquitecto Álvaro Siza Vieira e a sua equipa são destacados para a coordenação de um projecto que visa a recuperação da Cidade Velha na ilha de Santiago em Cabo Verde. O objectivo final é a candidatura da cidade a Património Mundial da UNESCO.

O documentário de Catarina Alves Costa funciona como testemunho do encontro entre duas realidades no espaço desta cidade histórica: se por um lado acompanhamos o trabalho de Siza (os seus passeios pela cidade, a sua capacidade de observação, a sua luta pelos melhores materiais possíveis para uma reconstrução ideal das casas tradicionais), por outro ouvimos também os desejos e exigências da população que, acima de tudo, quer melhorar as suas condições de vida. A câmara desloca-se entre estes dois universos, observando-os, ouvindo-os, como se fosse à descoberta de uma leitura que nos mostrasse algo mais do que as suas acções, os seus comportamentos, as suas preocupações. Para além de todas as circunstâncias que envolveram o projecto, o que parece interessar captar são também os gestos e as expressões, a essência das pessoas que habitam aquele espaço (tal como Siza tenta captar com o seu traço a expressão do animal que assim que percebe que está a ser observado já não se deixa desenhar).

O trabalho que está a ser levado a cabo fica registado: vemos Siza Vieira a medir em passos largos os terrenos, as grandes plantas, a preocupação e o respeito com o peso da tradição que o local possui. Por outro lado, vemos também os hábitos e práticas de um povo, os caminhos que percorrem, o modo como convivem. O filme avança como uma tentativa de conciliação entre estas duas realidades.

O Arquitecto e a Cidade Velha funciona como uma ferramenta de investigação e descoberta – a principal preocupação não é com a estética do filme ou com a sua forma, mas sim com o que é que a presença da câmara consegue transmitir, isto é, se o que o seu trabalho de observação nos decidiu mostrar capta as particularidades dos habitantes de uma cidade esquecida e de um arquitecto que a tenta vigorar.
Em relação ao seu método de trabalho, Catarina Alves Costa afirma que os seus filmes são construídos, em grande parte, na mesa de montagem[1]. Neste caso, o ritmo do filme parece crescer consoante as expectativas da população: se no início observamos o método de trabalho da equipa de arquitectos (as reuniões, os levantamentos, as plantas, as visitas de Siza), com o desenvolvimento de todo o processo acabamos por passar para o lado dos habitantes, das suas opiniões, necessidades e discussões. É como se as primeiras chuvas que enchem o rio trouxessem consigo o início da dúvida. A propósito do filme, Alexandra Lucas Coelho escreveu:

> "É um filme sobre o que acontece quando uma realizadora chega antes do seu protagonista e fica depois de ele se ir embora. Ou seja, sobre como a experiência do lugar vai tomando o filme,

> tornando-o numa testemunha (por vezes confidente) aceite entre ambas as partes: Siza, o estrangeiro tão estrangeiro como a princípio ela é; a população, cada vez mais familiar para ela. É um filme com Siza e a população da Cidade Velha. Se foi Siza que o desencadeou, é a caboverdiana Rosalinda que o encerra. E entre um momento e o outro passam três anos."[1]

O documentário de Catarina Alves Costa estabelece-se assim como o retrato de um espaço e daqueles que o habitam ou que nele intervêem num momento específico da sua história. Contudo, o que a visão da realizadora nos oferece assemelha-se à experiência de uma viagem: se no início chegamos com Siza Vieira e também queremos manter os telhados de colmo tradicionais[1], à medida que conhecemos melhor este lugar, percebemos que as dificuldades do projecto não se prendem simplesmente com as escolhas de materiais.

Nacional 206 (2008)

David Cortegaça

De uma forma simplista, poder-se-á dizer que este filme de Catarina Alves Costa é sobre a vida dos trabalhadores de uma fábrica de têxteis. No entanto, ao ver o filme chegamos rapidamente à ilação de que essa fábrica de têxteis – a *Riopele* –, podia bem ter outro nome, já que o tema que é tratado, claramente reflectido no título da obra, não é o de uma fábrica, por si, mas o de uma região onde, efectivamente, a produção têxtil está profundamente arreigada no passado e no quotidiano de milhares de pessoas.

De modo a traduzir da melhor forma esta ideia, a realizadora faz, no filme, vários tipos de incursões, principalmente no interior da fábrica. Aqui, para além dos elucidativos testemunhos daqueles que lá trabalham (nos diferentes sectores), mostra também as máquinas, as suas produções, as pausas e intervalos, os símbolos religiosos, as rotinas, os ritmos e os silêncios. A conjugação destes últimos elementos pautam, inclusivamente, todo o andamento do filme (com uma banda sonora muito discreta). Esta abordagem permite-nos, enquanto espectadores, uma mais sensitiva aproximação à realidade que estamos a observar. Logo no início da película, a realizadora acompanha as rotinas e as funções de vários funcionários e capta, também, a mecânica sincopada daquelas máquinas de fiar, tecelar ou tinturar, sempre neste registo indolente. Estes planos perpassam todo o filme e, como já referi, são a sua paisagem, no sentido plástico do termo.

Todavia, a documentarista tenta dotá-lo de informações mais específicas e pessoais sobre o que é viver da fábrica. Neste caso, essencialmente, procura depoimentos de pessoas – empregadas ou já reformadas – sobre os anos de fábrica, as habilitações literárias, as motivações, as razões da entrada na fábrica, os conhecimentos feitos na fábrica. As respostas são tão esclarecedoras como desarmantes: a maioria dos trabalhadores questionados trabalha na *Riopel* há mais de 30 anos e não tem o 12º ano de escolaridade (alguns deles frequentam as aulas de noite); por falta de outras possibilidades, muitos deles entraram na fábrica com a ajuda de algum parente já lá empregado; alguns deles conheceram, nos seus primeiros tempos de fábrica a pessoa com quem, ainda hoje, estão casados. Para a generalidade daqueles trabalhadores, não existem objectivos profissionais ou mesmo pessoais para lá daquela vivência. Isto leva a duas complementares questões. Em primeiro, a tamanha influência que a indústria têxtil tem em toda a economia do norte, mais propriamente na região do vale do Ave, e, depois, o funcionamento das redes de parentesco na cultura da região e na garantia de sustentabilidade dessa mesma economia social.

A juntar a estas documentações, mas saindo um pouco da órbita nostálgica que compõe a história de vida da maioria dos operários apresentados, a antropóloga foca dois ou três momentos que simbolizam, uma vez mais, a ideia de tempo mas, agora, no sentido da mudança. A demonstração das entrevistas para emprego ou o contacto com trabalhadores mais jovens (com menos anos de casa mas com mais qualificação), por exemplo, sugerem-nos uma descontinuidade para com o percurso das outras personagens e, por isso, também, a natureza dura e pragmática da modernização.

Com efeito, este filme de Catarina Alves Costa transporta uma perspectiva crua daquilo que é um verdadeiro fenómeno social, económico e cultural. A Riopel representa, assim, as repercussões humanas da indústria têxtil no vale do Ave na medida em que encerra, nas suas portas e nos seus horários contínuos, pessoas cujas vidas por ali foram construídas e ali se podem reunir. ■

Notas

[1] www.apordoc.org/documentos/118294078808gRD9iz6Ib62RT9.pdf

[1] Ver entrevista em anexo

[1] http://www.midas-filmes.pt/dvd_o_arquitecto_cidade_velha.html

[1] Sobre este assunto: "(…) o filme é, na opinião do crítico Paulo Varela Gomes, 'o retrato muito tenro de um fracasso'. Siza ouve os habitantes da Cidade Velha, percebe que eles querem telhados de telha em vez do tradicional colmo, mas não cede - o seu projecto prevê colmo, é isso que faz sentido, na sua opinião, na recuperação da Cidade Velha (que queria candidatar-se a Património Mundial da UNESCO), e não irá pôr telha. 'Siza quer uma arquitectura que seja melhor do que as pessoas, melhor do que a pobreza dos materiais, melhor que a incapacidade dos construtores', diz Varela Gomes. 'Isso é a sua grande glória e a sua grande limitação. Ele dá-se mal com a aceitação das coisas como elas são, quer que elas sejam melhores do que são'. Por outro lado, continua, é verdade que Siza faz mais do que arquitectura - embora nem sempre. 'Arte é uma coisa que acontece de vez em quando. É cara, é difícil, requer génio. Às vezes, Siza faz arte'. O que aconteceu em Cabo Verde, na leitura de Varela Gomes, foi que 'o que se lhe pedia não era arte, e ele insiste em introduzir o nível mais alto de arte que lhe for possível.' " *In* suplemento Ípsilon do jornal Público, 15 de Junho de 2007, entrevista de Alexandra Prado Coelho.

Nacional 206, de Catarina Alves Costa

Graça Castanheira: "Os criadores precisam de maturidade"

Entrevista conduzida por
Jorge Jácome, Marta Simões e Miguel Cipriano

GRAÇA CASTANHEIRA nasceu em Angola em 1962 e tem-se sobretudo dedicado à área do documentário. Formou-se em 1989 na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde lecciona Cinema Documental e Práticas de Realização. É fundadora da Apordoc. Foi distinguida no festival Doc Lisboa 2006 com uma menção honrosa para Melhor Documentário com *Logo Existo.* Filmografia: *Maria de Lourdes Pintasilgo* (2010); *Logo Existo* (2006); *Fernando Lopes-Graça* (2006); *Laura, a Inquietação de Estar Viva* (2006); *Outubro* (2001); *2 Mundos* (1999); *I have a dream* (1998).

Jorge Jácome - Como nascem as ideias para os seus filmes?

Graça Castanheira - Normalmente vêm da necessidade de ter uma ideia, porque quando se está a pensar num filme é preciso estar a pensar no próximo. Para mim, nunca é muito violento ter ideias. Fazer aquele filme ou desenvolver aquela ideia é uma coisa natural. Dantes tinha muitas ideias e tinha que escolher uma, mas com o passar do tempo tenho uma ideia e escolho aquela. Como se alguma coisa inconsciente em mim fizesse uma triagem. Há uma ideia que eu tenho, que está sempre a cair ao longo do tempo, que é fazer um documentário sobre treinadores de cães para cegos e eu nunca escolho essa ideia. Nunca tive uma ideia só para experimentar uma coisa, foi sempre uma necessidade.

JJ – Depois de nascer a ideia tem alguém com quem discutir sobre o filme?

GC – Tenho um amigo em particular e não vivo sem a cabeça dele. A partir do momento que tenho uma ideia, marco um jantar. Por exemplo, para este último filme que estou a fazer, estive a contar o número de folhas de mesa de restaurante que temos escritas e temos dezassete. A partir do momento em que tenho uma ideia consulto primeiro as pessoas de quem eu gosto e que sei que gostam, porque sou muito reservada a contar a ideia. Primeiro é preciso que a ideia cresça e que se seja imperativo dizê-la a alguém. Nunca conto uma ideia quando está no inicio. Só falo dela quando sei que posso ter uma sinopse, mesmo que seja uma sinopse que demore um jantar inteiro a fazer.

JJ- Essas ideias, que parecem ser já uma necessidade de fazer filme após filme, devem-se a quê?

GC- Acho que é porque eu sou realizadora e os realizadores fazem filmes e portanto fazer filmes para mim é natural. Tem que se fazer outro filme. É o que eu faço. Estou a acabar um, tenho que fazer outro.

Marta Simões – E apresentam uma evolução de um para o outro?

GC - A continuidade no trabalho é das coisas mais importantes no crescimento de um realizador. É por isso que tenho tentado diversificar o meu trabalho. Por um lado faço filmes mais autorais e por outro tenho o trabalho dos filmes para a televisão. Isso permite-me procurar essa continuidade e a possibilidade de testar modelos narrativos que depois aplico em coisas mais complexas, com outro tempo, outra duração e outros meios de produção.

JJ - Quanto tempo demora a crescer uma ideia?

GC - Depende muito. No caso do filme que estou agora a fazer demorou anos. Começou em Moçambique quando percebi que éramos privilegiados e que a grande parte da população mundial não vivia como eu vivia, mas como aqueles pobres que estava a filmar. Acabou em 2007 quando eu encontrei a forma certa para o filme.

JJ - A produção dá-lhe tempo para pensar nas ideias e a partir daí arranjar orçamento?

GC – Normalmente há sempre uma coisa que baliza a chegada das ideias, que é o ICA. Eu posso ter uma ideia em Janeiro e sei que em Março vou ter que a apresentar. Se aquela ideia não está ali e agora, só volta a haver oportunidade daí a um ano. Isso angustia-me imenso. Para mim o essencial, é nunca estar parada, estar a fazer um filme. Tenho conseguido, mas não sei se vai durar…

JJ - Como é que aborda a produtora depois de ter a ideia para o filme?

GC – No caso deste último filme, que demorou este tempo todo a desenvolver, apresentei-o como uma ideia muito inicial e o produtor gostou logo à partida, mas o filme ainda não era nada. Um realizador tem que fazer com que os outros acreditem nele. Quando saí da escola de cinema fizemos um número de uma revista chamada "Revista de Cinema" e fizemos uma entrevista de fundo ao Jorge Silva Melo; ele disse uma frase que me marcou imenso e acreditei que aquilo devia ser verdade embora ainda não soubesse. Disse ele: " Eu preciso de um produtor que me ame". Basicamente é disto de que se trata. Só as pessoas que nos amam é que confiam em nós. Um produtor tem de ver que estamos num determinado caminho, que há ali um realizador ou uma pessoa a crescer. Não se nasce realizador nem se sai da escola realizador. É preciso ir filmando, é preciso ir errando para ir apanhando o jeito. Nesse sentido é muito importante ter alguém que confie em nós, que possa agarrar as ideias mesmo sabendo que ainda não é totalmente aquilo que virá a ser o filme.

JJ - Como é que se encontra a produtora que nos ama?

GC – Eu tenho trabalhado desde sempre com a *Filmes do Tejo*. No princípio, quando comecei, a Maria João Mayer também estava a começar. Eu fazia design gráfico e fiz o logotipo deles e acabei por ficar a trabalhar com eles. No *Logo Existo* trabalhei com a

Fado Filmes porque me convidaram e logo a seguir convidaram-me a desenvolver outra ideia. Também trabalho com a *Valentim de Carvalho* porque me fizeram uma encomenda e gostaram do trabalho.

JJ- Quando é que sente que pode começar a preparar o filme?

GC - No processo, enquanto não tenho o dinheiro, não envolvo ninguém a não ser o meu amigo das toalhas de mesa. Até lá, estou sozinha. Não interpelo, nem o produtor, nem ninguém. Fico em casa, escrevo dossiers e trabalho imenso até estar pronta. Quando chega o dinheiro, estou pronta. Não acredito nem gosto de trabalhar sem dinheiro.

MS - A comunicação da ideia com o resto da equipa é feita de que maneira?

GC – Eu tenho alguma dificuldade em encontrar a equipa certa para o filme certo. Não sei se ainda não encontrei ou se é uma coisa que eu nem sequer quero encontrar, porque os filmes são todos diferentes. Tento casar pessoas diferentes para cada filme. Às vezes erro, outras vezes acerto em cheio. Às vezes despeço pessoas, outras peço para as despedirem. Nem tudo corre bem nas rodagens, todos sabemos disso. É um lugar potencialmente conflituoso e as pessoas tem caracteres muito diferentes. O orgulho é uma coisa profundamente humana e numa rodagem, principalmente em documentário, pode-se meter muito entre o resultado final e aquilo que é pretendido. Aposto muito no talento e no carácter. O que eu tento sempre fazer ver à equipa é o que eu estou a fazer. Mas não em demasia, não preciso que a equipa esteja ali a perceber imenso a minha cabeça. Preciso de que, no momento em que estamos a filmar, a equipa perceba o que é que eu quero daquela cena. E eu tenho de saber sempre o que quero daquela cena. Portanto, a relação com a equipa é uma relação mais de exigência comigo própria do que com a equipa em si. Tenho de saber o que estou a fazer, a partir desse momento tudo correrá bem. Se eu não souber, ponho-me a culpar a equipa.

JJ - Que género de dificuldades costuma encontrar durante as filmagens?

GC – Há uma coisa que hoje em dia me preocupa imenso, são os suportes. Estamos quase a ter câmaras de vídeo que são próximas da linguagem do cinema, mas ainda não são. Por exemplo, no filme da Maria de Lurdes Pintasilgo estou a fazer um filme muito híbrido: tenho coisas que são muito vídeo e outras já muito próximas da plasticidade do cinema. Portanto, uma das coisas que me preocupa é quando saem câmaras de que eu gosto realmente. Isso impede-me, às vezes, de gostar totalmente de filmar, é uma das minhas dificuldades. Agora dificuldades na rodagem ou com a equipa, quando Cristo disse "quando dois ou mais de vós estiverem reunidos, estarei entre vós", basicamente ele não queria dizer que estava realmente entre nós, estava, sim, a dizer que precisávamos de que ele estivesse entre nós. Quando estão mais de duas pessoas, há discussões e portanto precisamos urgentemente de Cristo nas rodagens.

Numa equipa de cinema, sabemos como é complicado e como funciona a hierarquia. Por exemplo, numa equipa de quatro pessoas não pode haver um maquinista a reclamar. Normalmente escolho pessoas que sabem o que estão a fazer; se não sabem, estou eu ali para dizer. Não suporto a ideia de que uma discussão ou uma tensão fique para sempre gravada num filme. O documentário tem uma coisa tramada, que é a luz estar a dar naquela água, naquele momento, com aquele vento, e não há outro momento em que aquela luz vá estar assim. Ou a equipa está completamente atenta e sabe o que está a fazer, ou o momento passa e nunca mais o filmamos. Se em ficção é preciso uma enorme disciplina, em documentário é preciso uma enorme atenção. Se eu faço um filme em que a premissa é trabalhar com a luz natural, a equipa tem de estar toda ela atenta ao descer do sol. Não há outra hipótese, não posso estar eu sozinha a pensar nisso.

Miguel Cipriano - Como encontra as pessoas para cada filme? Como é que se formam essas equipas?

GC – Para cada filme, penso se vou trabalhar a câmara à mão ou se vou ter uma equipa em que é preciso muita descrição, com poucas pessoas, ou uma equipa muito portátil.. Nunca me esqueço de quando, em Moçambique, ficava fora das palhotas porque tinha dois tipos grandes a trabalhar comigo e eles faziam o que queriam porque eu não cabia dentro da palhota. Eu só pensava porque é que não tinha trazido dois tipos mais pequenos. Portanto, a questão do espaço e da invisibilidade, que a equipa ocupa, é uma coisa que me preocupa porque eu não quero estar a esconder-me sistematicamente, já que a equipa é demasiado grande.

Depois tem a ver com os próprios temas. Por exemplo, agora para o documentário de Maria de Lurdes Pintasilgo, para mim não fazia sentido estar com pessoas que não soubessem minimamente quem ela era, ou porque não se preocupam, ou porque para elas a política é uma coisa irrelevante. Seriam pessoas que iam estar enfadadas a ouvir falar daquelas coisas, e eu preciso que as pessoas estejam com vontade.

JJ - Que tarefas ficam reservadas para a pós-produção?

GC – Eu nunca páro uma rodagem. Como tenho a câmara, os meios e como sei filmar, às vezes filmo coisas depois de o filme estar praticamente fechado. Portanto, a rodagem nunca acaba, mas as tarefas da pós-produção são essencialmente a produção de sentido na montagem. É onde eu acho que começa toda a produção de sentido, porque até aí acho que faço uma coisa que surpreende negativamente algumas pessoas com quem trabalho, visto que pensam que trabalho sem método. No *Maria de Lurdes Pintasilgo* falamos com 17 pessoas, fotografámos todas as fotografias que ela tinha, recolhi todo o material de arquivo da RTP assim como todas as entrevistas de rádio. Agora temos isto tudo, mas eu sei para onde é que vai aquele material e tenho uma ideia de estrutura. Isto não é caótico, é apenas reunir o máximo. Uma espécie de impulso criativo inicial que resulta da colheita de tudo. Aquilo que é importante é saber, em cada momento, o que é que se pergunta, o que é que se filma e mais ou menos que lugar poderá ter aquilo no filme. Na pós-produção é onde acabo por produzir o sentido dos grandes gestos da colheita, por reunir o material fundamental: fazer planos, construir cenas a partir dos planos. É isso que um realizador faz.

JJ - Há essa vontade de fazer filmes, mas depois qual é o destino deles?

GC - Há muitos anos, li uma teoria de física quântica que diz que basta estarmos aqui a ter esta conversa para que esta conversa esteja a ser emitida para todos nós. Eles têm vários estudos, ainda não completamente fundamentados mas do tipo "um passarinho no Norte de África começa a abrir um pacote de leite com o bico e a mesma espécie de pássaros na Amazónia começa a fazer o mesmo", como se houvesse uma espécie de comunicação entre eles. Tenho uma visão modesta do alcance dos meus filmes, e é como se bastasse eu estar a organizá-los e a fazê-los para que eles já produzissem um sentido. Depois, o que procuro fazer é que os filmes que são para televisão passem o máximo possível de vezes, em horários tão bons quanto possível. Se passarem em piores horas é porque eu fiz um filme menos adaptado àquilo que são as exigências dos canais.

Sou péssima a promover-me e sou péssima a promover os filmes. Tenho de melhorar isso, mas basicamente o que quero é que os filmes sejam vistos e circulem o máximo possível. Mas do que gosto mais é mesmo de fazê-los. A vida dos filmes não me interessa tanto. Devia interessar-me mais, mas talvez para isso eu precise realmente de um produtor ou de um distribuidor.

MS - E quando faz um filme pensa logo à partida a quem se destina ele ou onde o vão exibir?

GC – Na televisão sim. Eu sei qual é o meu grau de atenção a ver um filme na televisão. Eu sei que a televisão não é um ecrã de cinema. Da mesma maneira que uma mesa deve estar a 1,70 m do chão, um filme para televisão deve ter 52 minutos. Não me parece uma imposição fascista, parece-me uma coisa razoável, uma espécie de ergonomia. Procuro que a estrutura tenha sempre uma leitura que qualquer pessoa possa seguir; e depois, que quem quiser possa fazer outra mais complexa. Nos outros filmes não, não me preocupo nada. Preocupo-me com aquilo que sei sobre o cinema.

JJ - E a produção não lhe exige que o resultado final, principalmente em cinema, tenha uma aceitação mais favorável pela parte do público?

GC - Para as pessoas que são muito mais do cinema de autor, eu sou meia comercial; e para as pessoas que são do meio mais comercial, sou um bocado artista. Em Portugal e na Europa, quem tem o *final cut* do filme é o realizador e não o produtor. Eu não tenho muitos fantasmas relativamente àquilo que são as discórdias que as pessoas possam ter comigo. Em design, por exemplo, se me dizem "não use preto na capa" eu uso azul escuro ou castanho. Se me dizem "Não quero o fim assim", faço outro.

Não acho que da resistência saiam coisas muito produtivas. Levo isto muito a sério, mas não tanto assim. Não acredito que seja preciso sofrer e lutar por um fim que é nosso. Se for preciso mudo-o, porque sei (ou acho que sei) mudar sem comprometer a minha integridade artística.

JJ - É realista viver só de cinema?

GC - Não faço só filmes. Dou aulas, faço correcção de cor, pós-produção e genéricos. Se for preciso, também monto filmes e até há pouco tempo fazia design gráfico. Não é realista viver só de subsídios, mas acho realista viver só de cinema. Para mim, criar dinheiro não é diferente de criar um filme. São tudo actos criativos, geradores. Eu consigo viver bem, mas há meses que estou na miséria, e outros em que estou óptima. Já percebi que nos meses em que estou óptima tenho de pensar nos meses menos bons, e a coisa dá-se. Nunca fico com ar de pedinte.

MS - Muita gente se queixa do facto de não haver janelas de exibição adequadas ao filme que fazem. Também sente isso?

GC - Eu acho que os filmes têm de ser melhores. Falta a este meio alguma humildade (a mim também) e capacidade de perceber que a fasquia está alta. Sim, convém criar mais janelas de exibição, mas não há uma produção nacional, não do ponto de vista quantitativo mas qualitativo, que justifique um espaço vinculado ao cinema português. Não creio que seja o ICA que não dá dinheiro suficiente aos realizadores portugueses, creio que é também uma questão da maturidade artística dos próprios criadores.

No meu primeiro filme queria muito que aquilo estivesse um mês em cartaz; hoje sei que ainda bem que não esteve. Uma das frentes é exigir mais apoio, mais canais de distribuição, etc. A outra é um exercício de reflexão sobre o que é que nós, enquanto criadores, valemos e o que é que o público daria por nós se estivéssemos um mês em cartaz. Gostava imenso que um filme meu estivesse um mês em cartaz, mas gostava, acima de tudo, que a sala estivesse minimamente cheia todos os dias. Prefiro uma semana ou três dias cheios do que um mês com a sala às moscas. Sinto que ainda tenho que crescer imenso como realizadora até ter um filme de quem diga "este têm mesmo que exibir"! ■

Maria de Lourdes Pintasilgo, de Graça Castanheira

SofiaTrincão: “O documentário é um meio para...”

Entrevista conduzida por Ana Isabel Soares

SOFIA TRINCÃO nasceu em 1966 e tornou-se conhecida no meio cinematográfico quando os seus documentários sobre o sotavento algarvio começaram a ser premiados em festivais internacionais: *Praia de Monte Gordo*, por exemplo, rodado em 2005 e 2006, recebeu quatro prémios em festivais em Espanha, República Eslovaca e Turquia. (Antes, o universo do documentarismo localista já se tinha interessado por *Praia da Lota*). Desde 2001 que filma em conjunto com Oscar Clemente, espanhol, e os apoios encontrados em Sevilha têm sido determinantes para o seu trabalho. Em 2010, Sofia Trincão e Oscar Clemente estão a tentar realizar novo documentário sobre a ilha da Culatra, junto a Faro.

Sofia Trincão (ST) — Devo começar por dizer que não sou documentarista...

Ana Isabel Soares (AS) — Então fala-me um pouco de como é que começaste a fazer documentários, se não és documentarista. Já tens feitos pelo menos dois, que tiveram alguma visibilidade.

ST — Comecei porque vinha de férias para a praia da Lota e desde os 14 anos que comecei a ir ao mar com os pescadores. Na praia da Lota faz-se a pesca do polvo com alcatruzes, e eu achava aquilo muito bonito, achava aquilo lindíssimo. Fiquei a viver no Algarve em 1989 e logo nesse ano escrevi as primeiras coisas e pensei que haveria de fazer – não lhe chamei um documentário, chamei-lhe um vídeo – que haveria de fazer um vídeo sobre a pesca do polvo com alcatruzes. Nessa altura, o que fiz foi, com uns *slides* que tinha, eu e uma amiga minha filmámos os *slides*. Com movimentos de câmara, fizemos uma espécie de animação. É engraçado, porque há pessoas que vêem aquilo e ao princípio não se apercebem que aquilo são *slides* filmados. Foi tudo muito rudimentar: os slides projectados numa parede, a câmara. Depois apresentei isso em Vila Real de Santo António, na entrega dos prémios de um concurso de fotografia a que tinha concorrido.

Entretanto, em 1992 trabalhei com o José Álvaro de Morais no *Zéfiro*. Depois ainda com o Joaquim Pinto no *Para Cá dos Montes*. Peguei naquilo e escrevi mais. Até foram o José Álvaro e o Fernando Vendrell que me disseram que acharam a ideia muito engraçada, e que me incitaram a fazer alguma coisa com aquilo. Voltei para o Algarve em 1993, e foi quando me decidi a escrever um guião e escrevi realmente o primeiro guião, que depois foi até o José Álvaro de Morais, que me ajudou a olhar para aquilo e a perceber que o que eu fazia no guião era descrever as imagens. Eu dizia a câmara isto, a câmara aquilo, e descrevia os movimentos de câmara. Nessa altura, ainda havia vinte e cinco barcos na praia da Lota e o documentário chamava-se *Da Terra Ao Mar*. Como o alcatruz era feito de barro, e eu já tinha ido várias vezes ao oleiro, a Estói, e tinha visto o bocado de terra, a ideia era essa, era começar pelo bocado de terra que o oleiro transforma no alcatruz que vai para o mar, que serve de abrigo para o polvo e depois de armadilha do pescador.

O *Praia da Lota* foi uma longa história até se conseguir fazer, com o Henrique Espírito Santo e a Profilme – ele produzia. Em 1993 concorremos ao que ainda era o IPC, para apoio à preparação. Nada. chegámos a 1996 e eu disse ao Henrique que ou fazia o filme naquela altura, ou aquilo ia acabar em breve. A pesca estava a acabar, na praia da Lota e noutros sítios, e voltámos a concorrer, já ao apoio à produção, e continuámos a não receber apoio. Então eu disse-lhe: “Olha, eu já *vi* o filme. Tenho as imagens todas na cabeça, tenho um monte de fotografias, já o *vi*. Vou arrumar isto na gaveta.” Um dia, em 2000 uma amiga minha disse-me que o namorado dela, o Oscar Clemente, espanhol, trabalhava no audiovisual e fazia documentários, e que ela lhe tinha dito que eu tinha uma ideia engraçada. Disse-me que haveria de me visitar numa das vezes que viessem a Sevilha, e as coisas começaram aí: o Oscar ficou entusiasmado com a ideia e disse-me que queria ir conhecer a praia da Lota. Ele veio e fomos logo à praia da Lota. Nessa altura já só havia três barcos e ele quis logo fazer o filme. Aquilo já era tudo tão diferente do que era quando eu tinha tido a ideia e escrito o guião, que achava que não fazia sentido e que tinha de se alterar tudo. O oleiro praticamente já nem produzia alcatruzes, teria que haver uma série de reconstituições. Mas o Oscar disse que não, que se faria com o que se passava naquela altura, que se mostraria exactamente como estava e quais eram as perspectivas. Portanto, surgiu a ideia de fazer o tal encontro de pescadores, um almoço feito na praia, com os vários que tinham andado ao mar e que durante anos tinham ouvido falar em que um dia haveria de se fazer um documentário, e com os outros três que nessa altura ainda pescavam e com quem nós fomos ao Mar.

AS — Usaste ainda os tais diapositivos?

ST — Os slides não usámos – usámos só fotografias que eu tinha. Entretanto, como eu em 1994/95 tinha estado a fazer um trabalho para o Parque Natural da Ria Formosa (PNRF), tinha conhecido histórias e situações muito interessantes. Ah, também fui logo com o Oscar mostrar-lhe Monte Gordo, que não fazia parte da Ria Formosa. Daí surgiu a ideia de fazer cinco documentários, dos sítios que eu conhecia melhor, e a cada um deles iríamos associar uma arte de pesca diferente: a praia da Lota tem a pesca do polvo com alcatruzes, Monte Gordo a pesca essencialmente de choco com rede de tresmalho, Santa Luzia, embora use muito mais alcatruzes e covos, tinha a particularidade de ainda haver pessoas a pescar com murejonas, que são umas artes que parecem uns hamburgueres, feitas de arame, a Ilha da Culatra, onde eu tinha passado muito tempo e que já conhecia antes de ter feito o trabalho para o PNRF, aí eles usavam – agora acho que já quase não usam – o aparelho fino de anzol, depois haveria um documentário genérico sobre o desaparecimento das embarcações, sobre como eram as embarcações tradicionais do Algarve e sobre as poucas pessoas que ainda tentam perservar as embarcações tradicionais.

AS — Eram os cinco documentários – mas não era uma encomenda para a Ria Formosa, ou era?

ST — Não, para o PNRF eu fiz o tal levantamento fotográfico e o registo escrito das principais artes de pesca que naquela altura ainda eram utilizadas.

AS — Esse projecto dos cinco documentários foi antes ou depois de teres feito o *Praia da Lota*?

ST — Foi na mesma altura em que o estava a fazer. Desses cinco, vim a realizar o *Praia da Lota* e o *Praia de Monte Gordo*. Mas, voltando atrás, quando pensei em fazer o tal vídeo sobre a praia da Lota, tinha um projecto de levantamento etnográfico das artes de pesca, com um antropólogo, que era no concelho de Vila Real de Santo António. Ele chegou a fazer uma tese sobre a pesca do polvo com alcatruzes. Havia a ideia de fazer um futuro Museu do Mar e seria sobre as artes de pesca utilizadas no concelho de Vila Real. Ele depois foi-se embora, mas eu fiquei cá a viver e decidi ir conhecer, andar de praia em praia, e incluí a praia de Altura, que é concelho de Castro Marim, frente a Cacela-a-Velha, mas, como as praias são todas umas a seguir às outras, quis conhecer isso tudo. Fiz um dossiê, uma coisa pequena sobre as artes de pesca. O tal projecto nunca foi integralmente concluído.

AS — Mas estavas ligada à antropologia por profissão?

ST — Não, não. Durante uns anos ainda pensei em estudar antropologia, mas depois passou-me a ideia. Uma das coisas de que gosto no trabalho com o Oscar é que eu tenho uma perspectiva muito mais etnográfica, e o Oscar tem uma perspectiva muito mais social.

AS — Mas ele não é sociólogo, nem tu és etnógrafa?

ST: Não, nada disso. A minha formação foi em cenografia de teatro. Deixei o teatro quando vim para o Algarve, depois fiz o curso de Ciências da Comunicação, em Faro, na Universidade do Algarve. Sempre tive interesse pela fotografia, e há muitos anos li imensas coisas sobre antropologia visual, e a fotografia foi um elemento muito importante para conseguir trabalhar com as pessoas e para conhecer muita coisa. Ao princípio diziam-me, horrorizados, que não se lhes via o corpo todo na fotografia, que só se lhes via uma parte do corpo, que não se lhes via a cara. Via-se as mãos, os pés, um bocado do alcatruz, achavam aquilo estranho. Mas a fotografia serviu, no fim de contas, para cada um deles, que não sabia como os outros trabalhavam, para se aperceberem, através das fotografias, de uma série de pormenores de trabalho. Era uma maneira de falarem mais naturalmente, porque é sempre difícil, quando se pede a um pescador, que ele descreva o que faz – é-lhes tão normal que lhes é difícil.

AS — Fala-me de novo da produção dos filmes.

ST — O *Praia da Lota* rodámos de Outubro a meio de Novembro de 2000 e editámos em Sevilha de Dezembro até meados e Janeiro. O Oscar trabalhava numa produtora em Sevilha, que se tornou a nossa produtora associada e foi lá que fizemos a edição. Para o *Praia de Monte Gordo* tivemos apoio da Câmara de Vila Real de Santo António, mas começámos antes de saber que teríamos o apoio, porque era o último ano em que o "Deus Me Proteja" ia pescar e nós queríamos ter imagens dele. Houve entretanto um arquitecto amigo do Oscar que resolveu abrir uma produtora, que ficou com o nome La Balanza, mas no fundo quem fez a produção fui principalmente eu e o Oscar. Mas normalmente é necessário ter um produtor associado, mesmo que não faça nada, mas que dê o nome. A ADRIP [Associação de Defesa, Reabilitação, Investigação e Promoção do Património Natural e Cultural de Cacela] foi a nossa "produtora" associada em Portugal.

Sobre a questão dos festivais: o *Praia da Lota* só foi a um festival no Canadá e na Turquia e a um em Espanha. Em Portugal não foi a nenhum. Realmente, a evolução da tecnologia permite-nos agora fazer coisas que naquela altura não se faziam. Eu não tinha Internet, o Oscar também não, e a produtora de Sevilha disse que mandaria o *Praia da Lota* para festivais, mas acabou por não o fazer. Já com o *Praia de Monte Gordo*, decidimos procurar tudo o que era festival e mandar o filme para lá. Já foi completamente diferente, mas fomos nós que fizemos isso tudo, não houve produção.

AS — O Oscar, então, aparece logo no primeiro filme.

ST — Sim, as duas realizações são minhas e dele. E tanto num como no outro o Oscar fez câmara, mas também o Ivan ; no *Praia de Monte Gordo* houve ainda outras pessoas a fazer câmara. Em Espanha eles funcionam de maneira muito diferente. O Oscar está por dentro do meio do audiovisual e os amigos dele acham fantástico vir passar uns dias a Portugal e entrar num projecto. Portanto, quer no som quer na imagem tivemos várias pessoas. Gravámos ambos os filmes em Mini-DV.

AS — Também passaram ambos na televisão – como aconteceu isso?

ST — Eu conhecia o programa "Bombordo" e, como não perdia nada, fui lá bater à porta e perguntar. No primeiro canal ainda o director de programas era outro, que disse que estavam interessados e passavam; com o segundo canal já foi o Jorge Wemans, e, como ele diz, quase tivemos de pagar para passar lá o filme.

AS — Então, é pelo tema que os filmes são levados à televisão, não se trata de um canal de exibição de documentários.

ST — É pelo tema. Mas actualmente, mesmo assim já se vê mais documentário na televisão. Quando fizemos o *Praia da Lota* e mostrámos na RTP, o então director de programas incitou-nos a fazer mais. Foi então que escrevemos a ideia dos outros que queríamos fazer e apresentámos à RTP. Disseram-nos que não tinham possibilidade de co-produzir aquilo; então, pedimos que escrevessem uma carta a dizer que exibiriam os filmes quando estes estivessem produzidos – isso também não foi possível. Isto também nos limitou no tempo de duração do filme. O *Praia de Monte Gordo* era para ter 50 minutos, e tivemos que fazer 30. Ainda pensámos fazer uma versão com 50, mas acabámos por não fazer, porque além do mais também começámos a ver imensos festivais que nos interessavam e que impunham o limite de 30 minutos.

AS — E agora os outros três filmes, como estão?

ST — Estão à espera que eu pegue em mim e vá às capelinhas todas promovê-los. Já *vi* os filmes. Por exemplo, o da ilha da Culatra: já passou tanto tempo que vai ter que ser reformulado.

AS — Tens outros projectos, para além desses? A tua entrada e a tua saída no mundo dos filmes, chames-lhes documentários ou não, é ligada ao mar.

ST — Não é só esse projecto, mas o resto ainda é tão vago... Eu estou muito ligada à cal e à caiação, mas para pensar em fazer um documentário sobre isso teria de fazer um trabalho de investigação que nunca fiz e que não existe, que eu saiba.

AS — É outro tema que está a desaparecer...

ST — O único forno de cal que eu conhecia nunca o consegui ver – embora tivesse dado às pessoas os meus contactos – nunca o consegui ver em funcionamento. Nesta zona tenho andado a perguntar e não conheço nenhum forno de cal que esteja a funcionar. Até conheço algumas histórias à volta desta ideia, mas nunca pus nada no papel.

AS — Há um lado do documentário que, mesmo que digas que não és documentarista, te interessa e que é um impulso comum a muitos documentários, o de registar coisas que estão a desaparecer, que vão deixar de existir.

ST — O documentário é uma das melhores formas de registar; como eu me interesso pelo património, é por aí. Nunca pensei nunca em fazer documentário apenas porque sim. O documentário é apenas um meio para.

AS — Se falarem do teu trabalho como um documentarismo localista, o que pensas disso?

ST — Nunca pensei nisso, mas se calhar tenho alguma coisa a ver com esse conceito. Ou talvez mais com um conservacionismo.

AS — Em que medida é que a tua experiência com os realizadores de que falaste (o José Álvaro Morais, o Vendrell) te ensinou?

ST — Trabalhar com o José Álvaro foi muito interessante. Se tivesse que encontrar uma filiação no cinema português, essencialmente seria com ele, embora ele sempre tenha feito ficção, mas havia sempre um lado de documentário no que fazia. O *Zéfiro* é um documentário de ficção.

AS — Tu não incorporas nada de ficção no teu trabalho.

ST — Não, não. A minha ideia é dar voz às pessoas. Sempre tive essa ideia, e o Oscar também disse que nunca haveria ninguém a narrar nada. Isto é muito trabalhoso, na montagem, mas era o que nos interessava, porque queríamos que fossem eles a falar. Tanto na Lota como em Monte Gordo – especialmente em Monte Gordo, onde já tinha havido algumas reportagens, os pescadores ficaram fascinados. Nunca imaginaram que seria aquele o resultado, que eles só viram depois de completamente terminado. No *Praia da Lota* íamos para os cafés ver as coisas em bruto. E eles foram acompanhando o processo. Em ambos os casos, a primeira apresentação que fizemos foi aos pescadores, que se admiravam com o que tinham dito – e me perguntavam como é que eu os tinha feito dizer aquelas coisas todas.

AS — Qual é hoje a tua ligação com outros realizadores?

ST — Gosto muito, por exemplo, do trabalho do Miguel Gomes, com quem trabalhei em teatro, na Cão Solteiro. mas actualmente tenho pouca ligação com outros realizadores. O Fernando Vendrell, que faz ficção, já o conheço há muitos anos, da altura do José Álvaro, a Catarina Mourão e a Catarina Alves Costa... Mas eu de facto faço as coisas com as pessoas de Sevilha. Até as cópias em DVD foram feitas em Sevilha, as cópias em Beta Digital a mesma coisa. Não é que não tenha tentado. Mas tirando o Vendrell e o José Álvaro, os outros nunca acharam nada de interesse nisto. O Octávio Espírito Santo, o filho do Henrique, também achou interessante. O Sérgio Tréfaut, trabalhei com ele no *Outro País* e gostei imenso do trabalho de investigação, de ir à procura das pessoas que estavam nos filmes e nas fotos da época do 25 de Abril. Era eu quem via a primeira reacção das pessoas. Foi fascinante.

AS — E da parte de organismos oficiais, não houve apoio?

ST — Quando o *Praia de Monte Gordo* foi seleccionado para o Documenta Madrid, foi seleccionado entre centenas de filmes. Não me lembro exactamente do número, mas eram 700 ou 900. Mandei a informação para o ICA, e ao fim de pouco tempo começo a ler nos jornais que o filme tinha sido seleccionado entre 70 outros, e a fonte era o ICA. Ora, eu tinha-lhes reenviado inclusivamente a mensagem que tinha recebido do Documenta Madrid, e então escrevi para o ICA a alertá-los para o engano. Mas nada. os jornais confirmaram com o ICA e eles continuaram a dar o número errado. Em 2002 ainda concorremos a apoio com a Fábrica de Imagens e o projecto da *Praia da Ilha da Culatra* e ficámos entre os dez primeiros, mas não tivemos apoio. E nem eu nem o Oscar temos paciência para burocracias – ou se tem mesmo um produtor que trata delas, ou então é impossível.

AS — Sentiste que havia uma grande discrepância entre o que planeavas filmar e o que de facto filmavas?

ST — Há sempre coisas que se alteram. Os guiões são sempre a ideia da estrutura e do que se vai à procura. Mas depois encontram-se coisas que não se pensava encontrar – aquelas surpresas fantásticas que existem. No *Praia de Monte Gordo*, o que era para mim, no início, uma das personagens principais, acabou por desaparecer do resultado final, porque não conseguimos que ele contasse nada. Dizia que já me tinha contado tudo antes, que eu já sabia, e frente às câmaras não adiantou nada. Outro, um velhote, achava estranho que eu não soubesse a resposta ao que lhe perguntava – há coisas que mudam.

AS — E nalgum momento da pós-produção te aconteceu estares a verificar o material e perceber que há alguma coisa que falta?

ST — Tivemos que regressar aos sítios, sim, mas foi por pormenores. O essencial estava já feito. No *Praia de Monte Gordo* íamos logo alinhavando sequências à medida que filmávamos, o que não fizemos no *Praia da Lota*. E então percebíamos logo o que faltava e o que não faltava.

AS — Há muita diferença entre o que gravaste e o que veio a ficar nas edições finais?

ST — No *Praia de Monte Gordo*, tinha 30 horas que reduzi para 30 minutos. No *Praia da Lota* já não me lembro... não eram 30, mas eram vinte e tal horas. Quanto a mim, o *Praia de Monte Gordo* está muito condensado. É muita informação condensada. Mas já tenho perguntado e as pessoas acham que não. Talvez o essencial esteja ali. ■

Praia de Monte Gordo, de Sofia Trincão e Oscar Clemente

João Dias: "Sou localista para compensar a tendência de fazer para fora"

Entrevista conduzida por Ana Isabel Soares

JOÃO DIAS, nascido em Faro em 1976, fotógrafo, surgiu a público com o documentário *As Operações SAAL* (2007), que a distribuidora Midas pôs em exibição em Maio e Junho de 2009, no Classic City Alvalade, em Lisboa —um filme de 100 mn. sobre as brigadas de construção de "casas decentes para o povo" que envolveram arquitectos e populações locais em 1974/1975. O autor considera-se um "localista", um pouco como Sofia Trincão. Nesta entrevista, aborda a importância que Edgar Pêra e Pedro Costa (junto de quem trabalhou entre 1998 e 2009) tiveram na sua formação de autodidata. Lecciona um unidade curricular de Imagem no AR.CO (http://ar.co/).

Ana Isabel Soares — Fala-me dos projectos que tens em mãos.

João Dias — Tenho três projectos a meio. O tempo de desenvolvimento de cada um é enorme, e ter três foi a forma que encontrei de manter uma relação constante com o trabalho. Um é uma curta-metragem de ficção, está rodado, estamos em montagem; outro é sobre turismo de massas, centrado no Algarve, que está a ser desenvolvido com o João Gabriel [Soares], e o arranque desse projecto está muito ligado à tese que ele apresentou em Itália. É um projecto muito caro, que não podia ter sido feito somente com o meu voluntarismo e alguns tostões que conseguisse juntar. Primeiro, porque estou em Lisboa e aquilo é no Algarve; depois, porque é no Verão, e tenho que andar por aqueles sítios onde um português ou alguém que viveu no Algarve nunca se lembraria de ir, onde nunca vamos, sítios muito caros. Filmar lá, mesmo com equipas muito reduzidas como a minha, de duas pessoas, é muito caro: as pensões, a comida... Como não tenho uma estrutura de produção por trás, tenho uma série de problemas que de outro modo seriam resolvidos pela produção. A produção poderia arranjar almoços e jantares junto das Câmaras Municipais – em cantinas, organismos ligados à Câmara, o que fosse; dormidas em camaratas. Não tendo essa estrutura por trás, o dinheiro que o produtor do filme arranjou – adiantou 1500€ – usei-a imediatamente para filmar, que era a forma de garantir que o projecto ia para a frente. Tinha de fazer logo de início um trabalho denso, para poder provar que o projecto era viável. O filme é feito com duas pessoas, sem honorários, e esses 1500 € já foram para pagar gasolina, deslocações, refeições, cassetes... Estamos a concorrer ao ICA, mas até agora não conseguimos.

AS — Isso já depois de teres terminado o filme sobre o SAAL [Serviço Ambulatório de Apoio Local]. Há quanto tempo é que fechaste esse projecto?

JD — O SAAL fechou faz agora um ano. Houve várias versões: a primeira, de meia hora, foi apresentada na Universidade de Évora, num seminário organizado pelo João Gabriel [Soares]; no ano a seguir, na Trienal de Arquitectura já foi apresentada uma versão de 80 e poucos minutos; só depois é que foi apresentado no DocLisboa, em 2007, onde obteve o prémio de distribuição – a distribuição aconteceu em cinema em Maio de 2009, dois anos depois do prémio. Esses dois anos permitiram-me fazer a versão final do filme, de 100 minutos, que passou nos cinemas — acabei-a em Maio de 2009.

AS — Estás a trabalhar sem produção?

JD — Das produtoras que estão a funcionar, muitas delas surgiram de realizadores que quiseram tornar-se produtores para poderem eles próprios filmar. São produtores a meio gás. Têm uma estrutura de produção que só funciona enquanto chove o subsídio. Quando o subsídio termina, a produtora entra numa espécie de hibernação.

AS — Estás a fazer as filmagens todas em digital?

JD — Em HDV. Filmei *As Operações SAAL* em Mini-DV. Mas o que estou a fazer depois d'*As Operações SAAL* é muito diferente, mesmo em termos da abordagem visual, de como as filmagens decorrem, do que é que se filma – as coisas estão a ser feitas de forma diferente do SAAL, que era muito voluntarista, em que a pesquisa acontecia ao mesmo tempo que ia filmando.

AS — Como é que aconteceu o processo d'*As Operações SAAL*?

JD — O surgimento d'*As Operações SAAL* tem várias fases. Tenho que ir lá atrás... Há uma associação cultural, hoje extinta, mas que em 2006 promovia eventos. Alguém dentro dela se lembrou de promover um evento que comemoraria o primeiro concerto de rock em Portugal a seguir ao 25 de Abril. Decidiram organizar um encontro com um jantar de convívio entre pessoas que tivessem estado nesse concerto, que foi a 7 de Março de 1975, dias antes do golpe da Direita, do 11 de Março [no já inexistente Pavilhão Dramático de Cascais]. O ambiente estava ao rubro: era o MFA a cobrar bilhetes, era o MFA a fazer a vigilância – a certa altura entrou toda a gente. Bopm: havia esse jantar e perguntaram-me se eu podia organizar umas imagens para passar durante o convívio dos espectadores do

concerto. Foi a primeira vez, isto em finais de 2005, que me foi feita uma encomenda profissional para filmar qualquer coisa, para fazer uma espécie de projecto de filme. Eu estava desesperado por conseguir algum dinheiro para filmar, e agarrei a oportunidade. Não havia imagens de arquivo do concerto. Então fomos à procura das pessoas. Acabei por fazer um filme de 25 minutos, todo com base em depoimentos de gente que tinha estado no concerto; mais tarde juntei a esses depoimentos um conjunto pequeno de fotografias que surgiram entretanto, do concerto. O projecto tornou-se num filme que acabou editado em DVD e de que foram vendidos centenas de exemplares na FNAC. Chegou a estar em terceiro lugar no top de vendas da FNAC de Cascais. Chama-se *Genesis, Cascais 1975*. É um filme que não integro na minha filmografia porque fui muitíssimo condicionado Tive pouca liberdade, com um *deadline* marcado, e a certa altura perdi-o**.** Mas correu tão bem que o filme saiu do âmbito do jantar de convívio e pagou-se a si próprio. O DVD foi editado com extras que a Extra-Muros [Associação Cultural para a Cidade em Portugal] tratou de conseguir. A Extra-Muros ficou entusiasmada, e pensou em promover documentários, o que era fantástico. Não eram eles os produtores, mas promoviam, eram promotores dos projectos.
Queriam juntar dez realizadores e entregar a cada um deles um determinado tema: os documentários seriam sobre temas estruturantes da sociedade portuguesa naquele período a seguir ao 25 de Abril, até aos anos 80. Foi a Extra-Muros que elencou uma série de ideias. Tinham por exemplo, o que deu origem ao projecto, o primeiro concerto rock em Portugal, que foi o concerto dos Genesis (se não me engano o último concerto deles com o Peter Gabriel). Outro era o concerto do Léo Ferré, outro Canto Livre, outro era a Reforma Agrária, outro era as Campanhas de Alfabetização, outro tinha que ver com os médicos, professores, arquitectos, um programa em que os médicos iam para a província – e o SAAL.

Recebo um telefonema do Mário Caeiro, uma das pessoas da Extra-Muros, que me diz "Vamos arrancar com isto, temos aqui dez temas, vou-tos dizer", e claro, quando me falou no SAAL eu agarrei-o imediatamente, o meu pai esteve envolvido no SAAL, era uma coisa que não me era estranha. E assim foi. Contactaram um produtor — não exactamente um produtor, uma pessoa que tem equipamento técnico disponível, o Abel Ribeiro Chaves —é um clássico do vídeo em Portugal, que tem dado apoio a uma série de gente em início de carreira, com coisas que parecem muito simples: uma câmara, umas cassetes, um microfone. Bem, apresentaram-me o Ribeiro Chaves, que eu já conhecia de ir à loja dele em nome do Edgar Pêra, com quem trabalhei. O Ribeiro Chaves deu-nos cassetes, micros, tivemos uma câmara emprestada pela assistente de realização, a Leonor Noivo, e a ideia era fazer um filme de meia hora. Uma média-curta metragem documental. Vou para o Algarve duas ou três semanas, faço as entrevistas com o [arquitecto José] Veloso, com o [arquitecto] Lopes da Costa, com o [projectista] Manuel Dias; com o [arquitecto] Moitinho já não foi possível, tinha falecido, mas o Manuel Dias levou-me a visitar um bairro dele. Vi e filmei imenso no Algarve. A ideia de começar a trabalhar logo e criar um núcleo de trabalho foi para poder fortalecer uma posição de negociação.

AS — O teu modo de produção tem sido um pouco condicionado pelos contextos – é muito essa atitude de aproveitar uma brecha e de te instalares a filmar. Atiras primeiro e pensas depois?

JD — Exactamente. Não foi uma decisão consciente, não havia programa. No SAAL, a certa altura, já próximo do final da montagem, houve um *script*, um guião. Decidimos pôr o filme no papel, para nos distanciarmos do que já tínhamos filmado. Ao escrever o filme consegui perceber em que pontos é que havia vazios, onde havia cenas sem razão para lá estar – no projecto de montagem não nos tínhamos apercebido, achámos que ritmicamente tudo tinha importância, mas quando passámos para o papel percebemos. Foi já muito próximo do final da montagem, para garantir que o que tínhamos feito na montagem estava certo. É uma reacção de alguém sem grande experiência, porque a minha vinda para o cinema é relativamente tardia.

AS — Não fizeste a Escola de Cinema.

JD — Não. A minha formação é em fotografia. Sou fotógrafo. O que escrevo nos recibos verdes é "fotógrafo". Não sei se tens noção do *ranking* de espectadores do filme. Houve muita gente –1650 espectadores só no City Classic Alvalade. Existem umas tabelas na *net*, que o ICA disponibiliza, e em que se vê: esses 1650 foram para quantas sessões, e para quantas cópias? Uma cópia. Quando vês os outros filmes acima nesse *ranking*, têm sessenta cópias. Foi um *blockbuster*. Proporcionalmente, se formos ver, o SAAL pagou-se a si mesmo.

Neste momento, o filme em que estou mais empenhado, que é sobre justiça de menores, surge de uma encomenda muito concreta: o levantamento arquitectónico e paisagístico da Colónia Correccional de Vila Fernando, em Elvas. É um trabalho com acompanhamento de uma historiadora e de um arquitecto, e estava incluído num programa mais vasto, de levantamento destas instituições que estavam a fechar –40% do parque fechou de uma só vez. Isto iria resultar num vídeo de 25 minutos, a ser apresentado quando o livro – que era o centro do projecto–fosse apresentado; viria um pouco a reboque do livro. O que acontece é que, ao longo deste trabalho tive oportunidade de contactar com pessoas que desconfio que sejam neste momento as pessoas que em Portugal mais sabem sobre a justiça de menores em Portugal ao longo dos últimos cem anos. E comecei a relacionar-me com isto da mesma forma que me relacionei com o SAAL, ou seja: não tenho formação nesta área, venho de fora, com um interesse de cidadão por estas coisas, com uma abordagem muito humilde, não tenho instrumentos para perceber aquilo, mas tenho a intuição de que há ali material para trabalhar. Tal como andei três anos a ler sobre arquitectura, em relação à justiça de menores passou-se o mesmo: desde há ano e meio que a minha bibliografia de cabeceira são livros sobre justiça de menores, instituições destas na Europa e nos Estados Unidos.

É a única forma como consegui, até hoje, trabalhar. Volto a lembrar que isto não surge de um programa, de uma decisão, de "as coisas deverem ser feitas assim". É puramente reactivo. É-me muito difícil não ter uma relação, diria quase quotidiana, com o meu trabalho, com a montagem, as filmagens – sou uma pessoa que filmo, monto. É-me muito difícil estar dois anos à espera de concretizar um filme. Portanto, mantenho os concursos ao ICA, mas é impossível ficar à espera – senão, não teria feito nada.

AS — Falaste do teu trabalho com o Edgar Pêra. Quando começaste como cineasta? Já trabalhavas em cinema antes da encomenda do concerto?

JD — Sim. Já tinha experiência de montagem e de filmar. Estudei fotografia numa escola profissional – fiz um curso profissional, 12º ano, nível 3, em fotografia. Quando o curso acabou, estava o Edgar Pêra a filmar *A Janela Marialva Mix*. Eu saí da escola e soube disso, e já tinha dois amigos que tinham entrado para lá e me contaram que aquilo era fantástico, que eu podia ir para lá estagiar. Assim foi: fui estagiar na área de imagem, como assistente de imagem no filme do Pêra. A seguir, o filme entrou em montagem e eu continuei como estagiário. A certa altura, criou-se mesmo um vínculo laboral, porque o Pêra, na altura com o produtor dele, o Miguel Gomes da Costa, criaram a Akademia Luso-Galaktika, e ali chegaram a estar quinze pessoas da minha idade a trabalhar, não só n'*A Janela*, mas também noutros filmes — o Pêra arranja sempre vários. Eu teria os meus 23 anos. A ligação com o Pêra foi uma escola fantástica que durou dez anos. Com intensidades diferentes, mas até ao último trabalho que fiz com ele foram dez anos de relação sistemática: todos os anos havia trabalho. Os primeiros quatro anos foram muito intensos, e depois, por ter uma boa relação com ele, fui sendo chamado.

AS — Tinhas esse trabalho quotidiano...

JD — O Pêra tem essa relação com os materiais – todos os dias sai de casa e vai para a mesa de montagem, ou pega na câmara e vai filmar. Tem uma relação muito visceral com os materiais. Foi um pouco a escola de fazer tudo: estamos todos em formação, temos uma paixão fortíssima por isto tudo, e fazemos tudo: montamos, filmamos, preparamos projectos. Se tive uma formação em cinema, foi essa — o período com o Pêra.

A nossa relação termina quando começo a filmar o tal *Genesis*, e a seguir parto imediatamente para o SAAL, e desde essa altura tenho estado constantemente a trabalhar, tenho sempre um projecto para fazer. Continuo a trabalhar como montador, em direcção de fotografia, em vídeo. Em película não trabalho ainda, não me arrisco, é outra coisa – não tenho experiência. Na verdade, o que quero é conseguir ocupar cem por cento do meu tempo nos meus projectos. Trabalho quase loucamente. É talvez um bocadinho de obsessão.

Sou um autodidacta – e o autodidactismo gera vícios. Falta um acompanhamento rigoroso na fase de formação; geram-se imensos vícios de trabalho. Há coisas que quem andou no Conservatório tem grande facilidade em fazer e onde eu tenho dificuldade. Por exemplo, conceber um projecto. Não que tenha propriamente o problema de escrever. Mas quando me pedem uma nota de intenções, passo três dias a tentar perceber o que devo escrever: isto ou aquilo? Quem fez o Conservatório resolve isso em três tempos, porque aprendeu a fazer isso, fez todos os anos. E acho – agora faço uma auto-crítica – que provavelmente o facto de eu não ter tido nenhum subsídio, tem a ver com não ter percebido exactamente como é que se monta um projecto ganhador para um júri deste género. É preciso pragmatismo no momento da escrita.

Entretanto, nos últimos dois anos passei por uma espécie de fase final de formação: comecei a trabalhar com o Pedro Costa. Além de uma relação regular, porque trabalhamos na mesma produtora, a OPTEC [Sociedade Óptica Técnica], que produz os filmes do Pedro Costa e que tem este espaço, onde ele trabalha e onde eu, numa outra sala, trabalho também diariamente. A OPTEC não me cobra renda para estar ali, é um apoio que me estão a dar.

A relação com o Pedro Costa, ainda por cima tendo vindo do Edgar Pêra, é uma coisa muitíssimo forte. Não é apenas a oportunidade de trabalhar com alguém cujo trabalho admiro e gosto muito; é a oportunidade de fechar um ciclo, de conseguir colmatar lacunas na minha formação. Já colaborei na montagem do *Ne Change Rien*.

AS — E essa aprendizagem, primeiro com o Edgar Pêra e agora com o Pedro Costa, transporta-la imediatamente para o que queres fazer?

JD — É uma coisa egoísta, num certo sentido, sim. Esta colaboração com o Costa é qualquer coisa de complementar em relação ao Pêra. Não sei como hei-de explicar a diferença entre eles... É uma diferença que existe como valor próprio entre os filmes de um e do outro.

AS — Mas o que é que tu, enquanto realizador, captas de um e captas de outro?

JD — Tentarei ser muito factual: no trabalho de montagem, por exemplo. No Pêra há uma imersão brutal no material. É uma coisa, diria até, excessiva. É um trabalho muito, muito intenso. O trabalho de montagem é efectivamente feito na mesa de montagem. Dizer isto é redutor, claro, porque a obra, o estilo do Pêra, não se resolvem na mesa de montagem. Mas se pudéssemos ter os dois aqui a trabalhar, essa diferença seria muito visível. O Pêra testa muito na montagem. Faz várias versões na montagem. Por vezes temos de voltar à versão do mês passado, porque perdemos qualquer coisa pelo caminho. O Pêra tem uma relação muito boa com a filmagem, com os materiais – ele sabe, ele monta. O Pedro Costa tem uma relação mais distanciada, mais fria, mais intelectualizada. Estou a falar disso com a ideia de que são coisas complementares uma da outra, na minha formação. No trabalho de montagem, uma das coisas que o Costa me dizia era, "Larga isso, vai para casa dois dias, senta-te a ver um filme, e daqui a uns dias volta". Isto era uma coisa que não existia no Pêra, se fosse assim aquilo ruía. O Pêra trabalhava sempre com muitas pessoas, tinha, por exemplo, seis pessoas a filmar para ele e não podes dizer a essas pessoas para parar três dias. É preciso entender a estrutura para perceber porque é que ele não o faz dessa maneira. O Costa – atenção, o Costa filma, é ele que filma. É elementar o que vou dizer, mas com o Pêra eu filmava com a câmara na mão; com o Costa, não é que tenha filmado *com* o Costa, mas por influência dele a minha relação com a câmara fixa, com o plano fixo abriu-se pela primeira vez.

AS — Se realizasses hoje *As Operações SAAL*, ou o *Genesis*, já farias de maneira diferente?

JD — Certamente. E não digo que essa maneira diferente fosse consequência do meu trabalho com outro realizador; não seria só por isso, nem sei se isso seria o motivo principal. No SAAL, as condições materiais de produção estão à vista. E essas condições materiais acabam por ser o próprio subtexto do filme, uma coisa que está presente e que o marca. Daí que, na apresentação do SAAL, tenha pedido alguma generosidade, e que compreendessem. Ora, desde que o SAAL foi apresentado em sala – apercebi-me disso há poucos meses – tem sido apresentado em condições excelentes. Ou seja: de repente, aquele filme, na última

apresentação, no âmbito da Trienal de Arquitectura, no Teatro Camões na Expo, é mostrado com uma super projecção, com um som fantástico, uma plateia fantástica, tudo super requintado. E apercebi-me de que havia ali coisas que não batiam certo. Esta sofisticação de meios na exibição contradizia, em tudo, aquilo que tinham sido os meios da produção. Então, pensei que especulações fariam as pessoas que estavam a ver o filme quando ele foi projectado daquela forma. Terá influência este contexto tão oficial, tão informado, com a presença do Delfim Sardo, de académicos a dar respeitabilidade à ocasião... – qual a relação daquilo com a origem do filme?

AS — O facto de ser um filme sobre o processo SAAL fez dele um filme importante para os académicos, porque havia muito pouco material de análise sobre o processo. Havia a tese do [José António] Bandeirinha e pouco mais.

JD — Sim, agora sei isso – mas não o fiz com essa consciência. Sobretudo o que há, quando arranco com o SAAL, é a consciência de que não tenho conhecimentos para lidar com aquilo; como é que vou entrevistar aquelas pessoas? Uma das primeiras entrevistas que fiz foi com o Bandeirinha. O Manuel Dias disse-me que havia uma pessoa em Coimbra que tinha feito uma tese sobre o SAAL e que era quem mais informação tinha coligido sobre o processo. Antes entrevistei o [Nuno] Teotónio Pereira – tudo com a ambição de afirmar o projecto, de convencer as pessoas de que tinham de me dar espaço para trabalhar. Com o Bandeirinha também tinha o intuito de saber mais sobre o assunto.

A primeira entrevista, então, foi ao Teotónio. Eu não tinha experiência de entrevistas, a não ser o que tinha feito no *Genesis*. Com o Teotónio, ainda por cima, punha-se a questão do antes do 25 de Abril. Levei uns dias a preparar notas para a entrevista do Teotónio. Cheguei lá com três páginas, mas a meio percebi que a entrevista ia cair, que tinha perdido o entrevistado. Tive o sangue-frio de perceber isso e pus as notas de lado. Com a consciência de que não tinha conhecimentos sobre aquilo e não queria fazer perder o tempo àquelas pessoas. Este episódio descreve bem aquilo que é o meu modo de trabalhar: o processo de investigação não está feito antes, de facto. O SAAL é a filmagem *da* investigação que fui fazendo. Quando vou filmar um bairro, não estive lá no dia antes. O que fiz foi ir ter com as pessoas directamente e filmar. Nenhum arquitecto, nenhum técnico, no filme, é entrevistado duas vezes. São tudo coisas à primeira, sem preparação prévia.

AS — Nalgum momento da pós-produção pensaste que te fazia falta filmar mais?

JD — No final, houve uma altura em que se fez um visionamento – pus o filme a passar, em vez de passar na linha de montagem, era em DVD, para nem sequer ter hipótese de parar e ir lá corrigir, para sermos obrigados a ver tudo de seguida. E aí aconteceu uma coisa que eu já previa: tive que ir filmar mais, ao Porto. Fui mais uma semana filmar no Porto – o filme tem 100 minutos, aquilo correspondeu mais ou menos 15 minutos que filmei dessa vez. Não foi só acrescentar – quando chega novo material, é-se obrigado a repensar as coisas.

AS — Deve ter havido muito material de que prescindiste.

JD — No caso do SAAL filmámos à volta de 150 horas e o filme ficou com 100 minutos. Mas o filme é uma das valências do projecto. Havia aqui, primeiro, uma angústia em relação aos arquivos. A percepção de que, ao longo de sessenta anos, no Porto, muito por força da presença da Faculdade de Arquitectura, das grandes figuras da arquitectura que estão no Porto, foi sendo feito um trabalho de preservação. Além do trabalho de teorização, nos últimos trinta anos houve algum cuidado em relação aos arquivos. Foram pequenos gestos que foram permitindo manter os arquivos. Não só os arquivos dos próprios arquitectos, que mais ou menos, salvo o caso do Veloso, que tinha uma relação muito mais despegada e ele próprio não sabia bem onde é que tinha os projectos da altura, no caso do Porto foi sempre feito algum trabalho em relação a esses arquivos: fotográficos, de filme, e de uma coisa importantíssima e que merecia um trabalho a fundo e que *As Operações SAAL* nem sequer aflorou, que é a imprensa das associações de moradores. Então, no caso do SAAL Norte as coisas estão mais ou menos centralizadas, em mãos de privados, nuns arquivos, e tal, mas do Porto para baixo é o caos. Há uma coisa que está dita pelo Bandeirinha: que quando foi ao INH não encontrou os projectos, não estavam lá! O trabalho do Bandeirinha incidiu muito sobre a tentativa de recuperar os projectos. O espólio propriamente dito do SAAL. Só que, antes do projecto do arquitecto, há uma série de esquiços sobre a casa que o pescador não sei de onde gostaria de ter e que desenhou para mostrar ao arquitecto. Além desses desenhos, existem os registos fotográficos de todas estas operações, com as várias fases de obra, a imprensa de moradores, os projectos dos próprios arquitectos (nos quais o Bandeirinha se centrou), ou seja, todo este espólio "não erudito" – não fui eu que lhe chamei assim, foi um arquitecto a quem ouvi a expressão, que achei curiosa – estava disperso; boa parte dele está nas mãos de antigos dirigentes associativos, de associações que já não existem, porque nem todos os bairros mantiveram a associação, e se existem nos dossiês da sede social, foi porque acharam graça a manter aqueles documentos.

A rodagem funcionava assim: chegava ao bairro, entrava já a filmar – não se chega lá com a câmarazinha no saco, a perguntar se se pode filmar; já estás a filmar no carro, sais do carro a filmar; se alguém questiona, não páras de filmar e a questão resolve-se logo ali. Não há aquele processo de chegar e pedir autorização. Se alguém diz que não se pode filmar, baixamos a câmara. Isto aprendi com o Edgar Pêra – chegas ao sítio e já vais a filmar, para dessacralizar a câmara, senão tu próprio estás a complicar, estás a dar uma importância terrível à câmara. Chegamos ao bairro e perguntamos onde é que haverá um dirigente da associação, alguém que converse, que saiba contar. É o que está no filme. Depois disto, e é o que não se vê no filme, faz-se a entrevista com a pessoa, arruma-se a câmara de vídeo e surge a câmara fotográfica digital. Depois da entrevista há duas coisas: vamos fazer uns planos fixos do bairro, aí a câmara vai para o tripé, já com as entrevistas feitas, e então vamos reproduzir material que esteja nas mãos: sobre uma mesa, nas casas das próprias pessoas, eu reproduzi... são milhares de ficheiros, três mil ou quatro mil ficheiros de reproduções de fotografias, de jornais, da imprensa dos moradores, completos. Não é uma reprodução digitalizada, mas ficamos com uma cópia daqueles materiais históricos. Há quatro anos atrás não havia nenhum movimento como há agora, em que até a Trienal de Arquitectura está a interessar-se pelo SAAL. Na altura ainda não tinha saído a tese do Bandeirinha, senti que me estavam a passar pelas mãos coisas que talvez viessem a desaparecer, a não ser vistas por mais ninguém.

Mas a importância que o meu filme pode ter para os académicos não vem tanto de ter disponibilizado informação que antes não estava disponível. É ter vindo afirmar, de modo peremptório, aquilo que já estava no livro do Bandeirinha – que sai no mesmo ano em que sai o SAAL –, nomeadamente a ideia de que o processo SAAL foi um acontecimento nacional e de que a única forma de fazer justiça ao processo e perceber o que está academicamente por detrás dele é entendê-lo a nível nacional. Quer dizer, reduzir o SAAL ao SAAL Norte... é possível explicar o SAAL Norte, mas não é possível explicar esta pequenina folha A4, redigida pelo Nuno Portas, se não se entender o seu âmbito nacional. O filme *As Operações SAAL*, é sobre esta folha A4. Começa logo com isso: num pequeno momento que em que se dá o contexto do que era antes do 25 de Abril, e depois a leitura do decreto, em voz-*off*. O filme é sobre como é que aquele decreto se foi desmultiplicando, ou renovando, reinventando, conforme as realidades específicas de cada uma das regiões do país.

AS — Pensando nos projectos que estás agora a fazer, nomeadamente esse sobre justiça de menores e o outro sobre o turismo de massas, são tudo filmes que mostram aquilo que referiste como o teu interesse enquanto cidadão. Parecem-me documentar uma determinada realidade sociológica e até política...

JD — E localíssima.

AS — Isso faz parte do que queres mostrar, ou tal como o modo de produção, também foi acontecendo? Imaginas-te a fazer um cinema que não tenha alguma coisa a ver com o local, que não se relacione com a vida política das pessoas?

JD — Não. Só posso filmar desta maneira. É uma coisa antiga que se começa a formar na infância, o resultado destes anos de vida, desde a relação com os meus pais, às relações com os meus primeiros amigos na adolescência, aos primeiros amigos mais velhos que tive no fim da adolescência – todos, por coincidência ou não, foram sempre batendo em situações em que se olhava muito para a realidade do país. Esta paixão tem uma linhagem: existe na literatura, existe no cinema; existem outras linhagens no cinema, na literatura portuguesas, que não são esta. Mas esta existe e é possível recompormos a história pegando só nesta malta. Em mim, é uma questão intuitiva, não é programática. Esta relação não vem na verdade de uma aprendizagem do cinema, não é uma reacção a uma aprendizagem do cinema. É mesmo uma coisa natural. No caso do SAAL, era mais óbvio: havia coisas que percebi logo no início do filme, que me puseram um pouco num estado de alma quase de missão. É talvez um pouco arrogante da minha parte dizê-lo – com a experiência que tenho, dizer que tenho uma missão qualquer. Não tenho – mas havia coisas em relação ao SAAL que me perturbavam bastante. Por exemplo, o [arquitecto José] Veloso que, em 1976, quando acabou o SAAL, foi muitíssimo mal tratado. Não só o Veloso, mas o arquitecto Moitinho, que não tive oportunidade de conhecer. Fomos ver as declarações de alguns deputados do PSD na altura, no Parlamento, e havia ataques terríveis ao João Moitinho, e em Lagos em relação ao arquitecto Veloso. Além disso, também tive a consciência – qualquer leigo perceberia, não era muito difícil – que este decreto não é um decreto nacional. Um estudante de arquitectura diz-me que o SAAL é uma coisa dos arquitectos do Porto, que decidiram ir para os bairros trabalhar – mas os arquitectos do Porto já o estavam a fazer antes do 25 de Abril. As ilhas estavam cheias de malta. Aí houve logo qualquer coisa que me levou a uma concentração nos objectivos.

AS — É curioso, pois no cinema a única parte do SAAL que era conhecida era precisamente a do Sul, a de Lagos. O SAAL, para o cinema, não era do Porto.

JD — Exactamente. Mas eu também tenho um problema em relação ao filme [*Os índios da Meia-Praia*, 1976] do [António da] Cunha Telles: em muitos momentos o filme caiu num excesso. Por várias razões – aliás, tive oportunidade de o confirmar em algumas sessões em que o Cunha Telles apresentou o filme. Há quatro anos ouvi-o falar sobre aquilo e penso sinceramente que ele não estava a par de tudo. Estou convicto que o Cunha Telles não percebeu o que se estava a passar na altura – ou não tinha condições para o perceber, porque o estava a viver. O SAAL, propriamente dito, passou ao lado no filme dele.

Sobre isso a que agora se chama localismo, e sem que eu tenha total controlo sobre o que a palavra quer dizer, sinto que é uma palavra muito próxima daquilo que eu faço, ou seja, reduzir a escala. Ao mesmo tempo que subscrevo o discurso internacionalista, há aqui uma coisa reactiva: quando este discurso internacionalista se generalizou, quis ficar do lado da reacção em relação a ele. Em Portugal, à conta da situação complicada em que estamos para produzir filmes, houve a ideia de que o exterior é que nos vai salvar, de que as antigas colónias é que nos vão salvar, que é a única coisa que nós temos ainda de relação cultural que possa interessar a quem esteja lá fora. E o país propriamente dito apagou-se para os jovens realizadores portugueses. Eu julgo que esta volta esteja ligada a uma situação de grande dificuldade, que tem a ver com a procura de bolsas de oxigénio para respirar. Então, viram-se para coisas que se possam exportar. E há em mim uma tentativa de reagir a isso – não é contra, mas para contrabalançar, para estar no contrabalanço disso.

AS — Apesar desse interesse localista, tens interesse em que os teus filmes sejam conhecidos lá fora? Programas isso? És tu que o fazes, ou é o produtor? Com funciona a tua relação com o exterior, dado que não é temática e não é estética?

JD — Uma vez mais, não há programa. Neste momento não consigo fazer uma comparação do percurso do filme do SAAL com nenhum outro. Todo o processo é muito *sui generis*, há muito voluntarismo, é muito trapalhão. Estamos a tentar pô-lo nos festivais. Temos a OPTEC, esta produtora – mas não há uma produtora no sentido institucional do termo, alguém que é o produtor, mais o assistente do produtor, contactando os festivais... tive que ser sempre eu a fazê-lo. Aquilo que tenho na OPTEC é o acesso muito privilegiado a uma câmara, a microfone, a uma cassete. É aquilo de que preciso. Tudo o resto depende da nossa força de vontade. Tenho as condições técnicas que é possível, além daquele espaço onde me deixam estar, mas depende da boa vontade da OPTEC. O filme nunca esteve nas mãos de um produtor. O mais canónico que houve com o filme foi quando a Midas, do Pedro Borges, o decidiu distribuir– foi aí que o filme entrou no circuito que conhecemos: *press releases*, compactos para os jornais, *lobbying*, pedidos de artigos sobre o filme, uma sala de cinema, uma notícia no *Público* – isso foi a Midas, distribuidora, que não é produtora, que fez. O filme teve uma vida, por assim dizer, normal.

AS — E desde aí nunca mais se viu nada do que fizeste.

JD — Desde o SAAL, não fiz mais nada – ou melhor, não tenho feito outra coisa senão trabalhar nos tais três projectos, que ainda não estão terminados.

AS — Quando prevês tê-los prontos?

JD — Espero que na próxima ronda de festivais possa levar a curta metragem, que é de ficção. É a minha primeira ficção – houve outras tentativas, goradas.

AS — De quem é o argumento?

JD — Sou sempre eu. Neste caso, é uma adaptação muito livre do *Robinson Crusoe*. Está próximo do filme do Buñuel.

O da justiça de menores creio que estará pronto daqui a um ano. A questão é saber porque é que é preciso estar tanto tempo à espera. Há pouco referi aquela dificuldade minha, de não saber conceber projectos – e então não vale a pena estar com lamúrias, sou eu que não os sei fazer. A curta fi-la com 5000 € que pedi emprestados e que terei de pagar; o de Vila Fernando teve um primeiro orçamento para a encomenda institucional, que foi feita – foram cerca de 3500 €; aliás, a certa altura pus em causa a primeira encomenda, porque percebi que havia ali material para mais do que os tais 25 minutos. Depois acrescentei 2000 €, que a Direcção Nacional de Inserção Social decidiu atribuir ao filme. Já me disseram há uns cinco meses atrás que estava garantida esta verba, mas ainda não chegou. Estou a demorar tanto tempo porque não tenho dinheiro. O SAAL foi feito ao longo de três anos, mas podia ter sido feito num. O primeiro apoio financeiro que o SAAL conseguiu foi depois de já estar feito – o Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana atribuiu 9500 € ao filme. E tínhamos problemas graves de direitos a pagar. A música do Zeca [Afonso], por exemplo. Já para não falar de imagens que apresentei na versão que passou no São Jorge, no DocLisboa, e que tive que retirar porque não tinha dinheiro para as pagar. Eram imagens da NBC, que me cobrava 50 € por cada segundo utilizado e não permitia que utilizasse menos de um minuto. O que ali agora são imagens do 1º de Maio, mas nas outras via-se o [Nuno] Teotónio Pereira a sair da prisão. Eram imagens à noite, com o pessoal a sair de Caxias, filmadas por americanos. Mas decidi logo que nem pensar, não pediria dinheiro emprestado para pagar aquilo. Essas imagens a 50 € o segundo foram substituídas por imagens a custo zero, de um arquivo pessoal, em Super 8.

Paguei a do Zeca, mas confesso que perdi noites de sono: num filme em que houve pessoas que trabalharam de graça, por amizade, apareceu-me uma conta exorbitante por causa de um minuto da música que decidi pôr no filme. Não a retirei, porque ela faz falta no filme. Se a retirasse, isso implicaria reformular grande parte dele. Para contar o 11 de Março precisava da música do Zeca, "lá vêm os nossos soldados...." Se a tirasse, haveria trinta por cento do filme que iria ruir. Tinha de voltar à mesa de montagem, porque aquela música não era ilustrativa, era estrutural. No fundo, o subsídio serviu para "legalizar" o filme, para poder comercializá-lo, para o podermos pôr à venda em DVD. O Pedro Borges, da Midas pediu ao ICA um apoio para distribuir o SAAL e não o teve: o filme estava impedido de receber esse apoio à distribuição, porque não tinha sido objecto de apoio à produção. Foi o Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana que ajudou a pagar o filme. Todo o dinheiro que vier do DVD será para pagar o filme – quero que se pague a si próprio. Estes filmes têm hipótese de se pagarem a eles mesmos, não dão prejuízo. Veja-se se algum filme produzido com dinheiro do FICA deu lucro. Impossível. Aqueles filmes não se pagam nunca.

AS — Estás a afirmar que o documentário, enquanto género, é um cinema mais viável? Ou referes-te em particular aos teus filmes?

JD — Estou a referir-me a um formato, a uma forma de produção – estes filmes pagam-se a si mesmos porque são baratos, porque há um acordo, uma justeza entre os objectivos e os meios. O Pedro Costa falaria sobre isto melhor do que eu, pois tem dado exemplos de como as coisas podem ser feitas de forma mais ética.

AS — Uma pergunta que em relação ao SAAL é absurda, e à qual já deste praticamente a resposta: fazes algum *making-of* dos teus filmes?

JD — O SAAL é um *making-of*, num certo sentido! Mas para a curta de ficção que estive a fazer agora, houve um amigo meu, que é fotógrafo, que esteve em várias sessões da rodagem e que fotografou a rodagem. Estou feliz por ter fotografias dessa rodagem, é sempre material útil.

AS — Podia perguntar-te como preparas os orçamentos dos teus filmes, mas seria risível...

JD — Exacto [risos]. Por causa dos tais constrangimentos orçamentais é que o *Operações SAAL* demorou tanto tempo – é que entre as filmagens havia interregnos sem dinheiro nenhum, em que não podia trabalhar. Isso gerou problemas até de montagem, porque com a rodagem parada eu não resistia e começava a montar. Ora, é muito fácil uma montagem descambar, é muito fácil perderes o filme na montagem – tão fácil como perdê-lo na rodagem ou ainda antes de o ter rodado. No meu caso era mais grave, porque era eu que o tinha de montar. Havia uma relação complicada entre mim e o material. Eu recolhi o material, entrevistei as pessoas, e agora ia montar o filme... precisava de uma distância que não tinha. Como o filme acabou por levar tanto tempo a fazer, em três anos eu mudei – um tipo muda. O filme começou por ser montado de uma maneira e agora a pessoa que vai montar a versão final já não é a mesma que tinha começado aquele trabalho. Canonicamente, não seria assim. Há um processo de montagem: a rodagem acabou, ainda há uma coisa ou outra para filmar, mas acabou. Nós ainda fomos repetir a entrevista do [arquitecto] Hestnes [Ferreira]. Fiz-lhe essa entrevista, mas o som ficou com um ruído impossível e tive de a repetir. ■

As Operações SAAL, de João Dias

ENTREVISTAS
com produtores

Luís Urbano (O Som e a Fúria): "Tem de haver uma sociedade secreta entre realizador e produtor"

LUÍS URBANO nasceu em Águeda em 1968 e licenciou-se em Economia na Universidade Técnica de Lisboa. É um dos directores do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde e dirigiu, desde 2000, a Agência Portuguesa de Curta Metragem. Em 2005, associou-se a Sandro Aguilar na produtora *O Som e a Fúria*. Desde então, produziu diversas curtas-metragens incluindo *Rapace* (João Nicolau) *Cântico das Criaturas* (Miguel Gomes). Em 2008 produziu *Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes) e *A Zona* (Sandro Aguilar). Depois produziu *A Religiosa Portuguesa*, de Eugène Green e *A espada e a rosa*, primeira longa-metragem de João Nicolau.

Entrevista conduzida por Levi Martins e Miguel Cipriano

Levi Martins — Como se inicia o processo de trabalho? Acompanhas o projecto desde a ideia inicial ou apresentam-te já um guião?

Luís Urbano — Acontece um pouco de tudo, mas o processo natural que privilegiamos aqui [na produtora O Som e a Fúria] é partir de uma ideia inicial. A partir dessa ideia inicial avança-se para o processo de escrita. O que aconteceu, por exemplo, com o João Nicolau, foi que eu o convidei a escrever uma curta e uma longa para a produtora. Aconteceu um pouco com o Miguel [Gomes]. O Miguel tem várias *plot lines* de filmes que quer fazer; discutimos qual é o mais conveniente para ele e para a produtora, e a partir daí ele avança para o processo de escrita. Aconteceu agora, com duas encomendas que fiz, uma para um filme, uma longa-metragem para o Manuel Mozos realizar, que convidei dois argumentistas a escrever. E é assim basicamente. Também existe muito o lado de pessoas que vêm com argumentos escritos já, sobretudo com curtas, e em que nós decidimos apostar ou não.

LM — E como acompanhas o processo de escrita e a preparação do projecto para ser apresentado a subsídio?

LU — Depende dos casos. Nalguns casos vou acompanhando a par e passo. Vou-te dar o caso mais clássico, que foi o projecto para o Mozos, em que os argumentistas começaram a desenvolver a ideia, começaram a definir um conjunto de personagens para o filme e fomos organizando sessões de *pitch* pontuais até estarmos de acordo sobre alguns dos pressupostos base. Depois eles avançam para a escrita e sempre que há um problema, uma indecisão, ou sempre que sentem necessidade de discutir algumas soluções, reunimos e desencadeamos esse processo de discussão, em que se vai tentar encontrar soluções para que a escrita se desenvolva.

LM — A orçamentação do projecto também é discutida em conjunto com os realizadores?

LU — Sim, isso discute-se sempre num processo mais adiantado. No próprio processo de escrita a restrição do orçamento pode ser já um elemento balizador, se de repente aparece um argumento que encerra em si valores de produção inatingíveis para a escala da produtora e para a escala das possibilidades de financiamento a que nós conseguimos recorrer. Muitas vezes, o que acontece é que quem está a imaginar um filme não tem os pés assentes na terra, porque está simplesmente a dar largas à imaginação, e depois não existe o acompanhamento de um produtor — que deve existir, tendo isso em consideração. Acontece muitas vezes os produtores candidatarem argumentos que se calhar não leram muito bem e depois até terem a sorte de ter subsídio. Quando vão fazer o filme percebe-se que há uma desadequação total do argumento às possibilidades de financiamento, ou aos meios financeiros disponíveis, e depois é tudo uma questão de cortar. Todos os filmes têm uma componente de custos fixos que tem a ver com o tipo de equipa, a dimensão da equipa de que vais necessitar para o fazer. Se quiseres fazer um filme todo rodado em Bragança, com um modo de produção clássico (com equipas de produção, guarda-roupa, electricistas, maquinistas, imagem, e de realização) sabes à partida que vais ter de deslocar para lá uma equipa de quarenta pessoas, mais actores. E vais ter de alojar essas pessoas, pagar-lhes ajudas de custo, dar-lhes de comer, vais ter de pagar taxas e licenças, e isso pode rebentar-te completamente com o filme.

LM — Que vantagens é que trouxe, por exemplo no *Aquele Querido Mês de Agosto* (a partir daqui referido como AQMA), rodar com uma equipa mais pequena?

LU — O *Agosto* estava pensado para ser feito de uma forma clássica. Tudo aquilo que vocês vêem era suposto ser reproduzido, reconstruído, mas chegámos à conclusão que não era viável com o financiamento que tínhamos assegurado até dois meses antes da rodagem, e aí cancelou-se todo o processo e tive de despedir algumas pessoas que estavam já a trabalhar no projecto. Isto aconteceu porque, ao mesmo tempo que estávamos

já a começar uma preparação intensiva, eu ainda estava à espera, e tinha muito boas possibilidades, de ter dinheiro do ARTE e um financiamento da Região de Turismo Centro, que ia permitir alojar a equipa toda na região gratuitamente. Mas ambos esses apoios caíram. De um momento para o outro fiquei sem trezentos e tal mil euros com que contava. Se não com a totalidade, pelo menos com boa parte, porque tinha bons indicadores que assim seria. Foi a catástrofe. Um filme em que tinhas uma grande equipa, oito ou nove semanas de rodagem lá em cima, e sem dinheiro para o fazer. O Miguel, então, optou por transformar o filme, por fazê-lo com uma pequena equipa e por comprar tempo. Assim teríamos mais película, mais tempo, e uma pós-produção confortável. Rodámos em 16mm e depois, para passar para 35mm, teríamos necessariamente de passar por processos técnicos mais caros do que o habitual.

No caso do *Canção de Amor e Saúde*, do João Nicolau, que provavelmente é a curta-metragem mais cara da história do cinema, tínhamos um co-produtor francês que eu arranjei para poder captar um apoio que me estava prometido pelo *Canal+,* que era um apoio de cerca de quarenta e cinco mil euros e que nos permitia rodar o filme do João todo no Porto, com nove dias de rodagem; permitia utilizar equipamento de maquinaria e iluminação topo de gama, e o João poderia experimentar uma série de coisas. Permitia-nos reunir uma panóplia de coisas que ia fazer com que o filme tivesse este ar mais sofisticado e mais vistoso do que tinha o anterior dele [*Rapace*]. A quinze dias da rodagem surgiu a possibilidade do *Canal+* retirar o apoio porque o filme era todo falado em português, e tinha de ser metade falado em francês. Este bloqueio acabou por despoletar então o dispositivo que o João criou, em que pôs os actores mais ou menos a meio do filme a falar francês, e assim a cumprir esses requisitos do *Canal+*.

LM — São então questões em relação às quais tentam sempre encontrar soluções em conjunto?

LU — Sim, é fundamental que os filmes sejam encarados como parcerias. Dentro da sociedade que é a produção, dentro das coisas empresariais, há uma sociedade secreta que tem de ser mantida e preservada, entre o produtor e o realizador. Numa lógica de partilha, de conversa permanente, não pode ser uma coisa de costas voltadas, senão é o desastre.

LM — Como lidam com a mudança tecnológica, como se mantêm a par dos novos equipamentos? Encaram filmar em digital em vez de em película?

LU — Depende de filme para filme. A última curta do Sandro Aguilar já foi toda filmada em digital. Foi o assumir do digital como formato do futuro e que é uma inevitabilidade. A película vai acabar, mais dia menos dia. Mas para o tipo de filmes que o Sandro faz, para o modelo de produção de que ele necessita para fazer os filmes, o digital é de facto o melhor. De qualquer forma, neste caso não é qualquer digital, ele filmou com uma *RED*, com um belíssimo *kit* de objectivas anamórficas, para poder filmar em *scope*, e está bastante satisfeito com a câmara e a tirar muito partido dela. Na longa-metragem do João Nicolau [*A Espada e a Rosa*] tínhamos um problema complicado de orçamento: como é que se conseguia filmar aquilo tudo modificando ao mínimo o argumento? Três semanas numa caravela em alto mar, duas semanas em Lisboa, uma semana no Algarve, uma semana e meia no Alentejo. Como é que se conseguia filmar aquilo tudo? Percebemos que íamos precisar de dez ou onze semanas de rodagem, e para isso teríamos de amortecer nos custos de rodagem a componente película, e pôs-se a questão do digital. O João teve de fazer opções, mas preferiu cortar coisas no argumento e condensar mais situações do filme para poder filmar em película com um *ratio* bastante apertado. Eu, como produtor, prefiro filmar em película, embora nem sempre seja possível; neste momento é-me impossível quanto estou a fazer curtas-metragens. Com o financiamento que consigo ter, não dá. Mas a vantagem que tem filmar em película, tirando as questões de ritualização, é que a película obriga a uma disciplina de *plateau* enorme e obriga a uma precisão e a um trabalho de preparação muito superior ao que fazes com o digital. E normalmente isso produz bons resultados nos filmes, porque pensas muito melhor nos planos, és muito mais preciso na *mise-en-scène*, em tudo o que vais enquadrar, sabes que não podes falhar, o que obriga a um envolvimento muito grande da equipa de realização. Filmar em película obriga a teres muito bons anotadores, muito bons segundos assistentes, porque têm de estar sempre a fazer contas, tem de se lidar muito com a planificação do filme, com o que se vai fazer com as sobras. Mas é uma coisa para acabar.

LM — Como se mantém o produtor a par da evolução tecnológica? Alguns directores de fotografia só têm contacto com os novos equipamentos na rodagem.

LU — Sempre que vamos fazer um filme fazemos testes de câmara. Agora para o novo filme do Miguel Gomes testámos todo o tipo de possibilidades. Também fazemos testes de laboratório, para perceber qual é a melhor opção. Há sempre mini-produções nos filmes da O Som e a Fúria quando vais partir para uma longa. Ou tens uma ideia muito específica e sabes que câmara queres usar, ou, se temos as coisas em aberto, tentamos sempre encontrar a melhor câmara e o melhor formato para servir o filme. E servir o filme é servir o lado artístico e compatibilizá-lo com o orçamento e com os meios financeiros. Como é que nos mantemos a par? É óbvio que isso é uma tarefa muito dos directores de fotografia, esses devem estar muito atentos a isso. O que fazemos, para não andarmos aos papéis nas opções técnicas, é o seguinte: eu funciono mais como produtor, e o Sandro Aguilar, quando não está a realizar, é uma espécie de *advisor* técnico e está mais vocacionado para as questões de tecnologia e de imagem em si. Complementamo-nos.

LM — Coordenam com os realizadores a concepção dos materiais promocionais?

LU — Faz-se sempre um acordo com os realizadores: eles escolhem o cartaz para festivais, e eu escolho (eu ou o distribuidor, caso o filme tenha distribuidor) sempre os materiais promocionais para a estreia comercial.

LM — São vocês que decidem o que é feito em termos de marketing e publicidade, em diálogo com os realizadores?

LU — Depende dos realizadores e das situações em concreto. Às vezes há uma vantagem grande em que o realizador não esteja dentro do processo — quando não consegue distanciar-se do filme que fez. Mas é um acordo que se sela logo no início, quando se assina o contrato. Por exemplo no caso do *AQMA*, o Miguel Gomes escolheu o cartaz de festivais, o distribuidor francês escolheu o seu cartaz, o distribuidor argentino também, o brasileiro também. O distribuidor português

fomos nós, e fui eu que encomendei e fiz o guião do *trailer*, fui eu que me juntei com os gráficos e defini os materiais promocionais e como é que iam ser feitos.

LM — Esses materiais são orçamentados à partida?

LU — Depende. Deixamos sempre uma verba de orçamento para os materiais promocionais. Ou seja, só damos o filme por concluído a partir do momento em que temos a cópia, uma cópia boa para um primeiro festival, com uma boa tradução e uma legendagem impecável, e com um primeiro cartaz, um primeiro material promocional que acompanhará o filme na sua primeira exibição pública, que será num festival. Depois, de acordo com as oportunidades que o filme tiver, crias outros orçamentos e inicias outro tipo de operações que já saem fora do custo de produção do filme. Investes em função do retorno que podes esperar.

LM — Supondo que o financiamento que têm para uma longa é o do ICA, em média como é distribuído o orçamento?

LU — A massa salarial representa 30 a 35%. Entre 5 a 10% para direitos de autor do argumento e direitos de músicas — direitos de terceiros, se quiseres. Pós-produção, incluindo laboratórios, montagem de imagem e de som anda à volta de 30% também. Se o filme for rodado fora de Lisboa estas percentagens variam. Se for inteiramente rodado fora, contas com 15 a 20% para deslocações e tudo o que vem com isso: alojamentos, ajustas de custo. Depois os equipamentos, de *outsourcing*, câmara, maquinaria, iluminação, som, anda tudo à volta dos 10, 15%. Com isto já andamos seguramente nos 70, 75%. O resto são despesas gerais de *régie*, o que tem a ver com despesas gerais de produção, seguros, encargos financeiros com empréstimos que tens de fazer para colmatar necessidades de liquidez, traduções, etc. E deixa-se uma margem de 5% para imprevistos, quando a tens. Por vezes trabalhas com 0% para imprevistos.

LM — O calendário de entrega dos montantes é cumprido? Já aconteceu teres de parar algum filme por atrasos nesse calendário?

LU — *A Cara Que Mereces* [Miguel Gomes] teve de ser adiado uma vez por causa de problemas de liquidez do ICA. Eu na altura ainda não estava cá, mas foi a única situação em que isso aconteceu aqui. Normalmente, nos contratos que assinas, há em anexo um cronograma financeiro que acompanha o plano de trabalho do desenvolvimento do projecto. Às vezes há alterações, circunstâncias que mudam, mas desde que mantenhas o ICA avisado com tempo, é possível ter um plano satisfatório de disponibilização de *tranches*. O grande problema é que tens sempre uma *tranche* final do apoio do ICA que corresponde ao protocolo com a RTP, que é uma tranche de 20% do valor total, e que só é entregue 60 a 90 dias depois de teres entregue as cópias finais. Se eu trabalhar com a Tóbis não há problema, porque me dão crédito de 60 a 90 dias para os trabalhos que lá efectuo. Mas se trabalhar com um laboratório estrangeiro, tenho sempre de pagar metade do valor total de pós-produção à cabeça, com a adjudicação do trabalho, e isso é uma violência. E cada vez vai ser mais agora, porque para fazeres isso tens de ir ao banco buscar dinheiro, e os bancos emprestam a juros exorbitantes.

LM — Há realizadores que criticam o facto do ICA privilegiar a relação com os produtores e não com os realizadores. Qual é a tua opinião acerca disto?

LU — Eu acho normal: o interlocutor do ICA são as produtoras. Quem é responsável pelo filme, juridicamente, economicamente, a todos os níveis é o produtor, e é o produtor que está em permanente contacto com o ICA, seja para apresentar contas dos filmes que está a desenvolver, seja por outras razões. Mas desde 2007 isso mudou: há uma primeira fase de candidatura, há a decisão do júri, um período para audiência de interessados onde podes contestar a classificação que tiveste, depois há a decisão final do ICA. E depois há uma segunda fase da candidatura, antes de ir para homologação da Ministra, onde se negoceiam valores, quando tens de negociar valores. Muitas vezes os valores dos programas de apoio não dão para se atribuir por inteiro o valor máximo que cada produtor pede, e é preciso negociar. Nessa segunda fase de candidatura é sempre feita uma reunião com o ICA, o produtor e o realizador, para atestar a veracidade das informações da candidatura e do desenvolvimento do projecto, para haver um diálogo: "Tinha combinado com o meu produtor que ia filmar em película e ele agora diz-me que vou filmar em digital". Essas reuniões são feitas. Se os realizadores vão e se os produtores os levam, isso não sei. Eu levo sempre os meus.

LM — No debate do IndieLisboa, "Estados Gerais do Cinema Português", muito se falou da necessidade de haver maior regularidade na produção. De que forma te parece que se poderiam diversificar as fontes de financiamento para o cinema?

LU — O modelo de financiamento do cinema em Portugal está esgotado. Viver das taxas da publicidade que as televisões pagam deixou de ser sustentável, porque as receitas de publicidade não crescem em função das necessidades de financiamento do cinema; e neste momento estamos perante uma situação de injustiça: as grandes empresas, quem está a funcionar neste momento em situação de privilégio e a ter brutais margens de lucro nas suas actividades, já não são as televisões, mas sim as plataformas de distribuição, a ZON, a Meo, a Cabovisão, e os operadores de telecom, Vodafone, TMN, Optimus. A primeira coisa a fazer é diversificar o universo dos contribuintes do cinema. O FICA foi uma primeira experiência e os resultados são conhecidos —funcionou mal. O desenho da estrutura estava bem feito, mas as lógicas de distribuição do dinheiro, onde apostar, quanto apostar, aí é que funcionou tudo mal. É Portugal, somos capazes de fazer boas leis, imaginar boas situações e boas infra-estruturas jurídicas para uma determinada actividade poder existir, mas depois somos incapazes de fazer funcionar a coisa concreta, de perceber como é que as coisas vão funcionar na prática, como é que os agentes vão funcionar entre si, quem é que vai regular aquilo tudo. O FICA falhou por isso, mas tem um mérito que tem de ser aproveitado: permitiu trazer para o cinema novos contribuintes e esses contribuintes têm, a meu ver, de ser deslocados para o ICA. A Meo tem de entrar (não entrou no FICA), porque tem lucros brutais; é uma plataforma de distribuição que tem o privilégio de trabalhar nesta área onde não há muita concorrência – há três operadores, dois grandes e um pequeno. A meu ver é fundamental que as telecom comecem a investir no cinema. Isto é um lado, é o lado da infra-estrutura de como o modelo de financiamento pode melhorar. Depois há receitas que estão a ser mal geridas e mal canalizadas: os selos dos DVDs, as licenças de distribuição, tudo o que se paga ao IGAC — tudo isso gera dinheiros bastante interessantes que têm de ser

parcialmente recanalizado para outras soluções. Depois, não faz sentido que o Museu do Cinema e o ANIM estejam fora do orçamento de Estado; o Museu do Cinema tem de estar dentro do Orçamento do Ministério da Cultura, precisamente para libertar uma série de verbas que são fundamentais para a dinamização da actividade do cinema. Depois é preciso criar Fundos Regionais; qualquer dia não temos em Lisboa nenhum sítio onde não tenha estado já alguém a filmar, porque, como é caro ir para outros sítios, toda a gente filma em Lisboa. É preciso criar mecanismos que permitam aos produtores e aos realizadores terem opções válidas de filmagens noutras zonas do país. Eventualmente com a obrigação de formar pessoas, de gerar actividade para pessoas das regiões. E obrigando as regiões a criar captações de fundos para o cinema, localmente e regionalmente. Depois há o próprio funcionamento do ICA, que tem de acompanhar esta diversificação. O ICA está sempre dependente da tutela ministerial e vês a quantidade de Ministros da Cultura que tiveste nos últimos anos. Um Ministro tem uma ideia, o seguinte tem outra, e o ICA está esvaziado de capacidade política — isso tem de acabar. O ICA tem de ter autonomia política para definir coisas tão básicas como o que se vai privilegiar com o dinheiro que há — mais primeiras obras, mais curtas-metragens, mais documentários.

Hoje a situação é de escândalo, sobretudo para a geração mais jovem. Eu tenho neste momento uma série de bons realizadores com provas dadas, que têm de estar ali a patinar nos concursos para primeiras obras à espera de ter a possibilidade ínfima de poder filmar uma longa-metragem, para depois fazerem essa longa-metragem e voltarem outra vez às primeiras obras, e depois tens de esperar não sei quantos anos para te libertarem para os concursos selectivos. É escandaloso só haver duas primeiras obras, quando há em média por ano, sessenta candidatos, e há sempre uma média de vinte a trinta novos projectos. Nos outros concursos, nos selectivos, há onze ou doze candidatos, e dois ou três projectos novos (normalmente dos realizadores que conseguem sair das primeiras obras e que chegam aos selectivos com novos projectos). Nesses selectivos atribuem-se quatro longas-metragens para um universo total de quinze projectos. A probabilidade de teres subsídio é muito superior à que tens nas primeiras obras. E depois ainda tens outra coisa mais escandalosa — o concurso complementar para os senhores que já realizaram mais de cinco longas-metragens, em que tens duas longas por ano para concursos que têm três, quatro, cinco candidatos. O ICA tem de ter capacidade política para, anualmente, se não consegue aumentar o volume das verbas para o cinema, ter opções dentro do sistema. Há anos em que faz sentido haver quatro primeiras obras, em que é preciso libertar mais para criar um factor de equilíbrio. Para que é que se andaram a abrir escolas de cinema a torto e direito, se é para as pessoas fazerem os cursos e não terem trabalho? Já basta que as possibilidades de vingarem, de terem sucesso e de poderem ter uma actividade nesta área sejam tão reduzidas.

Os fundos privados existem, mas estão de rastos. Podes recorrer sempre a capital de risco, o produtor pode transformar-se num financeiro, num rato que anda por aí à procura de fundos, a incluir projectos em carteiras ligadas a bancos ou empresas para-financeiras, mas é muito inviável. O cinema português não é comercialmente rentável. Há exemplos de rentabilidade mas são excepções que confirmam a regra. Não é possível pensar o cinema português como uma indústria. O cinema português é artesanato. Tem um modo de produção que se parece com um modo de produção industrial, mas é um cinema de *bricolage*, de artesanato. Não consegues fazer um filme com os condimentos para ser um filme comercial com menos de um milhão de euros. Podes fazer um filme no fim-de-semana com os amigos e ter a sorte de sair uma cromaria que toda a gente quer ver, custou-te vinte mil euros e conseguiste rentabilidade. Mas um filme de um milhão de euros, para ser rentável ao produtor na sala, sendo que o produtor tem um distribuidor, e acima do distribuidor há um exibidor, faz as contas: se um bilhete custar seis euros, (estou a avaliar por cima), e descontando impostos, etc, num filme que tenha grande tempo de sala, para o distribuidor ficam 40% de cada bilhete. Vamos supôr que são 50%: desses três euros o distribuidor vai amortizar os custos da distribuição; digamos que ele consegue ter uma receita líquida de 1,5 € por bilhete, metade da qual dá ao produtor, ou seja, 75 cêntimos. Um milhão de euros, se foi o que filme custou, a dividir por 0,75 vai ter de fazer 1.333.000 espectadores pagantes. Nem o *Titanic* ou o *Avatar* fizeram isso. Esta é a lógica. Depois podes fazer receitas de televisão, DVD, etc, mas já são subprodutos. O mercado de DVD é um negócio que não existe, porque os filmes estão na *net*. Todos os filmes que estreei nas salas, ou quase todos, o *AQMA*, *A Religiosa Portuguesa*, o *Ruínas*, por exemplo, muito bem sucedidos nos festivais lá fora, no dia em que os estreei já estavam disponíveis na *net* há mais de três meses. Quando tenho os filmes prontos, mostro-os ao *The Auteurs*, uma plataforma de distribuição via *net* em que vês os filmes em *streaming*, e que funciona muito bem, muito *clube de fãs*; tenho lá os filmes todos a 50 cêntimos ou a 1 € por visionamento. É melhor do ter os filmes descarregados de *sites* piratas.

LM — A *O Som e a Fúria* já produz e distribui. Vês vantagem em serem também exibidores?

LU — Não. Isso é outra área de negócio. Se já tenho problemas em distribuir os meus filmes… Isso obriga-te a crescer e acaba por seu mau para aquilo que é a tua actividade principal, a produção. A lógica de avançar para exibidor é complicada — para seres exibidor, ou compras *multiplexes* ou te candidatas a explorar vinte salas de cinema no próximo centro comercial que vão abrir em Bobadela de Cima, na Louriceira de Baixo, etc., e isso é um investimento colossal. Sentia-me muito mais vocacionado para, numa lógica associativa e de funcionamento em rede, encontrar soluções em espaços nos centros das cidades, Lisboa e Porto sobretudo. Tentar viabilizar salas que estão fechadas ou espaços ou equipamentos de Câmaras numa lógica de requalificação centrada na sala de cinema. Não na lógica da exploração capitalista, mas numa lógica de funcionamento em rede, de criar *lobbies* e grupos de pressão para tentar sensibilizar autarcas a fazer apostas no sentido de se criar uma rede de exibição alternativa, porque a maior parte dos nossos filmes vão para as salas mas não estão confortáveis nas salas em que estão.

LM — Quais são os critérios para se decidir o número de cópias que são distribuídas?

LU — O primeiro critério é o da razoabilidade, em função das possibilidades de salas que tens, que é o critério do retorno, ou seja, que tipo de investimento vais fazer, o que esperas do filme que tens nas mãos. E depois há aqueles critérios já distorcidos pelos apoios à distribuição de filmes portugueses. O ICA dá-te 2.000 € por cópia de estreia, até um limite de 25 ou 50 mil

euros, não sei. Se o teu raciocínio for: vou estrear com dez cópias porque assim tenho 20.000 € de apoio do ICA, com esse dinheiro fazes as cópias, pões as legendas e ainda te sobram 100 ou 150 € por cópia, dependendo da duração do filme, para fazeres a promoção. Não chega. Ou seja, se vais para uma estreia com 10 ou 20 cópias, ou o filme tem potencial comercial, ou se fazes isso só para tirares partido do subsídio do ICA, é o desastre. Portanto, tentas ser razoável. Decidi estrear *A Religiosa Portuguesa* com cinco cópias, para ter um mínimo de cobertura nacional, e foi o desastre. Mas decidi estrear o *AQMA* com seis cópias e foi um sucesso. Se calhar até podia ter estreado com uma sétima ou uma oitava. Tens de ter sensibilidade ao filme que tens, e às salas que vão ser melhores para esse filme. Quando lidas com 20 ou 30 cópias, lidas com um investimento proporcional em promoção; é bom que massifiques os teus meios de divulgação e aí estamos a falar em orçamentos brutais. Ou seja, ou fazes isso na perspectiva de que vais ter um retorno e que te vai compensar, ou então o melhor é defenderes-te e tentares encontrar duas ou três salas boas para o filme e fazer bons acordos com o exibidor, no sentido de ele to aguentar durante duas ou três semanas. Dizes-lhe que o filme é um bocado difícil, mas que vais fazer boa promoção e que acreditas que funcionará numa lógica de passar a palavra, de *bouche à oreille*. Não há uma regra.

LM — Qual é a importância dos festivais para a divulgação dos vossos filmes?

LU — É muito grande. Os festivais de topo são muito importantes; fazem a grande diferença num filme. O facto de apresentares um filme em Cannes, na *Quinzaine*, é muito importante para o prestígio do realizador e da produtora, mas é sobretudo muito importante para garantires vida ao filme para o período a seguir. Ou seja, o facto de ires a Cannes faz imediatamente com que outros festivais bons te seleccionem às cegas. Estás garantido logo em seis ou sete. És visto pela crítica internacional, que pode tomar o partido do filme, e ao tomar o partido do filme está a divulgar-te o realizador, o filme e a produtora a uma escala que de outra forma não seria possível. E ao mesmo tempo traz-te oportunidades de negócios, de distribuir e vender o filme para outros países. Foi muito importante para o filme do Miguel Gomes a presença em Cannes, e o dia específico em que passou. Estar em Cannes não é tudo, tens de negociar bem e tentar puxar bem a brasa à tua sardinha, que é escolher aquele bloco quando tu sabes que toda a gente vai lá estar. No princípio ainda ninguém está e no fim já toda a gente se vai embora e o que te fica é só o selo de teres passado lá e não tens o retorno disso.

LM — Que vantagens e desvantagens vês nas co-produções com o estrangeiro?

LU — Antes só via vantagens, agora só vejo dores de cabeça. Há filmes em que há vantagens muito grandes em co-produzir, filmes pensados para terem parte da rodagem em França ou noutro país qualquer. Nas co-produções, para beneficiares dos apoios públicos, proto-públicos ou público-privados desses países, cada país tem as suas regras, mas tens de preencher uma quota de participação técnica e artística local. E muitas vezes tens de garantir que o dinheiro que vais receber de lá é gasto lá. Nos projectos em que artisticamente não é relevante, não é possível ires para esses países, ou não é possível teres participações técnicas e artísticas deles, aí é que a porca torce o rabo. Com a França é possível, porque tem um sistema mais flexível que teres vários mecanismos de apoio financeiro em co-produções com participação minoritária francesa. Por exemplo no caso do filme do João Nicolau, neste momento parei o filme porque estou à espera do resultado de um apoio que pedi na região de Île de France para a pós-produção. Se tiver esse apoio, que é bom dinheiro, concluo os trabalhos de pós-produção do filme lá. Vou trabalhar com laboratórios melhores, com uma qualidade que não tenho cá. Para o filme do Miguel Gomes, estamos a candidatar-nos a apoios financeiros alemães. O primeiro apoio que pedimos foi a um fundo regional em Hamburgo, e se me derem 150.000 €, eu tenho de gastar lá esses 150.000 mais 50% (mais 75.000). Ou seja, tenho de fazer laboratório lá e arranjar forma de passar algumas facturas, eventualmente trazer câmara de lá, coisas que possam ser pagas lá. Mas se tiver por exemplo uma co-produção com a Alemanha, outra com a Holanda, outra com a Bélgica, o *puzzle* torna-se impossível. Quando dou por mim estou a pagar mais do que recebo. Só te compensa se conseguires depois candidatares-te, com esses parceiros, a programas de apoio a co-produções como o *Eurimages*, recebendo dele dinheiro líquido que se pode gastar na rodagem independentemente de ser feita cá, em França, na Alemanha ou onde quer que seja.

Vejam: "Tenho 150.000 da Alemanha, onde é que eu vou gastar esse dinheiro sabendo que tenho de meter mais 50%?". Tenho 150.000 da Bélgica, mas também tenho de os gastar lá. Vou ter de meter belgas a trabalhar com a equipa portuguesa. Pode ser uma enorme dor de cabeça, portanto é uma armadilha o sistema de co-produções, porque cada país puxa a brasa à sua sardinha e tem regimes muito pouco flexíveis para as co-produções financeiras. Há projectos que precisam de mais dinheiro, mas não precisam de participações técnicas e artísticas. Produzi o filme do Green, com uma participação minoritária francesa, mas aí foi perfeito: o realizador era francês, o director de fotografia era francês, fomos montar imagem e som e misturar em França, laboratório cá, tudo impecável. Mas há projectos que não se adequam a isso. Ou os fazemos com a prata da casa, ou torna-se muito complicado.

LM — A vossa produtora faz vários filmes em simultâneo ou só um de cada vez?

LU — De preferência tentamos fazer um de cada vez. Mas conseguimos estar a fazer uma longa e uma curta ao mesmo tempo, já fizemos isso, ou duas curtas ao mesmo tempo, temos dimensão para isso.

LM — Relativamente à produção cinematográfica em Portugal, achas que as coisas estão bem e estão adequadas ao nosso sistema. Qual é a tua opinião em relação ao panorama geral da produção?

LU — Têm de se produzir melhores filmes. Mais filmes e a qualidade vem um pouco como reflexo da quantidade. Mais e melhor. Há um problema de quantidade de projectos, e da possibilidade desses projectos entrarem em produção. Para o dinheiro que existe, há demasiados projectos e demasiadas pessoas. E há muita gente iludida e a perder tempo no meio disto tudo. Mas temos talentos, e seguramente há outros que estão escondidos e que é preciso fazer saltar cá para fora, e isso só se consegue aumentando o número de filmes a produzir. Aumento de número de filmes, reformulação das modalidades de apoio, uma série de coisas. Mas o panorama é mau.

LM — Estás de acordo com a APR quanto à necessidade de rever a lei do cinema?

LU — Neste momento não concordo com a revisão da lei do cinema. Eu acho que tem de haver uma revisão dos regulamentos e do decreto que regulamenta a lei do cinema. É mais fácil, mais prático, não tem de ir à Assembleia da República, não são precisos mais consensos políticos alargados, bastam consensos intra-sectoriais. A lei do cinema é neste momento um bom mecanismo com uma ou outra imprecisão, uma ou outra coisa que podia sair ou ser alterada a seu tempo; mas ela não está testada em todo o seu potencial. É preciso rever, essencialmente, regulamentos.

LM — Achas que a divisão entre cinema de autor e cinema comercial é realista no contexto português?

LU — É realista no sentido em que têm necessidades diferentes em termos de financiamento. Faz sentido haver uma separação formal. Mas os conceito de cinema de autor e de cinema comercial são demasiado limitadores. O cinema de autor também pode ser comercial. A diferença é que o cinema dito comercial concebe produtos para criar ou satisfazer necessidades de consumo. O cinema de autor não é feito com esse fim, é feito para desenvolver uma ideia artística; mas vai resultar num produto que vai ser testado e explorado comercialmente.

Ambos permitem a existência do cinema, a existência de um sector de actividade que existe à volta desse cinema. Um bom director de fotografia pode fazer um filme do Miguel Gomes e um filme do António-Pedro Vasconcelos. As pessoas que trabalham em produção, anotação, som, fazem os dois tipos de filmes, faz tudo parte de uma coisa que é cinema. Mas há que haver uma distinção entre as necessidades específicas de um e de outro. O cinema comercial, embora não possa trazer um retorno no mercado interno que lhe permita a sua existência, tem muito mais possibilidades de ter esse retorno, ou de ter um retorno que pode ser incorporado no seu processo de produção. O cinema de autor não, é um risco muito mais elevado porque o produto que estás a fazer é mais incerto (o cinema de autor também pode produzir filmes maus e bons). O valor artístico de um filme não se conta pelo seu número de espectadores, não se conta pelo *box office*. No cinema comercial o *box office* é a bitola de definição do que é bom e do que é mau.

LM — Quais são os principais trunfos e fragilidades do cinema feito em Portugal?

LU: — O cinema feito em Portugal é um cinema que não se parece com nada do que se faz lá fora. É um cinema livre, não formatado. É um cinema que, basicamente, é indiferente ao conflito Israelo-Palestiniano. Sempre foi mais livre, sempre foi muito aberto à fantasia. É muito mais fantasioso que o cinema dos outros países. É nisso que temos de apostar, é isso que sabemos fazer bem, disparates.

LM — E fragilidades?

LU — É um cinema muito dependente das restrições económicas típicas de um pequeno país que nunca viveu em situação de prosperidade económica, que sempre viveu em crise. São as fragilidades de qualquer cinema que tem um modo de preparação mais artesanal do que industrial.

Miguel Cipriano — Como é que no meio destas dificuldades todas, de subsídios que não vêm, como é que se sobrevive?

LU — Sobrevive-se de modo precário. Se neste ano (2010) não tiver nenhuma longa-metragem para fazer, se não ganhar um concurso, posso correr o risco de ter de fechar portas quando acabar de fazer o filme do Miguel Gomes. A fragilidade é nunca saberes como vai ser o próximo ano. Mas estamos vocacionados para fazer isto, não para fazer publicidade, ou outro tipo de actividade que seja rentável, que eventualmente até pudesse criar um *surplus* que nos permitisse depois apostar em projectos. Estamos vocacionados para fazer cinema, cinema-arte. Há filmes que correm muito bem, que geram uma boa margem de retorno à produtora, que lhe permite estar um ano ou um ano e meio parada ou a fazer pequenas coisas, uma curta aqui, outra ali. Mas ao mesmo tempo permite-me pagar a pessoas que estão a escrever projectos, pagar a realizadores que vão desenvolver projectos para tentar obter financiamento. Para já tem corrido bem, mas estamos numa fase de ressaca, numa fase em que passámos um ano muito mau, que foi 2009. Fizemos muitas coisas e tivemos imenso sucesso. Fizemos coisas que nenhuma produtora fez nos últimos anos; não há memória de um filme como o do Miguel ter estreado em tantos países no mundo. E de repente tenho de andar a fazer de advogado, a contestar concursos porque tivemos más notas na parte de currículo da produtora, estou sempre à pancada. É uma actividade muito precária. Temos o melhor sistema de financiamento do mundo, o menos imperfeito, que é o sistema de júris. Mas ao mesmo tempo, como todos os sistemas portugueses bem montados, depois há uma componente de análise que devia existir no trabalho dos júris e não há. Uma parte deles ouviu falar do Miguel Gomes e sabe o que é o *AQMA*, mas sabe lá quem é o Sandro Aguilar, nunca viu nenhum filme do Sandro Aguilar, nunca viu um filme do Nicolau, nunca viu um filme do Pedro Caldas. Mas de repente vêem um argumento adaptado da Florbela Espanca, e dá-lhes para o financiar. É assim, acontece isto. É muito frustrante perceberes que a experiência adquirida não oferece nenhuma vantagem. Não se trata de privilégios, trata-se de o sistema não premiar o mérito. Quando falo das modalidades de apoio, era fundamental, para mim como produtor, ter, em Portugal, acesso a financiamento — que tenho a nível europeu — para desenvolver projectos, uma carteira de projectos. A maior parte deste pessoal, ou são os pais que lhes financiam a vida, ou têm empregos absurdos para pagarem as suas contas. Os bons talentos, deve tentar-se criar condições para que façam só isto, mas é difícil conseguir fazer só isto durante dois ou três anos. Não sei se vou conseguir fazer só isto nos próximos dois ou três anos, depende.

LM — Há alguma coisa que não tenhamos abordado que te pareça importante?

LU — O papel da RTP. Qual o papel do serviço público de televisão, no sentido de tentar reunir alguma massa crítica junto dele que traga vantagens, sobretudo ao nível da ficção. Ou seja, aproveitar esta singularidade, esta característica específica do cinema português, e transportar algo disso para a RTP. A RTP tem um papel que às vezes é horrível para o cinema português, mete-o num quarto escuro. Não faz sentido que a RTP passe os filmes do Pedro Costa à meia-noite, não faz sentido que crie o sistema de quarto escuro para escoar os filmes portugueses que tem que passar. A RTP teria de necessariamente ter um papel mais dinâmico na produção do cinema português. E devia convidar criadores portugueses que se destacaram no cinema a desenvolver projectos de ficção para televisão. Qualquer

convite desses, eles aceitavam. A questão é haver essa iniciativa.

A RTP1, enquanto estiver nesta lógica de concorrência para pagar a sua dívida colossal, vai reger-se por outro tipo de critérios. Mas a RTP2 pode ter um papel muito mais interessante, um papel mais reforçado. Na lógica das indemnizações compensatórias que o Estado paga à RTP, deveria existir necessariamente uma diferenciação entre o que é o papel da RTP1 e o papel da RTP2. A RTP2 lida com migalhas, tem muito pouco; não faz sentido que me queiram pagar mil euros para terem uma exibição adicional do *AQMA* numa antena como a RTP África. Ninguém vende uma longa-metragem para televisão por mil euros. Nem aqui nem em lado nenhum.

O cinema é importante, o cinema é património. Vais ao ANIM e qualquer estudo sócio-cultural, sociológico, antropológico, o que tu quiseres, a melhor base de pesquisa é o cinema. A melhor forma de tu retratares um país é o cinema, é património. Faz parte da tua identidade e a partir do momento em que a lei define isto claramente então vamos lá encontrar mecanismos para que isto exista. ■

Maria João Mayer (Filmes do Tejo): "Gostava de produzir o Almodóvar português"

Entrevista conduzida por Carlos Pereira e Levi Martins

MARIA JOÃO MAYER criou em 1996, com François d'Artemare, a produtora Filmes do Tejo II; produziu *O Estranho Caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010), *Um Dia Frio* (Cláudia Varejão, 2009), *Arena* (João Salaviza, 2009), *Singularidades de uma Rapariga Loura* (Manoel de Oliveira, 2009), *Águas mil* (Ivo Ferreira, 2009), *Velocidade de Sedimentação* (António Escudeiro, 2008), *Aljubarrota* (Rui Pinto de Almeida, 2008), *Fevereiro* (2008), *Goodnight Irene* (Paolo Marinou-Blanco, 2008), *Era preciso fazer as coisas* (Margarida Cardoso, 2007), *Atrás das Nuvens* (Jorge Queiroga, 2007), *Brava Dança* (José Francisco Pinheiro e Jorge Pereirinha Pires, 2007), *Laura, a Inquietação de Estar Viva* (Graça Castanheira, 2006, TV), *O Diabo a Quatro* (Alice Andrade, 2004, prod. associada) *Les jumeaux oubliés* (Jerôme Cornuot, 2004, TV, prod. executiva) *A Costa dos Murmúrios* (Margarida Cardoso, 2004) *Visions of Europe* (segmento *Cold Water,* Teresa Villaverde, 2004), *Un homme presque idéal* (Christianne Lehérissey, 2004, TV, prod. executiva), *A Favor da Claridade* (Teresa Villaverde, 2004), *Daqui p'ra alegria* (Jeanne Waltz, 2004), *O Estratagema do Amor* (Ricardo Aibéo, 2004), *W* (Paulo Belém, 2004), *Sem Ela* (Anna da Palma, 2003), *O Fato Completo Ou À Procura De Alberto* (Inês de Medeiros, 2002), *Aparelho Voador a Baixa Altitude* (Solveig Nordlund, 2002), *Natal 71* (Margarida Cardoso, 1999), *Senhor Jerónimo* (Inês de Medeiros, 1998), *Terra Estrangeira* (Walter Salles Júnior e Daniela Thomas, 1996), *Pandora* (1996), *A Luz Incerta* (1995), *Manual de Evasão* (Edgar Pêra, 1994) (prod. executiva), *O Fio do Horizonte* (Fernando Lopes, 1993), *Rosa Negra* (Margarida Gil, 1992) (prod. executiva), *Requiem para um Narciso* (João Pedro Ruivo, telefilme, 1992, prod. executiva).

Carlos Pereira – Costuma estar em contacto com os realizadores desde a ideia inicial dos filmes?

Maria João Mayer – Sim, o mais que posso. Às vezes não estou tanto porque estou a fazer várias coisas ao mesmo tempo, ou porque tenho que tratar de coisas da empresa que não têm muito a ver com o cinema, coisas de dinheiros e de estruturas. Quando se tem pessoas a trabalhar há sempre o lado da gestão, de dar trabalho às pessoas. E há também o lado psicológico e da

motivação. Estar em contacto com os realizadores é um grande prazer que tenho, sobretudo antes e depois da rodagem, porque não sou uma grande apaixonada de rodagens.

CP – Então não costuma ir às rodagens…

MJM – Vou, mas tenho lá pouco que fazer. São mais visitas para perceber como tudo está a funcionar. Gosto mais de ver as *rushes*, por exemplo. Estar na rodagem é para mim um trabalho um pouco inútil, tendo em conta o tipo de produção que eu faço.

CP – A *Filmes do Tejo II* tem apostado em realizadores mais jovens, como a Cláudia Varejão ou o João Salaviza. Quais são os motivos desta aposta?

MJM – Sempre gostei de trabalhar com pessoas novas. O Ivo Ferreira e o Francisco Botelho também são novos, por exemplo. Fiz muitas primeiras obras. Acho que eles são pessoas cheias de talento e maravilhosas, e para mim é um prazer trabalhar com eles.

CP – Costuma discutir os orçamentos com os realizadores?

MJM – Costumo. E discuto para os responsabilizar um pouco pelo que está em causa. Seja curta-metragem ou longa-metragem, mesmo que as verbas pareçam grandes, entra-se num mecanismo onde tudo é cobrado, do laboratório à câmara. Não se pode passar uma vida inteira a pedir favores. Eu ainda continuo a pedir alguns, mas preferia não os pedir. Se é combinado com o realizador que são seis dias de rodagem e não oito, faz toda a diferença se ele não cumprir aqueles seis dias. Se é combinado com o realizador que há cinquenta figurantes, é importante que ele saiba que são cinquenta e não cem. E portanto os orçamentos são coisas abertas com eles. Claro que a partir de um determinado momento eles não querem mais saber.

CP – Não acha que há demasiada estandardização dos orçamentos?

MJM – Acho que há, mas cada um faz o que entende. Nós temos um todo para produzir um filme. Por exemplo, quarenta mil euros para fazer uma curta-metragem. Ninguém nos obriga a usar esse dinheiro de uma forma ou de outra, ele é usado como entendemos. O João Salaviza sabe que gasta uma grande parte do orçamento em película, e isso é uma opção dele. Há outros realizadores que preferem não usar película e ter mais um dia ou dois de rodagem ou determinados actores.

CP – Muitos realizadores defendem que querem mais tempo para filmar e equipas mais pequenas. Como é que, como produtora, encara essas duas exigências?

MJM – Acho muito bem. Acho que a equipa mais pequena quem deve impô-la é o realizador e não o produtor. Ele pode dizer que não quer decoração ou maquilhagem, por exemplo. Mas, na prática, é difícil ter equipas muito pequenas. No *Arena*, por exemplo, que é um filme tão pequeno, só o director de fotografia que o João Salaviza escolheu tinha três pessoas na equipa de imagem, mais electricistas, mais maquinistas, mais assistentes. Só esse grupo era composto por oito pessoas. São lirismos muito bonitos, mas que na prática são difíceis de concretizar porque os filmes têm exigências. Não sou eu que imponho o número de pessoas, são os realizadores e são os próprios filmes. Acho é que, por vezes, os realizadores se desresponsabilizam das suas escolhas.

CP – Já efectuou co-produções com outros países. Houve vantagens?

MJM – Sim, muitas. Em primeiro lugar há mais dinheiro para o filme. Depois há a visibilidade posterior do filme, porque se o co-produtor arranjou dinheiro do seu país para o filme, o filme vai passar na televisão do seu país, nas salas do seu país, o filme tem um maior percurso de festivais internacionais. Interessa-me muito mais trabalhar em co-produção do que fazer filmes apenas com dinheiro do ICA e da RTP.

CP – Acontece-lhe produzir diversos filmes em simultâneo. Considera que a *Filmes do Tejo II* tem dimensão para o fazer?

MJM – Acho que não. Idealmente gostava de produzir um filme de cada vez. Estou com um problema de posicionamento de mercado, em que estou a fazer filmes que considero interessantes mas que não dão dinheiro nenhum. E a minha estrutura é pequena, somos apenas cinco pessoas. Sou eu, o François d'Artemare, uma contabilista, uma pessoa no desenvolvimento de projectos e uma secretária. As pessoas têm que ter salários, e eu vejo-me na obrigação de fazer vários filmes. O cinema é uma arte caríssima. Portanto sempre que se arranja mais um bocadinho de dinheiro vai para o filme. Acho que devia ser mais claro o salário do produtor para a empresa à partida. Eu não posso estar sempre a fazer filmes onde não ganho dinheiro nenhum, sobretudo em curtas e documentários. Mesmo que sejam quarenta mil euros. Há os laboratórios, a legendagem, o envio para os festivais, e todo o dinheiro vai para o filme.

CP – Já lhe aconteceu ter que interromper um filme?

MJM – Já me aconteceu várias vezes. Aconteceu-me recentemente com o filme da Flora Gomes em Maputo. O filme estava em preparação, e parou durante dois meses com problemas de dinheiro.

CP – Como produtora como é que lida com as mudanças constantes de equipamento tecnológico, de imagem, de som, de pós-produção?

MJM – Lido bem. Estou completamente a par das coisas todas. Sei as câmaras que há no mercado e quem as tem, e a forma de fazer pós-produções. Acho as mudanças óptimas. E gosto da possibilidade do João Salaviza filmar em película e outro realizador filmar com uma câmara pequenina e montar em casa. Acho que o digital levou a uma democratização perigosa mas importante. Perigosa porque deu a ideia de que todos podemos ser realizadores, e não é bem assim. Ou então vamos para a rodagem filmar sem parar, sem reflectir, porque não existem os custos da película. Pode ser perigoso em termos do resultado final do filme. Devia usar-se a câmara digital como se fosse uma câmara de película. Tem que se pensar antes no que se vai fazer.

CP – Vários filmes da *Filme do Tejo II* têm estado recentemente em grandes festivais de cinema. O *Arena* ganhou Cannes, o *Um Dia Frio* esteve em Locarno, em Clermont-Ferrant, e ganhou alguns prémios. Os festivais de cinema são um objectivo para a sua produtora?

MJM – São, completamente. Eu não faço filmes de mercado, não faço filmes que geram grandes receitas de

bilheteira, e são importantes as oportunidades que estes grandes festivais proporcionam. Tanto em Roterdão, como em Clermont-Ferrant, por exemplo, é impressionante o número de pessoas que lá estão nas projecções. Para mim é muito importante que os realizadores vão a esses festivais. Claro que depois também gostava de vender os filmes, mas os festivais são uma janela importantíssima.

CP – O *Arena* chegou a estrear em sala, antes do *Taking Woodstock* do Ang Lee. Houve receitas?

MJM – Não, porque as curtas-metragens, quando saem em sala, não trazem receita nenhuma nem para o realizador nem para o produtor. O preço do bilhete é o mesmo. Lançar curtas em DVD também é complicado, por causa do tempo. Se sai em complemento com uma longa-metragem, as receitas do DVD são só para o realizador da longa. Um filme como o *Arena* vende-se por seiscentos euros. Mesmo com a Palma de Ouro. As curtas-metragens servem apenas para uma coisa: apostar num realizador para o futuro.

CP – Como é decidido o número de cópias que são distribuídas? No caso de uma longa-metragem do Oliveira, por exemplo?

MJM – Há um acordo com o distribuidor. Por exemplo, fazemos um acordo com o Paulo Branco, ou com a Lusomundo, ou com o Pedro Borges. Decidimos pôr o filme em seis salas porque achamos que é o adequado. O distribuidor tem mais noção do mercado do que eu, é uma realidade. Há uma concorrência muito desleal no cinema, porque as salas só têm cinema americano. No teatro é diferente, porque o que está nas salas é sobretudo teatro português. Nós aqui estamos a concorrer com o *Avatar*. Claro que as pessoas não querem ver o Oliveira ou a Margarida Cardoso.

Levi Martins – Há realizadores que dizem que a relação com o ICA está errada porque privilegia o produtor. O que pensa disto?

MJM – Eu acho que o ICA não privilegia os produtores, porque o ICA atribui dinheiro é aos filmes. O que eles privilegiam é a leitura do argumento, com determinado *casting*, com determinado produtor, mas isso não significa que privilegiem o produtor. É muito fácil falar de fora. Há em Portugal uma relação muito antiquada, que não se sente em França, por exemplo. Há muitas dificuldades com as quais todos os produtores de cinema em Portugal se debatem, excepto o Tino Navarro, que tem uma empresa muitíssimo bem gerida, com grande noção de mercado. O realizador diz isso, mas porque é que ele não muda isso? Ele, no seu pequeno canto, pode mudar isso. Abre uma empresa, recebe ele o dinheiro do ICA. Mas continuo a achar que não faz sentido dar a uma empresa que acaba de abrir a quantia de oitocentos mil euros. E há investimentos do produtor que não vejo um realizador com possibilidade de os fazer. Nem vejo um realizador com possibilidade de pensar no seu filme ao mesmo tempo que dirige a secretária.

LM – O Luís Urbano dizia-nos que há reuniões no ICA com os realizadores e produtores, para se conversar sobre tudo. Se as pessoas vão lá podem discutir os problemas.

MJM – Claro. E não vejo produtores de cinema como alguns produtores de televisão, que estejam numa boa situação. Pelo contrário, vejo dívidas e pessoas aflitas com dinheiro. Continua a haver uma desconfiança com o produtor que eu não percebo.

LM – Como é que se poderiam arranjar outras fontes de financiamento que não o ICA ou o FICA?

MJM – Pode-se taxar os telemóveis, taxar os DVDs, criar uma ligação entre o Ministério da Educação, o Ministério da Cultura e o Ministério da Economia. O FICA é uma coisa condenada ao fracasso, porque é acreditar numa coisa que não existe, que é a de que o cinema vai reembolsar o dinheiro. Mesmo os filmes de mercado não permitem um reembolso. Acho que o FICA devia acabar.

LM – É possível um diálogo entre os produtores para tentarem fazer pressão sobre as questões consensuais? Porque há questões consensuais…

MJM – É complicado. Estamos num país onde ninguém quer saber do cinema. Nem os ministros, nem a Cultura, nem o público. O cinema é muito mal visto, os produtores e os realizadores também. Politicamente, não há interesse pelo cinema, pelas salas. Há um problema político em Portugal, porque os ministros da Cultura vão mudando e nenhum chega a fazer trabalho nenhum. Houve o Manuel Maria Carrilho, mas não mais houve ninguém. Cada um está preocupado com o seu ego e marca pessoal, e não há resultados na sua legislatura. Pode haver entendimento entre os produtores, mas ninguém está interessado. Até há a ideia errada de que o dinheiro vem do contribuinte. As pessoas sentem-se roubadas pelo cinema português. Tenho alguma descrença de que nos próximos dez anos haja uma aposta nisto.

CP – Acha que faz sentido uma divisão entre cinema de autor e cinema comercial dentro do contexto português?

MJM – Eu gostava que não houvesse, mas é algo tão visível. Por um lado há o Leonel Vieira ou o António Pedro Vasconcelos, os que têm uma relação com o mercado português, embora não tenham com o internacional. Nós ainda somos muito primários, queremos mostrar que sabemos fazer como os outros, como os americanos. Isso vê-se no tipo de história, na maneira de filmar, nas temáticas, nos riscos que não se correm. Depois os outros são quase todos de autor. Há uma dicotomia ainda muito grande.

CP – E a *Filmes do Tejo II* arrisca mais?

MJM – Sim, mas digo com toda a sinceridade que eu gostaria de conseguir a proeza de ter um filme interessante e que chegasse ao público. Um filme que não fizesse só cinco mil espectadores mas duzentos mil, porque apesar de tudo acho isso um prazer. É algo que não consegui até agora. É muito frustrante fazer um filme durante dois anos que depois as pessoas não querem ver.

CP – E acha que a *Filmes do Tejo II* está a apostar em realizadores que podem dar esse salto?

MJM – Não, acho que não. Pode aparecer alguém, eu estou atenta a isso, mas ainda não encontrei essa pessoa. E eu não sou nada preconceituosa nem fechada, a achar que só existe um tipo de cinema. Eventualmente o novo filme que fiz agora com a Flora Gomes, que tem uma linguagem cinematográfica mais comercial do que a do Oliveira, da Margarida Cardoso ou do Salaviza.

CP – Quais são neste momento os principais trunfos e fragilidades do cinema português?

MJM – Um dos principais trunfos é a sua especificidade e a sua sinceridade. Seja o João Pedro Rodrigues, seja o Miguel Gomes, seja o Oliveira. A questão não se põe com o "gosto" ou "não gosto". São de facto filmes de grande sinceridade e profundidade, muito bem realizados. Acho que perdemos quando queremos ser como os americanos. Voltando ao João Pedro Rodrigues, acho que ele é muito corajoso no trabalho que faz. Acho que um dos principais defeitos, por outro lado, é a pouca liberdade de cabeça. As pessoas ficam presas, ou porque querem imitar o Oliveira, ou porque querem imitar outro qualquer, ou porque acham que têm de ser intensamente profundas. As pessoas têm medo de dizer o que realmente querem dizer, por causa do que determinado crítico vai escrever. Há pouca liberdade e muitos preconceitos, e estamos a fazer o mesmo tipo de cinema há muitos anos. É preciso usar mais a criatividade. Quando se trata de arte, vale a pena a pessoa libertar-se. Isso é que faz um Almodóvar não é? Liberta-se, solta-se. Eu gostava de produzir o Almodóvar português, que é cinema comercial de uma qualidade imensa, que tem uma relação com o país, e com a cabeça dele, com o *kitsch* dele, com a maneira dele filmar. E chega às pessoas. São filmes muito bons e o público adere. Mas não tenho a ambição enorme, com toda a sinceridade, de fazer os filmes do Leonel Vieira ou do António Pedro Vasconcelos, com todo o respeito que tenho pelo trabalho deles. São coisas que têm relação com o país mas também não saem de cá, e o país é pequenino. E são também filmes um bocadinho presos. Acham que o público vai gostar do sexo e põem um bocadinho de sexo. Acham que o público vai gostar de droga e põem também um bocadinho de droga. Isso é muito pouco sincero. ■

Maria João Sigalho (Rosa Filmes): "Com oito filmes por ano a competição é assassina"

MARIA JOÃO SIGALHO nasceu em Moçambique em 1973, é licenciada em Direito pela Universidade de Lisboa, fez uma pós-graduação em Ciências Jurídicas na Universidade Católica e exerceu advocacia durante cinco anos. Produziu teatro durante dois anos e foi admitida no Master Class de Produção e Distribuição de Cinema da escola parisiense La Fémis – École National Supérieure des Métiers de l´Image et du Son. É, desde 2002, a produtora da Rosa Filmes. Longas-Metragens produzidas: *Mulher polícia*, de Joaquim Sapinho, 2003; *Odete*, de João Pedro Rodrigues, 2005; *Diários da Bósnia*, de Joaquim Sapinho, 2005; *4 Copas* (*aka Diana*), de Manuel Mozos, 2008; *Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues – 2009; *A regra*, de Joaquim Sapinho, 2009; *Corações partidos*, de Hugo Martins, Patrícia Raposo, Tiago Nunes, Rui Santos, Mónica Baptista e Hugo Alves (em pós-produção); *Rosto*, de Vítor Gonçalves (em finalização); *A cor moderna*, de Pedro Fortes (em desenvolvimento); *A vida do avesso*, de Hugo Martins (em desenvolvimento).

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias e Jorge Jácome

Vanessa Sousa Dias – Que papel e responsabilidades atribui à produção de filmes? Como define o seu trabalho como produtora?

Maria João Sigalho – É um trabalho necessário de organização das tropas. Um trabalho de equipa com o realizador, fundamental para que não lhe pese, durante o processo criativo, tudo o que sejam preocupações com os financiamentos, a logística, os tempos: isto são pesos e preocupações que não devem sobre quem tem muita responsabilidade no resultado final, que é o artista, e é bom que haja uma estrutura de produção que ponha à disposição do realizador os meios de que ele necessita e que o ajude no processo criativo.

A produção faz-se de quatro coisas principais: do talento do realizador, de um bom argumento, de um bom elenco e de um bom produtor que arranje o financiamento certo, que encontre as parcerias certas, que coloque o filme nos circuitos certos e defenda, o melhor possível, o resultado final, fruto de um trabalho de equipa. Gosto de acreditar que contribuo com um papel importante, trabalho com filmes únicos e tenho de ser capaz de me adaptar às necessidades de cada realizador e de reinventar modelos de produção a cada instante. Se há um realizador que precisa de 50 pessoas, tem de ser possível arranjar meios para que haja 50 pessoas a fazer o filme; se outro precisa de 50 anos, tem

de haver meios para filmar durante esse tempo, nem que seja com uma equipa mais pequena. Em suma, tem de haver modelos de produção que sirvam todos os tipos de realizadores e as necessidades de cada um dos projectos.

VSD – Os realizadores chegam cá por iniciativa própria, ou é a Rosa Filmes que desenvolve os próprios projectos?

MJS – Os realizadores vão à procura da empresa de produção onde, em cada momento, acham que se sentem melhor, e são livres, tal como os produtores, de escolher entre trabalhar ou não com certo produtor. A Rosa Filmes tem vindo a trabalhar com alguns realizadores desde há muito tempo, com os quais mantêm relações. Normalmente os projectos não saem da Rosa Filmes para os realizadores, vêm com os realizadores e depois a Rosa Filmes trabalha-os com eles: se eles precisam de ajuda para escrever os argumentos tentamos encontrar essas pessoas, mas os projectos são deles: nós só produzimos cinema de autor.

Jorge Jácome – Quais são os vossos critérios para escolherem projectos ou novos realizadores?

MJS – Os filmes têm de ser únicos e de ter assinatura. Escolher um projecto ou determinado realizador implica que se acredita nessa pessoa, que ela vem de uma linha editorial e que, se por acaso quiser fazer uma coisa muito diferente daquilo que nós fazemos, se calhar não veio ao sítio onde ficará melhor servido, onde arranja melhores condições (por exemplo, fazer aqui um *blockbuster* é muito difícil). Para os mais novos é mais difícil, queremos ver o talento – e as pessoas ainda não o puderam provar –, depois é preciso experimentarem, e muitas vezes os mais novos vêm com um pacote da felicidade, têm tudo na cabeça e só precisam de um intermediário para negociar melhores condições comerciais com as empresas e o papel da produção não se esgota nisso. Não sei o motivo pelo qual eles vêm cá parar, mas sei as razões pelas quais falo com algumas pessoas quando as abordo.

VSD – Supondo que o financiamento para um filme se limita aos 700 mil euros do ICA, como é, em média, distribuído esse dinheiro?

MJS – Muitas vezes o financiamento não se limita ao ICA. No caso do filme do João Pedro Rodrigues [*Morrer como um homem*] arranjei uma co-produção com França e isso permitiu arranjar dinheiro em França por intermédio do co-produtor francês. Depois, existindo uma co-produção, foi possível pedir o apoio do Eurimages, e se fosse com um país ibero-americano podíamos ter tido o apoio do Ibermedia também. É importante sairmos com os filmes e eu tento arranjar um parceiro, mas às vezes não é possível, porque o filme não interessa ao país em que estamos interessados.
Para cada filme, e dependendo do mercado alvo, da estratégia e das necessidades que temos para o filme (e normalmente temos mais necessidades do que recursos), teríamos idealmente sempre uma co-produção com um país que nos interessasse. Mas para isso é preciso que esses países estejam interessados em nós. Mesmo montando uma co-produção não se garante que se consiga o apoio do Eurimages ou que haja possibilidade de financiar o filme em França, na Alemanha ou em Espanha. Em cada filme em que trabalho, preciso de encontrar o perfil de um parceiro a nível internacional porque é importante para os realizadores saírem, é importante para a produtora sair com os realizadores; é importante fazer colocação internacional porque os filmes são para ser vistos e em Portugal não somos muitos.

VSD – A partir do momento em que têm o montante para o filme, qual a parte com que o produtor fica? Qual a do realizador? Qual a parte atribuída às despesas do projecto (contratações de equipa técnica, actores, equipamentos, etc?) como é que é gerido?

MJS – Os orçamentos são feitos *a priori*, o *cachet* do realizador é negociado com ele *a priori*, como a parte que lhe cabe pelos direitos de argumento (caso seja a mesma pessoa, e normalmente na Rosa Filmes é isso que acontece), a parte que lhe cabe pelo direito de realização, pela execução técnica da realização e esse *cachet* é negociado à partida, não é uma coisa que nasce só quando há financiamento: há um contrato que tem de ser cumprido e as verbas são as certas para cada rubrica de acordo com as necessidades do filme; se há *décors* mais caros para alugar, às vezes têm que se fazer economias noutras coisas.
Quando o realizador termina a versão de rodagem do argumento, o assistente de realização faz os levantamentos todos e tudo isso é orçamentado, há sempre um orçamento inicial. Há muito trabalho que durante o desenvolvimento do projecto se vai fazendo, seja para criar as personagens, ou porque o realizador quer fazer *castings* para escolher os seus actores, ou porque há uma investigação e tem que se ir para o meio – porque os nossos filmes, em geral, têm por referência as pessoas –, e tudo isto são trabalhos remunerados, tem que haver o mínimo para se possa desenvolver um projecto. Quando o projecto está pronto e quando vou à procura de financiamento, tenho de ter um orçamento, tenho de compreender se é um filme que vai ter mais efeitos ou menos efeitos especiais, uma equipa maior ou mais pequena; essa previsão de custos é feita à partida, e há uma verba distribuída por várias rubricas no momento do desenvolvimento, da preparação. A preparação é aquele limbo antes do financiamento, em que estamos a tentar financiar e ao mesmo tempo a gastar dinheiro, porque as coisas não param. Só mais tarde é que entra um director de produção que, já com base noutro esboço e na versão de rodagem do filme, faz a reorçamentação para aquele período, pré-produção e rodagem com as equipas, com a maquinaria e a iluminação, em suma, uma coisa mais rigorosa em que se percebe se estamos a furar, se estamos nos eixos sem problemas para a pós-produção. O que geralmente acontece é que chegamos sempre à pós-produção na miséria, e no lançamento piora.

VSD – Já lhe aconteceu ter de "parar um filme" a meio ou interromper as filmagens ou a pós-produção por falha de calendário de entrega de montantes garantidos para o financiamento?

MJS – Já houve um atraso nas rodagens mas não foi por causa de falta de dinheiro. Existem bancos e empréstimos bancários, e é assim que as empresas de produção vão carburando, com os empréstimos bancários. Estou cá há oito anos e nunca tive que parar um filme por não terem vindo verbas, mas já passei momentos de muita aflição por não virem verbas, ter que pedir às pessoas para lhes pagar no mês seguinte. Mas nunca fiquei a dever nada a ninguém.

VSD – No cinema independente dos EUA, é cada vez mais frequente o exibidor investir capital de risco próprio no projecto, garantindo que as filmagens e a pós-produção chegam ao fim. Porque é que isso não se passa em Portugal?

MJS – A Rosa Filmes faz um investimento brutal nos filmes, quem responde pelos empréstimos bancários é a Rosa Filmes e não outra entidade diferente, não são os financiadores, não são os realizadores, é esta empresa. Quando os filmes precisam de investimento, a alternativa entre fazer e não fazer implica investimento muitas vezes próprio, e se as pessoas precisam de mais tempo têm mais tempo: isso também é investimento próprio. O FICA, por outro lado, funciona com capital de risco e o capital de risco é outra coisa: as empresas de produção não investem capital de risco – até porque não têm, podem é investir ou não capital próprio –, no caso da Rosa Filmes temos investido capital próprio e o capital de risco é procurado nas entidades de capital de risco, que não tem personalidade jurídica mas é uma coisa jurídica, é uma coisa autónoma.
Portugal e os Estados Unidos são planetas diferentes. Os produtores americanos vão às empresas, vão buscar financiamento que têm que devolver e nós em Portugal vamos às empresas mas não vamos buscar dinheiro e essa é a grande diferença: se fizéssemos como nos Estados Unidos e fossemos buscar o dinheiro às empresas, o que é que acontecia? No fundo é essa a pergunta, nós podemos tentar ir buscar capital de risco, o FICA é capital de risco, e o risco é esse investimento ser recuperado, ou então pode ser perdido e assume-se a perda: e o FICA é a entidade que corre o risco no cinema, no audiovisual e na televisão.
As empresas privadas apoiam muitas vezes em espécies, em dinheiro não apoiam porque não temos receitas de bilheteira nem público, somos 10 milhões. Nos Estados Unidos um filme com uma distribuição média se calhar, se for um *low budget* paga-se, mas aqui não, não é muito aliciante do ponto de vista financeiro para uma empresa, pelo menos com filmes de autor.

VSD – E veria vantagens na criação de empresas que fossem simultaneamente produtoras, distribuidoras e exibidoras? Porquê?

MJS – Não, acho o pluralismo uma coisa muito importante na democracia. A diversidade e a concorrência fazem com que as pessoas sejam mais criativas, e que as grandes concentrações não favorecem a escolha. Gosto de ir ao cinema e ter por onde escolher.

VSD – Que apreciação faz do FICA e dos critérios com que tem atribuído subsídios?

MJS – O FICA foi muito importante para a produção de um filme meu [*Morrer como um homem*, de João Pedro Rodrigues], é uma fonte possível de financiamento e isso é importante quando há tão poucos filmes e tão pouco dinheiro em Portugal, portanto haver um sítio onde se faz mais investimento é importante, mas os critérios são eles que sabem: há uns que estão previstos na lei, nos regulamentos, e como eles querem recuperar o investimento, à partida analisam os projectos e haverá uns que lhes dão mais garantias do que outros.

VSD – Como produtora, o que faz concretamente para que um filme seu seja distribuído e exibido do modo como lhe convém?

MJS – Um produtor nunca está descansado, não é um trabalho que acabe porque um filme só está produzido quando estreou e quando e se lutou por ele o que se tinha a lutar, e depois ainda se vai lutar mais lá fora. Depois dos financiamentos, das equipas, das rodagens, das pós-produções, o meu trabalho passa por arranjar colocação internacional, vou à procura de distribuidores, mesmo que o filme não seja uma co-produção internacional. Tento colocar os filmes no circuito internacional via festivais, tento encontrar um festival onde o filme estreie, onde os distribuidores internacionais possam ver o filme. Faço as minhas listas, penso quais os agentes de vendas internacionais que hão-de defender bem o filme e vou atrás deles, e às vezes podem não estar interessados em nós mas não é por isso que vou deixar de tentar vender um filme no estrangeiro.
Se tenho um *sales agent* que quer um filme meu, trabalho em parceria com ele, tenho a obrigação de defender o filme e o realizador; posso tentar acrescentar algo ao trabalho com essa pessoa, posso dizer-lhe que um determinado distribuidor já me comprou um filme anteriormente, ou que gostou muito de outro filme que já tive apesar de não o ter distribuído naquela altura. É preciso conhecer o mercado e as pessoas, mas se for preciso também se faz o trabalho a partir do zero.
É importante a colocação de um filme num festival internacional, é uma plataforma importante porque o filme fica à vista, e lá vamos mostrá-lo, defendê-lo: é o nosso filme, não há quem o defenda melhor do que nós, os filmes são uma espécie de filhos do produtor. Portanto, não os largo na distribuição e vou à procura do distribuidor que acho que vende melhor o filme, tanto em Portugal como lá fora. Depois de encontrar os distribuidores – ou ao mesmo tempo, porque ele não se encontram de um dia para o outro – há a campanha, e as campanhas também são preparadas com os realizadores. Os distribuidores, perante um filme de autor, nunca estão à espera de um retorno milionário, portanto os seus orçamentos são muito controlados; mas é importante dar visibilidade ao filme, e há um trabalho que o produtor faz com o distribuidor: por exemplo, faço sempre desenhos de campanha, vou à procura de agências de publicidade que façam cartazes e apoiem em espécie, e quando chego ao distribuidor já vou com um pacote de coisas para lhe facilitar a vida e para que respeite o filme. Cada filme aqui é único, dá muito trabalho e não se podem enganar as pessoas numa campanha, não se pode fazer passar o filme por aquilo que não é.

JJ – Se o distribuidor exigir que seja feito um novo poster ou novo *trailer* para distribuir no país de origem, como é que a Rosa Filmes gere isso? Já lhe aconteceu abdicar do conceito de um filme?

MJS – Ainda não me aconteceu isso; temos algum controlo sobre isso, porque nos contratos há cláusulas para tudo. Ninguém é obrigado a usar o cartaz português na Rússia, onde ele pode não ser eficaz. Mas se surge um cartaz que não respeita o filme em absoluto e que parece estar a vender outra coisa, nesses casos tenho cláusulas travão, tal como não podem dobrar o filme e os actores, fazer cortes no filme: são coisas que não podem fazer, precisariam de uma autorização escrita e expressa e essa autorização não é só do produtor. No meu contrato com o realizador eu contemplo sempre essas situações, se ao produtor foi feito um determinado pedido, o realizador tem direito de aprovar, isto porque o filme não fica para a empresa de produção, não é assim que trabalhamos aqui.
Já tivemos filmes que saíram com outra imagem, mas que não o desrespeitava. Imagens que saíram lá fora, usando as imagens emblemáticas do filme mas com um design gráfico diferente, isso já aconteceu, mas não representa um problema, bem como refazer um *trailer*: cada distribuidor deve fazer o seu, os mercados funcionam de maneiras diferentes.

VSD – A Rosa Filmes produz diversos filmes em simultâneo? Tem dimensão para o fazer ou só trabalha num filme de cada vez?

MJS – Neste momento tenho três projectos em produção – um em rodagem, dois em pós-produção – e dois em desenvolvimento. Venho do mundo da advocacia para o mundo do cinema, tirei Direito, fiz as minhas pós-graduações em Direito, o meu estágio, trabalhei como advogada, depois fiz produção de teatro – adoro resolver problemas, estar nos bastidores a organizar coisas, acho que as peças de teatro nunca podem desaparecer, que os artistas são todos importantes e os filmes também me enchem de inspiração – e tenho uma entrada muito suave: quando era advogada da Rosa Filmes, trabalhava com o Amândio Corado que era produtor da Rosa Filmes, surge o convite para vir produzir cinema. Fiquei surpreendida, achava que precisava de ter *background* de cinema, cheguei a concorrer ao *master* de Produção e Distribuição da Fémis, mas não tive muito tempo para respirar porque tinha dois filmes para acabar, tinha que fazer a pós-produção de *A Mulher Polícia*, tinha os *Diários da Bósnia* [ambos de Joaquim Sapinho], mas fizemos sempre um de cada vez: quando acabámos o primeiro acrescentei o filme a todos os festivais possíveis e imaginários que consegui, depois estreei em Portugal e comecei a trabalhar no *Odete* [João Pedro Rodrigues]. Tive sempre vários projectos ao mesmo tempo, a Rosa Filmes estava a ser reinventada de maneira em que eu conseguisse funcionar: em suma, havia sempre mais do que uma coisa para fazer mas em fases diferentes, enquanto umas pessoas estavam a escrever havia outros projectos que já estavam em fase de financiamento, ou outros que estavam em pós-produção, até que chegámos a um momento em que eu tinha toda a gente a filmar ao mesmo tempo! Antes do Joaquim Sapinho acabar começou o João Pedro, e depois começaram logo os mais novos, uma obra conjunta de seis realizadores [*Corações Partidos*].
Dois filmes por ano seria o ideal, permitia uma boa cadência de produção, de trabalho deles e da produtora, porque estas coisas não se fazem sozinhas, ninguém consegue fazer um filme sozinho, nem o produtor, nem o realizador, ninguém. Ter mais do que um projecto em curso não depende da capacidade da produtora, acho que os filmes podem demorar mais ou menos tempo a fazer, o que interessa é que se faça tudo para que se tenham filmes que saiam ser o melhor possível: não há um número, mas há uma regra no ICA (uma das principais fontes de financiamento) que estabelece que um realizador não pode ter três filmes para fazer, só pode ter um de cada vez; por outro lado diz que uma empresa de produção não pode ganhar mais do que um projecto por concurso. Como há dois concursos por ano, dificilmente conseguiríamos financiar uma longa-metragem inteiramente lá fora, lá fora é um complemento.

VSD – Nos dados recolhidos nas entrevistas a realizadores verificámos que há um considerável número de realizadores que crê que o ICA privilegia os produtores e não os realizadores. O que pensa desta posição?

MJS – Há uma coisa incontornável chamada Lei do Cinema, que prevê que o Instituto deve apoiar obras de realizadores, valorizando o talento do realizador mas entendendo também que o financiamento deve ser gerido por uma empresa de produção, pelo produtor. Não sei se quando os realizadores discordam é porque preferem ser eles a fazer a gestão, e penso que há sempre coisas para rever, há coisas que podiam mudar e funcionar melhor: acho que há trabalhos diferentes e é preciso aceitar que há trabalhos diferentes. Quando me fez a primeira pergunta [papel do produtor] a minha tentação foi responder que o produtor faz tudo, fala com o actor que está deprimido naquele dia, fala com o realizador que também está em crise, não está s ó aqui nos bastidores. Por outro lado há coisas que o produtor não sabe: não sei escrever argumentos para cinema, nem realizar filmes nem dirigir actores; não sou artista. Tento ter a melhor relação com os artistas, trabalhar para que eles façam os seus filmes, mas os filmes deles também são meus, defendo-os porque acredito neles. Há realizadores que conseguem ser argumentistas, há outros que só conseguem ser realizadores há os que conseguem ser argumentistas, realizadores e produtores, mas não sei se todos os realizadores gostariam de ser produtores de si mesmos: se quiserem, nada os impede, é muito fácil abrir uma empresa, vai-se ao registo de empresas e abre-se uma em cinco minutos.
Se na maior parte dos casos eles entendem que não deve haver um produtor como intermediário, isso quer dizer que acham que o produtor não acrescenta nada ao filme. Não sinto que o ICA privilegie os produtores em detrimento dos realizadores: os júris escolhem projectos de realizadores, não escolhem produtoras. Um realizador pode ir sozinho a concurso; um produtor não pode. Não sinto que seja privilegiada nas minhas relações com o ICA, tenho projectos do Joaquim Sapinho, do Manuel Mozos, do Vítor Gonçalves, do João Pedro Rodrigues e é o projecto de cada um deles que estou a representar, a resolver, para o qual estou a contratar, a tentar financiar.

VSD – "O produtor não mete um cêntimo do seu bolso no filme"?

MJS – A Rosa Filmes mete cêntimos, até vai buscar ao banco e está endividada, mas isto está errado. As empresas, por definição, são entidades jurídicas, são sociedades tendo em vista o lucro e as empresas de produção de cinema, na generalidade, não têm em vista ao lucro porque não existe lucro. As receitas dos filmes não chegam para cobrir o investimento que se faz nos filmes, precisamos de dinheiro estatal. Existe uma regra programática na Constituição da República Portuguesa que diz que o Estado deve assegurar a produção de obras de cultura, e é por via desse imperativo que o Estado legisla para assegurar que haja cinema, ópera, teatro, ainda que seja em condições miseráveis.
Isto não é a América. Na América tinha acesso a um subsídio que não era a fundo perdido, tinha o apoio de uma empresa e tinha de devolver cada dólar que me tinham emprestado. Aqui não tenho de devolver todos os euros, se tivesse de os devolver montava uma fábrica de iogurtes, de algo que as pessoas comprem imenso.

JJ – Mas a política do FICA é um pouco essa.

MJS – O FICA é capital de risco, investe em projectos que lhes possam devolver o investimento, mas o capital de risco, por definição, é de risco, assume-se o risco da perda e quando errarem no risco irão acertar noutros, uns projectos compensarão outros. Esse é um critério de gestão tendo em vista a recuperação do investimento e, eventualmente, a capitalização desse investimento pela criação de receitas, ou seja, uma margem de lucro. Mas o FICA não é a principal fonte de financiamento dos produtores de cinema de autor, é o ICA: os produtores e realizadores vão para a bicha, ficam à espera, e depois há oito filmes por ano – quatro filmes por ano, seis com o complementar, seis longas por ano, mais duas

primeiras obras – num universo de 32 realizadores. Está toda a gente à espera de ter financiamento para fazer um filme, depois esse financiamento, que é dinheiro a fundo perdido, não chega, e isso já me aconteceu. A partir de certa altura começámos a recorrer ao crédito porque é preciso pagar às pessoas, mas tudo isto está errado, apesar de tudo não somos uma associação sem fins lucrativos, a Rosa Filmes é uma empresa e não devia haver dinheiro que não fosse recuperável.
As receitas de bilheteira não dão, as vendas nacionais não cobrem, portanto quando um realizador se queixa de que o produtor não mete um cêntimo no filme, o produtor pode dizer que o realizador também não faz filmes que levam as pessoas a comprar bilhetes. Além disso, uma coisa é não ter lucro, outra é ter prejuízo; um produtor não tem de falir a cada filme que produz. Isto é como nos tribunais, achamos sempre que há um lado mais certo do que outro, mas há sempre duas pessoas que têm um interesse legítimo a defender; é legítimo dizer-se que é injusto o produtor não correr o risco; só que o produtor está sempre a correr o risco; porque se o realizador quiser filmar 50 semanas quem abre falência é o produtor; se o realizador quiser ir embora quem tem que devolver o dinheiro e pagar às pessoas é o produtor. Há estes dois lados e não é possível trabalhar de costas voltadas, isso são casos mal resolvidos.
Esta coisa do produtor contra o realizador é extraordinária para mim, é uma coisa de outra geração e que para mim não existe, não consigo trabalhar de costas voltadas para o realizador, é impensável. Há uma assunção de responsabilidade conjunt, para o bem e para o mal: não podemos achar que, se corre bem, é porque o realizador é extraordinário, e que, se corre mal, é porque o produtor é uma besta.

VSD – A Rosa Filmes vê cada filme como um caso único. Já aconteceu um realizador precisar de mais tempo para filmar e a produtora apoiar essa exigência?

MJS – Não é uma exigência, é uma necessidade. O tempo é muito importante para os realizadores e para os produtores, não se pode pensar que o produtor não tem o mesmo interesse que o realizador. O realizador é o artista, é estrela, tem que estar brilhante; o produtor tem que estar mais nos bastidores: é como eu vejo a coisa, mas se estas duas pessoas não estão a fazer o mesmo para o filme ser bem sucedido, então há um problema. Se é preciso mais tempo tem de se arranjar mais tempo, nunca um realizador na Rosa Filmes precisou de tempo e não o teve, já tive de pedir descontos a pessoas, descontos a empresas, conversar com o realizador, mas não foi uma exigência, foi para resolver um problema.

VSD – Os gastos previsíveis com a música do filme são orçamentados?

MJS – Quando a música está prevista sim, mas às vezes a música só aparece mais tarde. Eu posso estar a ler um argumento e achar que ficava bem a música tal, mas o realizador é que sabe se quer música ou não… e às vezes não sabe se quer música quando arrancamos, e isso pode ser um buraco que tem que se tapar, tem que se esticar para onde já não há.

JJ – Então nunca tem uma ligação directa com o lado artístico do filme?

MJS – Tenho! Leio os argumentos mas não faço exigências, não sou realizadora. Se imaginarmos que o Joaquim Sapinho, dono da Rosa Filmes, chega aqui e diz que vai fazer um filme de ficção científica, eu respondo-lhe que só pode ser um filme cómico: não há dinheiro para fazer ficção científica bem feita em Portugal: aqui estou a falar de dinheiro e ele está a falar da parte artística. Depois se ele me diz que devíamos arranjar ovnis e me pergunta se acredito em ovnis verdes, posso dizer que não acredito, e há muitas conversas deste género sobre o argumento: aquilo que as histórias têm de credível, sobre o que pode funcionar no argumento, ou até sobre o que é que o argumento quer dizer em Portugal, em França, que leitura pode ter um filme nos vários sítios. Há conflitos, mas depois há os filmes prontos, os problemas foram ultrapassados e isso é que conta no fim.

VSD – Como é decidido o número de cópias que são distribuídas: que critérios regem essa decisão?

MJS – Discute-se com o distribuidor. Há várias coisas aí: primeiro, o filme circula ou não internacionalmente? Faço sempre as cópias que sou obrigada a depositar no ICA, porque entrou no financiamento, e para a Rosa Filmes, uma cópia sem legendas e outra com legendas, em inglês ou francês, de acordo com a estratégia dos festivais – ou faço em duas línguas, uma em francês e outra em inglês, ou só uma legendada em inglês que é, apesar de tudo, a língua universal. A tiragem de cópias para festivais e circulação é da minha inteira responsabilidade: se eu tenho um filme a ser permanentemente requisitado para festivais, tenho que ter cópias para lhes poder dar resposta. Não vou deixar de ir aos festivais, não quero deixar de ir : por exemplo, o *Odete* [João Pedro Rodrigues] teve dez cópias em inglês e dez em francês, porque eu tinha muitas festivais ao mesmo tempo; *A Mulher Polícia* [Joaquim Sapinho], teve talvez 15 cópias em inglês, havia tantos pedidos de festivais ao mesmo tempo, em países diferentes, que não dava tempo para as cópias irem e voltarem, ou irem de uns para os outros, e essa gestão fazia-se.
Em relação aos festivais sou eu a decidir, a perceber se tenho dinheiro ou não tenho dinheiro, onde é que invento dinheiro, isto porque o filme não vai deixar de ir, naquilo que depender de mim eu faço cópias e o filme vai a todo o lado; também não deixo que se façam projecções em DVD de filmes que sejam em 35mm, não deixo que haja coisas piratas por aí, o filme é para ser visto em salas de cinema.
Depois desta questão das cópias para circulação internacional, trabalho com um distribuidor, aí compreende-se quem é o público-alvo, se é mais para homens ou mulheres, para que faixa etária, a campanha está dirigida a quem, etc. Quando lancei o primeiro filme, achava que se deviam fazer umas 20 cópias porque o filme tinha de estar disponível, tinha que haver cópias do filme para as pessoas irem ao cinema e poderem escolher, e o distribuidor respondia-me que as cópias circulavam de uns cinemas para os outros: há coisas que os distribuidores sabem como funciona, hoje em dia já consigo perceber se um filme deve sair com uma tiragem de cópias maior ou menor, há uma aprendizagem que se foi fazendo, vai-se percebendo como é que as pessoas respondem aos filmes, aos actores, aos realizadores, mas essa decisão é tomada com o distribuidor.
Se o distribuidor me disser que sai só com uma cópia, isso é assassinar o filme à nascença, e então opto por tratar do assunto sozinha, mas à partida acho que um filme tem que sair com pelo menos 10 cópias – sendo que 10 é uma tiragem para um filme muito especial –, mas depende dos filmes, não são todos iguais. Cada filme é um filme e as tomadas de decisão em relação à distribuição e exibição são feitas a meias com eles, é um negocio deles e sabem aconselhar, e se depois tiver de

lutar por alguma coisa diferente e contra-argumentar, faço-o.

VSD – Em Portugal não se fazem testes de visionamento com público na fase de pós-produção? Pensa que pode ser um procedimento vantajoso?

MJS – A *sneak preview,* apanhar pessoas na rua e levá-las ao cinema de borla: acho isso muito interessante, acho mesmo, mas não sei o que diga em relação a isso. Acho que as revisões no nosso cinema não se davam nesta lei, neste ICA, o que há é uma falta de educação cultural, mais vasta do que a falta de educação cinematográfica. Os dinamarqueses têm uma coisa maravilhosa: os pais vão depositar a criançada no Instituto de Cinema, miúdos pequeninos, para irem brincar às profissões, aos realizadores! Nós aqui brincamos aos médicos, mas eles brincam aos realizadores: se nós, desde pequeninos, tivéssemos cinema, música, teatro, se os pais levassem os filhos a espectáculos, se a cultura fosse uma coisa acessível e fizesse parte da nossa vida desde pequenos, isto era tudo diferente.

VSD – Que vantagens e desvantagens vê nas co-produções internacionais?

MJS – Imensas vantagens: melhores condições para os realizadores e para os produtores, um mercado novo para o filme – um ou mais, depende de quantos parceiros internacionais se arranjam. Não se fazem muitas co-produções nacionais mas quando são nacionais, não abrindo a perspectiva de um novo mercado, abre-nos uma perspectiva de melhores condições.
As desvantagens que possam vir de uma co-produção têm a ver com os termos com que se negoceia essa co-produção; à partida, uma co-produção é uma vantagem, não há desvantagem, podemos é não ter o benefício que esperávamos porque uma co-produção pode não abrir necessariamente as portas de distribuição desse país, por exemplo, que é a expectativa que se tem, ou o co-produtor pode não conseguir colocar o filme no mercado dele: tudo isso é possível, pode acontecer, é uma responsabilidade partilhada, são desvantagens que se traduzem em riscos.

JJ – A Rosa Filmes também co-produz filmes estrangeiros?

MJS – Já o fez com participações minoritárias, entrou num filme espanhol, num filme brasileiro e num filme irlandês, sendo que só o filme brasileiro estreou em Portugal, para o irlandês e para o espanhol não arranjei distribuidor.
Para co-produzir um filme tenho de acreditar no projecto, tenho de confiar no co-produtor – que o projecto vai ser feito, porque vou estar a arranjar dinheiro que vou ter que justificar, que vou ter que aplicar e o filme vai ter que se fazer –, portanto, há muitas propostas, anda tudo à procura de dinheiro mas ninguém anda à procura de parceiros verdadeiramente. Só acho que deva alinhar numa co-produção se o projecto for interessante para a Rosa Filmes, se acreditar no projecto, se houver confiança na produtora, se achar o realizador talentoso: no caso destas co-produções minoritárias uma desvantagem seria ficarmos associados a um projecto com o qual, no fim, não me identifico, que não saiu como se esperava.
Recebo muitas propostas que são analisadas criteriosamente, mas normalmente dou prioridade ao que estou a fazer, e há outra coisa aqui: nós não podemos estar só a achar que os nossos filmes é que são maravilhosos para exportar e para co-produzirem, também temos que ser capazes de nos identificar com parceiros. Idealmente, arranja-se uma empresa que também tenha filmes especiais, que também tome conta deles assim, mas em Portugal temos um constrangimento em relação às co-produções minoritárias: aquilo que conseguimos financiar em Portugal, para uma co-produção, não pode ser inferior a 20% do orçamento; ora, na Europa, os orçamentos não são de um milhão, são mais altos. Então tenho que ir para outro sítio, porque na Europa não posso senão apoiar um *low low budget* para dar 20%, um *low budget* francês é milhão e meio, dois, até aos três milhões é *low budget*!

VSD – Como lida com a mudança de geração tecnológica dos equipamentos de captação de imagem e som e de pós-produção?

MJS – Preciso de um período demorado de adaptação às novas tecnologias, mas lido bem com elas: vejo o que há de novo, fazem-se testes, eles experimentam as coisas e ou se adaptam ou não se adaptam, ou serve para o não serve para o filme, mas eu tenho de estar informada e de dar alternativas para que os realizadores possam escolher. Não percebo nada de técnicas, mas tenho quem me ensina: se a Sony anda a fazer demonstrações, vou lá mas não vou sozinha, vou com mais pessoas que me traduzem tudo por miúdos, que me ajudam a esclarecer dúvidas.
Quando foram as apresentações das câmaras de filmar ultramodernas andei a ver essas coisas, mas quem costuma fazer pós-produção funciona como fonte de informação, são os técnicos de som e de imagem quem traz as novidades, ou mesmo os fornecedores que, quando têm coisas novas para alugar, emprestam esse material para se experimentar, mas não o emprestam a mim, preciso de arranjar alguém do som que faça testes, que veja se é melhor, se pior, como funciona, e depois sim, posso dizer ao realizador que esta coisa é muito melhor do que a última que usámos, e ele ou quer ou não quer.

VSD – Pensa que a divisão entre "Cinema de autor" e "Cinema comercial" é realista no contexto português?

MJS – Para mim cinema é cinema: quando falo em "cinema de autor" é apenas para nos distinguir do planeta "América"; tenho lá um amigo produtor, mas sei que ele é de outro planeta: é ele que escolhe os argumentos, os realizadores, funciona ao contrário de nós. Aqui, ajudo em tudo o que posso na parte artística, posso dizer que não gosto de ovnis verdes, mas é o realizador que decide se ficam verdes depois de conversar comigo: em suma, o que muda é o grau de interferência naquilo que é artístico; e aqui há uma diferença, por isso estou a chamar ao que fazemos cinema de autor.
Os filmes que produzo são especiais, são assinados pelo Manuel Mozos, o *Quatro Copas*, pelo Joaquim Sapinho, *A Mulher Polícia* e os *Diários da Bósnia*: são filmes que têm uma assinatura que é a deles, são produzidos pela Rosa Filmes mas têm essa assinatura, os filmes são diferentes dependendo de quem os realiza. Há filmes assumidamente e à partida feitos com a ambição de fazer espectadores, enquanto outros nascem com a ambição de deixar marcas nos que os vão ver: essa é uma diferença fundamental. Os filmes são para ser vistos, são para os outros, ficam para sempre, e o importante é que deixem marcas em quem os vê, como

os livros: há livros e filmes que fazem parte da minha vida, dos quais nunca me vou esquecer, e isso é a coisa mais importante nos filmes que produzo. Se deixam marcas numa pessoa ou num milhão de pessoas, bem, era bom que fosse num milhão, mas isso não posso garantir e quero filmes únicos – mas claro que é erradíssimo, do ponto de vista do negócio, pensar que se o filme for visto apenas por uma pessoa, continua a valer a pena. A questão talvez seja ideológica para os mais velhos; para os mais novos são questões de ajustamento de mercado, de concorrência e de posicionamento.

VSD – Quais os principais trunfos e fragilidades do cinema que é feito em Portugal?

MJS – Pergunta muito difícil: não paramos para pensar nisso, para pensar no todo e fazer uma análise de trunfos, de pontos fracos e de pontos fortes. Grande trunfo é o Manoel de Oliveira, o realizador mais antigo do mundo é português. O nosso cinema é especial, o português é uma língua especial e isso é um trunfo, não é uma fragilidade; há muito talento em Portugal, é outro ponto, mas não nos devemos pôr em bicos dos pés com estes trunfos porque eles, só por si, não chegam: para vermos a maior fragilidade basta termos uns *décors* extraordinários, uns actores belíssimos, uns realizadores talentosíssimos, mas começarmos a inchar para parecermos ser de um tamanho que não somos.
Temos muito bom cinema, muitos bons cineastas e temos muito talento. Somos diferentes porque se fala muito português pelo mundo, mas no Brasil eles acham que nós falamos português arcaico e somos legendados: não percebem nada do que dizemos. A língua é muito falada, mas na Europa somos únicos e isso é um trunfo. Temos um cinema muito especial, as fragilidades surgem quando tentamos competir com territórios com que não podemos competir: é importante que nos aperfeiçoemos, não sou nada contra a fazerem-se *blockbusters* portugueses, mas é um território em que é muito difícil competir e há países que nos levam anos-luz de avanço, depois não os conseguimos exportar, mas isso pode ser aperfeiçoado.
Temos grandes embaixadores, comecei por falar no [Manoel de] Oliveira mas a importância dele não se resume à idade, ele continua a fazer filmes e é um homem notável, tem mais de cem anos e é incontornável, é poderosíssimo, pôs o cinema português no mapa e abriu caminho para muitos outros. Somos muito respeitados lá fora, as pessoas gostam do nosso cinema, mas em Portugal não existe a consciência de que o cinema português é apreciado verdadeiramente no estrangeiro.
Também somos um país onde o cinema é muito livre: apesar dessa ideia de que o ICA privilegia os produtores em detrimento de realizadores, temos subsídios a fundo perdido, temos cinema: são muito poucos filmes, faltam condições, o apoio é o mesmo há não sei quantos anos, mas mesmo assim existe essa possibilidade. Somos livres: o João César Monteiro fez um filme negro, é um exercício de liberdade que não é comum ver-se ou ser admitido, há coisas que fazem de nós um país muito corajoso e somos apreciados por isso – e isso é um trunfo lá fora mas cá dentro é uma desvantagem, as pessoas lêem determinados sinais ou como irresponsabilidade, ou como falta de respeito.
Mas há coisas que podem mudar para melhor, há pontos fracos para mudar como essa coisa de uns contra os outros, isto podia ser muito mais simples com melhores relações de vizinhança, equipas mais coesas: quando há problemas, há mesmo problemas; os filmes dão muito trabalho a fazer, mas o resultado é muito gratificante.

Devia haver uma competição mais saudável, mas não há; compreende-se de onde isso vem: são subsidiados oito filmes por ano, e um tão pequeno número gera uma competição assassina. Se pudesse mudava algumas coisas, mas isto somos nós a achar que conseguimos mudar as coisas sozinhos, e não podemos: os produtores teriam que se entender melhor entre si, teriam de se entender melhor com os realizadores; também os realizadores deveriam entender-se melhor entre si, mas a competição leva-nos a esta predisposição, ao instinto de sobrevivência que complica tudo. O conflito traz mudanças e é inevitável, não é necessariamente mau, mas não pode ser permanente e tem de se perceber qual o seu propósito. ■

Tino Navarro (MGN Filmes): "A quota nacional do cinema português é um décimo da média europeia. Porquê?"

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano

TINO NAVARRO nasceu em 1954, em Vila Flor, e começou a trabalhar na produção de filmes em 1972, depois de regressar de França, para onde emigrara em 1969. Trabalhou na Cinegra — jornal de actualidades cinematográficas *Vip 87,* em cinema publicitário, e entre 1974 e 1981 foi professor de português e francês. Dedicou-se à produção de espectáculos musicais, e em 1987 fundou a produtora MGN Filmes; um ano depois produzia e distribuia a sua primeira longa-metragem, *A mulher do próximo* (José Fonseca e Costa, 1988), que foi um sucesso de *box office* em Portugal e recebeu o prémio de melhor filme no festival internacional de Huelva. Desde então produziu e co-produziu mais de vinte filmes, entre os quais *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995), *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997), e *Zona J* (Leonel Vieira, 1998), que ficou entre os cinco filmes com maior número de espectadores desde sempre exibidos em Portugal. Também produziu *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos, 2007), *A esperança está onde menos se espera* (Joaquim Leitão, 2009, de que foi co-argumentista com Manuel Arouca) e *A bela e o paparazzo* (António Pedro Vasconcelos, 2010). Alguns dos filmes que produziu têm sido seleccionados por festivais internacionais: *Portugal, SA* (Ruy Guerra, 2004) pelo Festival de Moscovo, *Um tiro no escuro* (Leonel Vieira, 2005) pelo festival de Shanghai. Tino Navarro presidiu à direcção da Associação de Produtores de Cinema entre 1993 e 2000 e é membro da European Film Academy. Em 1998 foi Presidente do Júri do III Festival Internacional de Cinema Independente de Orense - Forum Cinematográfico do Eixo Atlântico.

VSD – A produção cinematográfica em Portugal está bem como está, ou tem de mudar? E, se tem de mudar, como deve mudar, e porquê?

Tino Navarro – Produzo filmes como entendo, portanto nada tem de mudar. Se a pergunta é: 'a política do Estado tem de mudar ou não?', isso é o que menos me interessa e do meu ponto de vista é o menos importante. Em Portugal a discussão sobre o cinema é sempre em torno do dinheiro do Estado e dos subsídios, e isso é a pior coisa que pode haver, porque se esquece o fundamental desta actividade, que são os filmes em concreto. Se a pergunta é: 'o que acha relativamente aos filmes produzidos em Portugal', então poderia responder, 'de que ponto de vista?' Há um ponto de vista incontornável: existe um mercado em Portugal, há entre 16 e 17 milhões de bilhetes de cinema vendidos em Portugal, mas só 2% é que vão para o cinema português, sendo que a média europeia anda por volta dos 20%. Portugal é, neste aspecto, um país de terceiro mundo; essa realidade deve, ou não, mudar? É bom que mude, ou não é? Porque é que ela existe e como é que pode ser alterada? Isto é que são coisas concretas. Mas também podemos dizer: 'não, eu tenho um ponto de vista meramente pessoal, gosto muito dos filmes que se fazem em Portugal, ou da maioria deles, e acho que se deve fazer esse tipo de filmes, independentemente dos resultados que eles tenham ou não tenham' – é outro ponto de vista.

Por mim, produzo os filmes que entendo, escolho o que quero produzir e com quem trabalho. Trabalho com realizadores, colaboro com eles como com muitas outras pessoas; o cinema é uma actividade colectiva, envolve muita gente, todos eles são importantes — se não forem importantes não estão lá. É evidente que há pessoas mais importantes do que outras: o actor principal é mais importante do que o figurante; mas o figurante também é importante, senão não haveria ali figurantes. É um equívoco pensar no produtor como alguém ao serviço do realizador: trabalho em colaboração com vários realizadores, ou seja, quando trabalho com um estamos ambos a fazer o mesmo filme. É dramático quando há várias pessoas – mas isso pode acontecer entre realizador e produtor, com o director de fotografia, pode acontecer com os actores – que estão a fazer filmes diferentes! As coisas correm bem se todos estão a fazer o mesmo filme e têm claramente na cabeça qual o filme que estão a fazer.

Isto significa que não vou mudar o que estou a fazer, vou mudando. O que é que mudo? Mudo de acordo com aquilo que me apetece fazer. Em primeiro lugar, faço os filmes que me apetece fazer; em segundo lugar, faço-os com as pessoas com quem quero trabalhar – estou a falar de coisas meramente pessoais, outros produtores terão as suas razões, como cada realizador e actor tem as suas razões. As pessoas podem fazer as coisas por dinheiro, por amizade, pelas mais variadas razões. Nunca foi sonho meu fazer filmes: comecei a trabalhar, por razões circunstanciais e práticas, numa produtora cinematográfica – não fazia propriamente filmes de longa-metragem porque em Portugal, em 1972, não existia produção de longas-metragens com um mínimo de regularidade, era uma coisa completamente desorganizada –, fui trabalhar para uma produtora que fazia publicidade, fazia filmes institucionais e uma coisa que desapareceu das salas de cinema, o jornal de actualidades. A minha primeira actividade em cinema foi fazer esses jornais de actualidades, que tinham entre 10 a 15 minutos de duração e passavam antes dos filmes nas salas de cinema. Caí no cinema um pouco de pára-quedas. Mas, a partir daí desenvolvi conhecimentos e capacidades que me levaram, anos mais tarde, a ser produtor. Fui assistente de produção, chefe de produção e director de produção, fiz toda uma carreira que passou também pelo conhecimento concreto e prático do processo produtivo, que não tem nada a ver com o papel de produtor; mas é evidente que um produtor que domine bem todo o processo produtivo estará mais habilitado a poder ser produtor. Mas não é uma condição, podia ser produtor sem perceber como, na realidade, se produz o filme.

VSD – Quais as funções e papel do produtor?

TN – Existem fundamentalmente três funções que estão sobre o "chapéu-de-chuva" do produtor, mas todas elas são diferentes e têm nomes diferentes; em Portugal há uma grande confusão relativamente a essas funções. Em primeiro lugar temos o produtor que trabalha criativamente o projecto com o realizador, ou com outras pessoas: acontece muito no cinema internacional – em Portugal menos, mas também já acontece – um projecto é desenvolvido por um argumentista e por um produtor, eventualmente, e o realizador é contratado *a posteriori* (e, quando vem, traz o seu ponto de vista para o projecto e a sua maneira de trabalhar e até há modificações).

Mas o produtor pode não ter esse lado criativo, há muitos projectos que não têm essa componente por parte do produtor. O trabalho criativo é também um trabalho prático, porque entre produtor e realizador define-se como é que o filme é feito, como é que aspectos práticos – aspectos financeiros, escolhas de equipas, etc., – condicionam, de alguma maneira, o processo criativo. Esse é um lado que o produtor tem e que o leva a receber o *Óscar* de Melhor Filme, o *César* de Melhor Filme, o *Goya* de Melhor Filme, o *Donatello* de Melhor Filme: estou só a falar dos prémios mais importantes do ponto de vista cinematográfico, quer nos Estados Unidos quer na Europa.

Depois o produtor pode ter outro papel, o de produtor executivo, que contrariamente àquilo que se pensa em Portugal, não é a pessoa que organiza a produção no terreno: o produtor executivo é a pessoa que vende o projecto, que financia o projecto, que, pelos seus contactos, por acreditar que aquele é um bom projecto, o consegue vender a terceiros. O papel do produtor executivo é um papel que tem a ver essencialmente com o financiamento do filme e ele desempenha esse lado prático, financeiro, que é importante no projecto criativo porque vai condicionar, de alguma maneira, todo o processo de produção do filme, e vai criar mais ou menos dificuldades à concretização do projecto tal como ele foi pensado. Há uma constante, na produção cinematográfica: por mais dinheiro que se tenha, ele nunca chega. Mesmo os filmes que têm 200 milhões de dólares de orçamento (para nós é uma enormidade) estão sempre a queixar-se de que não têm dinheiro nem tempo suficiente para fazer o que queriam.

Depois há o lado mais terreno da produção, a gestão do orçamento, a negociação dos actores, toda a construção que cabe ao que, no sistema americano, se chama *line producer*. É uma função que, em Portugal e até por falta de dinheiro, é muitas vezes o produtor que faz; outras vezes é partilhada entre produtor e director de produção – que pode ter alguma autonomia para negociar e para tomar decisões, autonomia que lhe é concedida pelo produtor. Em Portugal, há produtores que não desempenham essa função, há outros que a desempenham a 100% (não têm dinheiro para pagar um director de produção, e acabam por ser eles próprios a encarregar-se disso). Portanto temos essas três funções que são completamente diferentes, e que no cinema mais desenvolvido são desempenhadas por pessoas diferentes; nos genéricos dos filmes, principalmente dos americanos, vocês vêem quatro produtores, sete ou oito produtores executivos, e por aí adiante. Em Portugal não, mas isso tem a ver com as nossas limitações da estrutura de produção, com os meios financeiros que levam a que as equipas sejam reduzidas, a que várias pessoas acumulem cargos, um conjunto de constrangimentos que temos, por força dos meios financeiros de que dispomos.

O meu papel principal é o de produtor: há certo tipo de filmes que quero fazer, procuro fazer filmes que, de alguma maneira, reflictam a nossa realidade e o país que somos, e que tenham um olhar e um ponto de vista: mesmo nos filmes aparentemente mais ligeiros há sempre uma componente sobre a sociedade (ou procuro-a e por vezes posso não conseguir exprimi-la), sobre a maneira como ela se organiza, as relações sociais, as relações familiares, a sua evolução. Tenho essa vontade, é o tipo de filmes que gosto de fazer, uns com uma componente social mais forte, até mais política, outros menos, mas sempre sobre a nossa sociedade, sobre a nossa língua e cultura. Depois, tenho uma preocupação adicional: de nada me serve que a minha reflexão ou a história que quero contar seja excelente se não souber comunicar bem, ou seja, não falo para as paredes, falo para os 16 milhões de espectadores de cinema – infelizmente não são 16, são dois a três milhões que vão sistematicamente ao cinema – portanto, e em primeiro lugar, quero comunicar com os portugueses; depois também falo para os milhares de pessoas que vêem os filmes em DVD e para os milhões que os vêem na televisão, e ao falar para eles tenho de ser eficaz; posso decidir fazer um filme sabendo que ele é para uma parte muito minoritária da sociedade portuguesa, mas tenho de saber comunicar com esse público: este é um dos papéis do produtor (mas também do realizador, como é óbvio), saber o que está a fazer e porque é que está a fazer aquilo e não outra coisa qualquer. Fazemos sempre opções – os recursos são finitos, como as pessoas estão a perceber cada vez mais; tem de haver opções, e eu faço as minhas: tenho a preocupação de falar sobre Portugal, falar um sobre o mundo português ou um outro um pouco mais vasto do que Portugal, porque abarca outras realidades (os outros países que falam português, as comunidades emigrantes portuguesas). Quer do ponto de vista da temática, quer do ponto de vista dos destinatários, há aqui duas coisas separadas: uma coisa é fazer filmes sobre certa temática, outra é ter como destinatárias certas pessoas, até porque, conhecendo como conheço a indústria cinematográfica internacional e mundial, cheguei, há muitos anos, a uma conclusão muito simples: o mercado revela-nos que, com raras excepções (curiosamente as excepções mais marcantes são, neste momento, a Índia e os Estados Unidos) está dividido em duas realidades completamente diferentes: por um lado temos um conjunto de filmes transnacionais, que são normalmente os filmes de Hollywood — não são os filmes 'americanos', porque os americanos produzem 600 filmes por ano mas a maior parte deles não viaja nem estreia nas salas de cinema — é o cinema de Hollywood que é um cinema transnacional, quer do ponto de vista da temática (apesar de se centrar muito sobre a realidade americana), quer sob o ponto de vista dos seus públicos. E depois temos os cinemas locais, e assim temos o mercado dividido, é esta a realidade. Os países-excepção são os Estados Unidos, onde o cinema é quase totalitário, e a Índia onde o cinema indiano é praticamente totalitário, e depois temos o cinema de Hollywood a dominar a maior parte dos mercados embora com excepções; por exemplo, neste momento, as excepções mais curiosas são a Coreia do Sul e o Japão, onde há dez anos o cinema americano era totalitário e hoje o cinema nacional tem mais de 50% de quota de mercado. Devíamos olhar para esses exemplos, porque há muita gente que defende que este estado de coisas não se pode mudar. Na Coreia do Sul e no Japão

(o Japão foi ocupado depois da 2ª Guerra Mundial, a Coreia do Sul teve uma guerra nos anos 50 e foi ocupada pelos americanos também) a presença americana, do ponto de vista político, militar, económico, social, foi fortíssima e, ainda por cima, trata-se de países saídos de duas guerras devastadoras: não havia cinema nacional e o cinema americano era dominante; ora, nos últimos anos, provavelmente fruto de políticas interessantes e de visão de futuro, as coisas mudaram, e neste momento é mais fácil na Coreia um filme coreano ser um grande sucesso do que um filme americano.

Na Europa comunitária, que é a realidade mais próxima de nós, temos uma quota nacional média que ronda os 20 e tal por cento, com países mais fortes como a França e países mais frágeis como Portugal; mas há uma média, na qual infelizmente Portugal está no fundo. Equiparados a Portugal, com quotas de mercado tão pequenas, só mesmo alguns pequenos países do antigo bloco leste, que não tinham autonomia ou estavam englobados noutros países maiores, e depois, com a fragmentação política, fruto da queda do muro de Berlim, se constituíram em pequenos países, a Estónia, a Lituânia; fora isso a maior parte dos países tem quotas de mercado pelo menos na ordem dos 15% – este é o nosso drama: nós, sendo um dos países mais antigos da Europa, com uma unidade territorial das mais antigas da Europa e tendo uma língua que é própria (porque nesses países ainda por cima têm o reflexo da língua dominante que os envolve, ora o alemão, ora o russo), temos uma quota de mercado marginal e, aparentemente, ninguém se preocupa com isso.
Isto é dramático para nós, porque enfraquece a nossa língua, a nossa cultura, enfraquece inclusive a nossa identidade, e dir-me-ão 'mas tem que ser assim?', e eu digo que não, digo que podemos competir com os filmes americanos – apesar da desproporção de meios, que se reflecte quer nos filmes quer em tudo o que é o lançamento dos filmes e as campanhas de marketing, de todo o dinheiro que se gasta neste processo –, digo que podemos competir com eles. O curioso é que há muita gente contra o cinema americano, em particular contra Hollywood, mas que abre as portas escancaradas ao cinema de Hollywood desistindo da luta, fechando-se num discurso autista, de autor, do tipo 'faço o que me apetece e estou-me nas tintas para o público,' e, ao mesmo tempo, lançam os maiores anátemas sobre o cinema de Hollywood, esquecendo que algum dele é muito bom.

O que acho brilhante é que a maior parte das pessoas adora John Ford, Howard Hawks, Hitchcock, cineastas de estúdio, que nunca escreveram uma linha, nunca escreveram um argumento: é uma contradição absoluta na história do cinema, que é uma arte popular, uma arte de massas, que rapidamente se popularizou desde o seu nascimento com os Lumière, com o Méliès, com o cinema mudo; como é que posso achar que o John Ford conta histórias, que diz que uma história tem princípio, meio e fim, é o nosso ídolo, se depois faço exactamente o contrário, como aqueles senadores e congressistas americanos republicanos que acham que o casamento e a fidelidade são valores fundamentais e que depois, dia-a-dia, fazem o contrário?
Eu gosto muito dos filmes do [Frank] Capra; se quisessem um exemplo do cinema social que procuro fazer, ele tem a ver com a experiência capriana, sobretudo no período da grande depressão e depois do *New Deal* do Roosevelt; era um cinema de valores, de princípios, que não pretendia mudar o mundo mas procurava contribuir para um olhar positivo, uma luz ao fundo do túnel, porque de facto a situação era dramática, e aquele cinema acreditava nos valores humanos, da solidariedade, da humanidade. É um bocado o que procuro fazer; depois, cada filme é um filme, há filmes que saem melhor do que outros, acontece a todos, seja onde for, em qualquer lado do mundo. Quem julga que só faz obras-primas está completamente enganado; os filmes dependem de muitos factores, nem sempre se escolhe bem, e cada filme é diferente dos outros.

Voltando à vossa pergunta: não vou mudar nada, vou é fazer histórias novas, mudo à medida que a sociedade vai mudando. Por exemplo, o *Adão e Eva* [de Joaquim Leitão] é um filme de 1995, a história do filme é sobre uma coisa que continua a ser actual: uma mulher bissexual queria ser mãe sem ter o ónus de ter um pai, um marido, mas acaba, na cena final, a ter uma criança com três pais, dois homens e uma mulher – que coisa mais revolucionária, ou seja, reflectindo a sociedade portuguesa da altura, mas era um filme que procurava apontar caminhos, tinha a ver com uma nova sexualidade que ainda vai ter que fazer um longo caminho para entrar no quotidiano das pessoas e ser aceite. Tenho procurado reflectir muito sobre as famílias e sobre a relação familiar: fiz um filme chamado *Adeus, Pai* [Luís Filipe Rocha, 1996], sobre uma criança que queria ter um pai que não tinha, e inventa uma história onde mata o pai para poder estar com ele, uma coisa violentíssima, contada num tom ligeiro, mas que é um drama fortíssimo. Ele escreve uma redacção na escola onde conta as férias com o pai, mas como o pai não passa férias com ele, não lhe liga porque é um executivo – outro problema das sociedades actuais, os pais não têm tempo, ou porque não têm dinheiro ou porque têm dinheiro a mais – e ele mata o pai, escreve um texto onde inventa para o pai uma doença fatal para o pai mudar e ter tempo para ele: é uma coisa de uma violência enorme.
Acabei recentemente de fazer um filme do ponto de vista de um pai: quando nos acontece alguma coisa, quando ficamos doentes, velhos, o que gostaríamos que os nossos filhos fizessem por nós? E será que eles pensam nisso? No fundo é uma história sobre como gostaria que o meu filho me tratasse, à mistura com outras coisas que têm a ver com a ausência de valores na sociedade, com o peso pago por quem tem valores; o filme pode ser mais ou menos conseguido, mas era sobre isso, procuro ter sempre este tipo de reflexão. Mudo de acordo com a mudança da sociedade e de acordo com aquilo que entendo que uma coisa é, ou que deve ser, mesmo que não esteja a ser discutida, mas pode vir a sê-lo.
Nos anos 90 fiz um filme sobre o drama que a droga é [*Tentação*, Joaquim Leitão, 1997], e isto porque na altura era um problema muito forte na sociedade portuguesa. Vi nos jornais duas pequenas notícias, uma sobre uma viúva transmontana que um dia se entrega no posto da GNR da Vila e diz que acabou de matar o filho, que era drogado; ela via-o sofrer tanto que preferiu matá-lo para não o ver sofrer mais. A outra era uma senhora do *jet set* internacional que tinha um filho dependente de drogas duras e tinha feito de tudo para tentar fazê-lo sair delas, pagou-lhe clínicas em todo o lado, mas nada resultou; em desespero, para se aproximar do filho, começou a drogar-se para partilhar a dor com ele: são dois sacrifícios de mães completamente inacreditáveis; decidi fazer um filme sobre uma pessoa que se apaixona por outra e faz tudo para a salvar; tem componentes religiosas muito fortes. Curiosamente, quem melhor recebeu o filme foi a Igreja

Católica. Toda a gente pensava que ia ser um filme polémico e as melhores críticas, que melhor perceberam o filme, vieram da imprensa católica, coisa que me deu bastante prazer, porque, não sendo católico nem religioso, tive formação católica e um conhecimento bastante profundo da religião católica.

VSD – Portanto, é a sua produtora que vai desenvolvendo projectos e posteriormente contrata realizadores, é isso que se passa maioritariamente?

TN – Não, trabalho da maneira mais variada possível. Tanto recebo argumentos – propostas de realizadores ou de não realizadores – como parto de pequenas notícias que tenho para contratar pessoas que desenvolvam projectos ou para escrevê-los; às vezes as circunstâncias obrigam a que tenha de escrever eu, acontece-me em casos pontuais.
O que tenho é de ver se o projecto me interessa o suficiente para lhe dedicar o meu tempo e o meu dinheiro. As pessoas também são importantes nesta equação: as pessoas com quem vou trabalhar interessam-me, ou não? Depois há um processo evolutivo de desenvolvimento do projecto, de escrita do projecto: normalmente desenvolve-se, escreve-se, rescreve-se ou escreve-se uma outra versão, não acredito que haja primeiras versões perfeitas, é um equívoco que se vê muito no cinema português. Há falta de trabalho no argumento e mais vale trabalhar o argumento muitas vezes, porque é mais barato, do que partir para um filme com um mau argumento. Há um ditado no cinema que diz que é possível fazer um mau filme de um bom argumento mas é impossível fazer um bom filme de um mau argumento, e isto é verdade.

VSD – Produz diversos filmes ao mesmo tempo? A sua produtora tem dimensão para isso?

TN – Não é uma questão de dimensão. O processo de produção de um filme seriamente levado é longo, demora anos, e como produzo com regularidade um filme ou dois por ano, isso significa que tenho sempre filmes que estão em fases diferentes, é a única maneira de ter uma produção regular. Para uma produtora ter uma actividade regular e sendo que o tempo médio de um filme é de dois anos (com a escrita do argumento, filmagens, pós-produção, e a estreia), isto significa que tem de haver sempre um cruzamento de projectos em fases diferentes: neste momento estou na pós-produção de um filme, dobragens e músicas, estou a preparar um filme para ir filmar e tenho vários projectos que estão em fase de escrita, há este encadeamento.

VSD – Gostava de abordar especificamente a questão do financiamento, mas há pouco referiu que o seu trabalho é mais de produtor.

TN – Acumulo as várias funções. Também trato do financiamentos dos filmes; o que acho é que o acento tónico da discussão, em Portugal, é sobre o financiamento dos filmes e, em particular, sobre o financiamento do Estado, quando deveria ser sobre os filmes que fazemos. Um filme pode custar dez mil euros e não ter problema nenhum de financiamento. Para um filme que custe 100 mil ou 200 mil euros não preciso de financiamento do Estado. Mas primeiro quero saber qual é o filme, saber se me interessa, se quero fazê-lo; só depois quero perceber quanto é que o filme irá custar. Imaginemos que o argumento está feito e que me chega aqui: a primeira coisa que faço é lê-lo, depois digo se gosto ou não gosto, se acho que deve ou não ser feito, e só depois de responder a essa pergunta é que vou fazer outra pergunta: 'para fazer isto bem, do que é que preciso?', porque cada filme tem os seus problemas específicos; só depois de responder a essa pergunta é que faço outra, 'como é que faço, financio isto tudo do meu bolso ou arranjo parceiros para financiarem comigo este projecto, e nesse caso quem são esses parceiros e que estou disposto a dar-lhes?' Essa pergunta é a última desta cadeia de processos, e acho que é completamente errado pôr as coisas assim.

VSD – Supondo que o financiamento de um filme se limita aos 700 mil euros do ICA, como é, em média, distribuído esse dinheiro?

TN – Mas não se limita. A distribuição do dinheiro depende da sensibilidade de cada um. Quando olho para um projecto, vejo quanto é que as coisas custam, e aqui trata-se de uma decisão estratégia minha: temos uma característica muito particular no nosso cinema: a nossa produção é pouco maleável, pouco flexível; ao contrário dos países mais desenvolvidos, o equipamento, os actores, os técnicos, custam o mesmo, independentemente do projecto; nos Estados Unidos fazem-se filmes de 10 mil dólares e outros de 200 milhões; os actores que ganham 20 milhões num filme podem ganhar 100 noutro. Em Portugal, não: o actor quer lá saber do orçamento, diz-me é que ganha 500 euros por dia, que essa é a sua tabela (há sempre excepções, curtas metragens ou trabalhos por amizade, mas estou a falar do que é regra na produção cinematográfica). Isto tem duas consequências: primeiro, dificilmente se produzirá bem um filme, a não ser que tenhamos um mínimo *x* (desde que o filme não se resuma a duas pessoas, dentro de um quarto, a falar uma com a outra: aí pode custar muito pouco dinheiro). Depois, temos de ter em conta as características do mercado e a combinação das várias fontes de financiamento teoricamente possíveis.
Há uns anos calculei o financiamento público dos meus filmes e andava por volta dos 35% dos custos de produção; mas há filmes em que pode ser 50%, há outros em que é menos, porque tenho normalmente capacidade para encontrar parceiros com quem produzo filmes, desde distribuidores a canais de televisão; a minha realidade é, talvez, muito diferente da de outros produtores, mas acho que por culpa deles; é uma questão de opção. A preocupação deles é obter o subsídio do Estado e pensar que com o subsídio do Estado se faz o filme. Eu também uso o subsídio do Estado, se o tiver é evidente que o uso, tenho tanto direito a ter subsídio do Estado como qualquer outro.
Não tenho qualquer preconceito relativamente ao financiamento do Estado: acho que o Estado não faz a mínima ideia de porque é que gasta não sei quantos milhões na produção cinematográfica, não tem objectivos, não define esses objectivos, não pede responsabilidades, portanto, assim, vale tudo. O Estado devia decidir quais as razões porque apoia a produção cinematográfica, e quais os objectivos que visa alcançar com essess apoios, como faz noutras actividades. E depois, tendo objectivos, devia fazer balanços, devia querer saber se se atingiram os objectivos ou não, para corrigir os erros cometidos — eis o que deveria ser, nesta matéria, a política do Estado. O objectivo tanto pode ser o de fazer filmes para ir a festivais internacionais, como o de fazer filmes para as salas e para os espectadores. Mas definam-se objectivos, porque um dos grandes problemas desta actividade, e particularmente da actividade do Estado nela, é que, sem objectivos, vale tudo, ninguém é responsável por nada, e portanto queimam-se milhões de euros.

VSD – Para alguns realizadores, o modo de relacionamento entre o ICA e os filmes está errado, porque o ICA privilegia os produtores e não os realizadores.

TN – É uma opinião como qualquer outra. Qualquer realizador pode ser produtor, é simples. Se quer ir ao concurso do ICA – aliás, só em Portugal é que pode ir ao concurso do ICA, nos outros países não pode –, constitui uma empresa e vão para concurso, qual é o problema? Sempre houve em Portugal produtores-realizadores, ou realizadores-produtores, não vejo nisso drama nem problema nenhum; mas há drama se as pessoas querem o dinheiro e o poder sem terem a responsabilidade, porque isso é o que está mal neste sistema: os realizadores podem ir a concurso, recebem dinheiro, têm o poder inerente a esse apoio, e depois não têm a responsabilidade: se a coisa corre mal, quem se lixa é o produtor.

VSD – É verdade que "o produtor não mete um cêntimo do seu bolso" no filme que produz?

TN – Não tenho obrigação nenhuma de financiar este filme ou aquele, a única coisa que acho é que quando as pessoas assumem compromissos devem cumpri-los. Se um produtor diz "não financio", é um problema entre ele e o realizador. Esse é o lado errado da visão de alguns realizadores: há realizadores que acham que têm um direito divino, tal como os reis antigamente tinham, de filmar, e acham que os outros — o Estado, mais uns quantos burros, produtores e distribuidores — têm de pagar para eles filmarem. Ora eu não acho que ninguém tenha direito nenhum, para mim tanto tem direito a filmar o senhor não sei quantos como o senhor que está ali a apanhar o lixo, é um cidadão como outro qualquer; mas direito divino não têm, porque todas as pessoas são iguais, não há ninguém que seja mais igual do que outro, e o problema é que na cabeça dessas pessoas está o principal erro disto tudo, acham que são mais do que os outros e que tem direito a mais do que os outros. Quem quer ser realizador tem todo o direito de lutar por ser realizador, e das duas uma: ou convence alguém de que tem talento e merece que esse alguém ponha dinheiro nesse talento, ou então põe dinheiro do seu bolso.

VSD – Há realizadores que se queixam de que o produtor gasta o dinheiro de forma demasiado padronizada.

TN – Não falo pelos outros, não faço ideia do que se passa nas produções dos outros. Quando faço um filme olho para o argumento e faço um plano de trabalho onde está tudo previsto, está lá quantos figurantes vou ter, em cada dia, em cada cena, se vou ter carros, se vou ter adereços, está lá tudo, qual padronizado! Cada filme é diferente de outro filme, há filmes onde tenho 20 actores, outros onde tenho 30, outros onde tenho 40, outros onde tenho figurantes, 200 ou mil, não há padrão nenhum.

VSD – Parte dos realizadores parece precisar de mais tempo para filmar, mesmo que isso implique trabalhar com equipas mais pequenas.

TN – Se pagarem do bolso deles, óptimo! Até podem estar um ano inteiro a trabalhar e a filmar com equipas pequenas, grandes, médias, o que quiserem, mas pagando do bolso deles; ou então provem que merecem esse investimento, porque o problema disto é que as pessoas acham que têm direito, é uma coisa completamente absurda. Volto a dizer que, se um realizador acha que tem isso tudo, que seja ele o produtor: que produza ele, já que decide tudo.

Miguel Cipriano – Nunca lhe aconteceu um realizador pedir mais tempo, uma equipa mais pequena?

TN – Já me aconteceu ser eu a pedir ao realizador para filmar mais. Independentemente do orçamento e do tempo que tenhamos, eles nunca chegam, tanto faz que tenham 200 milhões, um milhão ou 10 mil, porque se estiver a filmar 10 semanas posso tranquilamente dar 15. Se tiver um milhão ou dois de orçamento gasto-os na mesma, isso é uma falsa questão: há projectos que não faço ou que nem desenvolvo porque acho que não há condições financeiras para o desenvolver. Se me aparecem aqui com um projecto tipo *Guerra das Estrelas* digo que não vou produzir, não há condições para produzir isto bem, só produzo os projectos se entender que os estou a produzir nas condições adequadas. Essa é uma questão completamente absurda, quando é apresentada com esse tipo de esquematismo do "queria ter mais tempo", bem, qualquer realizador pode ser produtor, é fácil, produzam eles, não tenho medo da concorrência.

VSD – Parte dos realizadores que manifestaram esta posição sublinharam preferir abdicar de uma parte do ordenado em troca de mais tempo para filmar.

TN – Isso não é verdade. Toda a gente gostaria de ter mais tempo para filmar; o Cameron está a filmar com 200 milhões durante oito meses e para ele é curto; tomara eu poder filmar 10 em vez de oito semanas (e isso nem significa que tivesse melhores resultados), mas tem de haver um equilíbrio realista. O segredo é tentar gerir o orçamento de maneira a que o filme seja o melhor possível; gerir o orçamento significa o equilíbrio entre aquilo que vai custar o argumento, a música, a rodagem, os actores principais. O que acontece com certa gente é que gasta o dinheiro todo que tem na rodagem e depois a pós-produção nem existe. O segredo é ter esse equilíbrio. Tenho um lado muito pragmático e prefiro não fazer um filme do que fazê-lo mal, porque o meu valor é o filme, tenho tanto ou mais interesse do que o realizador em que o filme seja um bom filme e que funcione, o filme é meu, por isso se render posso recuperar o dinheiro investido e posso até ganhar dinheiro.
O tempo é sempre escasso e o dinheiro é sempre escasso, qualquer produtor e qualquer realizador dirá isso, infelizmente mais tempo nem sempre significa que o filme seja melhor, há um tempo e ritmo que tem que ser encontrado, nem a mais, nem a menos.

VSD – Os gastos com a música são orçamentados?

TN – São, a não ser que não haja música, não tem que haver música nos filmes, já vi filmes sem música. Das duas uma, ou a música vem à borla ou então alguém a faz e paga-se.

VSD – A maioria dos realizadores entrevistados não se envolve na criação de materiais promocionais.

TN – Nem tem de se envolver, nem é uma função da produção; quem garante que o produtor ou realizador percebem alguma coisa de marketing?

VSD – A quem deveriam caber estas funções?

TN – Aos distribuidores, a agências de publicidade especializadas que infelizmente não existem em Portugal mas que existem noutros países; esse é um dos

nossos grandes *handicaps*. Não deve caber a mim nem ao realizador; quanto muito podemos ver propostas e dar uma opinião sobre cartazes, *trailers*, mas não é garantido que um realizador que sabe fazer um filme saiba montar um *trailer*, são coisas muito diferentes, é outra linguagem, e mais ainda se se tratar de um *spot* de televisão: isto deveria caber a pessoas especializadas em marketing, que olhassem para o filme e dissessem: 'a melhor maneira de comunicar este filme é esta: vamos fazer um cartaz com este tipo de composição'. Eu contrato pessoas especializadas para isso, apesar de não ter muitos meios e, por exemplo, nos cartazes trabalho com bons *designers*, não são propriamente especialistas em marketing mas são bons *designers*, mostro-lhes o filme e depois fazem-me propostas, e depois eu escolho, bem ou mal.
Fazer um *trailer* é um pesadelo exactamente por não haver pessoas especializadas neles, porque é uma linguagem diferente, que pode significar o enterro, ou não, de um filme. O problema é que não temos massa crítica para isso, não há produção suficiente para que haja quem se dedique em exclusivo a esse tipo de actividade.

VSD – Mas é a produção que garante esses contactos e pontes?

TN – A produção não tem fazer esses contactos, o que um produtor tem de fazer é arranjar um distribuidor, nem começo um filme sem ter um distribuidor e dinheiro de um distribuidor, já sei quando é que um filme vai estrear antes de o começar a filmar. Estou a falar de uma realidade que provavelmente não é a realidade da maioria das pessoas, tenho que encontrar o distribuidor que olhe para o filme e perceba a que públicos o filme se destina e como é que deve fazer a sua campanha de comunicação. É muito diferente fazer campanhas de comunicação para crianças e para adultos. Olhar o filme, como é que vou fazer comunicação, com quantas cópias vai sair: aí os especialistas são os distribuidores.

VSD – Veria vantagem na criação de empresas que sejam simultaneamente produtoras, distribuidoras e exibidoras?

TN – A MGN é só produtora, não é distribuidora nem exibidora e isso representa o meu ponto de vista; os interesses entre produtor, exibidor e distribuidor são complementares mas por vezes antagónicos. Curiosamente, nos Estados Unidos, onde as pessoas pensam que é tudo à lei da bala, não é: em 1947 um senhor chamado Walt Disney meteu um processo no Supremo Tribunal contra os distribuidores e exibidores ao mesmo tempo e ganhou, e desde então é impossível, lá, um distribuidor ser exibidor ao mesmo tempo, porque o interesse do exibidor não é mesmo do distribuidor, o distribuidor quer que o seu filme faça o mais possível e o exibidor quer que sua sala faça o mais possível, e por vezes são interesses contraditórios, porque se um exibidor tirar aquele filme que está a fazer 500 espectadores por semana e puser um filme novo, se calhar vai fazer 700; mas o distribuidor, se o filme sair das salas, já não recebe o dinheiro, o seu interesse é que o filme se mantenha em sala mesmo que só faça 400 espectadores. Tudo aconselha a que distribuidor e exibidor não sejam o mesm; mas é evidente que podemos ter o inverso, que um pequeno exibidor e um pequeno distribuidor beneficiem os próprios filmes; mas isso nunca acontece por causa da pressão do mercado.

VSD – Como é decidido o número de cópias que são distribuídas?

TN – Há filmes que falharam e que nem deviam ser distribuídos. O número de cópias depende de cada filme, não há número mínimo nem número máximo: o número máximo, no limite, é o número de ecrãs que houver no país, mas não há nem mínimo nem máximo, depende de se olhar para o filme e achar que vai funcionar muito bem, por isso posso distribuir com 100 cópias, ou então não, isto é para públicos muito reduzidos que só existem em Lisboa e no Porto, que só vão a determinadas salas.

VSD – Os festivais são veículos importantes para a promoção dos filmes?

TN – Não, nem mesmo Cannes. Vejam os resultados, façam esse trabalho de casa! O problema disto tudo é que existe muito má informação, há aquela coisa de pensar que os filmes portugueses fazem grande sucesso internacional... bem, vão ver os resultados dos filmes portugueses. Isto não é uma opinião subjectiva; a opinião é subjectiva, cada um pode ter a sua, mas depois há os factos: vejam os filmes portugueses presentes nesses festivais, vão ver quantos espectadores fizeram e depois logo vêem se os festivais são, ou não, relevantes, é para isso que há estatísticas e matemática. A resposta a essa pergunta é uma coisa que pode ser verificada, não é matéria de opinião, é dada por factos: agarrem nos filmes portugueses que estiveram em Cannes, Veneza ou Berlim, estudem os seus resultados de bilheteira, e depois logo vêem que eficácia têm os festivais. Depois vêem-se filmes que não estiveram lá e analisam-se também os resultados de bilheteiras e logo chegamos a conclusões, não preciso de estar a dizê-las, não vamos transformar o que é objectivo em subjectivo. A quota de mercado do cinema português em Portugal é de 2,5% ou pouco mais: é um facto, não é uma opinião. Dos milhões de bilhetes vendidos em Portugal, para os filmes portugueses têm ido 2%, 2,5% por ano. A quota de mercado dos filmes nacionais em França foi, em 2009, de 36,8%, (200,9 milhões de bilhetes); na Alemanha, 27,4%; na Itália 24,4%; em Espanha 16%; na Inglaterra 16,5%; na Rússia 23,9%; na Áustria, 8%; na Bélgica, 7,9%; na Holanda, 17,4%; na Dinamarca, 17%; na Finlândia, 15%; na Islândia, que tem 300 mil pessoas, 10%; na Noruega, 20,6%; na Suécia, 32,7%. em Portugal foram 2,7%. São factos. Vemos a diferença? E também estamos a falar de países pequenos: a Finlândia tem cinco milhões de habitantes, a Suécia tem 9,3 milhões, nós temos 10. Não são os grandes países que têm maior quota de mercado. Não: nós é que somos brilhantes e estamos certos; os outros são todos burros, na Dinamarca, na Suécia, nos outros países. Com quem é que Portugal se equipara? Com a Croácia, que tem 1,6%. Até a República Checa tem 25%, e a Hungria 9,3%.

MC – Como fazer frente à predominância do cinema americano no mercado português?

TN – Fazendo bons filmes que funcionem.

MC – Que funcionem para o público?

TN – Mas os filmes são feitos para quem? Quando uma pessoa faz um filme, escreve um livro ou uma peça musical, é para os outros, é sempre para os outros, não é para ele próprio. Quem comunica é porque tem vontade de comunicar com alguém e a comunicação pressupõe sempre dois pólos, um que comunica e outro que recebe a comunicação.

VSD – Costuma fazer testes de visionamento com público na fase de montagem? Faz alterações em função desses testes?

TN – Faço, mas já depois do filme estar montado. Podem-se fazer testes para se perceber em que tipo de público funciona o filme, podem-se fazer porque há dúvidas sobre algumas soluções e queremos ver se funcionam. Para fazer projecções-teste, precisamos de definir primeiro o seu objectivo. É um instrumento como outro qualquer, há vários tipos de teste que faço, até vejo o filme com outras pessoas, gosto de ouvir opiniões, mesmo que não esteja de acordo.

VSD – Tem co-produzido com empresas estrangeiras? Quais?

TN –Filmei na China, no Brasil, na Europa, nos Estados Unidos, na Índia, com certeza tenho alguma experiência a esse nível. Co-produzi e tenho co-produzido com muitos países, faz parte do currículo da MGN.

VSD – Como lida com a mudança de geração tecnológica dos equipamentos de captação de imagem e som? Consegue acompanhar essa mudança?

TN – Não há problema nenhum, tudo aquilo que houver que facilite a vida às pessoas e que seja o melhor instrumento, não é mau. São instrumentos, não são fins em si, a câmara de filmar, a película, o vídeo e o digital são instrumentos, não são fins, os instrumentos em si não são maus, depois quem os usa pode é usá-los mal. Não tenho nada contra o progresso tecnológico, tomara que o mundo evoluísse mais.

VSD – Que apreciação faz do FICA?

TN – Não faço nenhuma. A actividade do FICA tem sido muito reduzida. Acho que esse tipo de respostas não podem ser dadas numa frase. Para se apreciar a actividade de seja quem for, principalmente desse tipo de instrumentos de política pública, temos de analisar, de ver, de perceber, e isso demora muito tempo. Acho brilhante que me perguntem a apreciação que faço do FICA: e a do ICA? Também podiam fazer essa pergunta... isso pressupõe que o FICA é mau e que o ICA é bom?

VSD – Pelo contrário, parte das perguntas foram sobre isso e disse o que quis sobre o ICA.

TN – A minha análise, quer relativamente ao ICA quer ao FICA é negativa, mas a base do erro, do meu ponto de vista, é que quer um, quer o outro, nunca definiram de forma clara quais os objectos que prosseguem, se é que os têm. Ao não definirem objectivos levam a que não se possa fazer um balanço, e que não se possa decidir se correu bem ou correu mal. Suponhamos que digo, o objectivo é que o cinema português tenha uma quota de mercado de 1% ao ano; se tenho 2,5%, correu muito bem! Conheço realizadores que dizem que o seu objectivo é atingirem o seu público, e a cada filme dizem 'atingi!' Pergunta-se: 'quantos são?' Resposta: 'São dez gajos'; óptimo. É um truque, também sou capaz de o fazer. O problema do ICA e do FICA é esse, é não haver definição dos objectivos a atingir pela política do financiamento público. Não havendo objectivos, nunca saberemos se a coisa está a resultar ou a falhar, nunca saberemos, nem se a coisa correu bem nem se correu mal. E, se correu mal, nunca saberemos porque é que isso aconteceu, nem o que tem mudar para que corra bem. ■

José Mazeda (Take 2000): "Um milhão de euros é hoje o mínimo para uma longa"

Entrevista conduzida por Miguel Cipriano e Vanessa Sousa Dias

JOSÉ MAZEDA, fundador da produtora Take 2000, nasceu em 1950 em Macedo de Cavaleiros e fez o curso da Escola de Cinema do Conservatório (actual Departamento de Cinema da ESTC). Produziu *O consul de Bordéus* (Francisco Manso, 2010), *Assalto ao Santa Maria* (Francisco Manso, 2009), *Adriana* (Margarida Gil, 2004), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, Espanha, 2002, co-produtor), O Rapaz do Trapezio Voador (Fernando Matos Silva, 2002), Quando o Sol Toca na Lua (Pedro Palma, 2001), *Mararía* (António José Betancor, 1998, co-prod.), Atilano, presidente (Santiago Aguilar, Luis Guridi, 1998, prod. associado), *Le bassin de J.W*. (João César Monteiro, 1997, prod. executivo) *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, França, 1997 prod. associado), Ao Sul (Fernando Matos Silva, 1995 prod. executivo), *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, Itália,1995, prod. executivo), Amor & Alquimia (Fernando Fragata, 1995), Rosa de Areia (António Reis e Margarida Cordeiro, 1989), Le cercle des passions (Claude d'Anna,1983, prod. associado), *Rita* (José Ribeiro Mendes, 1981, prod. executivo). Foi director de produção (responsável pela equipa portuguesa) de The Ninth Gate (Roman Polanski, 1999) e de *Vertigem* (Leandro Ferreira, 1992), O Som da Terra a Tremer (Rita Azevedo Gomes, 1990), Mar à Vista (José Nascimento, 1989), *O Desejado* ou *As Montanhas da Lua* (Paulo Rocha, 1987), A Flor do Mar (João César Monteiro, 1986), No Speaking (Luís Fonseca Fernandes, 1983), *Oxalá* (António Pedro Vasconcelos, 1981), e foi actor não creditado em *Le bassin de John Wayne*, de João César Monteiro.

Miguel Cipriano – Como inicia o processo de trabalho com cada projecto? Acompanha os projectos desde a ideia inicial ou apenas quando já existe um guião?

José Mazeda – Depende. Eu tenho muito respeito pelo cinema de autor porque é um cinema que nós sabemos fazer. É apoiado pelo Ministério da Cultura, sabemos que não vai dar dinheiro, o realizador também sabe isso, e é uma aposta. Efectivamente, se é cinema de autor pode haver menos intervenção do produtor, mas isso não quer dizer que não tenha um papel activo e que não tente melhorar o projecto. Agora, realmente há maior intervenção minha nos filmes que não são de autor. Por exemplo, no *Assalto ao Santa Maria* e n'*O Consul de Bordéus* cheguei ao ponto de mandar mudar o guião e

fui mais interventivo na escolha dos locais, da música, dos actores... Mas isto da intervenção não é poder, é colaboração, e depende também da relação que o produtor tem com o realizador.

MC – Acha que há demasiada estandardização na execução orçamental?

JM – Há, porque os orçamentos são feitos ao contrário. São feitos para o ICA com base em subsídios de 750 mil euros, e esse dinheiro nunca chega, tem sempre de se fazer cortes. Dois ou três realizadores conseguem fazer orçamentos de três ou dois milhões de euros e os outros não fazem, portanto, efectivamente há. Daí a tal história do Fundo [Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual – FICA] poder vir a mudar a situação. No caso do projecto do Aristides [*O Consul de Bordéus*] o próprio Fundo, tentando fazer um filme com outras dimensões, deu problemas por ser tanto dinheiro.

MC – Dentro dessas limitações financeiras há espaço para discutir opções com o realizador?

JM – Há. Às vezes demoramos um ano a arrancar com o filme porque não há dinheiro. Prescindimos disto e daquilo e chegamos a uma forma de não se ganhar dinheiro ou de se perder pouco. Se vocês tentarem fazer, hoje, um orçamento para uma longa-metragem vêm que um milhão é o mínimo. E por isso é que as pessoas se começam a virar para os meios digitais. Não é por acaso que a Tobis também está aflita. Tirando o Oliveira, no último ano, os três mais antigos, que são o Paulo Rocha, o Fernando Lopes e o Alberto Seixas Santos, filmaram todos em HD com uma Red One. Foram dos primeiros a perceber que tinham de se adaptar.

MC – Como lida com a mudança de geração tecnológica dos equipamentos de captação e de pós-produção?

JM – Tive sorte. Quando ainda não se falava muito em digital, um filme com o Fernando Matos Silva, por ideia dele, e como ele estava muito ligado ao video por causa da televisão, foi filmado metade em vídeo, metade em película. A actualidade era em vídeo e o flashback era em película. Fiz uma pesquisa, fui à Suiça, a Espanha, e mesmo cá tentei saber como é que os laboratórios trabalhavam. Isso deu-me conhecimentos e eu percebi que a passagem para cinema podia ser feita. De tal forma que ainda o ano passado gastei 70 mil euros a fazer a passagem de um filme que tinha rodado em vídeo, em Beta digital, para cinema. Isto porque ainda não sabia que o ICA já aceitava cópias em cassete em vez de película, e gastei uma fortuna que não me serve para nada porque a Lusomundo vai lançar o filme e não quer saber de película, já só quer cassete ou disco. Depois comprei uma Red One, que agora vou vender porque está outra para sair e esta vai ficar desactualizada. Acho que nesse aspecto estive à frente.

Vanessa Sousa Dias – A Take 2000 produz vários projectos ao mesmo tempo ou dedica-se apenas a um?

JM – No ano passado produzi dois grandes e no ano anterior só um. Às vezes há atrasos por falta de dinheiro e acabamos por fazer dois projectos na mesma altura ou de seguida, o que cria problemas de *cash flow*. Eu gosto de fazer o chamado um e meio. Não chegam a ser dois porque são cruzados no tempo, para não ter os dois seguidos, porque nesse caso ainda não acabei de receber o dinheiro do primeiro e já estou a começar o outro, o que cria problemas financeiros muito maiores e que a banca portuguesa não suporta. As curtas geralmente fazem-se no fim ou no princípio dum filme. O principal problema de algum cinema é não filmar todos os anos. Se eu agora parasse cinco anos, não sei como é que voltava a pegar num filme.

VSD – Então tem a ver com a prática?

JM – Também tem a ver. E não é a prática de saber fazer o plano, é o tempo que demora a fazê-lo.

VSD – A principal fonte de financiamento da Take 2000 é o ICA?

JM – Sim.

VSD – O orçamento d'*O Consul de Bordéus* chegou quase aos três milhões de euros.

JM – Sim, chegou perto disso. Tenho cerca de 100 mil da Ibermedia, 350 mil da Bélgica, tenho a pós-produção toda na Bélgica e na Polónia, tenho 200 mil já garantidos da Espanha, e de Viana do Castelo entre 100 e 150 mil. Da Espanha ainda falta bastante, mas neste momento os três milhões são mentira porque houve duas falhas de financiamento por causa do FICA. Quando o projecto surgiu, o Fundo mostrou-se muito interessado, pelo que eu propus um milhão de euros, em que 500 mil seriam apenas para o actor americano. Na altura eles disseram que eu tinha pedido muito, então decidi pedir o normal, cerca de 350 mil euros. Entretanto o Fundo parou, sem que eu tenha recebido dinheiro, e aí sou confrontado com essa situação. O guarda-roupa não pôde ter os 100 mil euros previstos, as oito semanas de rodagem passaram para seis, etc.

MC – A maioria dos realizadores não se envolve na criação de materiais promocionais dos filmes. Como produtor, colmata esta falha?

JM – O Paulo Branco era um grande produtor europeu e tinha uma coisa que fascinava muitos cineastas de autor, que era ser também um grande distribuidor. O Paulo Branco dava uma garantia, que era lançar os filmes. Como qualquer produtor, não lhe custava nada dizer o número de espectadores de cada filme, porque até há pouco tempo as bilheteiras não estavam automatizadas. Portanto, o Manoel de Oliveira chegava a ter 250 mil espectadores em Espanha, que era mentira. E depois alguns realizadores acreditavam: "Ai, o Paulo tirou-me o filme, mas estava a correr muito bem." Acham que o Paulo Branco tirava o filme se estivesse a ganhar dinheiro? Portanto, muitos realizadores não se importavam e diziam que o produtor não soube defender o projecto, e culpar o produtor às vezes dava-lhes muito jeito. Mas agora o sistema está a mudar. Quando um filme tem 2.500 espectadores, é a verdade e já não há truques, por isso os realizadores começam a perceber que têm de se envolver se não querem passar pela vergonha de ter poucos espectadores. Começa a haver uma maior consciencialização.

VSD – Como produtor, como é que faz para que um filme seu seja distribuido?

JM – Às vezes é difícil. Tenho um filme há mais de um ano para lançar. Corri os distribuidores todos e não há nada a fazer. Depende muito do nome do realizador. Mesmo não sendo brilhante, se tem um nome se calhar já consegue ter 10 mil espectadores. Vende mais um realizador do que vende um actor. Se um filme não for interessante, as pessoas não vão ver apesar de lá estar um actor conhecido, porque o vêm todos os dias nas telenovelas. Se esse actor tem um *trailer* simpático e se

se fala do filme, as pessoas já vão ver. Aparentemente há aqui uma contradição, mas o problema é que a promoção é muito cara. Os americanos têm uma verba para a promoção que é igual à da rodagem. Nós, quando acabamos o filme, já não temos dinheiro para nada. E a verba da produção tem que ser justificada ao ICA, há inspecções, portanto é mesmo para a produção.

VSD – Acha os festivais são importantes para a promoção de filmes?

JM – Alguns são porque dão prestígio ao filme.

MC – Que vantagens e desvantagens é que vê nas co-produções internacionais?

JM – Boa pergunta. Às vezes arranjo tanto dinheiro que tenho um problema: fico com uma percentagem minoritária e perco voz activa. Isto aconteceu há pouco tempo em Espanha com um filme que acabou por não ir para a frente. Nesse caso eu tinha os direitos, e isso dava-me algum poder. Mas vejamos um exemplo: um produtor amigo meu, que estava a começar, meteu-se numa co-produção com muita gente dentro. Ele pensava que chegava a um país e lhe davam os 150 mil euros que tinham acordado, mas isso nunca acontece, ou seja, o problema é: como é que o dinheiro entra? Há anos, os contratos de co-produção não eram assim. Abria-se uma conta única e cada produtor entrava com 10% no início da preparação. Quem falhasse perdia o dinheiro com que já tinha entrado, e só lhe era restituida essa verba com a receita do filme. Entretanto surgem os pudins ibéricos e europeus, formados pela Eurimages. O que a Eurimages quer são pudins, não são filmes, e isto veio dar cabo das co-produções. No filme do João César Monteiro [*Le Bassin de John Wayne*] tive um dos maiores produtores franceses. Eu sabia, por experiência, que os produtores franceses não entram com nada. Eles disseram que entravam com 500 mil euros e queriam três actores franceses no filme por 50 mil euros. Cria-se logo um problema: de certeza que ele pagou este dinheiro pelos actores? Nunca o saberei. Depois também tenho de ter um director de som francês, que é pago pelo co-produtor, mas que custa o dobro do que custaria um português. E além disso, tive que lhe pagar hotel e ajudas de custo durante a rodagem, mais o correspondente à segurança social francesa. Com isto tudo, só sobrou dinheiro para o fotosonoro. Interessa-me esta co-produção? Acho que não. No caso d'*O Consul de Bordéus*, não aceitei actores nem técnicos estrangeiros e os belgas pagaram-me um dos realizadores, a música e a pós-produção toda. Quando se entra neste tipo de acordos, às vezes funciona. Criam-se muitos problemas, mas como somos pobrezinhos, às vezes estas coisas dão jeito.

MC – A Associação Portuguesa de Realizadores e alguns produtores têm vindo a exigir a revisão da lei do cinema. Concorda com essa intenção? Que alterações faria?

JM – Acho que há algumas coisas a mudar. Na lei antiga os realizadores podiam concorrer sozinhos enquanto os produtores tinham de ter logo realizador. Era importante mudar isso, e os realizadores não concordaram porque as coisas não foram bem colocadas. Porque é que os realizadores podem concorrer sozinhos se passado um mês têm de apresentar um produtor? Um outro problema é que, se um jovem realizador quer chegar ao primeiro concurso de longas-metragens, tem de fazer duas primeiras obras. É muito trabalho e é muito difícil. Na minha geração foi facílimo, mas vocês estão cada vez com mais dificuldade em vir a ser realizadores. Como é que se conseguem duas primeiras obras? O problema está aí. Se o FICA voltar a funcionar, talvez tenham mais hipóteses, mas havendo só o ICA, daqui a quanto tempo é que vocês podem concorrer com os realizadores consagrados da praça?

MC – Vê vantagem na criação de empresas que sejam simultaneamente produtoras, distribuidoras e exibidoras?

JM – Os dois últimos filmes que produzi, mais comerciais, vão ser lançados pela Lusomundo, mas se calhar o do Alberto Seixas Santos já o vou lançar eu. Odeio esse trabalho e não o sei fazer, mas estou a tentar arranjar uma empresa que trabalhe para mim, e assim que eu acabe a montagem, entrego-lhes os filmes e eles tratam da publicidade, dos trailers, etc. Custa-me a crer que um produtor possa ter uma distribuidora dedicada apenas aos seus filmes, mas se existir uma empresa vocacionada para lançamentos, que não é distribuidora, só tem de fazer uma extensão dedicada a encontrar salas. Com esse filme que vou lançar sozinho, eu já sabia que, por ser um filme de autor, iria andar a correr as capelinhas todas e, no fim, quem pegasse nele ia pô-lo uma ou duas semanas numa sala qualquer. Mas assim, pelo menos, definimos uma estratégia e fazemos uma campanha publicitária com alguém que sabe mexer em publicidade.

MC – Como é que delimita o número de cópias que são distribuídas?

JM – Olha-se para os filmes, percebe-se como é que está o mercado, onde é que se quer chegar... Acho que alguns filmes não devem ter muitas cópias porque quando as pessoas dão finalmente por ele, o filme já saiu. Às vezes têm muita promoção e não estão muito tempo em cartaz. Houve um filme do António-Pedro Vasconcelos de que foram feitas muitas cópias e aquilo foi um *flop*, e às vezes estar em poucas salas ajuda a publicidade. Lembro-me de uma vez me aconselharem a ir ver *O Carteiro de Pablo Neruda* porque devia estar quase a sair. Eu fui ver, mas o filme esteve mais um ano em cartaz. Para o cinema de autor eu prefiro uma cópia em Lisboa, outra no Porto, e uma ou duas a andar pela província. Acho que quatro cópias é suficiente. ■

Henrique Espírito Santo: "O Estado deve subsidiar um cinema mais cultural"

Entrevista conduzida por Levi Martins e Carlos Pereira

Henrique Espírito Santo nasceu em Queluz a 18 de Novembro de 1931. Foi dirigente do Cineclube Imagem e colaborou em diversas publicações como crítico de cinema. Iniciou em 1966 a sua actividade na produção cinematográfica de curtas-metragens, documentários e publicidade. Foi director de produção do Centro Português de Cinema, membro fundador da Cinequanon (1974) e fez parte do Núcleo de Produção do IPC. Ensinou na Escola de Cinema do Conservatório Nacional e tem dirigido formações e *workshops* de cinema. Filmografia sumária: *Regresso à Terra do Sol* (José Fonseca e Costa), *Fragmentos de um Filme-Esmola: A Sagrada Família* (João César Monteiro), *O Recado* (José Fonseca e Costa), *A Promessa* (António de Macedo), *Jaime* (António Reis), *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos), *Benilde ou a Virgem Mãe* (Manoel de Oliveira), *A Fuga* (Luís Filipe Rocha), *Dina e Django* (Solveig Nordlund), *O Bobo* (José Álvaro Morais), *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira), *Passagem ou a Meio Caminho* (Jorge Silva Melo), *Cerromaior* (Luís Filipe Rocha), *Até Amanhã, Mário* (Solveig Nordlund), *Olhos da Ásia* (João Mário Grilo).

Levi Martins — Na altura em que ainda trabalhava com regularidade, como é que se iniciava o processo de trabalho? Acompanhava os projectos desde a ideia inicial?

Henrique Espírito Santo — A produção deve estar na origem de qualquer projecto. O produtor deve logo preocupar-se em contratar um director de produção que esteja desde o primeiro momento por dentro do filme, conhecedor do guião e de todo o desenvolvimento do projecto. A produção, a esse nível, é indispensável, e quem não o fizer corre muitos riscos. A nível económico a produção tem um papel muito importante. Quando estou num *workshop* ou numa formação costumo dizer algumas graças para facilitar a compreensão do que é a produção; por exemplo, costumo dizer que quem quer trabalhar em produção deve gostar, apreciar e perceber bem os filmes do Hitchcock. Porque estamos sempre em *suspense* com as situações no decorrer dos filmes. Cada técnico tem as suas funções bem definidas, mas a produção abarca todo o filme, desde a parte técnica à administrativa. Também costumo dizer que é preciso ter poder de encaixe como um *boxeur* ou ter, como nos concursos de dança, elegância, marcação e correcção, porque a produção se vai relacionar-se com pessoas dos mais diversos estratos sociais e tem de estar preparada para isso.

LM — Que alterações tem observado nas práticas de produção do cinema português?

HES — O esqueleto de produção de um filme, para que uma realização obtenha bons resultados, mantém-se no fundamental. O que é diferente são as tecnologias. Se me perguntarem certas coisas relacionadas com a montagem, efeitos especiais, etc, estou ultrapassado. Mas o Manoel de Oliveira (fiz dois filmes com ele, *Benilde ou a Virgem Mãe* e o *Amor de Perdição*) respondia, quando lhe observavam que ainda trabalhava na moviola, que não acreditava na montagem virtual. Eu estou um pouco como ele. Os novos meios ultrapassaram coisas que, no meu tempo, púnhamos em tabelas: víamos os preços e estava tudo tabelado ao minuto, ao metro, ou doutro modo. Hoje trabalhamos em *Final Cut* e não há tabelas. Ou os produtores, grandes ou pequenos, já têm isso em linha de conta, ou terá de se estabelecer um preço que esteja em relação com o conhecimento desta ou aquela dificuldade. As coisas agora são resolvidas mais no momento. Seria difícil fazer tabelas como as antigas, mas o orçamento mantém-se indispensável, tem de se ter uma visão exacta dos custos.

Carlos Pereira — Mas então como vê a evolução tecnológica nomeadamente o digital?

HES — Eu continuo a ser do velho cinema, se quiserem, continuo na ideia de que a estrutura se mantém. Filmo em HD, 16mm, 35mm e mando fazer a cópia assim ou assado, mas para fazer o filme tenho de passar por toda uma organização, porque há sempre a filmagem, o orçamento, as localizações.

CP — Costumava discutir os orçamentos com os realizadores?

HES — Sim. Estando o director de produção a par do projecto, a partir do argumento, inicia as conversações com o realizador e o produtor. A relação com o realizador é imediata. Ele já terá ideia dos locais onde gostaria de filmar, e isso conduz à selecção e identificação das localizações (*répérages*). De preferência acompanhadas, consoante as necessidades do filme, pelo cenógrafo, director de fotografia e assistente de realização, que deve estar a trabalhar desde o início do filme, tal como o director de produção. É a partir da relação directa com as necessidades reais do filme que se estabelece um orçamento correcto. Mas há sempre surpresas e dificuldades. Como digo na minha sebenta (*Produção de Filmes*), um elemento da produção, seja assistente, chefe, director, quanto mais firme estiver no seu activo, mais facilidade terá em encontrar as soluções para os imprevistos. Porque cada filme é um protótipo. À produção surgem sempre novos problemas. Logo nas localizações. A produção deve estar sempre atenta ao que a rodeia.

O orçamento que vai para os concursos é uma ideia. Mas antes de filmagens convém ter outro já mais próximo da realidade, resultante do conhecimento que se foi tendo das coisas, e dos contactos com os actores, com os técnicos, etc. Tudo é discutido e aprovado. É a partir daí que o director de produção fica com elementos para administrar o filme. Para além das localizações deve estar presente nas contratações, nas relações com os fornecedores; o director de produção deve abarcar toda esta acção e conhecimento do meio. Esse conhecimento é fundamental para um certo êxito; para, pelo menos, não chegar ao fim e ficar a dever dinheiro às pessoas, o que é horrível mas acontece muito no

cinema português. Enquanto qualquer outro técnico está no seu *métier* exclusivo, os elementos da produção têm de estabelecer a tal elegância, marcação e correcção nas suas relações com as pessoas.

LM — Qual foi a importância dos cineclubes e de movimentos associativos para o cinema português?

HES — Só a partir de 1960, com o Cunha Telles, é que foi possível fazer aqueles filmes que vocês conhecem, do Fernando Lopes, do Paulo Rocha. Nessa altura eu era dirigente do Cineclube Imagem (eu e o Fonseca e Costa, o Vasco Granja, o António Escudeiro, ou jornalistas como o José Vaz Pereira, crítico de cinema). E foi com a influência e por pressão dos cineclubes (tudo rapaziada da oposição), que conseguimos, no final dos anos 60, com o grande Cineclube do Porto, uns dos mais antigos, sensibilizar a Gulbenkian para apoiar realmente o cinema português. O regime já estava naquela fase de aceitar algumas coisas, e em 1971 é criada a Lei 7/71, que vigorou até ao 25 de Abril, e que já foi uma lei interessante e avançada em relação ao regime em que estávamos. Foi a fase histórica da ala "liberal" da Assembleia, a quem nós, sindicato do cinema, entregávamos propostas e sugestões. Já se podia pensar e tentar fazer alguma coisa em relação a alterar o esquema. Enquanto durou a 7/71 houve coisas que foi difícil por em prática mesmo assim; no pós-25 de Abril houve coisas que não puderam ser aplicadas, por exemplo a ideia de haver uma quota de cinema português na distribuição e exibição. Lutas que se mantêm... Por isso é que os cineclubes teriam de voltar a aparecer mais na liça, e tomar atitudes e posições dentro das novas condições em que se produz o cinema português actual. O cinema português actual é muito triste, realmente. Por que carga de água existem duas associações de realizadores, com posições tão extremadas? Eu já não me quero meter nisso, não pertenço a nada, estou afastado; também porque tenho um princípio, talvez por causa da minha vida na produção: tentar manter boas relações com toda a gente e resolver sempre os problemas com conversações, tentar conciliar interesses. Mas assumo as minhas posições: por graça posso dizer que considero algum cinema português actual *telepornofitas.com*. A partir daqui perceberão de que lado estou.

LM — Está a dizer que faz sentido a divisão entre cinema de autor e cinema comercial?

HES — Esse problema sempre se colocou. Temos de ser realistas e nem antes nem presentemente há condições para haver uma estrutura industrial no cinema. Não há dinheiro. Vocês vêem as estatísticas do número de espectadores de cinema, até já no cinema em geral. É difícil, porque não há meios suficientes que garantam uma indústria. Então acho que o cinema deve ser um produto mais cultural. Os subsídios devem ser para produtos culturais que sejam realmente apreciados, e que venham a beneficiar de prémios. O outro cinema também não tem condições de competir com o cinema comercial dos outros países.

LM — Falou-nos da contribuição dos cineclubes para a divulgação do cinema português; o que lhe parece que poderia ser feito relativamente à distância entre o cinema e o público?

HES — Não quero fazer uma provocação, mas penso que se calhar a Escola de Cinema (do Conservatório Nacional, agora Escola Superior de Teatro e Cinema) é culpada nisso; não mostra filmes portugueses aos seus alunos, não tenho a certeza. É uma ideia que eu tenho há muito tempo, a da pouca divulgação do cinema português na própria Escola. Curiosamente, em 2009 estive na Horta na reunião para a eleição dos novos corpos gerentes da Federação Portuguesa de Cineclubes, e fiquei entusiasmado por ver representados, numa assembleia, vinte e seis cineclubes; e não estavam todos. Isto revela que o número de gente espalhada pelo país a dedicar-se à divulgação cinematográfica é significativo.

CP — Qual é a sua opinião relativamente aos festivais de cinema?

HES — Alguns festivais de cinema são organizados pelos cineclubes locais, mesmo na origem. Por exemplo o grande festival de cinema que entretanto acabou, na Figueira da Foz, teve origem num Cineclube. Quando não são os próprios cineclubes, as direcções e a massa associativa são, ainda, os seus frequentadores. Conheço praticamente todos os festivais, tenho estado sempre em qualquer função, seja em *ateliers*, *workshops*, colóquios ou até com filmes, no período em que estive mais ligado à produção. Agora estou muito interessado e entusiasmado com o regresso à luta pelo cinema português.

LM — Quando trabalhava em cinema, que fontes de financiamento existiam para além do Instituto?

HES — A princípio era mesmo só o Instituto e tínhamos de arranjar contactos e facilidades que valiam dinheiro, mais do que ter dinheiro em mão. Íamos filmar para qualquer lado e fazíamos contactos com as autarquias, com certas empresas e conseguíamos obter comida mais barata, ou dormida, ou facilidades nisto ou naquilo. E isso era importante, a nível dos orçamentos. Depois começou a aparecer o apoio da televisão. O Instituto dava x, a televisão dava y, e isso mantém-se. Mas antes de tudo, por vezes havia contactos com a própria distribuição, uma coisa que os franceses usavam muito — o *avance sur recettes*. Mas nos meus anos todos como produtor e director de produção só houve um filme em que um distribuidor avançou dinheiro; foi um filme do António Macedo que se chamava *A Promessa*. E aliás o filme já era feito pela cooperativa Centro Português de Cinema, apoiada pela Gulbenkian. Como lhes disse, a Gulbenkian ficou sensibilizada com a nossa luta, a luta de profissionais, cineclubistas, jornalistas, etc, e durante três anos apoiou o CPC, que teve de ser constituído para justificar a passagem do dinheiro da Gulbenkian para o cinema. E nessa altura estavam no CPC todos os profissionais do Novo Cinema, não só realizadores como directores de fotografia e pessoas ligadas à produção e realização. A Lei 7-71 criou o Instituto Português de Cinema, que só começou a funcionar em 1973. Portanto a Gulbenkian garantiu três anos de cinema português. E o CPC trabalhou sempre muito bem, porque nesse período havia um empenhamento e uma boa relação entre todos nós, e a organização era muito simples: éramos vinte ou trinta, e havia três ou quatro grupos dadas as suas relações pessoais e ideológicas, e cada grupo em cada ano é que escolhia os projectos a ser filmados. Foi o único momento em que vi serem resolvidas estas situações sem júris, sem influências, sem corrupções, sem nada. Por isso desse período saíram filmes, desde *O Recado*, passando pelos *Brandos Costumes* do Seixas Santos, *A Promessa* do António Macedo. Isso foi um período ainda sob o regime fascista, mas foi um período em que houve esta força. *A Promessa* ia ter cortes da censura, e isso só não se concretizou porque foi o primeiro filme português escolhido para estar em

concurso em Cannes. A partir de 1973, o Instituto foi criado e começou a funcionar com a atribuição dos tais subsídios e começou a haver outro cinema.

LM — Como se lidava com a censura?

HES — A censura cortava, e os filmes eram exibidos com esses cortes. A censura teve como grandes aliados e parceiros a distribuição. O Código Hayes, de certa forma, foi adaptado a todos os países. Os distribuidores cá é que escolhiam os filmes, e eles próprios mandavam os filmes à censura já com cortes para poderem passar e para eles fazerem dinheiro na exibição. Estão a ver que houve sempre essa cumplicidade da distribuição com a Censura. Começa sempre pela escolha dos filmes; havia filmes que a gente nem lhes punha a vista em cima. E depois aqueles que pudessem cortar aos bocados, lá passavam. Em países como a Espanha, não no caso português, com a dobragem houve casos célebres. E a distribuição continua hoje a escolher os filmes e a impedir que apareçam outros filmes de outros países.

LM — Há pouco falou dos três anos de CPC e disse que as coisas correram excepcionalmente bem. O que é que acha que esses três anos nos podem ensinar para aproximar as pessoas que trabalham em cinema?

HES — Esses três anos foram, como já perceberam, antes do 25 de Abril. Há o 25 de Abril e automaticamente, ideologicamente se separaram as águas. Aí começou logo a haver problemas e divergências em relação àquilo que determinado sector pretendia que fosse o cinema português, e aqueles que não aderiram a essa ideia; isso foi tremendo. Há um livro do José Filipe Costa que se chama *O Cinema e o Poder* em que vêm ao de cima as posições que se extremaram na altura. Depois tudo acabou por se diluir e ainda se recompôs determinada relação, mas acabaram por se criar pequenas firmas e começou a ser cada um por si. As pessoas, hoje, não se entendem porque procuram apenas os seus interesses; por isso é que não existem técnicos ou realizadores ou pessoas do cinema em geral num sindicato. A ideia de *classe* está pulverizada em diversas associações, e assim existe naturalmente divisão. Houve uma altura em que o inimigo era comum, mas hoje não há inimigo comum.

LM — Que qualidades deviam existir no cinema português?

HES — Quando vemos certos filmes estrangeiros passamos a conhecer algumas realidades muito sérias, a todos níveis, desses países. Um filme subsidiado, para mim, terá de ser um filme culturalmente empenhado. Não admito que se dê dinheiro para fazer pornografia, para *telepornofitas.com*. ■

Now don't jump to...

CONCLUSÕES

As entrevistas, suas leituras e seu *syllabus*

— Apropriação e *empowerment*

João Maria Mendes

A DIVERSIDADE DE EXPERIÊNCIAS, de saberes práticos e de convicções que atravessam o conjunto de entrevistas com realizadores e produtores aqui publicadas desaconselha a precipitação na elaboração de sínteses ou de conclusões — antes propõe um *corpus* reflexivo com as suas contradições internas e diversas perspectivas de abordagem. Em grande parte, são discursos pertencentes àquilo que o pensamento dos gregos clássicos designava por *doxa* (opinião), embora não se trate de opiniões de cidadãos correntes, mas sim de cineastas sobre o cinema que eles próprios e os seus pares fazem — opiniões apoiadas na experiência de práticas especializadas, argumentadas e directamente referidas às *teknai* de um certo cinema contemporâneo.

Sublinhemos que uma investigação como esta não visa desembocar em recomendações, mas sim recolher elementos para um diagnóstico, descrever um estado de coisas, caracterizá-lo e permitir aos seus estudiosos e leitores que dela tirem as ilações que considerarem pertinentes. O que aqui fica é o caderno de esboços para o retrato colectivo de uma família complexa e multigeracional, que partilha combates, utopias e obstinações desde há meio século, com os seus sub-grupos de pertença, as suas cumplicidades, os seus irmãos desavindos e os seus primos afastados.

Eventualmente, das entrevistas aqui publicadas emerge a clarificação de uma ideia maioritária de cinema, uma ideia de continuidade expressa por um padrão de procedimentos no desenvolvimento de projectos, um conjunto de práticas semi- institucionalizadas, o esboço de uma cultura organizacional auto-legitimadora e que justifica matrizes de comportamento idiossincráticas.

Três gerações de realizadores pós-"Cinema Novo" coabitam e entrecruzam-se nestas entrevistas. A mais antiga é a representada por Jorge Silva Melo (nascido em 1948), João Botelho (1949), Margarida Gil e Pierre-Marie Goulet (1950), Rita Azevedo Gomes (1952) Serge Abramovici, aliás Saguenail (1955), Joaquim Leitão (1956) e João Canijo (1957). Trata-se de realizadores originalmente ainda próximos da geração dos "pais fundadores" do "Cinema Novo", que com eles privaram ou começaram a fazer cinema, e onde talvez ainda seja pertinente incluir Manuel Mozos (1959), que faz a ponte com a imediatamente posterior.

A seguinte (a separação entre ambas é — vejam-se as datas — em grande parte artificial) encontra-se representada por Edgar Pêra (1960), Graça Castanheira (1962), Margarida Cardoso e Jorge Cramez (1963), Joaquim Sapinho (1964), Sérgio Tréfaut e Bruno de Almeida (1965), João Pedro Rodrigues, Teresa Villaverde e Sofia Trincão (1966), Catarina Alves Costa (1967), Pedro Sena Nunes (1968), Artur Ribeiro (1969).

A última, também a curta distância da precedente, é a de Miguel Clara Vasconcelos e Tiago Guedes (1971), Miguel Gomes e Marco Martins (1972), Sandro Aguilar (1974), João Dias (1976), Miguel Gonçalves Mendes (1978), a que se juntam os "novíssimos" Cláudia Varejão (1980) e João Salaviza (1984).

Existirá um traço geral comum a todos, que marque o seu lugar de artistas e de autores? No máximo, dir-se-á, glosando livremente Gilles Deleuze e Félix Guattari, que o que têm em comum é característico dos artistas em geral, cineastas incluídos: são "máquinas avariadas" que continuam a funcionar apesar da sua "avaria" — a sua arte depende, precisamente, das características especiais dessa "avaria" — é ela que lhes confere, ou não, genialidade.

O cinema português é singularmente visto, por uma parte da sua recepção e da crítica, como um "género" ou um "quase-género", e essa classificação inspira-se em Georges Sadoul, que entendeu, na sua monumental história do cinema, exercitar um vasto olhar dedicado às "cinematografias nacionais", suas caracterizações e idiossincrasias, um pouco como o antigo orientalismo se deixava remeter para a secção das "curiosidades egípcias". Em determinado momento do "pós-Cinema Novo", parte da crítica internacional, sobretudo francófona, chegou a falar de uma *école portugaise*, a despeito da variedade das experiências autorais que nela se singularizavam. Essa ênfase francófona na idiossincrasia portuguesa (que por vezes ganha outra extensão: veja-se a consagração sobretudo anglófona de Pedro Costa em 2009), encontramo-la em diversos autores que a têm comentado, ora para a elogiar, ora para a desmerecer. Nas definições desse "quase-género" encontramos as marcas da continuidade de que falámos desde a apresentação do presente projecto. Para além de Jacques Lemière, que citámos em "Objectos únicos..." a propósito do "Cinema di Poesia" de Pasolini, do "Transcendental Cinema" de Schrader e da "modernidade subtractiva" de Alian Badiou, veja-se, por exemplo, o que escreveu Jacques Parsi em "Cinéma portugais: le geste et la parole" (Parsi, 2001: 19-26):

> "On a trop souvent reproché au cinéma portugais son manque de mouvement, son caractère figé et littéraire, pour ne pas s'interroger sur le traitement du mouvement humain qu'est le geste. Par ses capacités techniques, le cinéma a des moyens propres et originaux de représenter un geste à l'écran : gros plan, premier plan, ralenti, effets de montage,

> etc. Si le cinéma muet et le parlant classique ne se signalent pas par leur originalité dans la manière d'aborder le geste, il en est tout différemment du cinéma portugais des quarante dernières années. Des cinéastes comme Monteiro, Pedro Costa et surtout Oliveira ont su, par l'originalité de leur regard, dans des films très économes en gestes et très littéraires, donner une intensité rare au geste".

Ou Serge de Jesus Carreira, em "Le cinéma portugais — un certain regard" (Carreira, 1999), criticando sobretudo as suas histórias:

> "…Le Portugal a du mal à séduire avec ses histoires baroques, surréalistes, lyriques et passionnelles, entre égarement mental et tragédie quotidienne. Malgré une image souvent très soignée, une esthétique qui lui est propre, les sujets, pas assez universels, et le rythme souvent trop lent, ne comblent pas les attentes d'un public de plus en plus formaté à un cinéma sans regard. (…) Dieu, le mysticisme, la folie, le sexe et la foi sont au coeur des préoccupations de ces oeuvres déconcertantes et âpres. Et souvent dramatiques".

Ouçamos também Denis Bellemare, da Universidade do Québec (Bellemare, 2004: 205-221), que opta por definir o cinema português como um cinema "de festival":

> "Le cinéma portugais (...) se trouve dans cet entre-deux [films populaires, films d'art] d'un monde des images souvent entaché d'une certaine méfiance en son pays comme à l'étranger.(...) Le cinéma portugais (...) est un cinéma de festival et non de grand public; l'on parle alors de succès d'estime et non de succès populaire. (...) Il n'y aurait plus les Anciens et les Modernes, mais une éternelle actualisation cinématographique des forces vives et contraires mises en place, une véritable élaboration d'un régime esthétique. (...) Ses cinéastes chevronnés (Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro, Alberto Seixas Santos), sont vivants [o texto é de 2002], créatifs et ils expérimentent; les jeunes (Raquel Freire, João Pedro Rodrigues, António Ferreira, Sandro Aguilar, Miguel Gomes, Edgar Pêra, Catarina Mourão), peuvent sentir à la fois la présence et aussi le poids de ces derniers quitte, s'il y a lieu, à leur tourner le dos; la génération intermédiaire, quant à elle (João Botelho, Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Manuel Mozos, Rita Azevedo Gomes), se pose la difficile question de cet héritage de taille. Cette dynamique d'une interaction générationelle évite l'approche rupturante et invite à la conception d'un système d'échanges et de relations et ce, en termes de filiation et aussi d'opposition".

Por sua vez Saguenail, interrogado sobre o estado actual do cinema que se faz em Portugal, sublinha, sem nunca usar a palavra artesania, a ideia de que este é um cinema economicamente débil, que aprecia os grandes silêncios e onde a palavra tende a ser solene e cerimonial; e também a de que parece existir, nele, uma preferência por paisagens e locais fechados, um acentuado gosto pela citação (em consonância com uma prática característica do cinema *moderno*), e que, embora esteja esteja pouco à altura dos seus empreendimentos, consegue realizá-los *por razões de loucura* — uma síntese que tentou expressar em seis videogramas que realizou, precisamente, sobre o cinema português dos últimos 25 anos do séc. XX.

Outros, como o americano Robert McKee, autor de *Story*, e que tem vindo a Portugal ministrar seminários de *screenwriting*, fazem do cinema português, quando sobre ele interrogados, uma avaliação globalmente negativa:

> "Vou usar esta palavra com cuidado: [o cinema português] é imaturo. Depende demasiado das fórmulas de outras pessoas. As histórias policiais que vi eram iguais às que se fazem em todo o lado, os filmes pretensiosos sobre os camponeses e lutas sociais não tinham nada a acrescentar às carradas de filmes socialistas que já vi. É um cinema imaturo porque Portugal ainda não encontrou a sua voz. Imita o minimalismo italiano, o pretensiosismo francês e a acção dos americanos" (entrevista no jornal *i* de 12.11.2009).

Ora, essa caracterização simpaticamente ou antipaticamente nacional da cinematografia portuguesa, como a de outras cinematografias europeias e não só, opõe-se à tendência actual destas últimas para se aproximarem, por via da individualidade e da diversidade dos seus autores, de um certo *World Cinema*. Como disse desafiadoramente Pedro Costa (v. adiante o ensaio de Miguel Cipriano "Identidade e descentramento em Pedro Costa"):

> "Em Cannes [2007] o meu filme [*Tarrafal*] estava em pé de igualdade com o Tarantino [*Death Proof*] e o Soderbergh [*Ocean's Thirteen*], e é isso que eu quero. Exactamente no mesmo local, exactamente ao mesmo tempo, exactamente com as mesmas hipóteses."

A situação descrita refere-se decerto à edição de 2006 do festival, onde *Juventude em marcha,* de Pedro Costa, disputou a Palma de Ouro com *Volver,* de Pedro Almodóvar, *Marie Antoinette,* de Sofia Coppola, *Babel,* de Alejandro González Iñárritu, *Fast Food Nation,* de Richard Linklater ou *I Caimano,* de Nanni Moretti, porque *Tarrafal* é uma curta metragem de 16 min., integrada no projecto "O Estado do Mundo", da Gulbenkian. Mas o que dizemos de filmes podemos dizer de júris: em 2007, a actriz e realizadora Maria de Medeiros integrava o júri do festival com o realizador britânico Stephen Frears (que presidia) e o Nobel da Literatura turco Orhan Pamuk.

A ideia de cinema mais partilhada pelos nossos entrevistados é a de que, nas condições portuguesas modernas e contemporâneas, o cinema é sobretudo artesanal, "cosido à mão" e de autor, como melhor diz João Botelho mas também exprimem, explícita ou implicitamente, Margarida Gil, Jorge Silva Melo, Manuel Mozos, Margarida Cardoso, João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, outros. Diz João Botelho na entrevista que nos concedeu:

> "O nosso circuito é o da arte e do ensaio (...). Existe uma marca poderosa do cinema português (...). O nosso modo de filmar é diferente. É o tempo, a composição, a luz, a sombra, isso é que é interessante e não a acção. A acção fazemos mal. (...) Rosselini inventou o cinema contemporâneo: filmava com poucos meios, equipas mais ligeiras, actores amadores, era quase artesanato. Isto deu origem ao cinema novo brasileiro, à *nouvelle vague* francesa, ao cinema novo alemão. Nós chegámos muito mais tarde, mas também deu origem ao cinema português. Agora, isto é capaz de não se manter muito mais tempo, a sociedade mudou toda.

> Nós fomos dos últimos a ter uma identidade nacional no cinema".

São menos frequentes os casos, como os de António-Pedro Vasconcelos, André Valente, Leonel Vieira ou Fonseca e Costa, dos que acreditam num mais desejável perfil "industrial" do cinema português, defendendo que não há contradição entre "qualidade" e "sucesso comercial", nem entre "arte" e "indústria" - é o ideário em nome do qual foi criado o actual FICA. Também Joaquim Leitão e o seu actual produtor, Tino Navarro, partilham a preocupação com o público e com a vertente *comunicacional* do cinema (Joaquim Leitão realizou dois dos filmes que mais êxito obtiveram em *box office*, *Adão e Eva* e *Tentação*. Até Jorge Silva Melo lamentou (Lemière, 2005) o "recalcamento", em Portugal, do rosto industrial do cinema. Esta é igualmente a perspectiva de docentes que se associaram a esta investigação na área de ensaios (como Paulo Leite, v. "Reflections on the way film projects are developed in Portugal", e Jorge de Sá Gouveia, v. "Sassetti: Music is part of a movie's soul").

A situação do cinema português é, a vários títulos, comparável à de outras cinematografias. Veja-se por exemplo o que sobre o cinema espanhol diz o realizador Victor Erice entrevistado no National Film Theatre (British Film Institute : 2003), quando interrogado sobre a "saúde" do cinema no seu país:

> "O Cinema, em Espanha, nunca conseguiu ser propriamente uma indústria. Tem sempre um lado artesanal que, claro, não é um defeito. Mas para certo tipo de filmes, este é um mau período em qualquer parte do mundo, e também na Europa. Sabemos que o cinema europeu corre risco de extinção. O perigo é que, se a Europa, no seu todo, não reconhecer que os cinemas regionais e locais têm a sua importância, as produções tornar-se-ão mais semelhantes em todo o mundo. O mercado livre e o seu apetite voraz talvez consiga tornar os produtos todos iguais, tudo a mesma coisa, em vez de continuarem a ter muitas facetas diferentes. E, claro, os produtos [cinematográficos] estão a tornar-se cada vez mais semelhantes, porque 90 por cento dos filmes são vistos, mais como simples produtos, do que como arte".

Na mesma entrevista, interrogado sobre Abbas Kiarostami, que descobriu as câmaras digitais e a nova liberdade de filmar barato e "sem equipa", Erice associa, na sua resposta, as novas tecnologias, que tornam os filmes mais baratos, o magno problema da distribuição e a necessidade de circuitos *paralelos*, mas não *marginais*, de distribuição/exibição (adiante referimo-nos mais detalhadamente a estas questões) :

> " As novas tecnologias geram, num certo sentido, uma nova (…) democratização no modo como os filmes são feitos. Temos a possibilidade de fazer filmes com orçamentos muitos baixos. O problema principal é a distribuição. Se ninguém vir os filmes que fazemos, eles não existem. Ora, são os EUA que controlam a distribuição, de tal modo que muitos filmes espanhóis nunca chegam a ser vistos na própria Espanha (…). Por isso é vital conseguir que os filmes passem em circuitos paralelos, e não em circuitos marginais. Por exemplo o meu filme *El Sol del Membrillo* [1992] teve um grande sucesso e passou em muitos países pelo mundo fora. Os governos e as organizações [internacionais] têm de respeitar as minorias e de lhes permitir que sobrevivam. O cinema português, por exemplo, tem cinco ou seis realizadores por quem tenho enorme admiração, mas que são pouco estimados pelo grande público. Se queremos criar uma tradição ou uma qualidade especial num país, é preciso deixar que os filmes sejam feitos. Eles estão a conseguir criar a sua própria tradição cinemática, que será de grande valor para as futuras gerações".

Temas e ideias para os filmes

No tempo da censura política, o poder coercivo do Estado, apoiado na polícia política, proibia a edição, publicitação e venda de um grande número de ficções e de conteúdos documentais, ou cortava-os e esquartejava-os. Hoje, desaparecida essa limitação (as formas contemporâneas de auto-censura dependem sobretudo de constrangimentos económicos, ou são oriundas de regulações éticas e deontológicas dos próprios universos profissionais), que histórias querem e sabem contar, no seu cinema, os realizadores portugueses, se e quando querem e sabem contar histórias? A que realidade se referem? Que imagens dessa realidade produzem?

Questões relativas ao género, à auto-determinação individual, à multiculturalidade e às relações inter-raciais, ao pós-colonialismo, às relações entre grupos etários muito distintos, aos diferentes tipos de violência doméstica, à corrupção e à exclusão social, aos novos mecanismos de exclusão e aos novos migrantes, ao funcionamento do ensino e das aprendizagens que contam, as novas iniciações à vida social, política e económica contemporâneas, ao destino incerto das classes médias observado através de casos individuais, às sucessivas mutações da instituição familiar e da parentalidade, à responsabilidade pelo outro ou outros, chegam ou chegarão ao cinema português como chegaram à literatura, e em boa parte por via desta.

O cinema independente norte-americano actual, por exemplo, é prolixo em temas de actualidade social e política, está atento aos problemas e ao pulsar da sociedade de onde emerge e a que se refere, ou tenta ocupar-se de grandes realidades e tendências do mundo em que vivemos. Parte do cinema europeu também. E no caso português? Será que a ideia de cinema como "cinema de autor" marca decisivamente a relação dos realizadores com as narrativas? Em parte, a resposta a estas questões encontra-se dispersa nas entrevistas que recolhemos. Por exemplo, a História (a dos historiadores) e seus efeitos nas pessoas individuais fascinam Margarida Cardoso:

> "A minha questão anda sempre à volta da História; procurar na História, com 'h' grande, a história de todos, o particular: é isso que rege as minhas ideias".

Inversamente (mas talvez apenas do ponto de vista formal), a relação entre singular e universal, a projecção do individual no universalizante, impele Sérgio Tréfaut:

> "Sei que, se algo é muito importante para mim, hei-de fazer com que aquilo seja muito importante para outras pessoas quando elas o virem (...). Porque é que as *Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar são importantes? Porque foram importantes para ela. Não é porque a vida de Adriano seja importante em si. O Flaubert disse '*Emma Bovary, c'est moi*'. É isso que faz com que as obras sejam importantes."

João Canijo, que já desenvolveu histórias para cinema a partir de notícias de jornal, e que gosta de coleccionar

"casos do dia", de que tem "um grande arquivo", alimenta-se igualmente de narrativas arquetipais como as tragédias gregas:

> "Ao fazer a *Antígona* [*Ganhar a Vida*], voltei a uma coisa muito antiga, que é a minha mania das tragédias gregas, dos arquétipos das suas personagens e histórias. Se lermos a *Ilíada*, aquilo é um *western*. Estão ali as personagens, todas tipificadas, que se usaram e usam. Já o *Filha da Mãe* era uma adaptação infantil da *Electra*. A partir daí tive a obsessão de fazer uma trilogia que contava a história da família de *Electra*. Quis contar então a história da família. A história resume-se em duas linhas: um pai, para conseguir uma coisa muito importante, sacrifica uma filha, a mãe arranja um amante para conseguir matar o pai, e a outra filha e decide vingar-se da mãe. É simples. Depois tratava-se de construir um ambiente para cada um dos filmes. Ou seja, tentar meter cada filme num espaço representativo do mundo moderno português".

De forma mais abstracta, há *temas* que os invadem, como exprimem Joaquim Sapinho, Marco Martins ou Margarida Gil:

> "Por exemplo, tenho a sensação de que há uma dificuldade na entrada da vida e de que isso vai determinar tudo o que vai acontecer a seguir. Não sei se isto é consciente, mas é uma sensação que tenho. A questão é: como é que uma pessoa entra na vida? Como é que começa a tomar decisões, como é que vive? Como é que é feita a relação de uma pessoa com as outras pessoas, a partir de que pressupostos, de que contextos e também consigo própria?" (Joaquim Sapinho).

> "[Com *Alice*,] eu queria fazer basicamente um filme sobre a procura, que só por si é um género. Há cineastas que fazem toda a sua obra sobre um tema como esse*, the search* (...). Neste segundo filme (*How to draw a perfect circle*) é a ideia do incesto. (...) *Alice* era um filme de exterior em que a cidade era quase uma personagem. Agora quis fazer uma coisa radicalmente diferente e fechar um filme dentro do espaço de uma casa. Neste caso, é uma quinta no centro de Lisboa, uma quinta de há cem anos, das que ficaram rodeadas de prédios. E construí ali uma relação incestuosa entre dois irmãos, irmão e irmã." (Marco Martins).

> "Todos os meus filmes pressupõem uma viagem, pressupõem uma itinerância amorosa em que há uma procura de um par, uma procura de alguém ou de algo que se perdeu" (Margarida Gil).

Também subsistem modos de encarar as narrativas típicos do cinema moderno e do seu questinamento da narratividade "clássica", mesmo em cineastas que mantêm uma relação forte com as histórias:

> "Não vou ter com as ideias, elas vêm ter comigo. Nunca programei o tipo de cinema que queria fazer. Acho que o cinema nunca é o que se conta, nem o que se passa ou quando se passa, mas sim como se filma: onde é que se põe a câmara" (João Botelho).

> "O único projecto recente que partiu de mim foi o documentário *Ruínas* (...), a partir dos meus apontamentos. Neste caso era uma coisa um bocado em aberto. Não estava a contar uma história concreta, era mais sobre coisas que eu queria abordar e era assumidamente uma espécie de *work in progress*" (Manuel Mozos).

> "Durante bastante tempo eu abandonei essa ideia de ter ideias, ou pelo menos a ideia de inventar histórias. Interessa-me ter ideias sobre como fazer as coisas e quais os temas, mas depois a formatação narrativa deixo para a interacção entre as minhas ideias e a prática dos actores" (Edgar Pêra).

Uma variante desta postura é a da pilhagem aleatória ou sistemática do trabalho autoral em nome da prevalência do domínio público sobre a propriedade intelectual — tal como foi em seu tempo teorizada por Brecht, discutida por Foucault, Althusser e Barthes e que J.-L. Godard tanto praticou, produzindo puzzles insolúveis de citações, e transformando filmes em arenas para logomaquias:

> "O *script* é composto por um bocado de texto daqui, outro dali, coisas de que gosto. Faço ali uma manta de retalhos – de algum modo trata-se de roubar, mas as coisas estão lá e gosto delas, gostava de as ter dito eu, mas não me sinto uma patifa por ir lá buscá-las" (Rita Azevedo Gomes).

Subsistem realizadores que se centram na sua própria experiência do mundo, ou que aceitam que algo de *inconsciente* lhes imponha um tema:

> "As ideias para os meus filmes passam inevitavelmente pela minha vida, por tudo aquilo que me rodeia e tem rodeado ao longo dos anos. Não quer dizer que seja um trabalho biográfico, ou que aquilo que estamos a ver é, ou foi, a vida da Cláudia Varejão, mas inscreve-se inevitavelmente na biografia, porque me diz respeito a mim" (Cláudia Varejão).

> "Dantes tinha muitas ideias e tinha que escolher uma, mas com o passar do tempo tenho uma ideia e escolho aquela. Como se alguma coisa inconsciente em mim fizesse uma triagem" (Graça Castanheira).

Outra perspectiva, ainda, é a de quem, pelo contrário, se descentra e procura os seus temas no outro, nos outros:

> "Para dar exemplos reais: o *Swagatam* era um filme sobre hindus em Lisboa e houve um antropólogo que estava a estudar famílias hindus em Lisboa, que foi comigo para o terreno e me ajudou a fazer a pesquisa" (Catarina Alves Costa).

> "Os meus projectos nascem de coisas que são invisíveis, coisas que eu não conheço, ou quando encontro pessoas interessantes. Pessoas que têm interesses inesperados, que modelam a sua vida e a forma de pensar o mundo. Isso para mim é muito importante" (Miguel Clara Vasconcelos).

E finalmente há realizadores para quem as histórias são um genuíno quebra-cabeças insolúvel:

> "Não sou argumentista, não tenho formação em argumento. É um dos grandes pecados do cinema em Portugal: as pessoas oscilam entre escreverem muito bem e filmarem muito mal, ou escreverem muito mal e filmarem muito bem" (Miguel Gonçalves Mendes).

Atitudes face às narrativas

O traço mais comum a todos os casos citados é o do investimento individual na criação de narrativas, equiparando-se os realizadores a autores no sentido literário, e que trabalham em "liberdade total". Existe neles uma *ideologia* narrativa, mas, salvo excepção, alimentada por uma *negatividade* específica — a

rejeição de *modelos* vistos como castigos corporais, ou como condenações ao Panóptico de Jeremy Bentham. Contudo, a dificuldade de sair do "cinema narrativo" para outras formas atractivas (por exemplo as do *Cinema di Poesia* de Pasolini, ou do *Cinema transcendental* de Paul Schrader, ambos evocados em "Objectos únicos e diferentes"), leva muitos realizadores portugueses a esgrimir de diversos modos, neste seu "vício solitário", com a narrativa *clássica* ou *moderna*, sem necessariamente encontrarem um estilo ou formas que se imponham como produtores de sentidos (poéticos ou outros).

Porventura devido a serem em parte herdeiros (ou garantes de continuidade) desse *Cinema di Poesia*, ou do *Cinema transcendental*, ou da "modernidade subtractiva" de Badiou, e salvo excepção — existem excepções, como vimos — os realizadores portugueses rejeitam as narrativas retrospectivamente designadas, desde Robert McKee, por *archplots*, (McKee, 1997) mas também não se interessam, por exemplo, pelas lições de Eisenstein sobre a *mise-en-scène* (Eisenstein, S. M., e Nijny, V. B., 1989), suas preocupações com a unidade da forma e do conteúdo e com a "lei geral da manifestação expressiva aplicada à criação de imagens", porque também elas apontavam para um fechamento de sentido equivalente ao da narrativa clássica, ou do *classical design of the story*. E pouco ou nada se deixam seduzir por *multiplots* complexos, preferindo-lhes construções simples e ainda marcadas por uma acentuada linearidade, embora frequentemente desconstruída segundo o modelo da "modernidade subtractiva" — uma herança do cinema *moderno*. Como diz Marco Martins:

> "Há uma coisa que não me interessa nada no cinema, e o cinema de que eu gosto cada vez se afasta cada vez mais disso, que é a *intriga*. Não é a questão de teres *plots* e *sub-plots*, ou primeiro acto, segundo acto, porque isso tens sempre. Mas uma intriga, um enredo muito complicado com muitas confusões e relações — é disso que não gosto."

Ao mesmo tempo, os traços narrativos "aristotélicos", designadamente a causalidade interna, a convergência de todos os conteúdos em direcção a um final conclusivo e fechado, são hábitos e objectivos por eles abandonados ou rejeitados como arcaicos ou prosaicos, ou que identificam com o *entertainment* e com o cinema dominante, "figurativo", "veicular" ou de *main stream*. Em vez deles, surgem nos seus filmes relações eventualmente associativas entre cenas, sequências ou partes do narrado, descontinuidades e rupturas, alegorias, por vezes derivas do sentido narrativo.

À luz da distinção, tornada "canónica" por McKee, entre *talento literário* e *talento para as histórias*, que ele diz pouco ou nada terem a ver um com outro (uma coisa, no primeiro caso, é a capacidade de usar a língua escrita em *performances* de qualidade excepcional; outra, no segundo, ter incorporado a tradição do *story telling*, que não está ligada a nenhum suporte em particular, ou seja, pode ser posta em prática num grande número de suportes distintos), os cineastas portugueses contemporâneos parecem rever-se melhor no primeiro do que no segundo : é outro dos traços da *continuidade* que vimos referindo. Desta preferência pelo talento literário em detrimento do *storytelling* decorre, também, o modo privilegiado como alguns deles se relacionam com autores literários (não necessariamente *story tellers*), como se fossem oficiais do mesmo ofício, embora trabalhando com *teknai* diferentes. A partir dos anos 60 e até aos anos 80, os realizadores cinematográficos defensores da *politique des auteurs* equipararam-se a autores literários — um movimento em que foram seguidos pela crítica e pelos comentadores.

Parte deles parece desejar trabalhar a partir de um *grau zero da narrativa*, reiventando-o a seu modo de filme em filme, e indiferente ao facto de não existir tal grau zero da narrativa — em vez dele, o que existe é a expressão de heranças, de património narrativo e de influências que se transformam em genotexto, em intertextualidade (boa ou má) e que são igualmente expressas pelo sistema das citações (bem ou mal usadas, e assumidas, ou não). Não será de mais recordar o que Barthes (1953) escreveu a respeito da escolha "livre", pelo escritor, de determinada forma de escrita — e que talvez possamos alargar, por analogia, à situação do cineasta:

> "O escritor não tem a possibilidade de escolher a sua escrita numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob pressão da História e da tradição que se estabelecem as escritas possíveis de determinado escritor: (...) as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações".

Precisamente devido a essa "memória segunda" das palavras, que aqui tornamos extensiva à "memória segunda" das imagens, partilhamos a convicção de que não é possível, hoje, estudar e reflectir sobre *screenwriting* a não ser a partir de uma das suas tradições estabilizadas : ora como estruturas clássicas, nas suas relações com dramaturgias e *mises-en-scène* datadas, ora experimentalmente, de forma "selvagem", testando novas expressões e objectivos. Porquê? Porque cada conjunto de propostas, de procedimentos aconselhados e de estruturas subjacentes a cada modelo pertence a distintos "aquários", "épocas" ou "escolas", deve ser estudado no seu contexto datado, e é portador de determinada concepção do cinema. Por exemplo, é possível transmitir e testar a estrutura narrativa inspirada nos ritos de passagem de Van Gennep (1909) e trabalhada por Joseph Campbell (1949); ou a sua conversão em manual por Christopher Vogler (1992); ou a estrutura sequencial das funções narrativas de Propp (1928); ou a estrutura em três actos e suas funções, proveniente dos manuais norte-americanos dos anos 40-50 (Lajos Egri, 1946; John Howard Lawson, 1949), fixando, então, os saberes adquiridos durante a hegemonia do *studio system*, e que desemboca e sobrevive em Syd Field (1979), Eugene Vale (1982), Irwin Blacker (1986), Tom Stempel (1991), Richard Blum (2001); ou as variantes de Kristin Thompson (1999); ou a representada pelo *archplot* de McKee (1997).

Mas relacionamo-nos com esta fileira de autores e seus saberes como com uma dinastia, um império — estudamos o seu crescimento e hegemonia, as suas crises, a sua decadência e as suas metástases, tendo em conta os compromissos, cedências, enxertos e tratados (bilaterais ou multilaterais) que permitiram a sua regeneração parcial, a sua sobrevivência ou a sua metamorfose. Enquanto "modelos", eles foram sujeitos a transformações e aculturações que os tornaram dinâmicos — o contrário de estruturas ossificadas por qualquer academismo.

Mais complexo, mas igualmente possível, embora assumindo o enorme risco de *redução*, é estudar *screenwriting* a partir de padrões caracteríticos do

cinema *moderno* (sobretudo europeu) ou no da *New Hollywood* (estadunidense) desde que se tenha em conta que o estilo da realização intervém, nestes casos, e no que toca à conversão do *script* em *filme*, de modo muito mais decisivo do que nos modelos precedentes, tornando menos "prisional" a relação entre *script* e *filme*. A este respeito, e entre outros, os textos de Pasolini e de Paul Schrader (1972), ou o muito posterior de András Bálint Kovács (2007) podem revelar-se instrumentos úteis.

É mais difícil ensinar *screenwriting* a partir das experiências narrativas do cinema independente norte-americano contemporâneo, porque elas se mantêm em expansão, não permitindo senão abordagens caso a caso, autor a autor — como mostram, entre outras, as reflexões de J. J. Murphy (2007), ou de K. Dancyger e J. Rush (2007). Em todos estes casos, a distância ou a proximidade a que nos encontramos das diferentes fileiras favorece ou dificulta as nossas aprendizagens.

Isto significa que se perdeu a crença dos academismos em que existe *uma boa maneira* de contar histórias para cinema. Já não é possível senão referir as aprendizagens neste domínio a épocas, modos de produção, escolas, metodologias e experiências históricas ou géneros ficcionais sedimentados pelo tempo, bem como a autores: Bergman, Cassavettes, Mizoguchi, Ozu, Erice, são exemplos históricos de autores idiossincráticos que não se deixaram subsumir pela retórica normativa que geriu, durante décadas, a reflexão sobre a *legis artis* do *screenwriting* — embora não a ignorassem.

Existe um grande número de práticas testadas pela experiência, ancoradas em 23 séculos de *drama*, e identificadas por décadas de estudos em *spectatorship*, que podem ser vantajosamente assumidas como soluções para uma grande variedade de problemas narrativos : "Não deite fora o bebé com a água do banho", aconselhava Mao Zedong. Esse universo contém um *corpus* de saberes e de sugestões que não pode ser depreciado pelo ensino especializado. Mas o facto de se ter tornada claro, quer para autores, quer para os públicos cinéfilos, que não existe *uma*, mas sim *mil* maneiras de conceber e escrever histórias para cinema, prevalece na paisagem do *screenwriting* contemporâneo — sendo que essa pulverização também facilita, uma vez mais, a proliferação de erros e más práticas.

Todas estas questões (que o cinema partilha com o teatro, a ópera, a dança e a literatura) são abordáveis pela dupla curiosidade de *Janus*, o deus de dois rostos, que olhava simultaneamente para o passado e o futuro: estruturas e formas narrativas são apreciáveis como experiências historicizadas, pedem para ser entendidas no seu contexto, e sugerem abordagens relativizadas. Mas são igualmente matrizes de conhecimentos técnicos que permitem olhar o futuro de modo informado, consciente do património que nos acompanha. Por isso é relativamente perigoso o traço comum a parte dos realizadores aqui entrevistados, que parecem partilhar a recusa deliberada de "modelos" narrativos, do seu conhecimento aprofundado e do seu valor patrimonial. A ignorância voluntarista do passado de qualquer *teknê* produz sobretudo novos autodidactas regressivos, que atrasam ou impedem novas formas de conhecimento e novas *performances* apoiadas nas boas e más experiências do passado. Aconselhavam Dante e Rilke:

> "Demora-te um pouco mais no festim; os pesados alimentos lançados no teu espírito requerem ajuda para serem digeridos" (*Paraíso*, canto V).

> "Não vivas de momento senão as perguntas. Talvez que vivendo-as simplesmente, um dia acabes por entrar insensivelmente nas respostas" (*Cartas a um jovem poeta*, 1929).

"Escapar" e "não escapar" à narrativa

Subsiste e tem, decerto, futuro, um poderoso equívoco relativo à relação entre narrativa e cinema: por força da discussão ideológica entre defensores de um "cinema narrativo" e defensores de um cinema "não-narrativo" — discussão falsamente fundada — foi-se instalando a ideia de que ambos se digladiam como tipos facilmente identificáveis e distingíveis. Ora, qualquer sequência de imagens em movimento é narrativa, devido ao esforço cognitivo produzido pelo espectador para compreender e dar sentido ao que vê. Se um autor monta um conjunto de imagens de modo deliberadamente "não-narrativo", o espectador contraria esse trabalho e fabrica, para si, o valor semântico do que está a ver, e esse valor semântico é narrativo. Como bem exprime, a este respeito, Saguenail:

> "A narrativa é a base, por isso está sempre 'lá'. Fomos condicionados pela narrativa, não podemos fugir-lhe. Se eu digo: 'Está a chover' e 'Ela pega no guarda-chuva', são duas frases completamente independentes, pode não ser o mesmo dia, eu não dei [sobre isso] nenhuma indicação. Mas, mentalmente, estabelecemos uma relação de causa-efeito entre a primeira e a segunda frase. Por isso, criamos nós, receptores, uma narrativa. O Godard podia querer alterar a ordem do 'princípio, meio e fim', mas a narrativa está lá na mesma. Por isso, à narrativa não escaparemos".

O que está em causa nesta discussão não é, portanto, a inevitável tradução narrativa, por parte do espectador, de qualquer esforço de desnarrativização produzido por um autor. Está em causa, sim, a aderência ou não aderência de cada autor a determidadas formas e convenções narrativas (características do *main stream*, ou do *Cinema di Poesia* de Pasolini, ou do *Transcendental Cinema* de Paul Schrader, ou da "modernidade subtractiva" de Badiou, ou de outras tipologias e inspirações). Ou o autor se sente confortável herdando determinado conjunto de convenções (estabilizadas pelo próprio *medium*, pelos géneros, pela estrutura construtiva, pela trajectória do enredo, pelo estilo, etc.) e sabe usá-las, ou, pelo contrário, tenta contrariar todas e cada uma dessas convenções.

A questão determinante, quando interrogamos a narratividade cinematográfica, é a da prevalência dos processos imagéticos sobre todos os outros, e a sua não equivalência a modelos linguísticos, ao contrário do que longamente defenderam semiólogos estruturalistas, para quem o cinema é "uma linguagem". Como diz André Parente, (*Narrativa e modernidade — os cinemas não-narrativos do pós guerra*, p. 15):

> "A narração cinematográfica não é uma sequência narrante de enunciados submetidos às regras linguísticas. A narração cinematográfica [consiste em] passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, de um enunciado a outro". [E adiante, pág. 26:] "O *verdadeiro* cinema, qualquer que ele seja, narrativo ou não, privilegia sempre os processos imagéticos. Entretanto, estes não são exclusivamente imagéticos, são, com frequência, simultaneamente narrativos. Esses processos

> imagéticos/narrativos não são de modo algum, como pretende a semiologia, linguísticos"...

A montagem e as ligações entre imagens (o corte abrupto, o fundido, o *raccord*, a íris, etc., associados à escala de planos) são artifícios técnicos e estéticos produtores de sentido que distinguem o dispositivo fílmico do nosso olhar sobre o real, da nossa percepção do real, que não é *editada*, ao mesmo tempo que separam o *filme* do *filmado*. A continuidade do olhar da câmara num longo plano-sequência ilude essa distinção e separação, mas elas regressam na primeira operação de montagem. Salienta o mesmo autor (*id. ibid*.):

> "Por isso o *raccord* só pode ser falso. (...) Passar de uma imagem a outra não é passar de um antes a um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir. Em cada regime de acontecimento imagético, o acontecimento é um devir que a imagem expressa".

Naquilo que Pasolini designou depreciativamente como "cinema de prosa", ou seja, no cinema "veicular" que se aproveita banalmente da ilusão de identidade entre objecto e imagem, procurando ao mesmo tempo ser *plus vrai que nature* e exponenciando o efeito de realidade da *mimesis* cinematográfica, "a narrativa — diz ainda Parente (*loc. cit*., p. 26) — desenvolveu-se pouco a pouco, pela intervenção estilística e expressiva", foi uma "conquista" que acabou por estabilizar procedimentos e normas que se tornaram *códigos* no sentido metziano, marcando décadas de cinema clássico, designadamente o americano.

Mas a questão não se limita à estandartização ou à gramaticalização do cinema pelo *studio system* e seus herdeiros: no seu prefácio à edição brasileira da obra de Parente, Raymond Bellour sintetiza a multidão de falsos problemas que a teoria do cinema de origem francesa converteu em "obsessão narrativa ou anti-narrativa", começando em todos quantos tentaram opor um mítico cinema "experimental" ao cinema "narrativo", passando pelos *modernos* e pelo seu "cinema subjectivo" ou "cinema do corpo", mas também pelos "apóstolos do cinema directo", geralmente "incapazes de situar a diferença entre um cinema da imagem-acção, como o de Richard Leacock, e o de uma fabulação, que Deleuze faz surgir em Jean Rouch, John Cassavetes ou Pierre Perrault", ou ainda pelos robbe-grilletianos desnarrativistas, "inclinados a reconduzir a semiologia a pretexto de a transformarem". Glosando Parente, conclui Bellour:

> "O fílmico não se opõe ao narrativo; pelo contrário, eles são quase sempre consubstanciais. Ou, para dizer simplesmente: a narrativa e a imagem são uma única e mesma coisa".

No que aos cineastas portugueses respeita, e na sequência das convenções "não-narrativas" e "anti-narrativas" de parte do cinema *moderno*, estabeleceu-se, entre alguns, a convicção de que depender do menor número possível de convenções narrativas é sinónimo de cinema *de qualidade* — inovando seja a que preço for. Essa convicção é uma crença preguiçosa, a favor da qual é muito difícil argumentar.

Por outro lado, no cinema *moderno*, os autores e cinematografias nacionais que praticaram um tipo de cinema mais acentuadamente político inscreveram-se com frequência numa lógica formal de "contra-cultura", ou de "contra-cinema", maioritariamente marcada por uma modalidade específica de "negatividade" — a rejeição do modelo de produção e de narrativa que é fácil designar como "de Hollywood", a que Pasolini chamou "cinema de prosa", Lemière "figurativo" e Parente "veicular".

Mas é vantajoso compreender que, por força dos modos de produção e das metodologias de desenvolvimento de projectos, os "filmes de Hollywood" constituem, independentemente da influência que exercem, um modelo singular, regional e irrepetível em outras partes do Mundo, quer devido à magnitude dos investimentos que exigem, quer devido à especificidade dos equipamentos, estúdios e meios tecnológicos envolvidos, quer devido ao peso histórico das suas formas industriais de desenvolvimento de projectos. Neste sentido, o actual "cinema de Hollywood", que permanece a matriz dos modelos *mainstream*, é a locomotiva de uma tecnocultura cinemática cujas obras se destinam sobretudo a públicos cada vez mais jovens. Como diz João Botelho na entrevista que nos concedeu:

> "Há (...) um modo americano [de fazer cinema] que é dominante. Hoje em dia está-se a transformar num entretenimento infantil, [porque] quem vai mais ao cinema são os miúdos de dezoito anos e os adultos ficam em casa".

Esta é uma visão partilhada por numerosos autores contemporâneos. Leia-se entre outros, Vinzenz Hediger, da Universidade de Zurique (Hediger, 2004: 43, *apud* Hoskins, 1997:37-40):

> "Seuls les studios américains disposent des moyens nécessaires pour engager les meilleurs talents du monde, et seuls les Américains sont capables de financer régulièrement le genre de superproductions qui attirent les publics adolescents et se prêtent facilement à l'exportation".

Esse modelo hoolywoodiano permaneceu basicamente fiel à herança das normas e da gramática do *studio system*: transitividade narrativa (assente numa exposição linear e teleologicamente orientada, mesmo nos casos de *multiplot*); identificação emocional do espectador com as personagens (designadamente protagonistas); ocultação do aparelho técnico de realização e produção com vista a uma representação "transparente" e mimética da realidade; diegese claramente perceptível; fechamento narrativo exigindo a convergência final dos conteúdos narrados na totalidade da ficção. A obediência a estas normas é acompanhada pelo esforço continuado de assumir a vanguarda da inovação tecnológica (coisa que Hollywood chegou a perder nos anos 60 do séc. XX; foi essa "crise" que gerou a *New Hollywood*, embora o fenómeno também seja apreciável à luz da mudança sociológica dos públicos do cinema, na época, e do surgimento de produções independentes que redefiniram o lugar do *mainstream* e dos *blockbusters* no mercado). Este modelo — o paradigma clássico de Hollywood — foi globalmente rejeitado pelo cinema *moderno* europeu, e, em Portugal, pela geração do "Cinema Novo" e pelas que se lhe seguiram, até à actualidade. A excepção mais declarada à rejeição deste paradigma é a de António-Pedro Vasconcelos.

Surgiram, entretanto, outras tendências identificáveis, à semelhança do que se passou noutras cinematografias? Em Portugal, só durante o período "revolucionário" — entre 1974 e 1979, se estendermos a definição deste período até à liquidação da "Reforma Agrária" — se fizeram filmes *políticos* no sentido *militante* (mais de 170 repertoriados por José de Matos-Cruz; e a este número devem juntar-se 40 outros, feitos por cineastas

estrangeiros em Portugal no mesmo período, como diz Sérgio Tréfaut a propósito do seu documentário *Outro País*). A partir dos anos 80, a cinematografia de Portugal perdeu, por um lado, essa referência revolucinária ou militante, nitidamente epocal, e por outro lado deslocou-se da propensão acentuadamente literária e teatralizante para uma outra, mais próximo das *politics of every day's life*, do documentário e da exposição de comportamentos (predominantemente) jovens e marginais. A esta nova tendência não é alheio o novo *boom* do documentário, nos anos 90, e a correspondente proliferação de híbridos fic-doc.

Sobretudo entre documentaristas como Catarina Alves Costa, Sofia Trincão (e Oscar Clemente), João Dias, em parte Pedro Sena Nunes, tocados pela antropologia visual ou por um cinema de registo etnográfico que teve uma forte expressão no documentarismo português que acompanhou o "Cinema Novo", e que também encontramos num Pierre-Marie Goulet, reafirma-se uma vocação *localista*, por vezes ligada ao conservacionismo patrimonial (do património edificado, artesanal ou imaterial), que contrabalança a tendência para a aproximação ao World Cinema.

Atitudes face ao script

Hábitos de escrita? Há casos, como o de Sandro Aguilar, que fazem a heráldica da questão:

> "Deveria ter mas não tenho nenhuma disciplina de escrita, nenhuma mesmo. Sou obrigado a escrever, e é muito difícil sentar-me e ter a concentração para escrever; deveria usar aqueles métodos todos de obrigar-me mesmo que não quisesse, a escrever qualquer coisa, rabiscar, fosse o que fosse, mas sou muito auto-crítico em tudo o que faço e é muito difícil abordar o papel e começar a escrever..."

Mas Sandro Aguilar também não faz *pitchings*, não discute com outros as suas ideias para os filmes, não gosta de castings, não ensaia com os actores, não planifica, e por vezes tem sido realizador, argumentista e produtor dos seus filmes — que, reconhece, têm encontrado problemas de crítica e de recepção.

Na sua maioria, os realizadores escrevem sozinhos e, ora estão conscientes de que isso constitui um problema, uma dificuldade (Miguel Gomes, Miguel Gonçalves Mendes), ora se sentem bem nessa situação (João Botelho, Margarida Gil, Joaquim Leitão), ora recorrem a escritores ou amigos para intervirem nos seus *scripts* (Manoel de Oliveira, Margarida Gil, Joaquim Leitão, Bruno de Almeida, Tiago Guedes). Neste caso, a colaboração de escritores visa com frequência a última mão nos diálogos, ou seja, os realizadores vêem os escritores como *dialoguistes*, mas não necessariamente como co-autores da estrutura ou do *plot*. Há excepções, como a de Marco Martins e a de Gonçalo M. Tavares para a escrita de *Como desenhar um círculo perfeito*:

> "Basicamente, nesta longa, o que eu fiz com o Gonçalo foi: quando acabei as primeiras versões de *Como desenhar um circulo perfeito* entreguei-lhas para ele ler e perguntei-lhe se queria colaborar na escrita. O que ele fez foi reescrever sobre o meu guião, não foi um processo tipo 'agora vamos discutir', não discutíamos muito. Foi sendo feito por fases distintas, ele escreveu outra versão por cima da minha, depois eu agarrava nas cenas de que gostava e reescrevia, ele escrevia outra, e assim sucessivamente" (Marco Martins).

João Canijo também assume que, durante anos, manteve uma relação clássica com um argumentista, relação que dava origem a sucessivas versões do *script*:

> "O argumentista (...) escrevia uma versão, eu estragava a versão, ele escrevia outra versão, eu estragava a nova versão. E chegávamos a sete, oito versões, que eram depois trabalhadas, em termos de diálogos, com os actores".

Joaquim Leitão é outra excepção, sobretudo porque é um dos poucos realizadores que partilha e discute com o seu produtor, Tino Navarro, as ideias para os filmes (o *script* de *A Esperança Está Onde Menos Se Espera* foi em grande parte escrito por Tino Navarro e Manuel Arouca):

> "Tenho uma relação muito boa com o meu produtor [Tino Navarro] e uma das coisas que se passa normalmente, é que muitas vezes as ideias são discutidas com ele, ou então ele vai lendo aquilo que eu já escrevi, mas não peço muitas opiniões para além disso (...) Quando tenho uma ideia qualquer digo-lhe, ou então é ele próprio que me apresenta uma ideia. Mas tirando casos como o meu — já tenho uma carreira com alguns padrões e com alguns métodos de funcionamento definidos — normalmente acho que o melhor para quem está a começar é ter um argumento, ou pelo menos uma sinopse bastante desenvolvida, para o produtor saber se lhe interessa ou não (...). Faço aquilo de que gosto, mas tento que agrade a outras pessoas também, esforço-me para que isso aconteça. Mas o primeiro passo é completamente genuíno, estou a fazer aquilo de que gosto e o Tino Navarro está a fazer aquilo de que gosta".

Apesar desta colaboração com um produtor que gosta de assumir, desde o início de cada projecto, um papel criativo, porém, o mesmo Joaquim Leitão reconhece, noutro passo da entrevista que nos concedeu:

> "Para mim o processo de escrita é talvez a parte mais neurótica deste mundo [do cinema]. É uma parte que simultaneamente me dá imenso prazer mas que é também um processo muito solitário".

Diz, por seu turno, António-Pedro Vasconcelos *in* "Sou um dissidente do cinema europeu" (jornal Público de 29.01.2010), entrevista conduzida por Sérgio C. Andrade:

> "O guião é uma coisa que se escreve a solo. Um filme constrói-se a quatro mãos, mas escreve-se sozinho. E foi o Tiago [Santos] quem o escreveu, desta [*A Bela e o Paparazzo*] como da outra vez [*Call Girl*]. Só que entre o primeiro *draft* e aquilo que está no ecrã passam largos meses e várias versões. A gente só deve escrever quando sabe exactamente o que quer. A partir daí improvisa-se imenso, nomeadamente nos diálogos. O Tiago escreve e depois encontramo-nos regularmente: três dias, três horas cada dia, é o ideal. E voltamos a rever o *script*. Aí há uma intervenção minha, sugiro algumas réplicas. Mas a base é do Tiago. Partimos para a escrita com uma estrutura que não estava completa. Porque o meu filme, pela primeira vez, tem uma unidade dramática mais aristotélica: 1º, 2 e 3º actos, isso estava claramente definido. A partir daí, ele inventou. Depois houve um trabalho longo, que, aliás, só termina na montagem. Mesmo aí, para encontrar o *timing* certo, foi preciso deitar cenas fora, que eram boas, por causa da economia do

> filme. A escrita dos diálogos vai-se apurando durante a fase da preparação".

Por vezes, à semelhança do que tantas vezes sucedeu na *nouvelle vague* ou no cinema *moderno* globalmente considerado, os realizadores "reescrevem o *script* na montagem" (Margarida Cardoso, Marco Martins, João Salaviza, todos os documentaristas). Veja-se o que diz, a este respeito, Margarida Cardoso:

> "Para a ficção tenho sempre guiões, mesmo que, na montagem, a primeira coisa que comece por fazer seja desfazer tudo – começar logo por transformar a última cena na primeira; a tendência é para começar a desmanchar".

A experiência de modificar o *script* já nas rodagens é comum, como diz, por exemplo, Teresa Villaverde:

> "Já me aconteceu ter de reescrever o guião na hora de rodagem para que a cena funcionasse. No caso do cinema português, temos um tempo muito limitado para fazer melhorias do guião, portanto temos de agir depressa caso seja necessário".

Com muita frequência, os realizadores não escrevem em equipa, não contratam argumentistas, não discutem o seu *script* com o produtor (desejam até que ele não se envolva de nenhuma forma nesse trabalho, porque isso contrariaria a sua autonomia autoral), não discutem as fragilidades de uma versão ou as razões porque essa versão precisa de ser modificada, e em quê. Por outro lado, o corte de cenas na pós-produção, para diminuir a duração do filme, é mais frequente do que a reescrita antes de filmagens.

Também nestas matérias há excepções. Ouça-se o que diz Sérgio Tréfaut sobre o hábito de discutir os seus projectos:

> "Costumo discutir com imensa gente. Tenho suficiente confiança e força para não ter medo de me expor. Houve durante algum tempo uma pessoa que era o meu interlocutor privilegiado, mas morreu. Essa pessoa era o José Álvaro Morais. Eu gosto de mostrar as coisas a pessoas muito diferentes umas das outras e perceber o que é que elas percebem e como é que reagem".

Na escrita do *script* existe, assim, um défice de profissionalização e de qualificações, embora diversamente sentido, e expresso de forma não unânime. Estes mesmos hábitos mantêm-se no caso de adaptações, mais facilmente feitas pelos próprios (João Botelho) do que por especialistas ou guionistas contratados.

Os mais novos também escrevem as suas histórias em forma de *script,* mas rejeitando este último como um "ditado" que possa funcionar, para o filme, como uma prisão. De facto, preferem que o filme transforme as ideias e as histórias iniciais:

> "Acredito cada vez mais, mesmo escrevendo um guião, que as coisas que vou encontrando ao longo da pré-produção de um filme, e na própria rodagem, acabam por contaminar muito o filme, e ter muito mais importância, às vezes, do que as próprias premissas iniciais do guião" (João Salaviza).

> "As ideias para os meus filmes não são propriamente ideias. Nascem de histórias que ouvi, da vontade de filmar alguém, de sítios concretos (...). Dizer 'agora vou desenvolver um tema' – isso é coisa que não se passa comigo" (Miguel Gomes).

> "As ideias para os [meus] filmes vêm normalmente de lugares, de lugares em Lisboa (...), embora o último também se passe no campo, num sítio que eu conhecia em miúdo. Portanto, as ideias vieram sempre de lugares que tenho vontade de filmar. (...) Depois dos lugares, há a vontade de filmar pessoas. Quando começo a escrever um filme, a primeira cena vem-me logo à cabeça e o filme parte dessa primeira cena; depois, o resto do *plot* (...) desenvolve-se a partir desse princípio, e vou escrevendo enquanto procuro pessoas com quem me apeteça filmar" (João Pedro Rodrigues).

De um modo geral, os realizadores portugueses não gostam de partilhar com outrem a génese ou o desenvolvimento das ideias para os seus filmes, preservando a independência, privacidade e intimidade das suas práticas autorais. Mesmo quando reconhecem, como Miguel Gonçalves Mendes, que precisariam de ajuda especializada para construir um "bom" *script*:

> "...Não existe uma boa escola de Argumento em Portugal, para que nós possamos ter uma ideia genial para um filme e dizer meu amigo, ajuda-me lá a trabalhar esta ideia e vamos fazer disto um argumento, que depois eu filmo ".

As escolas — depreende-se destas palavras — deveriam então assegurar programas de formação contínua, ou em exercício, ou ao longo da vida (por mais extensa que esta seja). Mas, no trabalho profissional, porque não procurar competências especializadas, sem prejuízo dos regressos à escola para actualizar conhecimentos? Recorde-se, a este respeito, o Manifesto dos Argumentistas Europeus, divulgado em Portugal pela Associação de Argumentistas Portugueses:

> "As histórias estão no âmago da Humanidade e são o repositório da diversidade da nossa herança cultural. São contadas, recontadas e reinterpretadas vezes sem conta por contadores de histórias; os argumentistas desempenham esse papel nos nossos tempos. O talento dos argumentistas europeus merece confiança, incentivo e apoio. As indústrias cinematográficas europeias têm de encontrar maneiras de atrair e manter os seus argumentistas no cinema e na sua actividade".

Predominando, porém, no cinema português contemporâneo, como herança do "Cinema Novo", a figura autoral do realizador-argumentista, num meio profissional determinado pela confluência, na mesma pessoa, das duas funções, e, portanto, longe da divisão de tarefas que é tradicional noutras cinematografias, considerar-se-á porventura que falta a essa figura, com frequência, formação básica e especializada em argumento cinematográfico, em *story telling* e em história aplicada das narrativas. Às escolas da especialidade competirá, nesse caso, propor mais formação em argumento aos putativos realizadores, quer integrando essa formação nos seus planos de estudos formais, quer oferecendo-a sob a forma de *workshops*, cursos intensivos, *masterclasses*, cursos curtos, ao meio profissional em exercício.

Relações com a produção

Entre os realizadores é dominante a desconfiança em relação ao modo como os produtores se relacionam com os projectos em que se envolvem. Em geral, os realizadores/autores preferem encontrar produtor quando o projecto já está delineado e escrito, a não ser quando dele aceitam encomendas (raras) ou desafios (Manuel Mozos, outros). A seguir, esperam manter,

quer face ao financiamento quer face ao produtor, a autonomia para "fazerem dos argumentos o que lhes apetece" (Miguel Gomes). Excepcionalmente, aceitam o conselho do produtor na montagem, ou entram claramente em litígio com ele (como no caso extremo de *Corrupção*, de João Botelho, primeira longa-metragem ficcional portuguesa distribuída comercialmente sem a assinatura do realizador). Mas também há realizadores, como Joaquim Leitão e António Pedro Vasconcelos, que sublinham a boa relação que têm com o seu produtor (Tino Navarro, em ambos os casos).

É recorrente o caso de realizadores que contam terem sido vítimas dos produtores, via descapitalização dos projectos, interrupção do fluxo de tesouraria, atrasos na execução orçamental, etc. (Margarida Gil, Manuel Mozos, Rita Azevedo Gomes, outros), ou preferem ter com eles relações estritamente "gestionárias". E, de acordo com a ideia que de si fazem como autores, os realizadores consideram (como Margarida Gil, falando em nome da Associação Portuguesa de Realizadores) que os produtores não deviam ser os interlocutores principais do financiamento, e que é errado o modo como o ICA se relaciona com os projectos que financia, porque, precisamente, privilegia a produção como interlocutora, em detrimento da autoria/realização. Teresa Villaverde queixa-se de que até do ponto de vista meramente técnico surgem hoje, facilmente, problemas com os produtores:

> "Os produtores estão com dificuldade em acompanhar a tecnologia. Se por exemplo, um realizador diz que um certo monitor não tem qualidade, que não dá para ver bem, os produtores não dão a devida importância e não resolvem o problema. Se hoje formos ao cinema, a quantidade de planos desfocados é inacreditável, e na maior parte das vezes não é culpa dos realizadores, ou da equipa, porque não se consegue ver isso na montagem".

Em alguns casos, passados e presentes, os realizadores preferem assumir-se igualmente como produtores, para controlarem mais efectivamente os projectos que abraçam e se tornarem no único interlocutor do financiamento (Joaquim Sapinho, Sérgio Tréfaut, Sandro Aguilar, em parte Margarida Gil e o mais recente Jorge Silva Melo, Miguel Gonçalves Mendes, bem como o caso especial de Saguenail).

Em resultado de um histórico insatisfatório e da prevalência do modelo de *cinema de autor*, os realizadores tendem genericamente a entender-se a si próprios como criadores, e a ver os produtores como gestores ou executores ao serviço dos projectos de criação. São raros os casos em que a relação produção-realização é descrita como excelente, criativa e colaborativa, e em que um projecto é desenvolvido desde o seu início por um realizador e por um produtor (a não ser quando as duas funções se sobrepõem na mesma pessoa, como no caso do Jorge Silva Melo documentarista, de Sandro Aguilar ou de Miguel Gonçalves Mendes). A dimensão da "produção criativa" — ressalvadas as excepções acima mencionadas — não contribui senão tardiamente, quando existe, para a geração das sinergias necessárias a um projecto.

Tiago Guedes exprime do seguinte modo a sua interacção com o produtor Paulo Branco — e ao fazê-lo assume, sobre a relação realizador / produtor, um juízo pouco frequente:

> "O Paulo Branco é muito pouco interventivo no processo de criação, porque acredita na liberdade [do realizador]. No fim, na montagem, quando vê a primeira versão (...), é extremamente útil. Percebe muito de cinema e é muito perspicaz nas sugestões que te dá (que não são obrigações, mas são interferências criativas profundas)".

Outro testemunho neste mesmo sentido, para além do já citado Joaquim Leitão, é o de António-Pedro Vasconcelos, a propósito do modo como trabalhou com o produtor Tino Navarro em *Call Girl* (in Farpas/Entrevistas, Jornal de Notícias de 6/1/2008):

> "P: Alguma opção do produtor, Tino Navarro, o poderia levar a não assinar o filme?
> R: Se ele não correspondesse ao meu trabalho, sim. Mas com o Tino Navarro era impossível isso acontecer. Respeitamos o trabalho um do outro e não fazemos nada sem consenso. É esse o segredo."

Adequação dos orçamentos

Margarida Cardoso chama a atenção para o modo como o orçamento de cada projecto é facilmente devorado pelos pagamentos à equipa técnica (salários, deslocações, alimentação), em detrimento do investimento nas suas exigências criativas:

> "...Há muitas discussões em que os técnicos de cinema se queixam de que ganham pouco; talvez bastasse dizer-lhes 'faz lá tu o orçamento, faz lá as continhas todas. Põe lá quanto é que tu comes, quanto é que tu ganhas e depois põe as outras pessoas todas', e depois chegas ao fim e é assustador – tens um orçamento para gerir uma equipa (...) tens uma equipa de 30 pessoas – não é muito – 30 pessoas que comem, bebem e ganham dinheiro para fazer o filme: recebes o dinheiro para pagar isso tudo e depois filmas um candeeiro comprado na loja do chinês por cinco tostões, porque não há dinheiro para comprar mais nada".

Quase único, nesta matéria, é o caso de Marco Martins; como que respondendo a Margarida Cardoso, diz ele:

> "Gosto de controlar exaustivamente o orçamento e os gastos, para poder escolher onde e como aplicar melhor o dinheiro".

Comentário de Teresa Villaverde sobre o mesmo tema:

> "Nunca me meti em questões orçamentais. Mas penso que poderia ter dado um contributo positivo. Se tivesse havido várias discussões, ponto por ponto, sobre as decisões orçamentais, eu própria poderia ter abdicado de certas coisas e preferido outras, que na realidade são mais importantes. Nem sempre o produtor tem a noção das prioridades, e segue um caminho onde gasta o dinheiro até não haver mais".

Joaquim Leitão tem sobre esta matéria uma posição matizada — a posição, partilhada por outros, do realizador que tem em conta, desde a escrita, as limitações orçamentais:

> "Tenho ideia do que as coisas custam e (...) de quanto dinheiro é possível arranjar — há limites nos financiamentos em Portugal e na Europa, há valores que não posso ultrapassar — e cabe ao produtor angariar esses financiamento. Quando escrevo o argumento e o produtor percebe que aquilo é um filme que custará mais ou menos X, a partir daí vai à procura de financiamento. Depois, ou os encontra ou não os encontra. Se não os encontra a todos, é

> preciso fazer cortes cirúrgicos em algumas coisas, normalmente em meios técnicos ou no tempo, mas sou eu que decido o que é importante para mim: se quero filmar com duas câmaras, se calhar vou ter de filmar menos dois dias, e faço mais ou menos essas contas de cabeça até haver uma coisa que se adapta ao orçamento".

Os próprios jurados dos concursos do ICA não têm, com frequência, as competências requeridas para analisar os orçamentos que lhes são propostos, e que tendem a ser mais um "pró-forma" generalista, obediente a um padrão habitual, do que um caderno de encargos relativo a cada projecto e às suas necessidades específicas. É natural e desejável que se tenha evoluído ou se evolua, a muito curto prazo, para avaliações mais exigentes e mais rigorosas dos orçamentos por parte da(s) entidade(s) financiadora(s), com vista a garantir que as exigências artísticas dos projectos são devidamente orçamentadas e poderão, de facto, ser satisfeitas.

Mas a situação descrita por Margarida Cardoso parece igualmente confirmar o que em "Objectos únicos e diferentes" adiantámos sobre a necessidade de fazer convergir, mais cedo, as competências técnicas exigidas pelo desenvolvimento mais qualificado dos projectos. Dadas as limitações do financiamento e da execução orçamental, a primeira geralmente determinada pelo ICA e a segunda pela produção, a pré-preparação e a preparação dos filmes é geralmente limitada a um grupo muito circunscrito de competências, e a contratação destas tende a ser muito tardia, quase exclusivamente destinada à rodagem e à pós-produção.

Na realidade, os realizadores portugueses estão habituados a trabalhar quase exclusivamente em regime de *low budget*, o que determina a sua ideia de cinema, os seus hábitos de trabalho e a imagem que têm de si próprios. Como bem exprime João Botelho:

> "Eu não saberia fazer um filme de não sei quantos milhões de dólares, sei fazer filmes de 750 mil euros. Mas isso dá-nos uma coisa maravilhosa que não tem preço: a liberdade total. E a verdade é que tudo o que está de bom ou de mau nos filmes é meu. É a possibilidade de trabalhar num filme como quem escreve um romance ou pinta um quadro."

Mais tempo em troca de menos dinheiro

Mais tempo de rodagem para compensar a falta de dinheiro é outra exigência que encontramos nas entrevistas aqui recolhidas (muito explicitamente, e por exemplo, nas palavras de Margarida Gil, Joaquim Leitão, Teresa Villaverde e Marco Martins). Sobretudo quando, como hoje, a substituição da película pela imagem digital tende a fazer descer os custos das filmagens propriamente ditas. Essa requerência de mais tempo associa-se à já existente "liberdade total" do realizador (a acreditar nas palavras de João Botelho), tanto mais que o produtor só excepcionalmente está presente no *plateau*, limitando-se, segundo boa parte dos entrevistados, a procurar co-financiamentos e a gerir o fluxo da execução orçamental (e por vezes obrigando à interrupção das filmagens até que uma nova "fatia" do investimento lhe chegue às mãos).

Esse tempo mais alargado permitiria (em princípio) igualmente aos realizadores trabalhar de outro modo com os actores — embora eles se queixem com frequência de que outros contratos, ou limitações de agenda destes últimos, não lhes permitem ensaiar ou repetir *takes* e cenas como desejariam. E também lhes permitiria improvisar menos diante de dificuldades inesperadas encontradas diante de *décors* naturais, perante a inexistência de *décors* de *back up*, ou alternativos, ou até de simples alterações climáticas. Veja-se o que a este respeito diz Joaquim Leitão, baseado na sua experiência:

> "As limitações normais são as de tempo. (...) Há sempre coisas que não consigo controlar, como se está a chover ou se não está, ou se os actores estão bem dispostos ou mal dispostos, se estão num dia em que se enganam: e aí temos que nos adaptar. (...) Isto funciona para mim e para qualquer realizador, até para o Spielberg (...). Todos os realizadores desejam sempre mais tempo: o Spielberg tem provavelmente quatro meses de rodagem, mas na cabeça dele, se calhar, eram precisos oito".

No que respeita à preparação do filme, por outro lado, nem um dos realizadores aqui entrevistados menciona a falta de imagens exploratórias que informem a escolha definitiva de *décors,* por exemplo. Quantos deles, pretendendo, por exemplo, filmar determinada cena numa farmácia, viram previamente imagens de uma dúzia de farmácias diferentes (como dizem fazer Joaquim Leitão ou Marco Martins), já que o estabelecimento não vai, muito provavelmente, ser construído em estúdio? A falta de equipa capaz de assistir, na preparação, o realizador, sublinha o carácter sobretudo individual e artesanal do trabalho de preparação pelo autor do projecto, e chama de novo a atenção para a vantagem de fazer convergir mais cedo as competências técnicas de que o desenvolvimento desse projecto necessita, designadamente nas áreas da imagem, do som e da *art direction*. Recordemos o que conta, por exemplo, na sua entrevista, Margarida Cardoso, a propósito da morosidade da preparação de *A Costa dos Murmúrios*:

> "P: ... Em A *Costa dos Murmúrios* é evidente que houve um investimento muito grande nos figurinos, nos automóveis, etc.; temos mesmo a sensação de que foi investido muito dinheiro para coordenar tudo aquilo.
> R: Foi preciso tempo, três meses de trabalho com a Ana Vaz, mas houve esse investimento na preparação dos *décors*, com uma pessoa a coordenar tudo para termos tempo de procurar as coisas (...). Eu preciso de encontrar pessoas dispostas a trabalhar nos termos de que gosto. Não me importo de ganhar pouco e prefiro repartir o meu salário, ganhando menos do que qualquer outro do *plateau*, para poder manter-me sempre atenta à questão 'vais filmar o quê?', sem ter de ceder ao candeeiro [da loja] do chinês".

No que toca à reunião das competências técnicas desde tão cedo quanto possível, a excepção parece ser, mais uma vez, Marco Martins:

> "Este trabalho de equipa [com o encarregado das *répérages*, o director de fotografia, a direcção artística] existe mesmo desde o início. Quando vou ver um *décor* vamos todos juntos. Quanto ao som, não o tenho, de todo [ver adiante o subtítulo 'O irresolvido problema do som']".

É significativo, por outro lado, que um realizador como ele tenha desenhado, para a sua primeira longa-metragem, *Alice*, um *story board* muito detalhado, que mostrou a toda a equipa, embora depois o tenha posto de lado e não o tenha utilizado na rodagem: o facto de ter feito, com tempo, o seu "trabalho de casa" prévio, ter-lhe-á dado mais segurança no modo de encarar a

tarefa a que se ia lançar (ele que vinha habituado, da Publicidade, a fazer filmes de 30 segundos com o mesmo orçamento de que dispôs para a sua longa-metragem). Finalmente, Marco Martins conseguiu negociar, com o produtor Paulo Branco, onze semanas de rodagem (mais alguns dias suplementares), para o seu *Alice*, em vez das habituais seis ou sete semanas (mais alguns dias suplementares).

As respostas dos produtores

Os produtores ouvidos por este projecto comunicam-nos uma grande diversidade de formas de trabalho com os realizadores, mas são unânimes em sublinhar a necessidade de acordos claramente contratualizados entre uns e outros. Sobre a questão de saber se o produtor põe dinheiro da sua empresa nos filmes que aceita produzir, Maria João Sigalho (Rosa Filmes), por exemplo, diz que a sua empresa contrai empréstimos bancários e se endivida, embora considere errado esse procedimento, porque as produtoras devem visar obter lucros, não podem arriscar a falência de cada vez que fazem um filme. E acrescenta:

> "As receitas de bilheteira não dão, as vendas nacionais não cobrem, portanto quando um realizador se queixa de que o produtor não mete um cêntimo no filme, o produtor pode dizer que o realizador também não faz filmes que levam as pessoas a comprar bilhetes. Além disso, uma coisa é não ter lucro, outra é ter prejuízo; um produtor não tem de falir a cada filme que produz".

Tino Navarro (MGN Filmes) é igualmente percutante sobre a mesma questão:

> "Não tenho obrigação nenhuma de financiar este filme ou aquele, a única coisa que acho é que quando as pessoas assumem compromissos devem cumpri-los. Se um produtor diz 'não financio', é um problema entre ele e o realizador. (...) Há realizadores que acham que têm um direito divino (...) de filmar, e que outros — o Estado, mais uns quantos burros, produtores e distribuidores — têm de pagar para eles filmarem. Ora eu não acho (...). Quem quer ser realizador tem todo o direito a lutar por ser realizador, e das duas uma: ou convence alguém de que tem talento e merece que esse alguém ponha dinheiro nesse talento, ou então põe dinheiro do seu bolso".

Sobre o modo como os montantes do financiamento são aplicados em cada filme, só Luís Urbano (O Som e a Fúria) admite que existe uma tipologia relativamente padronizada:

> "A massa salarial representa 30 a 35%. Entre 5 a 10% para direitos de autor do argumento e direitos de músicas — direitos de terceiros (...). Pós-produção, incluindo laboratórios, montagem de imagem e de som andam à volta de 30% (...). Se o filme (...) for inteiramente rodado fora, contas com 15 a 20% para deslocações e tudo o que vem com isso: alojamentos, ajustas de custo. Depois os equipamentos de *outsourcing*, câmara, maquinaria, iluminação, som, anda tudo à volta dos 10, 15%. (...). O resto são despesas gerais de *régie*, (...) de produção, seguros, encargos financeiros com empréstimos que tens de fazer para colmatar necessidades de liquidez, traduções, etc. E deixa-se uma margem de 5% para imprevistos, quando a tens. Por vezes trabalhas com 0% para imprevistos".

Maria João Sigalho não responde directamente à pergunta, preferindo salientar a necessidade de encontrar parceiros, de preferência fora do País, dispostos a co-produzir cada projecto. Tino Navarro sublinha que raramente um filme é apenas pago pelo *plafond* do subsídio a fundo perdido do ICA, o que o leva a procurar os parceiros adequados a cada projecto, mas queixa-se sobretudo da excessiva rigidez dos modelos de produção portugueses:

> "A distribuição do dinheiro depende da sensibilidade de cada um. Quando olho para um projecto, vejo quanto é que as coisas custam, e aqui trata-se de uma decisão estratégia minha: temos uma característica muito particular no nosso cinema: a nossa produção cinematográfica é pouco maleável, pouco flexível; ao contrário dos países mais desenvolvidos, actores, técnicos, equipamento custam a mesma coisa independentemente do projecto; nos Estados Unidos fazem-se filmes de 10 mil dólares e outros de 200 milhões; os actores que ganham 20 milhões num filme podem ganhar 100 noutro. Em Portugal, não: o actor quer lá saber do orçamento, diz-me é que ganha 500 euros por dia, que essa é a sua tabela (há sempre excepções, curtas metragens ou trabalhos por amizade, mas estou a falar do que é regra na produção cinematográfica)".

Tino Navarro é, sobretudo, particularmente crítico sobre a "falta de objectivos" do Estado na gestão dos financiamentos ao Cinema:

> "O Estado não faz a mínima ideia de porque é que gasta não sei quantos milhões na produção cinematográfica; não tem objectivos, (...) não pede responsabilidades (...). O Estado devia decidir (...) quais os objectivos que visa alcançar com essess apoios (...). E depois, tendo objectivos, devia fazer balanços, devia querer saber se se atingiram os objectivos ou não, para corrigir os erros cometidos — eis o que deveria ser, nesta matéria, a política do Estado. O objectivo tanto pode ser o de fazer filmes para ir a festivais internacionais, como o de fazer filmes para as salas e para os espectadores. (...) Um dos grandes problemas desta actividade, e particularmente da actividade do Estado nela, é que, sem objectivos, vale tudo, ninguém é responsável por nada, e portanto queimam-se milhões de euros (...). O problema do ICA e do FICA é esse, é não haver definição dos objectivos a atingir pela política do financiamento público".

Quando posto perante a questão de saber se é desejável alterar a composição do financiamento público ao Cinema em Portugal, Luís Urbano responde de forma clara:

> "O modelo de financiamento do cinema em Portugal está esgotado. Viver das taxas da publicidade que as televisões pagam deixou de ser sustentável, porque as receitas de publicidade não crescem em função das necessidades de financiamento do cinema. (...) Quem está a (...) ter brutais margens de lucro (...) já não são as televisões, mas sim as plataformas de distribuição, a ZON, a Meo, a Cabovisão, e os operadores de telecom, Vodafone, TMN, Optimus. A primeira coisa a fazer é diversificar o universo dos contribuintes do cinema. O FICA foi uma primeira experiência e os resultados são conhecidos —funcionou mal. O desenho da estrutura estava bem feito, mas as lógicas de distribuição do dinheiro, onde apostar, quanto apostar, aí é que

> funcionou tudo mal. (...) O FICA falhou por isso, mas teve um mérito (...): permitiu trazer para o cinema novos contribuintes e esses contribuintes têm (...) de ser deslocados para o ICA".

Das entrevistas com produtores ressalta também a relativa unanimidade sobre a má fundamentação da exigência de "mais tempo para filmar" por parte de realizadores, porque, dizem eles, a disponibilidade de tempo é sempre contratualizada com o acordo do realizador, em função do orçamento do projecto. Como Joaquim Leitão, também Tino Navarro salienta que a queixa de falta de tempo é comum a todas as cinematografias, às mais ricas como às mais pobres, não sendo, de modo algum, característica especialmente portuguesa. Maria João Mayer sugere, porém, que, mais do que os produtores, os realizadores têm tendência a descomprometer-se de acordos iniciais, e acrescenta:

> "Se é combinado com o realizador que são seis dias de rodagem e não oito, faz toda a diferença se ele não cumprir aqueles seis dias. Se é combinado com o realizador que há cinquenta figurantes, é importante que ele saiba que são cinquenta e não cem (...). Claro que a partir de determinado momento eles não querem mais saber".

Outro traço comum às respostas dos produtores é a chamada de atenção para o facto de serem eles, perante terceiros, os responsáveis jurídicos e económicos pelos projectos que apoiam, e que algumas reivindicações dos realizadores só poderiam ser satisfeitas pelos próprios, se estes assumissem também a posição de produtores e todas as responsabilidades que isso acarreta — possibilidade que a lei, aliás, prevê. Como, de novo, diz Maria João Mayer, a propósito da ideia de que o ICA privilegia a produção em detrimento da realização:

> "Eu acho que o ICA não privilegia os produtores, porque o ICA atribui dinheiro é aos filmes. O que ele privilegia [em cada projecto] é (...) o argumento, (...) determinado *casting*, (...) determinado produtor (...). Há em Portugal uma relação muito antiquada, que não se sente em França, por exemplo. Há muitas dificuldades com as quais todos os produtores de cinema em Portugal se debatem, excepto o Tino Navarro, que tem uma empresa muitíssimo bem gerida, com grande noção de mercado. O realizador diz isso, mas porque é que ele não muda isso? Ele, no seu pequeno canto, pode mudar isso. Abre uma empresa, recebe ele o dinheiro do ICA".

Por alguma razão Maria João Mayer suspira por um Almodóvar português, que lhe garanta a qualidade do autor e a empatia e adesão dos públicos cinéfilos...

Deriva da exibição

Noutra área de preocupações, é também recorrente, entre realizadores, a queixa de que existe uma profunda inadequação dos modos, calendários e horários de exibição aos filmes feitos em Portugal. Muitos realizadores prefeririam que os seus filmes fossem exibidos em salas médias ou pequenas, mais próximas das antigas salas "estúdio" ou de "arte e ensaio", onde pudessem permanecer em exibição durante bastante mais tempo em horários "normais".

Esta exigência articula-se com a insuficiência do esforço de promoção / divulgação dos filmes antes e durante a sua exibição: sendo raras as campanhas publicitárias caras em apoio do lançamento de cada filme, e ainda mais raras as estreias em *wide release* (testadas, por exemplo, por Tino Navarro em filmes de Joaquim Leitão), a comunicação inter-pessoal no universo dos espectadores, a informação baseada no "passar de palavra" no seio do público, ganha relevância e é fundamental como modo de publicitação do filme. Mas carece de mais tempo para produzir os seus efeitos comunicacionais / comerciais (não lhe bastam as habituais uma ou duas semanas de exibição em horários convidativos; precisariam de multiplicar generosamente esse tempo de exibição). Ora, tal exigência está curiosamente em linha com estudos recentes sobre a Economia do Cinema (De Vanny, 2006: 615-665):

> "You do not know if you will like a movie until you see it. If you like it, you tell your friends about it. This simple act of sharing information leaves no less of the movie for you to enjoy and may even increase your pleasure. This means information can be multiplied (618). A wide release on many screens simultaneously gathers a large sample of information, but leaves few degrees of freedom in responding to it. It leaves less time for word of mouth and other information to influence viewers. The film may disappear too quickly for word to spread and for audiences to find it. In a smaller release on fewer screens, a studio is sampling sequentially through the audience, discovering its demand as information flows over a longer period of time (624). The large, wide release is more risky for exhibitors as they have no prior information to go on. The big release is likely to be more risky for the studio too because the number of prints to be made has to be decided before demand is known and because supplying more prints means more is spent before demand is known" (*id. ibid*).

Nos EUA, a regulação dos riscos assumidos por distribuidores e exibidores na flexibilização da exibição, em função da procura, é contratualizada pela *holdover clause* (cláusula de apoio, ou de manutenção da exibição), negociada como parte da licença de exibição, e que faz depender a continuidade desta última de sucessivos *plafonds* de *box office* observados numa base diária e semanal. Sendo este o princípio que rege a duração da vida do filme em sala, não há, em princípio, limite a que ele ali se mantenha por vinte ou mais semanas. Um exemplo clássico de duração inesperada de um filme em sala — 23 semanas — em obediência à *holdover clause*, é o de *Tootsie* (realizado e produzido por Sydney Pollack em 1982, que custou 21 milhões de dólares e realizou 177,2 milhões em *box office*).

A importância das receitas em sala no mercado doméstico não diminui (no caso do cinema americano, e embora elas tenham passado a representar apenas 36 por cento do total das receitas expectáveis) face aos ganhos com a edição em DVD ou à exploração internacional do filme (De Vanny, 2006: 661):

> "The timing of this sales does help in resolving the *nobody knows problem* for the later markets. If foreign theatrical distribution is later than domestic release, then the foreign film buyers have prior information on wich to condition their estimates. The same point holds for DVDs; the theatrical run reveals prior information not available at the initial opening".

O autor não se refere à importância das receitas do filme nas televisões ou nas compras e alugueres via Internet, mas dá-se como adquirido que a mesma lógica se aplica à entrada do filme nestes mercados.

A falta de uma "rede de exibição" adequada à cinematografia portuguesa é, assim, uma das queixas mais comuns nos realizadores entrevistados. Mas ao mesmo tempo, quase não se registam, no discurso dos realizadores, menções às vantagens ou desvantagens de existirem empresas de produção, distribuição e exibição verticalmente integradas, ou às vantagens e desvantagens do eventual envolvimento de tais empresas (sobretudo distribuidoras) nos projectos em desenvolvimento, como se o interesse de distribuidores e exibidores não convenha, ou não deva ser parceiro, do desenvolvimento de projectos. Também nesta matéria, parece prevalecer a ideia de que o trabalho autoral da realização nada ganha em misturar-se ou confundir-se com os interesses de produtores, distribuidores e exibidores. Mas uma tal obstinação pode revelar-se grave para a estrutura de financiamento dos próprios filmes, por não contemplar boas práticas internacionais que já provaram o seu interesse e importância (De Vanny, 2006: 648):

> "Now, (...) the distributor acquires an equity interest in the film. The distributor advances at least part of the production cost of the film in exchange for an interest in it, along with the right and obligation to distribute it. With this arrangement, producer and distributor have a mutual interest in seeing the film finished and distributed (...)".

Significativamente, a integração da produção, distribuição e exibição não interessa aos produtores aqui ouvidos, que consideram tratar-se de áreas de actividade distintas umas das outras, com interesses próprios e pouco partilháveis. E, num registo mais estritamente histórico, Henrique Espírito Santo recorda que, nos tempos da censura política e religiosa, os distribuidores foram por vezes cúmplicas directos dos cortes de filmes, por quererem a todo o custo fazer algum dinheiro com eles, mesmo quando retalhados até à perda de identidade.

Ainda sobre a exibição, os realizadores portugueses também se queixam de que não existe esforço suficiente por parte de exibidores para digitalizarem a projecção — outro factor que cada vez mais notoriamente prejudica e prejudicará a visibilidade de cópias em novos suporte. E é quase geral o descontentamento que manifestam face ao modo como as televisões generalistas lidam com o cinema português, só o co-financiando por imposição legal, não o promovendo (nem aos seus autores e actores) e contribuindo para alimentar o "preconceito" que contra ele se generalizou nos telespectadores e nos públicos do *home cinema*.

Refira-se que nenhum dos realizadores entrevistados menciona, como dispositivo de base para a exibição de filmes no território nacional, a Rede Nacional de Cine-Teatros, cuja reabilitação foi implementada desde 1995 pelo ministro Manuel Maria Carrilho, apesar de o seu reequipamento, designadamente com meios adequados de projecção, nunca ter sido devidamente orçamentado — o que, do ponto de vista da distribuição / exibição de cinema, desvalorizou e desvaloriza essa infra-estrutura. No entanto, a rede de Cine-Teatros permanece como um investimento não desprezível (mais de 16 milhões de euros, 7,5 dos quais cedidos pela Tabaqueira ao abrigo da Lei do Mecenato) e poderia ser associada à rede de Centro Culturais que entretanto se foi igualmente desenvolvendo — desde que ambos os dispositivos fossem postos ao serviço de uma política de "clusters" culturais interessada na regionalização e na descentralização.

Exibição alternativa nos festivais

A forma clássica de encarar o sistema dos festivais (com os "A" à cabeça) como plataforma internacional de estreia e de lançamento dos filmes, tal como a descrevemos em "Objectos únicos e diferentes", é aqui representada por João Pedro Rodrigues e João Canijo, para quem o futuro de um filme feito em Portugal se decide em Cannes ou em Berlim, Veneza ou Locarno. João Canijo exprime, de forma clara, essa importância do sistema dos festivais, a importância da continuidade de um sistema herdado:

> "Para nós, e quando digo nós falo de mim, do Pedro Costa, etc., os festivais são fundamentais. Em termos de público nacional, não o temos. Não temos nem nunca vamos ter. Mas temos muitos públicos lá fora, que, somados, acabam por ser mais do que o público de um *blockbuster* nacional. Para além de que, em termos práticos, logísticos, apresentar um filme em Cannes ou em Veneza significa o próximo subsídio garantido. É tão simples quanto isso".

Mas a actual proliferação de festivais nacionais e estrangeiros, com uma expressão predominantemete local e por vezes temática (variante dos festivais de filmes de escola), está a alterar a natureza da exposição a que os filmes e seus realizadores se sujeitam, sobretudo entre os cineastas mais jovens, e isso devido à convergência de diferentes factores:

Por um lado, o financiamento do cinema em Portugal não dá mostras de tender a expandir-se, apesar do surgimento do FICA, e a propensão para subsidiar maioritariamente o mesmo grupo de criadores e de produtores permanece dominante. O FICA pode, nesse caso, funcionar sobretudo como um novo instrumento que garante a continuidade do sistema (apesar de tender a "apostar" num cinema mais "comercial"). Por outro lado, os custos dos equipamentos e o hábito jovem de filmar praticamente sem orçamento tende a produzir cada vez mais filmes que não serão visíveis nos circuitos comerciais de exibição, e pelos quais os distribuidores também não se interessam. Gera-se, assim, inevitavelmente, uma tensão progressivamente maior entre o "cinema financiado" e o jovem cinema marginal aos circuitos comerciais, que precisará cada vez mais de gerar a sua própria rede de distribuição e exibição alternativa para subsistir e não se deixar asfixiar.

A nova rede de festivais locais surge, assim, como rede de distribuição / exibição alternativa — única forma, salvo excepções, de afirmação desse novíssimo cinema (excepções como a de João Salaviza, que ganha a Palma de Ouro em Cannes com uma das primeiras curtas-metragens feitas fora da escola, não enfraquecem a regra). Mas este novo fenómeno é cepticamente apreciado por cineastas experientes como Saguenail ou João Botelho, que sobre esta matéria dizem o seguinte:

> "O problema é precisamente terem transformado isto em festivais. Há milhões de festivais pelo mundo inteiro, todos os dias há um novo. Depois começa a ser uma confusão, porque não se trata de uma relação directa com o público – é uma celebração. São não sei quantos espectadores concentrados numa semana. (...) Grande percentagem dos filmes que são exibidos não vão para o circuito" (João Botelho).
>
> "O que é preciso é circuitos alternativos. E os festivais não o são" (Saguenail).

Também o antigo produtor Henrique Espírito Santo diz que o que faz falta à actualidade é o peso e a influência dos antigos cineclubes, que funcionavam como estufas de cinefilia.

Miguel Gonçalves Mendes chama a atenção para a eventual desvalorização económica de um filme que esgota boa parte do seu público no circuito dos festivais (não pagos), efeito que considera semelhante ao do sistema das estreias e ante-estreias por convite:

> "Tu mandas um filme para um festival e muitas vezes os festivais são coisas muito fechadas sobre si próprias e limitadas ao meio cinematográfico. É como as estreias — as estreias são sempre perigosas porque as pessoas querem sempre fazer uma estreia enorme e muitas vezes o que estás a fazer é queimar a venda de bilhetes, as hipóteses de bilheteira. (...) Qual é (...) a vantagem dos festivais? É que, se ganhas um prémio e se há determinados realizadores (...) e críticos que gostam do filme, ele vai estar na imprensa".

Observado a esta luz, portanto, o circuito dos festivais (locais, regionais) só se tornará numa alternativa comercial à distribuição e exibição clássicas se e quando vier a adoptar, como procedimento comum, a entrada paga e a preocupação com o *box office* que caracterizam estas últimas. Talvez tenha chegado o momento de considerar os diversos aspectos que tal hipótese implica, quer os respeitantes à eventual concorrência directa com a distribuição e exibição clássicas, quer os decorrentes da expansão dos mercados do cinema propulsinada pela edição em dvd, a cedência de direitos de exibição a televisões nacionais e estrangeiras, o previsível crescimento do segmento *pay per view* e dos *downloads*. É um perfil da reflexão que ganha hipotética relevância no mundo actual, mas que não desenvolveremos aqui, esperando que sobre ele surjam investigação e propostas especializadas — sobretudo oriundas de economistas da cultura. Recorde-se o que Victor Erice, atrás citado, diz sobre esta matéria: distribuição e exibição *paralela* à comercialmente dominante não significa distribuição e exibição *marginais* ; a montagem de circuitos que convivam com os comercialmente dominantes tem de ter hoje em conta os novos mercados do cinema, tem de visar a auto-sustentação e não pode tentar reproduzir a importante, mas datada experiência cineclubística dos anos 50-60 do século XX.

Fraco uso das NTIC's

A ausência de dados fiáveis ou o pouco interesse manifestado pelo valor das edições de filmes em dvd, ainda mais acentuado quando se abordam os regimes de *download* pagos ou de *pay per view*, revelam um divórcio persistente entre os autores de filmes e a sua difusão por meios e canais posteriores à época da distribuição / exibição clássicas. Apenas a acelerada socialização das novas redes de comunicação / informação sediadas na Internet (blogosfera, *sites* de filmes ou de distribuidores / exibidores, lojas *on line*, *you tube*, *facebook*, *twitter*, etc) impõe aos realizadores como evidência — mas na sua qualidade de utilizadores comuns ou de consumidores — que estão a desenvolver-se novas formas de circulação de conteúdos audiovisuais cada vez mais relevantes e "incontornáveis". Como diz Jorge Silva Melo, quando lhe é perguntado se encara a Internet como um dispositivo interessante para o cinema: "Não sei. Só gosto de e-mails e de compras on line".

A interacção dos diversos dispositivos associados na Internet (*sites* pessoais, *sites* de filmes, de produtoras, de festivais, bases de dados das mais variadas origens, rede de blogues, *you tube*, *face book*, *twitter*, e a sua progressiva articulação com os sistemas de edição e de acesso via telemóvel), constitui hoje, e tende a constituir cada vez mais, no futuro, um poderoso universo de publicitação/divulgação de conteúdos baseados em ecrãs, em imagens destinadas às redes sociais "info-incluídas", e portanto, igualmente, aos públicos cinéfilos. Este universo dá forma, hoje, a uma rede a-centrada de comunicação que se posiciona como alternativa à selectividade editorial do tradicional campo dos *media* encabeçado pelas televisões, com custos muito menos elevados do que a anterior geração da publicitação / divulgação, e porventura muito mais eficaz. Com a explosão deste universo e com o crescimento da sua importância e influência, boa parte dos constrangimentos da publicitação adequada de filmes no sistema dos *media* convencionais foi potencialmente ultrapassada; essa potencialidade está hoje oferecida a quem queira usufruir dela, incluindo a totalidade dos actantes do meio cinematográfico, com destaque para a produção de conteúdos. O cinema que se faz em Portugal pode ser melhor divulgado e tentar alargar os seus públicos apostando decisivamente na plataforma comunicacional assente na Internet, desde que produza conteúdos de divulgação a ela destinados. À data da publicação da presente investigação, porém, é ainda muito desigual a utilização de tal plataforma por parte da actividade cinematográfica nacional.

A posição mais comum, a este respeito, entre os realizadores entrevistados, é a de que o autor de um filme é o seu criador mas não o seu publicista, é um artista a quem não compete ocupar-se da distribuição e exibição da sua obra, nem no circuito clássico, nem no das novas tecnologias da informação e da comunicação, que expandem esse circuito. Prevalece e é dominante, entre os realizadores, a postura do autor que espera boas críticas no sistema dos *media*, se deixa entrevistar nos momentos de estreia e está presente nos festivais onde o filme é publicamente apresentado e nas ante-estreias. Esta posição, herdada do passado, é ainda hoje extensiva a parte da mais jovem geração de realizadores portugueses.

Uma tal atitude é extensiva ao menosprezo e ao desinteresse manifestado pelos realizadoreas, salvo excepção, quanto ao seu envolvimento em *making of's* e em materiais promocionais relativos aos seus filmes. Alguns queixam-se da má qualidade ou da quase inexistência de uns e outros, mas admitem mal a possibilidade de se comprometerem pessoalmente com a sua produção.

Noutra vertente de abordagem da mesma questão, autores como Saguenail lamentam sobretudo a má qualidade das imagens e sons que proliferam na internet:

> "Ver o filme mal, individualmente, sem condições, é consumo. Não estou interessado em trabalhar para isso. A *Reader's Digest* era uma cadeia americana que fazia os resumos das grandes obras em 50 páginas. Mas não se confundia esses resumos com as verdadeiras obras. O *youtube* é a mesma coisa. Eu dou aulas de cinema a pessoas que vêm os filmes no *youtube*. É paradoxal, estar num momento de tal tecnologia e as pessoas verem as coisas nas piores condições".

A transição para o digital

Os realizadores portugueses estão a despedir-se da película, mesmo aqueles para quem essa é uma despedida forçada e não desejada, e que por isso já antecipam uma maior ou menor nostalgia relativamente ao cinema que aprenderam a fazer. Diz-nos, a este respeito, João Canijo:

> "Neste momento (...) já não faz sentido, a não ser para coisas especiais, filmar em película. A filmar em película nas nossas condições, tem de ser em super 16mm. A *Red*, neste momento, é melhor do que a super 16mm. Filmar em 35mm, cá, é um disparate, porque se perde tanto, em termos de orçamento, que não compensa. Além de que, dentro de poucos anos, as projecções serão todas em digital. Depois há questões como a profundidade de campo, que no vídeo é sempre muito grande, e isso prejudica algumas coisas. Desfocar um primeiro plano é complicado mas, para quem sabe, já é controlável. E tem uma vantagem: na correcção de cor em película, só se pode corrigir a densidade e uma cor em cada plano; no digital, pode-se corrigir as cores todas em cada plano, corrigir a densidade, mas também se pode corrigir o contraste. Faz sentido fazer uma cópia em 35mm, para a preservação e porque as salas não estão todas equipadas com o digital, mas não *filmar* em 35mm".

Mas sobre esta matéria é diferente, por exemplo, a posição de João Pedro Rodrigues:

> "O primeiro filme que fiz foi filmado com uma Mini DV. Gosto mais de película e a coisa que mais me inquieta no digital é que é demasiado perfeito, é demasiado limpo e não tem a textura da película; e pode ser uma coisa enganadora, no sentido em que parece que é fácil fazer filmes. Acho isso perigoso porque toda a gente faz filmes e põe-os no *youtube* (não é que eu veja muito e se calhar até fazem coisas incríveis, mas parece-me que não, que é sempre pela graçola); a facilidade joga contra o digital, acho eu, e depois com aquelas câmaras novas, com a *Red One* e não sei quê, já não é qualquer pessoa que a utiliza. Eu gostava de continuar a fazer filmes em película, até haver película".

A mesma atitude de aceitação inevitável mas desconfiada e matizada está patente em outros realizadores:

> "(...) As últimas coisas já filmei em digital; o último, fi-lo com uma câmara que já nem cassete tem, mete-se directamente um disco e até temos medo de que o material desapareça todo" (Margarida Gil).

> "Se tivesse dinheiro filmava tudo em película (...) e depois faria tudo em pós-produção digital. (...) Continuo a achar que na película a imagem é infinitamente melhor. Hoje (...) temos aquelas câmaras que toda a gente comprou a correr, todos os produtores, por exemplo a *Red One* – que consegue ter uma qualidade muito semelhante à da película, a profundidade de campo assemelha-se, e tudo isso – mas eu só filmaria em película se não desequilibrasse o meu paradigma, quer dizer, se pudesse repetir as *takes* que preciso de repetir. Com a chegada desta câmara, da *Red One* e não sei que mais, tudo isso vai ficar mais acessível e penso sinceramente que a película vai desaparecer" (Margarida Cardoso).

> "Fiz uns testes com alta definição e aquilo também não me convenceu, eu punha a câmara nos Restauradores e aqui [gesto mostrando algo para filmar em plano muito aproximado] um cabelo de alguém, e o cabelo parecia nylon (...) e do lado de lá da praça passava uma pessoa com a mesma nitidez. Depois houve outra coisa que me enervou, é que se filmasse em alta definição tinha que fazer em 16.9, ou então tinha que pôr depois um artifício na montagem, uns efeitos em que punha umas máscaras (...)" (Rita Azevedo Gomes).

> "Eu gosto muito da minha DVCAM, mas detesto HD. Agora há a *Red One*, que é a câmara que me querem dar. Acho que aquilo é terrível, vês absolutamente tudo. O problema é a textura. Filmar a próxima curta-metragem em 35 mm era perfeito. Vou ver também o que é que é possível fazer com tratamento de cor" (Jorge Cramez).

> "Estamos quase a ter câmaras de vídeo que são próximas da linguagem do cinema, mas ainda não são. Por exemplo, no filme da Maria de Lurdes Pintasilgo estou a fazer um filme muito híbrido: tenho coisas que são muito vídeo e outras já muito próximas da plasticidade do cinema. (...) Uma das coisas que me preocupa é quando saem câmaras de que gosto realmente. Isso impede-me, às vezes, de gostar totalmente de filmar, é uma das minhas dificuldades" (Graça Castanheira).

A passagem para o digital é igualmente sentida como um processo relativamente lento e moroso, que se faz directamente em exercício e envolve outras competências técnicas (sobretudo em imagem) para além da realização:

> "Não tenho grande relação com o digital, para mim não é 'real', é uma palavra muito forte, mas não me consigo relacionar com o digital. Mas a ideia de produzir um filme de forma mais barata é bastante atractiva. Estou a estabelecer as primeiras relações com ele agora. (...) Estou a experimentar a K7, e agradavelmente surpreendido. São tecnologias que, apesar de parecerem simples, requerem aprendizagem como qualquer outra. Na *master class* que o Jonas Mekas deu no Doc Lisboa ele dizia: 'passei sete anos para saber trabalhar com a minha Bolex e outros sete para começar a filmar em vídeo'. Por exemplo, os nossos directores de fotografia vêm todos da película, não fizeram uma formação digital e provavelmente não têm muito tempo para parar e fazer essa reaprendizagem. Então o que sinto é que essa aprendizagem é feita no processo, já estás a filmar, mas ainda a descobrir coisas. (...) Mas quando vais pôr o material dentro da máquina surgem vários problemas de *time code*, ou outros, a correcção de cor também não é linear, ainda é muito experimental (...). Quando a Kodak lança uma película nova, convoca os directores de fotografia de cada país para a experimentar. Em digital isso não existe, as pessoas agarram numa câmara e ainda não sabem o que aquela câmara faz. Não vim do digital e é-me complicado pensar nisso. [Mas] começo a gostar muito mais da imagem [digital] do que gostava. Já é muito mais texturada, mais orgânica, o facto de poderes usar objectivas fixas intermutáveis faz com que tenhas uma relação já muito diferente com a câmara" (Marco Martins).

No seu curso intensivo de realização, na Tokyo Film School, (Costa, 2004), dizia Pedro Costa, sublinhando

por seu turno a ilusão de facilidade trazida pelas novas gerações de câmaras, bem como a necessidade de "resistir" ao que elas convidam a fazer:

> "I made films, including the one about the Straubs, using a small camera – in fact, the same one that I have here, a Panasonic video camera. With this camera, I've the impression that I must resist it, that is to say, I must resist my film. My other film, *In Vanda's Room*, was made a bit against this camera, I resist this camera a bit, in the sense that I don't do what the managers of Panasonic in the skyscrapers of Tokyo, I don't do what they want me to do with it. For example, they want me to move it around a lot, and I don't want to move it. That's resistance. I have the impression that these little cameras come with a label that states the price, that says '3CCD' and 'Optical Zoom' and there's also an invisible label – though very visible for me – that says: 'Move me, move, you can do everything with me.' That's not true. Don't do that with your camera or sound recorder, what the people who make them want. I bought this Panasonic camera but I'm not going to do what Panasonic wants. Things are used for work, cameras, small cameras, they're very useful, they're practical, not expensive, but watch out, it's necessary to work them a lot, and work is the opposite of ease".

Outros, como Bruno de Almeida, chamam (como João Canijo) a atenção para a ligação inevitável entre o digital e a projecção/exibição; ou, como Miguel Clara Vasconcelos, consideram que o digital "democratizou" o cinema, que antes (no tempo da película) era uma arte "elitista":

> "Há filmes que nunca poderiam ter sido feitos se não tivesse havido essa transformação. E agora há também a questão da exibição. O Paulo Branco já tem duas salas em 2K, que é o standard. A captação pode ser película ou não, isso vai continuar a existir, mas depois passa tudo para pós-produção digital e projecção digital. Portanto, deixa de haver as cópias, o que eu acho que é uma grande vantagem, porque baixa imenso os orçamentos (...). Eu faço câmara, trabalho no argumento, realizo, produzo, monto, e depois a parte de som já deixo para outra pessoa (...). [ver adiante o subtítulo 'O irresolvido problema do som']. Mas a ideia é conseguir fazer um filme do princípio ao fim de forma autónoma" (Bruno de Almeida).

> "Eu sou filho do digital, e enquanto realizador nasci com o advento do digital. Lembro-me de uma conversa em Vila do Conde com um dos directores do festival, em que disse: 'Finalmente posso fazer cinema, porque existe o digital'. Com a película o cinema era uma arte elitista, e o digital permite uma democratização da arte. Digamos que há também uma maior acessibilidade aos filmes: o filme já não um objecto raro numa cinemateca, é algo que se pode fazer *download*. A pirataria é uma coisa interessante, porque quase se entra numa cultura subversiva. Eu quando filmo com digital tento fazer uma aproximação à cor e à textura da película, já desde o *Documento Boxe*. Utilizar o digital para parecer película é um bocadinho *fake,* mas não é para parecer antigo; é mesmo porque a relação com a película é uma relação física, mais natural para os nossos sentidos. Mas o digital está a melhorar, e muito. No entanto, os riscos que se correm a filmar em película são muito maiores do que os riscos que se correm a filmar em digital" (Miguel Clara Vasconcelos).

Joaquim Leitão é o único realizador que chama a atenção, a propósito de *A Esperança...* para o que é possível fazer hoje, em Portugal, nas rodagens e na pós-produção digital:

> "Já sabia o que queria fazer e sabia quais eram as possibilidades técnicas para o fazer. Há dez anos seria impossível fazer o que fiz, só foi possível graças aos efeitos digitais — um processo relativamente moroso. Como não podia encher o estádio de espectadores, mas também não podia fazer tudo em digital — não podia pintar aquilo tudo porque senão parece irreal — o que fiz foi usar umas máquinas que repetem sempre o movimento de câmara rigorosamente; faz-se uma *take* com o actor ou com os actores principais (ou que estão em primeiro plano), e depois repete-se essas *takes*. Por exemplo, eu tinha 50 figurantes, ia mudando os figurantes de posição e enchia aquilo assim (no caso dos planos maiores eram mais, eram talvez 200, mas mesmo assim era impossível, porque precisava de cobrir praticamente o estádio inteiro); arranjava figurantes para cobrir desde o ponto onde começa o plano até onde acaba — e depois põem-se mais dois ou três no meio e aquilo é repetido digitalmente, na pós-produção — e depois, para o processo funcionar, não pode haver grandes alterações de luz (porque senão aquilo não cola)…"

O irresolvido problema do som

Numa espécie de epílogo, ou de momentos finais de *Aquele Querido Mês de Agosto*, Miguel Gomes (realizador) e Vasco Pimental (director de som) discutem sobre que som tinha ou não tinha de ser captado para determinada cena, e estabelece-se uma irremediável distância entre ambos — não concordam, e tudo leva a crer que o director de som impôs a sua vontade. Em determinada cena de *Peixe Lua*, de José Álvaro Morais, diversos personagens dialogam ao balcão de uma *boîte* de Córdova e deixamos de conseguir perceber os diálogos. Mas, para além dos problemas de captação, o que mais preocupa os realizadores portugueses é a qualidade das misturas, na pós-produção. As sucessivas melhorias do som directo não excluem, para eles, a possibilidade da dobragem e da quase total pós-produção sonora, à semelhança do tradicionalmente praticado em diversas cinematografias internacionais. Em matéria de tratamento do som, os realizadores entrevistados manifestam de facto, na sua maioria, um grande descontentamento. Um punhado de citações retiradas das entrevistas que nos concederam dá testemunho desse sentimento:

> "Estive a rever filmes do Paulo Rocha, do António Pedro Vasconcelos, [e] o som é pouco audível. O que é terrível, porque os filmes portugueses em Portugal não são legendados, e o espectador português não consegue apanhar o que os actores lá estão a dizer" (Saguenail).

> "Em relação à pós-produção do som, não há em Portugal um verdadeiro estúdio de som. Eu tenho tido a sorte de ir para o estrangeiro misturar o som dos meus filmes. (...) Durante muito tempo dizia-se que o som dos filmes portugueses era mau, mas as pessoas não sabiam que isso era um problema do laboratório, e não dos técnicos do filme. Só quem ia fazer o som no estrangeiro é que conseguia ultrapassar essa dificuldade. Por exemplo, o som

dos meus primeiros filmes é simplesmente pavoroso, mas é injusto, porque o trabalho que fizemos na rodagem, antes de ir para o laboratório, foi bom, depois é que se alterava e passava a ser mau" (Teresa Villaverde).

"Os documentários são sempre filmados em condições de produção, para o som, muito árduas, e no som, em Portugal — em França é diferente — há três elementos: a pessoa que capta o som, a pessoa que monta o som e o misturador; ou seja, teria de falar com três pessoas diferentes. Em França há uma única pessoa que é o montador de som, com quem se trata de tudo. Aqui o sistema é diferente. (...) Por exemplo, o director de fotografia vai assistir à etalonagem, mas a pessoa que captou o som não vai assistir às misturas, porque já está noutro trabalho. (...) [O som] não é produzido, não há produção de som no sistema português. (...) Não vou andar com o engenheiro de som ao colo a dizer 'tens de levar o teu trabalho até ao fim'. Ele não vai. Está a trabalhar noutro filme e eu não tenho dinheiro para lhe pagar outras datas. E não tem a prática, portanto essa é uma situação de erro de produção dentro do sistema português. O único momento em que houve algum equilíbrio nisso foi há volta do Vasco Pimentel, porque havia um sistema de produção — ele era empregado permanente da mesma casa produtora, portanto isso estava garantido" (Jorge Silva Melo).

"Continua a ser marginal a ideia do director de som nos filmes. É alguém que entra já muito tarde, vai ver os *décors* quando já não há nada para mudar. Se [o som] não serve (...) dobra-se, não há a preocupação com o som nos *décors* escolhidos. A responsabilidade é dos dois lados: por um lado eles [directores de som] não criam essas condições, por outro os realizadores acabam por não lhes dar esse espaço. (...) Há uma função, para mim fundamental, o montador de som. Temos um montador de imagem e um montador de som. Tanto em *Alice* como neste filme [*Como desenhar um círculo perfeito*], o design de som acabou por ser feito pelo montador e não pelo director (...). O director de som, em Portugal, pelo menos nas experiências que tenho, é alguém que faz a captação, e depois o montador é que cria o *design* sonoro do filme, os ambientes" (Marco Martins).

"A Batalha [*dos Três Reis*] é integralmente dobrado porque o som era tão mau que aquilo teve que ser integralmente dobrado; no *Floripes*, o som do coração a ser arrancado e esse tipo de coisas ficaram para a pós-produção — dá muito mais qualidade ao filme e sobretudo no caso português, em que o som é muito mau (...) Nós não reparamos, mas 90 por cento dos filmes americanos são dobrados, os filmes do Almodóvar são integralmente dobrados" (Miguel Gonçalves Mendes).

"[No *Documento Boxe*] o trabalho de som não é muito bom porque não tinha dinheiro para ir para um estúdio de som. No caso do *Ex* já houve um melhor trabalho de som, e pudemos diminuir ruídos, por exemplo" (Miguel Clara Vasconcelos).

Alguns dos entrevistados reconhecem que a situação da pós-produção de som melhorou consideravelmente, em Portugal, nos últimos anos, mas que os seus custos se tornaram, ao mesmo tempo, proibitivos, o que complica os problemas de orçamento e de produção:

"Os preços da Tóbis são exorbitantes, de tal modo que, às vezes, mais vale ir fazer o trabalho fora. Por outro lado, a Tóbis é portuguesa e o som pode-se fazer cá... São questões de produção: se o produtor tem um acordo de co-produção, pode-se fazer a montagem e pós-produção cá e a mistura fora, por exemplo — é essa a parte que o produtor estrangeiro mete no filme. Claro que misturar, ou fazer, às vezes, algum trabalho fora, sobretudo no som, compensa pela qualidade. Mas não é, hoje, tão essencial como já foi" (Margarida Gil).

O recurso a técnicos e laboratórios estrangeiros já não é, assim, e necessariamente, a panaceia universal para melhorar a qualidade sonora dos filmes portugueses, o que conduz alguns realizadores a hesitar sobre como fazer, e a analisar os resultados caso a caso:

"Na mistura de som [do *Morrer como um homem*] trabalhei com um misturador francês — e (...) em relação ao *blow-up* o processo a que tivemos acesso em França não foi muito vantajoso para o filme porque na Tóbis já há um processo melhor, há uma máquina melhor. Mas ao nível das misturas, não há auditórios de misturas decentes em Portugal, por isso, tivemos um auditório de mistura decente e um misturador extraordinário, que foi o Jean-Pierre Laforce — que faz as misturas do Pedro Costa e do Straub, e isso foi muito positivo para o filme" (João Pedro Rodrigues).

"Posso ter uma pós-produção de som e imagem feita em Paris, se for uma co-produção com França (...). Ou posso ter a pós-produção feita por um amigo no computador dele em casa sem lhe pagar nada, depende do orçamento. Acho que a pós-produção é importantíssima, mas depende da produção. Outra particularidade do documentário é que, para o bem e para o mal e haja ou não haja dinheiro, ele acaba por se fazer de alguma maneira" (Catarina Alves Costa).

Há também quem reconheça que o problema, por vezes, tem origem no script:

" [No *Nunca Estou Onde Pensas Que Estou*] o som não correu bem. E mais do que isso os diálogos, que ficavam bem no papel, mas não ditos" (Jorge Cramez).

Nada disto significa que os realizadores não dêem, a seu modo, importância ao som dos seus filmes. Pelo menos em teoria, é o inverso que parece passar-se:

"Eu privilegio sempre o som. Para mim a banda sonora é quase mais importante do que a banda de imagem. No *Antes de Amanhã*, os primeiros *takes* fi-los sem filmar, só para o som captar todos os momentos daquele plano sequência de 19 minutos. Durante esses *takes* filmados gravámos um som testemunho, e depois cada frase e cada ruído foram substituídos pelos *takes* que tinham sido feitos só para o som" (Saguenail).

"Para mim, o som continua a ser mais verdadeiro. Escolhemos o nosso campo, contra-campo, são duas dimensões, há sempre algo de falso. O grão da palavra marca-me mais do ponto de vista da matéria do que a imagem" (João Botelho).

"Interessa-me muito criar narrativas a partir de sons quotidianos, na imagem de gestos quotidianos, mas que vivem, que são elementos narrativos" (Cláudia Varejão).

> "Na montagem, monto a imagem e o som quase sempre ao mesmo tempo, por isso o desenho de som é definido por mim e depois é complementado com o trabalho de mistura. Nos últimos filmes trabalhei com o Miguel Martins, e vai tendo graus, conforme o próprio processo de trabalho. Normalmente o desenho de som fica decidido logo, e depois a maneira de o executar vai-se alterando, conforme o tempo que eu tenho a seguir para trabalhar o som com o Miguel. E altera-se até à mistura, porque na mistura continuamos a fazer a montagem do som. Tenho sempre o disco rígido com os sons todos, sei exactamente quais são, e vou metendo isto aqui e aquilo ali. Para mim, o processo de montagem é completamente orgânico entre imagem e som e não há, na minha cabeça, duas fases distintas" (Sandro Aguilar).

> "[Quanto à] dobragem (...) Isso, cá, obriga a que o som seja todo refeito, e eu trabalho muito com os directos e em cima dos directos, e portanto o som está agarrado à textura do resto. Legendagem é normal que se faça, logo nas primeiras cópias mandadas para os festivais" (Sandro Aguilar).

Traços comuns em "não-ditos"

A par e passo com a diversidade das experiências documentadas nas entrevistas aqui recolhidas, estas são igualmente atravessadas por um conjunto de "não-ditos" que sugerem um "espírito de comunidade" nunca assumido, mas de onde por vezes emergem reconhecimentos amplamente partilhados. Tal apreciação só adquire, porém, base empírica suficiente quando, paralelamente à leitura do que dizem os realizadores, se analisam os seus filmes, pelo que, nesta matéria, nos limitamos, aqui, a sugerir a existência dos seguintes traços comuns:

É clara a consciência de que existe uma comunidade de meios técnicos e financeiros que determina, em grande parte, as marcas de continuidade do cinema feito em Portugal: os baixos orçamentos e os equipamentos pertencentes a um mesmo patamar tecnológico determinam semelhanças estruturais entre os filmes da cinematografia portuguesa contemporânea, apesar da diversidade destes últimos, e estabelecem um *grupo de pertença*. Estes factores são instrumentos niveladores dos filmes, tornando mais fácil "ver" o que eles não podem fazer do que o que podem fazer.

Por outro lado, o cinema que se faz em Portugal articula-se com uma comunidade de actores: o número relativamente limitado de actores e actrizes que recorrentemente participam na maioria destes filmes (uma dúzia ou menos de longas-metragens ficcionais por ano), parte dos quais ligados ao teatro, determinam formas de representação que ajudam a *inscrever* um estilo marcado por repetições e onde a inovação e a capacidade de surpreender é rara. No entanto, na sua maioria, os realizadores entrevistados gostam de trabalhar com os actores que puderam escolher, e em alguns casos requerem deles tempo de ensaios suficientes para testarem o funcionamento e a eficácia do *script*, designadamente em matéria de diálogos. Veja-se o que diz, entre outros, a este respeito, Joaquim Leitão:

> "Normalmente [ensaio] duas semanas. Gosto de passar todos os diálogos com os actores, ouvi-los dizer os diálogos, perceber se têm alguma alteração a fazer — e eu próprio vou descobrindo, enquanto estão a falar, se há coisas que podem ser melhoradas. Nessa fase tenho sempre a anotadora ao lado, para registarmos alterações. Quando os actores têm cenas juntos, tento ensaiar com todos, e tendo passar o filme inteiro: normalmente nunca faço ensaios com movimento, é mais uma coisa de diálogos".

Das entrevistas realizadas sobressai um outro traço comum — a frequente ausência de preocupação com escolhas finais que serão decisivas para a recepção do público. Por outras palavras, os realizadores portugueses, dado o entendimento que têm da sua postura autoral, ora assumem uma deliberada ausência de preocupação com o que o público pensará ou não pensará das suas obras, ou, embora preocupando-se com a recepção do público, rejeitam os meios necessários para a antecipar. A questão pode pôr-se nos termos em que se lhe refere, novamente, Joaquim Leitão:

> "A certa altura torna-se difícil, para quem já montou e viu o filme muitas vezes, ter a noção de como é que as pessoas vão reagir: (...) há uma certa altura em que para mim é difícil perceber certas coisas – se, por exemplo, é importante o filme ter duas horas ou duas horas e dez minutos, e às vezes isso é muito importante – (...), mas nessas alturas peço opinião. Mostro o filme a pessoas que não o tenham visto e em cuja opinião confie. Ou faço, como se faz muito lá fora, projecções-teste, com audiência normal, público, para perceber as reacções".

Este tema — o das formas disponíveis de antecipar a recepção — merece decerto maior atenção do que aquela que lhe é maioritariamente dispensada.

Embora de forma desigualmente partilhada, existe entre os realizadores entrevistados uma comunidade de rebeldias anti-narrativas, ou de fugas a formas narrativas tidas como *clássicas*: na medida em que o realizador-argumentista é predominante, os autores precisariam de se desdobrar em cineastas, por um lado, e em autores literários ou em *story-tellers*, por outro — uma dupla valência que não é fácil fazer coincidir no mesmo indivíduo. Assim, prevalecem, e exprimem diversos níveis de competência, os exercícios de distanciamento em relação a quaisquer modelos narrativos minimamente estabilizados, incluindo os do *Cinema di Poesia* de que falava Pasolini ou do *Transcendental Cinema* de que falava Paul Schrader.

E no entanto, segundo uma tradição que se enraíza no "Cinema Novo", existe uma comunidade de dramaturgias baseadas na *stasis* — outro traço de continuidade: dada a tendência para uma cultura visual baseada no enquadramento e na composição (por vezes assumidamente herdados da pintura), a plataforma mais comum da *mise-en-scène* cinematográfica tende a ser estática e prudente, por vezes próxima da *animation de tableaux*, vivendo de grande número de planos fixos e de poucos movimentos de câmara. Quando a câmara se move, preferem-se as lentas panorâmicas descritivas do cinema etnográfico e dos *heritage films* (produzindo um olhar majestático sobre paisagens, por exemplo), ou os longos *travellings* do cinema moderno e da *nouvelle vague* — formas seguras e pouco arriscadas de criar imagens em movimento para além do plano fixo.

Em resultado desta tradição, muitas cenas são pouco découpadas ou pouco montadas, preferindo os realizadores *takes* longos, poucas mudanças de escala de planos, e sendo preferencialmente muito económicos no que respeita ao número de pontos de vista no interior de cada cena. Esta forma de filmar, historicamente ligada à

preferência por longos planos-sequência, e por vezes associada ao medo de mover a câmara ou de produzir diversos pontos de vista sobre a mesma situação (filmando-os com a mesma câmara ou com diversas câmaras), tende a produzir poucos planos de corte, poucas hipóteses alternativas de ligação entre *takes*, e a reduzir acentuadamente a margem de manobra da montagem.

É reconhecível um caminho bastante frequentado, e que vai da teatralização ao "fic-doc": quando pretende distanciar-se do peso da teatralização e da tendência para alimentar, ora grandes silêncios, ora grandes acontecimentos discursivos (uns e outros desejados como devendo ser particularmente *significativos*), o cinema feito em Portugal procura práticas documentais dependentes da execução; dado o peso impositivo de qualquer destas duas técnicas, porém, os seus híbridos "fic-doc" resultam, com frequência, em misturas desequilibradas da antiga teatralização com as "novas" situações e imagens documentais.

Por haver uma consciência flúida de que as limitações financeiras e técnicas criam uma distância considerável entre objectivos e resultados, entre o desejo de realizar, o *know how* necessário a esse desejo e a capacidade de realização, instalou-se entre parte dos realizadores portugueses contemporâneos, inclusive nas gerações mais jovens, uma espécie de reconhecimento não-dito da justeza de um velho ditado português: "Bem prega Frei Tomás; faz o que ele diz, não faças o que ele faz".

Este reconhecimento está em relação directa com uma relativa aceitação das idiossincrasias da "máquina produtiva" do cinema que se faz em Portugal: as disfunções dessa máquina — que, a não ser em período de crise de financiamentos, não a impedem de funcionar, antes lhe dão um funcionamento *sui generis* — acabam por forçar uma grande variedade de ajustamentos individuais às suas disfuncionalidades, o que gera uma paisagem habitada por realizadores que procuram, e por vezes encontram, modos perversos de funcionamento no seio da máquina: vejam-se os casos de realizadores que dizem propor determinado *script* para financiamento porque já sabem que esse *script* tem fortes possibilidades de "passar" nos júris dos concursos, embora nunca tenham tido nem tencionem vir a ter desejo de o filmar tal como foi aprovado. Ou seja: o funcionamento da "máquina produtiva" força a sua própria metamorfose numa floresta de enganos, onde o "prémio" é ganho por quem aprendeu, à sua custa — e por tentativa e erro, na melhor tradição autodidacta — a melhor ludibriar o sistema.

Senhorio, continuidade, independência

O percurso previsível do realizador de cinema está, salvo excepção, razoavelmente estabilizado. Os seus principais ritos de passagem — *iniciação* às mãos de instituições de ensino formal, desde que "legitimada" por um *crisma* corporativo como assistente ou colaborador de um ou vários "mestres"; *dom* e *exposição* de obra aos públicos dos festivais, aos mercados do cinema e à recepção crítica; e, finalmente, eventual *consagração* mediante o êxito nestas três últimas frentes ou em parte delas — exprimem uma réplica de via sacra até ao reconhecimento legitimante do corpo exposto da obra, em que cada uma das três fases, ou momentos, adquirem um valor simbólico, salvífico e sacramental.

Desde a geração do "Cinema Novo" e da passagem de parte dela, bem depois do 25 de Abril de 1974, por postos de tutela da actividade cinematográfica e televisiva (no Centro Português de Cinema, no Instituto Português de Cinema, na RTP, apesar do carácter tumultuoso e por vezes passageiro dessas apoteoses de apoderamento, como qualquer análise histórica mais fina evidencia), instalou-se uma cultura organizacional bem portuguesa, fortemente dependente de uma tradição de senhorio:

A "passagem pelo poder" de parte destes cineastas foi por vezes elogiada — a gestão inovadora de Fernando Lopes como director de programas da RTP2 (1978-1980), a sua acção como responsável pelo departamento de co-produções internacionais da RTP (1980-1994); a relativa estabilização do IPC no consulado Seixas Santos (a partir de 1977), e a sua acção como director de programas da RTP (a partir de 1985). Mas, inevitavelmente, essa passagem pelo poder transformou também antigas e novas solidariedades e parcialidades horizontais em verticais, com incidência em financiamentos e convites; e teve igualmente reconhecidas consequências geracionais, demarcando relacionamentos e oportunidades entre "mais velhos" e os que com eles aprenderam. Diversos exemplos exprimem a instalação desse relacionamento e o processo das suas transformações:

Manuel Mozos, um dos realizadores que mais explicitamente reconhece a influência dos cineastas do "Cinema Novo" na geração que se lhe seguiu, ficou a dever o seu primeiro filme a Fernando Lopes, pôde concluir outro por intervenção directa de Paulo Rocha (de quem foi montador), e atribui a João Bénard da Costa, director da Cinemateca entre 1991 e 2009 e que, antes, foi um dos fundadores da revista "O Tempo e o Modo" e dirigiu o Sector de Cinema do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, o papel de genuína figura tutelar. Como viria a dizer Euardo Lourenço, Bénard da Costa foi o "Senhor Cinema", ou seja, faz parte do pequeno grupo dos "Grandes Senhorios" da cultura cinematográfica portuguesa. Estes laços — quando partilhados — identificam uma geração de herdeiros devedores. Diz Mozos, explicitando o relacionamento entre a geração do "Cinema Novo" e a que se lhe seguiu (João Botelho, Solveig Nordlund, Monique Rutler, Vítor Gonçalves, Daniel del-Negro, e depois Joaquim Leitão, Pedro Costa, ele próprio, Luís Alvarães, Ana Luísa Guimarães, Teresa Villaverde, João Canijo, outros):

> "Apesar de vários realizadores do Cinema Novo terem sido professores desses realizadores que então surgem, julgo que não há entre eles uma ligação tão grande quanto isso. Aqui não há o corte com a geração anterior, como aconteceu com o Cinema Novo, é quase pura e simplesmente ignorar a geração precedente sem levantar ondas nenhumas. Mas isto nem sempre é claro porque, de algum modo, alguns realizadores deixaram marcas. Alguns não são propriamente conotados com o Cinema Novo, embora acabem por estar de algum modo ligados – no caso do Vítor Gonçalves ou do Pedro Costa, há uma marca do António Reis. (...) O Joaquim Leitão poderá estar mais próximo do Fonseca e Costa ou do António Pedro Vasconcelos. O António Reis tinha sido professor do Vítor [Gonçalves], do Pedro [Costa], do Joaquim Leitão, meu, e de uma série de gente. Realizadores como o Paulo Rocha, com *Os Verdes Anos* e o *Mudar de Vida*, ou o Fernando Lopes, com o *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*, terão deixado marcas, mas não é isso que motiva a nova geração".

Por outras palavras: dada a sua diversidade e a sua não-afirmação como escola, os cineastas do "Cinema Novo" não geraram um fenómeno de entrincheiramento estético, nem estilístico, e ainda menos temático (a não ser como eventual efeito individual). Para a geração seguinte constituíram, sim, uma soma de introduções diversas à *modernidade* cinematográfica. Mas passaram a essa geração a mensagem de que o preço a pagar para fazer cinema com os meios portugueses era aceitar a continuidade de procedimentos, constrangimentos e modos de produção que, esses sim, tornavam o cinema português assaz especial e idiossincrático.

No que toca à identificação de mestres, a nova geração de que fala Mozos tanto manteve com os "pais fundadores" uma relação referencial, como procurou em autores estrangeiros outra legitimação e referencialidade. João Botelho, por exemplo, cita Straub e Godard em termos que testemunham essa procura e essa identificação: "O *Senhor* [itálico nosso] Straub ensinou-me... O Godard também me ensinou..."; e ao mesmo tempo sustenta, como Mozos, a não existência de filiação da sua geração em relação aos autores do "Cinema Novo": com os "caminhos diferentes" trilhados "por Manoel de Oliveira e por António Reis", por exemplo, gerou-se uma cinematografia em que "ninguém copiava ninguém". José Álvaro Morais, apesar da proximidade inicial em relação a António Pedro Vasconcelos e Paulo Rocha, sublinhava a importância que na sua formação teve o *novo cinema* alemão. Edgar Pêra assume-se com cineasta para quem Godard foi determinante.

A iniciação corporativa, porém, *o ofício aprendido na oficina*, continuou a ser um caminho muito partilhado, tanto trilhado nos *plateaux* nacionais como estrangeiros: João Canijo começou como assistente de Manoel de Oliveira (a quem também se refere como *Senhor*, itálico nosso), Wim Wenders, Alain Tanner, Werner Schroeter. Jorge Silva Melo foi assistente de realização de Paulo Rocha e director de produção de Alberto Seixas Santos, argumentista de Paulo Rocha, Manuel Mozos, João Guerra e Pedro Caldas, e actor em filmes de Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro, Manoel de Oliveira, Vítor Gonçalves, José Nascimento, Joaquim Pinto. Saguenail foi assistente de António Pedro Vasconcelos na preparação de *Aqui d'El Rey*. Pierre-Marie Goulet foi assistente de realização de *Rosa Negra*, de Margarida Gil, antes de realizar os seus filmes "portugueses", mas já depois de reconhecido como realizador pela cinefilia francesa. Pedro Costa foi assistente de realização de Jorge Silva Melo e João Botelho. Joaquim Leitão trabalhou como actor em filmes de José de Sá Caetano, António Pedro Vasconcelos, Daniel del-Negro, Leandro Ferreira, Vítor Gonçalves, Fernando Lopes, Luís Filipe Rocha, Maria de Medeiros, Ruy Guerra, Gonçalo Galvão Telles, Jorge Cramez. Rita Azevedo Gomes diz-se influenciada por Nicholas Ray, Dreyer, Bresson, Schroeter, mas juntou Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa para os filmar falando de cinema. Jorge Cramez trabalhou como anotador e assistente de realização de Teresa Villaverde, João César Monteiro, João Botelho, Jorge Silva Melo, José Álvaro Morais, Joaquim Leitão, João Mário Grilo, Fernando Lopes, Werner Schroeter, Catarina Ruivo e Miguel Gomes, outros. *Et passim.*

A situação mantém-se na "terceira geração", com maiores ou menores cambiantes: Marco Martins foi assistente de produção de Wim Wenders e Pedro Costa, dedicou-se à publicidade e só depois emergiu como realizador. Contando o que sabia quando entrou para a Escola de Cinema, diz ele:

> "[Sabíamos da existência] do Manoel Oliveira e do César Monteiro, que era o que havia na altura. Depois apareceu o Pedro Costa e o João Mário Grilo. Pensava que, se fosse da família, faria cinema mas que não havia um caminho".

Bruno de Almeida declara-se discípulo de Fernando Lopes:

> "A propósito da minha relação com o cinema português, o Lopes é a referência de um tipo de cinema que eu faria em Portugal. Não há mais nenhum cineasta que [seja] tão influente para mim".

O discurso apurável entre os "novíssimos", apesar de "nada deverem" às gerações anteriores, tende a afinar pelo mesmo diapasão: João Dias teve como tutores Edgar Pêra e Pedro Costa. João Salaviza sublinha a importância de "modelos de produção como o do Miguel Gomes, do Marco Martins, do João Canijo, com equipas mais pequenas, mais móveis, e com outra liberdade de poder fazer o filme fugindo um pouco ao plano de rodagem, se for preciso". Cláudia Varejão é prudente no modo como compara o seu próprio trabalho com o de outros:

> "Não sinto que haja uma Nova Vaga comigo ou com o João Salaviza, porque olho para os nossos filmes e não vejo nada de novo. Vejo cinema, vejo trabalho. Dou os nossos nomes porque estamos na mesma produtora e temos trabalhado muito de perto, temos ganho prémios, tem sido bom. Mas não vejo nada de novo".

Ou seja, não há ruptura, há um processo determinado por continuidades.

Também noutros domínios as sintonias e proximidades podem mudar de tema ou circunstância, mas tendem a manter-se: João Canijo declara-se próximo de Pedro Costa por ter pouco público português mas um público internacional bem mais vasto, tomando, deste modo, posição numa velha querela nacional expressa por João Botelho: o cinema *comercial* português seria o de Manoel de Oliveira, cuja *box office* internacional é, desde há muito, bem maior do que a portuguesa.

Em tom de síntese, e referindo-se ao *espírito de corpo* (ou à sua ausência) na cultura organizacional do cinema português, salienta Tiago Guedes, acentuando a inexistência de um sentimento de comunidade e a prevalência de uma representação fragmentada, característica do *meio*:

> "Tens muitos autores, muito pouco dinheiro e quase todos se dão mal – é uma classe de costas voltadas uns para os outros. Aqui não vais conseguir uma união de grupo para puxar pelas coisas. Os espanhóis têm isso; os países da América do Sul, que estão a viver agora um *boom*, também têm classes unidas, não se destroem uns aos outros. (...) É preciso que a nova geração perceba que não há futuro em seguir estas pegadas".

Atitude face ao ensino especializado

Em matéria de reflexão sobre a natureza do trabalho e as expectativas criadas pelas escolas da especialidade, cremos oportuno remeter os leitores da presente investigação para o estudo que citámos no nosso texto de apresentação — o relatório *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal*, de Julho de 2009 (Hasan, 2009) — designadamente para os seus capítulos relativos ao equilíbrio entre *scholars* e *especialistas* no corpo docente das instituições de Ensino Superior Artístico, e relativos à necessidade de as escolas

estreitarem relações com os meios profissionais articulados com as suas áreas de estudo.

No que respeita especificamente às Escolas de Cinema (independentemente das suas denominações) que hoje oferecem formações de 1º, 2º e/ou 3º ciclo de Ensino Superior no mercado português, a primeira década do séc. XXI viu alargar-se a oferta de formações muito diversificadas, mas também assistiu ao colapso de instituições e respectivos ensinos que tentaram, sem êxito, implantar-se nesse mesmo mercado. Num país onde a oferta privada de formações especializadas, bem como a criada por Fundações (e por isso não conferentes de grau) iguala ou ultrapassa a oferta do Ensino Superior Público, concorrendo com ela, vivemos, à data da publicitação do presente estudo, em situação de excepcional abundância de ensinos.

Um critério que tem guiado muitos candidatos a estas formações na escolha da instituição em que pretendem inscrever-se, é o do número de ex-alunos de cada instituição que estão activos no meio profissional a que se destinavam. A consideração deste factor, quando projectada para um período suficientemente vasto (de dez ou vinte anos) permite, decerto, comparar os ensinos e respectivas instituições do ponto de vista das aptidões fornecidas com vista à empregabilidade, ou à criação de emprego, no sector.

Em Portugal, existem instituições de ensino universitário onde o ensino do Cinema é em grande parte ainda marcado pelo peso da linguística pós-estrutural ou das semióticas (por vezes, aplicadas) e onde subsiste uma carga variável de introduções às ciências humanas e sociais; instituições de ensino superior politécnico mais directamente vocacionadas para a formação nas diferentes áreas técnicas e artísticas do Cinema; iniciativas privadas que oferecem cursos de menor duração (frequentemente em regime de *workshop* ou de oficinas práticas) e não conferentes de graus; e ainda outras que, seja qual fôr a sua natureza, tentam misturar todos estes registos, na convicção, optimista, de que há, nos planos de estudo padronizados por Bolonha, tempo para ensinar tudo, e de que não se deve prescindir de nenhum segmento relevante do saber.

No entanto, e por exemplo, não faz parte da tradição portuguesa a fusão de formações em Cinema e em Televisão; a formação em Televisão encontrou historicamente o seu espaço na área da Comunicação, onde cada vez mais predominam formações sobre o universo audiovisual contemporâneo globalmente considerado — mas pensado como parte do campo dos media comunicacionais. Pelo contrário, as formações em Cinema tendem a reconhecer como seus os espaços das Artes e da Cultura (correspondendo, ora a formações nas diversas *teknai* artísticas que ele envolve, ora à área mais vasta dos *Film Studies*). No entanto, encontramos entre os nossos entrevistados opiniões distintas desta, quando se trata de reflectir sobre o estado actual das formações em Cinema e em Portugal, como a de Saguenail:

> "O problema é que as escolas de cinema, por toda a Europa, são formadas por pessoas de televisão. A televisão não tem rigorosamente nada a ver com cinema, é preciso meter isso na cabeça. (...) O cinema faz coisas para tentar ficar, para poderem ser vistas daqui a vinte anos, enquanto a televisão faz coisas para serem esquecidas logo, para não serem vistas no dia seguinte. São funções e funcionalidades, e logo práticas e estéticas, totalmente opostas. E o facto de ensinar cinema, mas pensar que a profissionalização vai ser na televisão, é falsear completamente as coisas".

Mas, e ainda com base nas entrevistas aqui recolhidas, atitude e expectativa curiosa face às escolas especializadas é a dos cineastas relativamente jovens ou muito jovens. Diz Sérgio Tréfaut, aparentemente acreditando que existe uma relação directa entre o ensino formal do cinema e a qualidade dos autores e dos filmes:

> "Em Portugal não existem escolas de cinema de grande nível (...). O cinema português tem uma espécie de *alien* que de vez em quando vai a Cannes e a Veneza, mas não é um cinema que se transformou em algo de grandioso no século XX e também não tem referência nenhuma como escola".

Ora, a experiência das últimas largas décadas, e isto desde o *Cinema Novo*, mostra que têm sido muito numerosos os *aliens* portugueses em Cannes ou em Veneza, como em Berlim ou em Locarno — e não "um que lá vai de vez em quando" —, de tal modo que se poderia dizer que tais *aliens* se encontram de modo sistémico entre os cineastas portugueses de sucessivas gerações, e sendo geralmente reconhecidos como tal pela recepção especializada e pelo senso comum.

Miguel Gonçalves Mendes admite que a maioria das ideias para os seus filmes lhe vieram quando foi aluno da Escola de Cinema, mas parece atribuir a esta última a maior responsabilidade pelos problemas do cinema português e seus profissionais:

> "As pessoas que saem da Escola de Cinema saem absolutamente viciadas; todos os estagiários que tive vindos da Escola foram os piores, porque aquela escola induz aquela coisa de que 'director de produção', 'directores de fotografia', 'realizador', são todos estrelas, e quando vêm trabalhar para o mercado acham que devem estar só a cumprir determinada função. Depois são os primeiros a irem-se embora. (...) Os alunos da Universidade Nova de Lisboa, da Restart e da Etic entram mais facilmente no mercado de trabalho do que os alunos da Escola de Cinema."

Esta é, porém, uma afirmação que as estatísticas da entrada na profissão não confirmam. João Salaviza, por seu turno — o mais jovem, à data da escrita do presente texto, dos *aliens* referidos por Sérgio Tréfaut — glosa, noutros termos, o mesmo tema:

> "Os filmes da nossa Escola [de Cinema] parecerem feitos pelo mesmo realizador, pelo mesmo director de fotografia, pelo mesmo argumentista. Se calhar é esse o papel da escola, o de nos obrigar a dominar uma linguagem mais ou menos *standard* do cinema, para depois quando sairmos fazermos outras coisas."

Mas, perdendo a tolerância, acrescenta, logo depois:

> "O cinema é muito mais do que uma história bem contada. (...) Na escola aquilo que nos ensinam vem muito de uma certa tendência do cinema clássico americano, e do trabalho da psicologia de personagens, e (...) da construção das cenas com uma perspectiva ainda muito presa ao dispositivo de montagem do cinema clássico. (...) O próprio modelo de produção instituído e que a Escola de Cinema continua a tentar impor ou ensinar é um modelo que está cada vez mais desactualizado. Num cinema não industrial como é o nosso, acho que nos tentam impor um modelo industrial numa escala

> mais pequena, [mas] a estrutura hierárquica deve ser uma coisa mais horizontal e não tão vertical. Já há muitos exemplos de filmes portugueses que são feitos com modelos de produção totalmente aplicados ao filme, e dos quais Pedro Costa é, se calhar, o exemplo extremo".

Pedro Costa que, como João Botelho, Joaquim Sapinho, Vítor Gonçalves, Ana Luísa Guimarães, Joaquim Leitão, Edgar Pêra, Manuel Mozos, Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, Marco Martins, Artur Ribeiro, Sandro Aguilar, Jorge Cramez, Graça Castanheira e tantos outros, foi, precisamente, aluno dessa mesma Escola de Cinema. Como, antes, Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, António Reis, Manuel da Costa e Silva, José Nascimento, Fernando Lopes, ali ensinaram — não parecendo que nas cinematografias, quer destes antigos professores, quer daqueles antigos alunos, sobressaiam sobretudo traços marcantes de um cinema "industrial", do "cinema clássico americano", ou de uma "linguagem *standard*".

Relativamente aos argumentos de João Salaviza, vale a pena recordar o que nos diz a produtora de *Arena*, Maria João Mayer, na entrevista que atrás reproduzimos, a respeito da dimensão das equipas:

> "No *Arena*, por exemplo, que é um filme tão pequeno, só o director de fotografia que o João Salaviza escolheu tinha três pessoas na equipa de imagem, mais electricistas, maquinistas, assistentes. Só esse grupo eram oito pessoas. São lirismos muito bonitos, mas que na prática são difíceis de concretizar porque os filmes têm exigências. Não sou eu que imponho o número de pessoas, são os realizadores e são os próprios filmes".

João Canijo exprime, concretamente em relação à Escola de Cinema (actual Departamento de Cinema da ESTC) uma posição interessada, em termos pouco comuns:

> "Fazer a Escola de Cinema ensina a ver os filmes tentando perceber o porquê das coisas. Na aprendizagem prática das rodagens só aprendes a ver *como*. O *como* é muito menos importante do que o *porquê*".

A excepção será porventura António-Pedro Vasconcelos, que também ali ensinou por um curto período nos anos 70 do século XX, e que é por vezes descrito como "o mais americano dos realizadores portugueses", embora seja um erro associá-lo ao *studio system* (que nunca existiu em Portugal), aos "clássicos" americanos (quais?) ou a uma linguagem *standard*, geralmente entendida como submissão do estilo da realização a uma gramática fílmica imposta pela produção. A sua posição no contexto da actual cinematografia portuguesa (e europeia) está sintetizada na seguinte auto-definição (na entrevista atrás citada):

> "P: 'O mais americano dos realizadores portugueses' é um rótulo que lhe assenta bem?
> R: Tomo-o por um elogio. Desde a 'geração do Vietname' que o cinema americano recuperou a liderança mundial e voltaram a ser os filmes americanos que preenchem os sonhos das novas gerações. Em termos de cinema, a Europa cometeu hara-kiri, como há anos venho denunciando. Quando percebi os caminhos que o cinema europeu, que dava cartas nos anos 60, decidiu tomar, tornei-me um dissidente. Mas muitas das minhas referências continuam a ser europeias: Rosselini (…), Renoir (…), são cineastas, entre outros, que me marcaram para sempre."

Que se passa, então? O que é possível identificar nestas respostas é, decerto, um misto de ressentimento e de insatisfação relativos a experiências de aprendizagem no seio de instituições de ensino formal que alguns destes entrevistados não apreciaram positivamente. Mas, também significativamente, e à excepção de Miguel Gonçalves Mendes, que salienta a maior empregabilidade de alunos saídos de escolas como a Restart, a Universidade Nova ou da Etic, nenhum dos outros cita experiências de formação em Portugal merecedoras do seu aplauso — nem mesmo as da Fundação Gulbenkian, que através dos seus ateliers de videoarte, e da vertente cinematográfica de outros programas, tem tentado oferecer formação alternativa à das escolas existentes, em boa parte assegurada por convidados estrangeiros, convicta de que a próxima geração de cineastas portugueses será a "geração Gulbenkian".

Geração ERASMUS e "alter-modernidade"

O facto é que os mais jovens cineastas portugueses começam claramente a pertencer à geração ERASMUS — a geração dos alunos que passaram a beneficiar da mobilidade estudantil inter-escolas nos países aderentes ao programa, escolhendo livremente (embora com base em alguma discriminação: precisam de capacidade económica para o fazer) as instituições estrangeiras onde, mediante *learning agreements* previamente acordados, podem usufruir de formações, ambientes escolares, experiências e aquisição de competências que excedem em largueza as que caracterizavam *curricula* e planos de estudo exclusivamente nacionais. As palavras-chaves são, nesta matéria, *internacionalização*, *nomadismo*, *desterritorialização*. Os programas de mobilidade estudantil (e, menos frequentes, os de mobilidade docente) são os grandes responsáveis pela mudança de mentalidades antes determinadas, quase exclusivamente, pelos condicionamentos nacionais, e ajudaram a gerar um novo cosmopolitismo jovem e a ideia de que se pode ser, mais cedo, "cidadão do mundo", e não apenas detentor de passaporte interno para o Bairro Alto ou para a Foz do Douro.

Ironicamente, a abertura a novas e diferentes aprendizagens, oferecida pelos programas de mobilidade estudantil dos nossos dias, traz até nós a memória de Quinhentos, quando a *peregrinatio* era sugerida a aspirantes a bacharéis e a aspirantes a licenciados nacionais como a mais prometedora formação, que, para além de Coimbra, estava disponível (como enfaticamente dizem os números da época) em Salamanca e em Paris.

Esta nova geração de *peregrinos* não tem o "Cinema di Poesia" senão como uma das referências longínquas de uma história que não viveu; não partilha das hesitações nem da crise de identidade das gerações "intermédias" (de onde vem a maioria dos seus professores nacionais); não se vê a si própria como herdeira de uma *école portugaise*; para o melhor e para o pior, conhece pouco e mal o cinema português feito no último meio século; não se sente beneficiada por um *parti portugais* da crítica internacional; não sabe que o cinema feito em Portugal já teve de si próprio a imagem de que lhe fora atribuída uma missão messiânica e que essa imagem gerou uma reedição do velho fantasma sebastianista. Mais facilmente se vê como parte de uma rede arquipelágica de empatias internacionais relativamente desenraízadas, cujos membros se sentem próximos uns

dos outros independentemente das suas proveniências nacionais ou inscrições regionais. De facto, os indivíduos desta geração já são produtos da "sociedade em rede" de que primeiro falou Manuel Castells (1996).

Mas também é um facto que a história das artes, e sobretudo as suas *estórias*, estão saturadas de exemplos de artistas que reagiram mal ao ensino das artes, que se deram mal nas escolas (em todas elas) e que, incompreendidos, delas se emanciparam cedo, para trilharem autonomamente o seu próprio caminho, ou entraram em ruptura tempestuosa com quaisquer ensinos formais. Porque havia este fenómeno de não se reproduzir, no universo de um cinema que se define a si próprio como "de arte e ensaio", "independente" e "de autor"? O contrário, sim, seria algo de estranho e de inexplicável. Para o senso comum e para a sabedoria das nações, aliás, a genialidade — nas artes como nas ciências — está habitualmente associada ao menosprezo dos ensinos formais e à inadequação a estes: de acordo com tal *cliché*, os génios não precisam de escolas, porque sabem mais e fazem melhor do que elas. É um fenómeno para o qual também Saguenail chama a atenção, ele que acumula há longos anos o papel de realizador e de docente universitário:

> "Por exemplo: o António Reis dava aulas de montagem e o Paulo Rocha, diria eu, dava aulas de cultura geral. Muitos dos estudantes da altura, e que se tornaram mais tarde cineastas, odiavam-nos. Os estudantes queriam era uma aprendizagem muito prática, muito chã. E aquelas coisas metafísicas, ou discutir uma ópera numa aula de cinema, para eles eram inadmissíveis. É como tudo. Mais de 90 por cento vai ser lixo. Estamos a trabalhar para o resto".

Concordamos com ele neste ponto: estamos a trabalhar para o resto. A nova internacionalização das formações oferecida pela mobilidade ERASMUS favorece talvez, no caso do cinema, maior desejo de proximidade dos jovens formandos em relação às características de um novo *World Cinema*, e talvez contribua de forma decisiva para a afirmação do fenómeno que, no universo das artes plásticas globalmente considerado, um curador e ensaísta como Nicolas Bourriau designou por "alter-modernidade". Diz ele (Bourriau:2009) em entrevista *on line* à "Arte Capital" (Bourriau nasceu em 1965, pertencendo, assim, à geração de Margarida Cardoso, Joaquim Sapinho, Sérgio Tréfaut, João Pedro Rodrigues ou Catarina Alves Costa):

> "*Altermodern* significa um duplo afastamento, seja em relação ao *pós-moderno*, seja em relação ao período moderno do século XX. Hoje a palavra *moderno* evoca duas coisas: o período histórico delimitado pela arte moderna, e a modernização do mundo, sob a égide do 'progresso'. Ora aquilo a que chamamos moderno é um estado de espírito recorrente na história, que assume diferentes formas segundo as várias épocas. (…) O *Altermodern* é, para mim, a forma emergente e contemporânea da modernidade, ou seja, a de uma modernidade que corresponde aos desafios do século XXI, e especificamente ao momento histórico que vivemos e no qual nos inscrevemos, para o bem e para o mal: a globalização. Ser moderno, no século XX, correspondia a pensar de acordo com formas ocidentais; hoje, a nova modernidade produz-se segundo uma negociação planetária. Doravante, na sua reflexão plástica, os artistas tomarão como ponto de partida uma visão globalizada da cultura, e já não as conhecidas 'tradições': servem-se destas para se conectarem com o universal, para experimentarem novas vias. (…) Em política, a alter-globalização é uma constelação de lutas locais que visam combater a homogeneidade mundial. No domínio cultural, alter-moderno significa algo semelhante, (…) um arquipélago de singularidades conectadas umas às outras".

Não desejamos, aqui, prender-nos à emergência de novos léxicos semi-poéticos, semi-técnicos, dos quais aparentemente dependeria a descrição da situação actual. "Alter-modernidade", uma expressão inspirada no alter-mundialismo anti-globalização, é decerto uma formulação sugestiva, que entrará, ou não, no vocabulário em que se exprime hoje a crítica das artes. Mas a expressão representa igualmente uma nova atitude, a descoberta desse "arquipélago de singularidades conectadas" de que fala Bourriau, e que também encontramos expressa no texto de Jorge Jácome, "O cinema europeu e um novo *World Cinema*", que publicamos a seguir na secção "Ensaios".

Significativamente, o seu jovem autor já não se refere especificamente ao cinema português nem a outras cinematografias nacionais europeias, preferindo abordar problemas comuns ao cinema europeu diante da nova paisagem produzida, para o melhor e para o pior, pela globalização cultural. Hoje como ontem, porém, a cinefilia internacional, como os públicos internacionais das artes (ou dos artistas), continuarão a procurar obras que lhes falem de dimensões "universalizantes" da aventura humana a partir das suas especificidades locais, do seu *localismo*: aconteceu assim com a cinematografia de Manoel de Oliveira, poderia ter acontecido com a de João César Monteiro, começou recentemente a acontecer com a de Pedro Costa.

O *Cancioneiro Popular Português* recolhido por Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça, a *Almadraba Atuneira (na ilha da Abóbora da costa do Algarve)* de António Campos, o *Douro, faina fluvial* de Manoel de Oliveira, o *Trás-Os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro, ou o *Polifonias* de Pierre-Marie Goulet, têm o seu lugar cativo na *World Culture*, independemente de, ou precisamente porque, são testemunhos de vivências antropológicas ricas, que só existiram numa determinada época e num determinado território: muitos mundos do nosso mundo já só existem porque foram gravados, fotografados, filmados ou desenhados e pintados (e desde que permaneça garantida a reprodutibilidade técnica dessas gravações e imagens, bem como a sua disponibilização pública através dos dispositivos actuais).

Num contexto assim definido, a obrigação de *scholars* e o que se espera de artistas face às gerações mais jovens é que uns e outros lhes garantam a transmissão do que sabem (em termos de *knowledge* e de *know how*, de conhecimento e de saberes profissionais e aplicados), para que o seu legado não se perca, e para que possa emergir um corpo de herdeiros que se apropriem desse legado e o façam seu. Mas uma herança não é uma prisão e, no cinema como na generalidade das artes, cada um herda o que quer, sabe e pode herdar. Para cada novo cineasta, não se trata de *seguir os passos de*, mas sim de conseguir transportar consigo a experiência, as incertezas e os saberes adquiridos, no passado, por quem o precedeu. O presente e o futuro do cinema que se faz em Portugal, no contexto da *movida* audiovisual contemporânea, depende, em boa parte, de uma passagem de testemunho que tenha em vista a apropriação e o *empowerment* (autonomização, capacitação) das mais jovens gerações de cineastas —

um *empowerment* apoiado nas literacias e nas *teknai* que os mais experimentados sejam capazes de lhes transmitir, referindo-se, não a normas ou cânones, mas sim a *núcleos de experiência* no sentido foucaultiano de que falávamos em "Objectos únicos...".

Tanto quanto o conhecimento aprofundado da história (ou histórias) do Cinema, incluindo o que se fez e faz em Portugal — conhecimento hoje tão arredado das escolas especializadas — estes novos cineastas precisam de não perder a capacidade de ligação individual e directa a filmes, imagens, instantes que representam experiências criativas únicas e que podem constituir, para eles, o elo mais forte de relacionamento com o passado e com a experiência cinematográfica.

Seja-nos permitido, a este respeito, terminar com a quase anedota com que Pierre-Marie Goulet fecha, igualmente, a entrevista que nos concedeu:

> "Vou comprar um tomate, e sabe só a água. Dizem-me que é um tomate, tem forma de tomate, tem cor de tomate, mas é só água, não tem sabor. Se ninguém alguma vez te deu um tomate com sabor a tomate, como é que vais saber a diferença entre os dois?"

Sobre a avaliação contemporânea

Apenas duas palavras para afastar do presente trabalho um espectro contemporâneo que facilmente assombra as investigações — o da *avaliação* (no sentido social e político de *avaliação de competências e de desempenho*, de *performance evaluation*, sistematicamente feita em nome da "modernização"). Regressamos, sobre ela, ao José Gil de *Em Busca da Identidade*..., que citámos na nossa apresentação inicial, e à sua queixa de que o *homem avaliado* (expressão comum a diversos autores) cada vez surge como a "figura social do séc. XXI".

Gil considera que esta forma de avaliação, longe de se limitar ao sistema educativo (o universo escolar, onde se generalizou), atinge o campo social genericamente entendido: ela "procede a uma hierarquização, selecciona, exclui e integra, (...) e tende a aplicar-se a todo o tipo de actividade, estende-se da esfera da sexualidade e da saúde mental à do desporto, da cidadania e da integração social". A crítica desta forma de avaliação, entendida como técnica de poder, como *tecnologia biopolítica* — originária do mundo empresarial e herdeira de uma tradição néotaylorista que visa optimizar produtividades alterando culturas organizacionais — não se fica, em Gil, por aqui: ele anota que o preço a pagar pela sua generalização é "a mutilação de uma vida mais rica, a diminuição brutal dos possíveis, a restrição do aleatório, do acaso, da imprevisibilidade".

Uma tal avaliação também tende a *codificar*, *medir* e *comparar* a criatividade (para a seguir a premiar ou castigar); e outros valores tradicionalmente incodificáveis passam, *naturalmente*, a ser por ela quantificados e normalizados. Os seus efeitos, porém, continua Gil, são "puramente superficiais, não produzindo mudanças de fundo mas [implicando], na forma, imperativos pesadíssimos", frutos daquilo que ele classifica como um "delírio" burocrático "pós-kafkiano": "O ser singular do indivíduo é submetido a uma grelha geral em que se comparam, se quantificam e se qualificam competências", é homogeneizado por "padrões que valem para todos", aferindo-se deste modo "o grau máximo de poder e de saber", que se torna, uma vez estabelecido, na nova bitola aferidora.

Se continuar a generalizar-se, esta forma de avaliação, conclui Gil, tenderá a "transformar todas as relações humanas em relações funcionais e de poder", e a impor um "homem do conhecimento (...) incapaz de fabricar um ideal ou um mito". No mundo das artes e da cultura, o arqui-inimigo desta forma de avaliação será a diversidade artística e cultural, que nos é tão cara e necessária como a biodiversidade. Já hoje o nosso habitat é marcado pelo litígio emergente entre a diversidade cultural e a cultura da avaliação de desempenho, apesar da resistência que o mundo das artes, e o da cultura globalmente considerada, oferece e oferecerá a quaisquer parametrizações normalizadoras — porque estas são, precisamente, o seu contrário.

Nem todas as formas de avaliação correspondem ao modelo criticado nestas passagens de José Gil, e várias delas são de grande importância para o progresso de numerosas práticas e técnicas. Mas o leitor terá notado que não se tratou, na presente investigação, de *avaliar o desempenho* do cinema português contemporâneo ou a sua cultura organizacional no sentido por ele descrito. O verbo *avaliar* ou o substantivo *avaliação* quase só aqui surgem quando algum dos nossos entrevistados os usa no seu próprio discurso. Não somos cultores da avaliação entendida como aferidora de normalizações, e consideramo-la — na sua versão aqui descrita por Gil — inadequada ao universo das práticas artísticas e suas *teknai*.

Tentámos, sim, compreender e explicar alguns dos traços do cinema português mais transversalmente partilhados, promovendo uma sua maior inteligibilidade à luz de declarações de interessados sobre a sua própria actividade. Hierarquizar, seleccionar, excluir, com base em parâmetros homogeneizadores, aquilo que depende sobretudo de singularidades geradoras de uma rede arquipelágica, não contribuiria para mudanças possíveis e desejáveis. Compreender e explicar o que se passa nessa rede, sim, pode contribuir — esperamo-lo — para alterações significativas mas auto-geradas, nascidas de deslocações do desejo dos próprios intervenientes no processo.

Às normalizações parametrizadas preferimos, aqui, os contágios e as contaminações produzidos por boas práticas junto de práticas piores — boas práticas que geram efeitos morosos mas profundos e genuinamente "culturais", quando reconhecidas como tais por um número significativo de agentes de uma mesma actividade. Por isso esta investigação optou por se situar, primeiro como ouvinte, depois como intérprete do que ouviu, tentando abrir espaço para um diálogo entre especialistas e para a partilha de conhecimento (*knowledge*) e de saber-fazer (*know how*) relativos ao estado da arte de que aqui nos ocupamos.

Dois exemplos europeus

Porque concluímos falando de avaliação, e a título de curiosidade (e para podermos comparar os critérios de financiamento público ao cinema em Portugal e os critérios recentemente adoptados em países da UE), vejam-se os casos do Reino Unido e da Alemanha, (de finais de 2006) com que fechamos estas conclusões (Broche et al., 2007). A análise deste dois exemplos contribuirá, porventura, para esclarecer em que condições certas potências cinematográficas europeias aceitam financiar os seus filmes, e quais os parâmetros e limitações que criaram para o fazerem. Comecemos pela nova legislação britânica, que obriga os projectos candidatos a satisfazerem o que localmente é designado por *Cultural Test*:

"The revised UK Cultural Test which has (…) been included in the relevant legislation is substantially different from the original UK Cultural Test:

UK Cultural Test (Sections)	**Revised**	**Original**
A - Cultural content	**16** 52%	**4** 12%
B - Cultural contribution	**4** 13%	**0** 0%
C - Cultural hubs	**3** 10%	**15** 47%
D - Cultural practitioners	**8** 26%	**13** 41%
Overall maximum	**31** 100%	**32** 100%

The *Cultural content* section comprises four criteria: (1) extent to which the film is set in the UK; (2) what proportion of the main characters are British citizens or residents; (3) whether or not the subject matter or underlying material of the film is British; (4) and extent to which the original dialogue is in English. The new *Cultural contribution* section comprises three criteria: *cultural diversity*, *cultural heritage* and *cultural creativity*. These two sections [the *Cultural Content* and the *Cultural Contribution*] account for 65% of the overall points available (20 out of 31 points). Therefore a film satisfying only these two sections could achieve the (…) points required to pass the test."

Observemos agora o caso dos novos critérios alemães:

"(…) The eligibility test designed by the German authorities respectively for feature films, documentaries and animation films focus not only on German, but also on European cultural content and contain specific criteria for films promoting universal cultural heritage. This test include three different parts: '*cultural content*', '*creative talents*' and '*production*', each of which is attributed a number of points.

The *'cultural content*' part contains a number of criteria, including the following :

• Content, motives, film locations, principal characters, storyline are from Germany, the German culture or language area or from Europe or the EEA;
• One of the final versions of the film is in German;
• The film is an adaptation of a literary work or originates from traditional fairy tales or legends;
• The film is about artists, art genres, significant personalities, historical achievements, religious or philosophical questions, issues of socio-cultural relevance, way of living of people and minorities, scientific issues;
• In the case of animation films, the storyline is meant and appropriate for children's or youth film;
• The film is made with the contribution of a contemporary artist.

The *'production'* part clearly relates to commercial aspects and attributes points based on the production phases carried out in Germany. The part on *'creative talents'* reflects the participation of creative talents from Germany or the EEA". ■

Textos citados:

BADIOU, Alain (1999), «Considérations sur l'état actuel du cinéma, et sur les moyens de penser cet état sans avoir à conclure que le cinéma est mort ou mourant», L'art du cinéma, n° 24, mars 1999, pp. 7-22.

BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, col. Pierres Vives, numerosas reedições. Trad. portuguesa Edições 70, lisboa, 1981.

BELLEMARE, D. (2002) "Projections portugaises". In ESQUENAZI, J.-P. (dir.), *Cinéma contemporain, État des lieux*, *Actes du colloque de Lyon* du 14 et 15 Mars 2002, Paris, L'Harmattan, 2004. ISBN-2-7475-6882-2.

BLACKER, Irwin (1986), *The Elements of Sreenwriting*, MacMillan Publishing Company, N.Y, ISBN 0-02-511180-9.

BLUM, Richard (2001), *Television and Screenwriting* (4ª edição), Elsevier, Focal Press, Boston, Oxford, ISBN 0-240-80397-3.

BOURRIAU, N. (2009), "Entrevista". In *Arte Capital*, conduzida por Sílvia Guerra e editada por <artecapital.net> em Novembro-Dezembro de 2009, consultada em Dezembro 2009.

BROCHE, J., CHATTERJEE, O., ORSSICH, I., TOSICS, N., (2007) ,"State aid for films – a policy in motion?". In *Competition Policy Newsletter* 1/2007, European Comission, Bruxelles, 2007.

CAMPBELL, J. (1949), *The Hero With a Thousand Faces*, Bollingen Foundation, N.Y., redd. MJF Books, N.Y., 1987, ISBN 1-56731-120-2.

CARREIRA, S. de J. (1999), "Le cinéma portugais — un certain regard". In < www.ecrannoir.fr >, consultado em Dezembro 2009.

CASTELLS, Manuel (1996), *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. I, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford, ISBN 0-631-22140-9.

COSTA, P. (2004), "A Closed Door That Leaves Us Guessing", in Pedro Costa and Sendai Mediatheque 2005. url: <www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html>, consultado em 28 de Novembro de 2009.

DANCYGER, K. & RUSH, J. (2007, 4ª edição), *Alternative Scriptwriting — Successfully Breaking the Rules*, Elsevier, Focal Press, ISBN-10: 0-240-80849-5.

DANTE (1472, Editio princeps) *La Commedia* (*Divina* é um acrescento de Boccacio), Foligno, impresso por Johann Neumeister. O poema foi escrito entre 1308 e 1321.

DE VANNY, A. (2006), "The Movies". In GINSBURGH, V. A. and THROSBY, D. (ed.), *Handbook of the Economics of Art and Culture, Vol.1*, Amsterdam, Elsevier B.V., 2006. ISBN-13: 978-0-444-50870-6.

EGRI, Lajos (1946), *The Art of Dramatic Writing — Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, reed. Simon & Schuster, N.Y., 1960, ISBN 0-671-21332-6.

EISENSTEIN, S. M, e NIJNY, Vladimir, *Leçons de mise en scène* (cursos 1932-1946), Paris, ed. La Fémis, collection écrits/écrans, 1989, ISBN 978-290-711-405-9 (ed. americana NIJNY, Vladimir, *Lessons with Eisenstein*, Hill and Wang, New York, 1962.

ERICE, Victor, (2003) entrevistado por Geoff Andrew no National Film Theatre; url: <www.bfi.org.uk>, consultado em Março de 2010.

FIELD, S. (1979), *Screenplay — The Foundations of Screenwriting*, Dell Trade Paperbaks, N.Y., 1984, ISBN 0-440-57647-4.

GIL, J. (2009), *Em Busca da Identidade — o desnorte*, Lisboa, Relógio d'Água, 2009, pp. 51-54 ,ISBN-978-989-641-083-4.

HASAN, A. (coord.), (2009); BLUMENREICH, U.; BROWN, B.; EVERSMANN, P.; and ZURLO, F., *Reforming Arts and Culture Higher Education in Portugal — Report of an International Panel of Experts for the Ministry of Science, Technology, and Higher Education*, Lisboa, July 21, 2009.

HEDIGER, V. (2002), "Le cinéma hollywoodien et la construction d'un public mondialisé — quelques notes sur l'histoire récente de la distribution de films". In ESQUENAZI (dir.), *Cinéma contemporain, État des lieux*, Actes du colloque de Lyon du 14 et 15 Mars 2002, Paris, L'Harmattan, 2004. ISBN-2-7475-6882-2.

HOSKINS, C. et al. (1997), *Global Television and Film. An Introduction to the Economics of the Business*, Oxford, Clarendon, 1997.

KOVÁCS, A. B. (2007), *Screening Modernism — European Art Cinema 1950-1980*, University of Chicago Press, ISBN-10: 0-226-45165-8.

LAWSON, John Howard (1949), *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting, Putnam* (enlarged edition); reed.. Barnes & Noble, 1985, ISBN-13: 9780824057688.

LEMIÉRE, Jacques (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*,2005,nº.80,pp.48-60.url :

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065>, consultado em 10 de Dezembro de 2009.
McKEE, R. (1997), *Story*, Methuen, Random House, 1998, ISBN – 0-413-715-507.
McKEE, R., (2009) "O cinema português é imaturo", entrevista no jornal i de 12/11/2009.
MURPHY, J.J. (2007), *Me and You and Memento and Fargo*, The Continuum International Publishing Group, N.Y., ISBN-10: 0-8264-2805-3.
PARENTE, André (1986), *Narrativa e modernidade — os cinemas não-narrativos do pós guerra*, Campinas, ed. Papirus, 2000, trad. do original francês (*Narrativité et non-narrativité filmiques*, dissertação de doutoramento na Universidade de Paris VIII) por Eloísa Araújo Ribeiro, ISBN 65-308-0579-6.
PARSI, J. (2001), "Cinéma portugais: le geste et la parole". In *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Vol. 41, Paris, ISSN 0590-966X, 2001.
PASOLINI, P.P. (1972), *Empirismo eretico* (parte terza, Cinema), Garzanti, Milano 1972, 1991, trad. port. *Empirismo herege*, Assírio & Alvim, 1982, ISBN 9789723700466; e *Cinema di Poesia*, Comune di Reggio Emilia, Comune di Correggio, Ottobre 1985.
PROPP. V. (1928), *Morfologija skazky*, Leninegrado; 1ª ed. americana *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana, 1958; trad. Portuguesa *Morfologia do conto*, Vega-Universidade, Lisboa,1978.
RILKE, Rainer Maria (1929), *Briefe an einen jungen Dichter* (*Cartas a um Jovem Poeta*) ed. póstuma.
SCHRADER, P. (1972), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, 1974, ISBN 0-306-80335-6 (edição original 1972, Berkeley University Press).
STEMPEL, Tom (1991) *Framework —A History of Screenwriting in the American Film*, 3ª ed. 2000, Syracuse Univ. Press, ISBN 0-8156-0654-0.
THOMPSON, Kristin (1999), *Storytelling in the New Hollywood — Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard Univ. Press, ISBN 0-674-83975-7.
VALE, Eugene (1982), *Technique of Film and Television Writing*, Focal Press, MA., 1998, ISBN 0-240-80355-8.
VAN GENNEP, A. (1909), *Les rites de passage*, éd. Émile Nourri, réed. A. et J. Picard, Paris, 1981, ISBN 2-7084-0065-7.
VOGLER, Christopher (1992), *The Writers Journey — Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Michael Weise Productions; Pan Books, 1999, London, ISBN 0-330-37591-1.

MAIS CONCLUSÕES

Da criação à divulgação

Vanessa Sousa Dias

O ESTUDO *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo* procurou promover um conhecimento ordenado e sistematizado dos métodos de trabalho de realizadores portugueses – centrando a tónica entre 1999 e o primeiro trimestre de 2010, ainda que estabelecendo pontes com períodos anteriores –, com especial enfoque na produção de longas-metragens de ficção e de documentários. É no centro nevrálgico desses pontos de partida que se encontram as entrevistas, crendo-se que através destas nos seria possível traçar as formas de pensamento de realizadores portugueses, sobretudo no respeitante às atitudes face ao trabalho e condições reais de produção dos filmes (directa ou indirectamente abordadas pelos entrevistados).

Para além da delimitação de tendências, afigurou-se de imediato uma outra preocupação, a de canalizar e filtrar as principais fragilidades do cinema português contemporâneo, com o objectivo de as evidenciar mas nunca descomprometidamente: pelo contrário, procurámos provocar um diálogo em torno das questões abordadas, dos resultados emergentes, e suscitar uma reflexão crítica capaz de potenciar mudanças e progressos nas posturas que detemos para com os projectos cinematográficos – desejo extensível às equipas, aos / às realizadores / as, produtoras, entidades que apoiam os projectos, entre outros.

Mais do que insistir em conclusões passíveis de ser elaboradas a partir das entrevistas e de outros textos de apoio, peguemos por instantes num único enunciado que encontramos nas conclusões do coordenador do projecto: que ideia se vincula quando percebemos que, tendencialmente, o realizador se vê a si mesmo como um *criador* e não como *publicista* dos seus próprios filmes? Que o compromisso de um realizador para com o filme termina com a fase de montagem e de misturas?

Retrocedamos um pouco e relembremos alguns dados pertinentes que a nossa amostra permite apurar: as ideias para os filmes nascem (geralmente mas não imperativamente) de um universo particular de preocupações e de interesses pessoais; as fases de escrita do argumento são frequentemente desenvolvidas em reclusão (salvo excepções, como não nos cansamos de sublinhar) e a intervenção da produção – e mesmo de elementos das equipas técnica e artística – é parca ou mesmo nula nesta fase; é somente na rodagem que parece emergir uma intensa atmosfera de cooperação, sendo que depois disso as equipas se dispersam; na criação da cópia final, o realizador encontra-se presente na montagem e misturas; terminado o encadeamento da produção e de todas as etapas exigidas, o que acontece com o filme? Se o realizador se predispõe a lutar pelas suas ideias, como podemos compreender que se afaste dessa luta antes de o filme chegar ao público? Por outras palavras, se o realizador não se entende como publicista (mas terá de se entender como tal? Não o defendemos,

nem tão-pouco o seu contrário), delega essa responsabilidade noutros elementos (e, se sim, quais?) ou numa máquina que funcione por si só e que trate de toda a promoção e divulgação do filme (e, se sim, qual?).

Destas questões saltaremos facilmente para uma segunda ordem de indagações que podem estar no fundo das primeiras: as equipas compreendem-se a si mesmas como um "nós", que partilha responsabilidades e que tem como alvo o melhor resultado possível, ou estamos *contaminados* por um sistema de valores fortemente hierarquizado, com especializações e responsabilidades muito bem delimitadas (e, também, partilháveis e partilhadas)? Para quem é que estamos a fazer filmes, ou a quem é que os realizadores pretendem chegar quando pensam numa ideia? É esta uma das suas preocupações?

O que motiva um descomprometimento por parte dos realizadores face à divulgação do filme, sobretudo quando é partilhada a noção de que a *indústria* cinematográfica portuguesa é deficitária nesse sentido; que as produtoras não são obrigatoriamente empresas especializadas em publicidade; que não dispomos, em Portugal, de técnicos especializados na criação de campanhas para cinema? Estaremos diante de uma espécie de corte epistemológico, de uma diferenciação entre compromissos do criador e compromissos do promotor, um hiato entre a obra de arte e o produto vendável? Isto é, indagamos se não actuará nos realizadores, a um nível não imediatamente consciente, a noção de que uma preocupação para com a promoção / venda / publicitação / divulgação dos próprios filmes exige o sacrifício de uma postura *autoral*: a ideia de que há diferença entre "fazer arte" e fazer um "produto vendável" (para ser visto, conhecido e largamente partilhado, idealmente) fará parte das nossas convicções mais profundas e estaremos a ser assombrados por ela? Estas são propostas que poderão justificar determinadas atitudes que tenham estado, no limite, a contribuir para o muito discutido *divórcio* entre cinema e público português.

Sobre este *divórcio* podemos convocar brevemente a problemática da identidade portuguesa formulada pela realizadora Margarida Gil: de acordo com a entrevistada, é inútil a tentativa de repetição de modelos de personagens que não sejam coerentes com a nossa sociedade, pois este é um dos motivos que distancia o espectador do filme – e que funciona, portanto, como potenciador de descrédito e de gradual afastamento do público – e os nossos filmes devem reflectir o "ser-se português".

O que significa este "ser-se português" e que características poderiam ser consideradas como sendo *típicas* da cultura portuguesa? E como transpô-las para o cinema, se esse fosse o nosso objectivo? Existem benefícios em estar-se consciente do ser-se português (ser-se mulher, ser-se homem, ser-se heterossexual, ser-se homossexual, ser-se caucasiano, ser-se africano, ser-se solteiro, ser-se divorciado) (1) e transformar essa identidade num trunfo e especificidade nacional? Existe benefício em rejeitar o auto-centramento na identidade local e procurar o caminho inverso? Não são hipóteses rapidamente verificáveis e nem nos preocupamos em especificar aqui uma ideia de "ser-se português" fundamentada, definida e esclarecida; porém, pegando nos dados das entrevistas, é inegável que estamos longe de antever uma coesão em termos de preocupações e de inclinações temáticas, não parecendo ainda haver uma noção da produção cinematográfica nacional como um sistema organizado de partilha de valores – ainda que subsistam aspectos que muito aproximam os realizadores e produtores entrevistados, a começar pela própria forma como encaram os projectos e a forma como os desenvolvem –, prevalecendo o sentido da individualidade e da subjectividade como força motriz de trabalho.

Nota:

1. A título de curiosidade, em *Um Quarto Só para Si* (1929), Virginia Woolf desenvolve a tese de que uma auto-consciência excessiva do género pode comprometer a qualidade da obra, e que, portanto, uma abertura plena para a vivência do mundo – a liberdade intelectual – se torna essencial para evitar a escrita condicionada por forças que prejudiquem o escritor. Poderemos pensar se o isolamento de uma característica, para além do género, e gestão da criação em função dela (e somente dela) não terá um efeito perverso, não só na literatura como na criação de outros objectos artísticos. ■

Se pensarmos num filme como *Alice*

Carlos Pereira

COMO ANALISAR OS PERCURSOS do cinema português contemporâneo? Um projecto como o *Main Trends in Portuguese Contemporary Cinema* assumia-se como urgente dentro do panorama actual, detentor do objectivo de perceber as novas tendências do cinema em Portugal e, consequentemente, as tendências que vêm de trás, de uma geração anterior ainda no activo. De Jorge Silva Melo (1948) ao "novíssimo" João Salaviza (1984), tratou-se de levantar as questões que nos permitem descobrir a cultura organizacional específica de um cinema no qual actuamos. Daí que a integração do projecto no âmbito da Licenciatura em Cinema da ESTC tenha enriquecido o processo da criação. Em última instância, tratou-se de perceber um contexto do objecto de estudo, analisando e compreendendo algumas práticas semi-institucionalizadas ao longo do tempo. Como aluno do ramo de Realização da Licenciatura em Cinema da ESTC, e tendo como objectivo futuro a criação de objectos cinematográficos, trabalhar num projecto como o *Main Trends in Portuguese Contemporary Cinema* permitiu-me uma compreensão e uma reflexão teórica que julgo essencial para o sucesso prático. João Canijo diz, na sua entrevista, que é "*mais importante perceber o porquê do que o como*". Embora o estudo abarque os mecanismos internos dos procedimentos do cinema (o *como*), prende-se essencialmente no questionamento dos sistemas institucionalizados (o *porquê*), permitindo uma reflexão conjunta a partir de experiências colectivas dos realizadores entrevistados. Parece tratar-se, a espaços, de efectuar arriscadas e radicais perguntas: Como se cria uma imagem e um som? Como se conta uma história?

Sendo apologista da ideia de que "palavras são acções", encontrei neste projecto a hipótese de trabalhar a escrita de uma forma que não se associa a um método meramente acrítico. Tratou-se, aliás, de encontrar um equilíbrio entre o apuramento factual de dados e a autonomia, relativa e responsável, do olhar pessoal sobre cada obra cinematográfica em estudo. Por outras palavras, a escrita de investigação permitiu-me trabalhar

na tensão entre duas dimensões. Em primeiro lugar, a dimensão perceptiva, material e factual, dos elementos visíveis e, se quisermos, universais. Nesse sentido, efectuou-se uma descrição das características das obras dos vários realizadores, seguindo uma grelha de análise mais ou menos pré-determinada, embora adaptada a cada filme. Em segundo lugar surgiu uma dimensão afectiva, do campo dos sentimentos particulares e da política de gosto, embora não explicitada por uma adjectivação incessante. Curioso é o pensamento sobre a hipótese de universalização desta segunda dimensão: Qual a opinião geral sobre um filme? Qual o grau de envolvimento colectivo face a uma determinada obra cinematográfica? Se pensarmos num filme como *Alice* (2005), de Marco Martins, encontramos um bom equilíbrio entre o número de espectadores, a opinião do público e a recepção da crítica. Caso raro do cinema português, perdido entre os delírios numéricos do seu *mainstream* e a visibilidade quase nula do cinema de tipologia autoral. Que filmes quer ver, afinal, o público português? Muitos autores, como Teresa Villaverde ou Pedro Costa (recentemente editado em DVD pela Criterion), encontram no(s) público(s) internacionais o desejado reconhecimento.

A reflexão sobre os fenómenos no interior do cinema português, ao nível das suas histórias, memórias e modos de operação constituiu-se, a um nível individual, como absolutamente relevante e complementar à formação teórico-prática oferecida pelo Curso de Cinema. O principal núcleo de interesse no âmbito desta primeira fase do projecto surge das entrevistas a realizadores, que permitiram encontrar os mais diferentes modos de pensamento e situá-los em diferentes lugares da esfera da criação. Não se tratou de dividir o cinema entre "bom" e "mau"; tratou-se, isso sim, de encontrar conceitos e terminologias para definir as diversas formas de cinema de cada realizador e a sua relação com o seu próprio contexto. Interessou-me particularmente trabalhar sobre o João Canijo e sobre o Miguel Gomes, que considero dois dos mais relevantes autores dentro do nosso cinema, e, essencialmente, sobre a "novíssima" geração de João Salaviza e Cláudia Varejão. Pessoalmente, identifico-me com as ideias que as suas obras levantam, com a construção e com o processo, e foi útil sistematizar algumas ideias, quer nas entrevistas, quer num pequeno ensaio intitulado "O Tempo dos Outros: João Salaviza e Cláudia Varejão no interior de uma nova geração". A ideia era reforçar o cinema enquanto caso gritante de ciclos e, acima de tudo, repensar o presente das imagens e das narrativas a partir das linguagens mais primitivas e simbólicas de algumas gerações (Bresson e Cassavetes, por exemplo). Ao mesmo tempo, tratou-se de perceber como se adapta o cinema ao tempo presente, às dimensões quotidianas e realistas do contemporâneo (e nesse percurso surgem cineastas internacionais, de Lucrecia Martel a Abbas Kiarostami, a influenciar as novas tendências do cinema português). Repensa-se a dimensão das equipas de estúdio, dando lugar a equipas mais pequenas, derivadas da experiência documental; redefine-se a importância efectiva dos festivais, do(s) público(s), das janelas de exibição e da constante internacionalização do cinema; aprende-se a pensar a adaptação formal e narrativa ao contemporâneo. Digamos que, a partir da nova geração, é possível produzir novos conhecimentos e reconstruir os conhecimentos perdidos das gerações anteriores, constituindo-se o projecto de investigação em causa como detentor da mais profunda relevância enquanto objecto de estudo presente e futuro. O que está em causa acaba por ser, então, um conjunto de ideias políticas nas múltiplas formas de entender o cinema português.

Ao nível da apropriação de conhecimentos e do *empowerment* individual, sinto que esta primeira abordagem do *Main Trends in Portuguese Contemporary Cinema* constituiu uma fase relevante na definição das minhas ideias sobre cinema. O facto do estudo permitir o confronto das conclusões individuais de cada investigador permite um diálogo interessante que não procura ceder a quaisquer moralismos ou dogmatismos. Em última análise, é esse constante diálogo entre intervenientes que também se encontra presente nas entrevistas realizadas, num confronto de ideias que afunila para algumas perguntas essenciais: Qual a relação com as memórias do passado cinematográfico e quais as influências do presente? Como superar as dificuldades de produção? Quais os processos na criação de uma história? Qual o papel do realizador? Trata-se, afinal, de desvendar um conjunto de pensamentos de criadores dentro de um determinado espaço-tempo, agregando num objecto de estudo os seus trabalhos e as suas ideias. ■

Novos *turning points*

Miguel Cipriano

NESTE ESTUDO DE TENDÊNCIAS, novas e velhas, no cinema português contemporâneo, debruçámo-nos sobre os filmes e sobre os discursos dos seus criadores, numa tentativa de analisar as suas idiossincrasias e identificar padrões comportamentais. Os filmes acabados são um dos mais imediatos reflexos dos hábitos da profissão, por isso nos pareceu determinante perceber como se organizam os vários núcleos de experiência.

Para escrever, alguns realizadores associam-se a argumentistas ou pessoas que, não estando academicamente creditadas, se tornam indispensáveis na estruturação das ideias e na feitura dos diálogos; outros, a maioria, fazem esse trabalho praticamente sozinhos; enquanto outros ainda, rejeitam a ideia de argumento, embora este tenha de existir para o projecto poder concorrer aos apoios à produção, do ICA.

Durante a formação das equipas, o realizador tenta compreender as necessidades do projecto e faz-se rodear das competências necessárias à sua concretização. O caso de *Alice*, de Marco Martins, mostra como este factor pode ser decisivo no sucesso do filme. Este realizador, que fez uma carreira na publicidade, conheceu uma série de pessoas ligadas à imagem e à direcção artística com as quais sentia que conseguia dialogar. Embora o financiamento fosse escasso («O último filme que fiz em publicidade antes do *Alice*, os *Trovões* da Optimus, tinha o mesmo *budget* que teve o *Alice*»), ao conseguir juntar essa equipa e fazê-la acreditar no projecto, surge um filme que deve parte da sua atmosfera a um trabalho de arte e fotografia irrepreensíveis, muito embora o realizador tenha sido obrigado a abdicar de uma série de coisas: «E o meu ponto de batalha com o produtor era que precisava de muito mais semanas de rodagem. Em troca teria menos maquinaria, uma equipa reduzida... Já que não tens dinheiro, o tempo passa a ser a coisa mais valiosa». Se recuarmos ao final dos anos 80, encontramos um caso paralelo na Polónia, quando Krysztof Kieslowski e Krysztof Piesiewicz fazem a série *Dekalog* com um orçamento muito reduzido e uma equipa experiente.

À semelhança da equipa, o sistema de produção é adaptado às exigências de cada projecto. Em Portugal, o sector não está industrializado, pelo que ainda há bastante flexibilidade nesse aspecto, cabendo à produção e à realização encontrar o método de trabalho mais adequado. A partir de *No Quarto da Vanda*, Pedro Costa adopta um novo modelo de produção para os seus filmes, reduzindo substancialmente o tamanho da equipa e a quantidade de equipamento. Tal como este caso, em que a mudança decorre da necessidade de abandonar a figura do argumento, qualquer sistema de produção acaba por ser um reflexo da postura do realizador face à escrita.

A relação com o ICA é um tema recorrente das entrevistas. Muito embora o tipo de subsídios se tenha vindo a multiplicar (o primeiro passo foi dado em 1995, quando, numa tentativa de regular o financiamento, o antigo IPACA abriu novos concursos, como o de apoio à escrita e o de desenvolvimento de documentários), parece haver dificuldade em lidar com esse leque de possibilidades. Maior parte dos projectos que são apresentados para apoios à produção possuem argumentos pouco desenvolvidos, ou até, como no caso da Margarida Cardoso, 'adaptados' ao concurso de financiamento: «prefiro escrever um script que pareça todo muito direitinho e depois desmanchar tudo. Nessa altura introduzi uma personagem – o gordo que escrevia –, introduzi aquilo tudo com uns *flashbacks* muito modernaços, uma coisa nada interessante, mas resultava (…) e foi isso que passou nos concursos!» Muitos realizadores alegam que a escassez de dinheiro leva a uma má gestão dos meios e provoca desequilíbrios nos cronogramas de produção, sendo a distribuição e a pré-produção que acabam quase sempre prejudicadas. Cineastas mais novos, como João Salaviza, tendem a reconhecer mais o valor da fase de desenvolvimento: «Se calhar tivemos uma fase de pré-produção invulgarmente longa para uma curta-metragem (*Arena*), mas acho que o facto de eu ter conseguido fazer aquilo que queria deve-se principalmente a esta preparação.»

Apesar dos comportamentos individuais espelharem alguns hábitos antigos, o sector está hoje muito diferente do que era há apenas dez anos. Os criadores reconhecem falhas na legislação e uma deficiente regulação dos organismos de apoio à cultura. Queixam-se que o volume de dinheiro não acompanha o desenvolvimento do cinema, e que, nesse aspecto, desde a década de noventa (hoje tida com um dos períodos prósperos da produção nacional) que não se deu nenhuma alteração positiva. Luís Urbano aponta rapidamente o problema: «Viver das taxas da publicidade que as televisões pagam deixou de ser sustentável, isto porque as receitas de publicidade não crescem em função das necessidades que o cinema tem de financiamento», pelo que se torna fundamental diversificar o «universo dos contribuintes do cinema». Além disso, reconhece-se também que o acesso ao financiamento está dificultado pelos próprios regulamentos do ICA. José Mazeda acha que isso representa um entrave para as novas gerações: «se um jovem realizador quer chegar ao primeiro concurso de longas-metragens tem que fazer duas *primeiras obras*. É muito trabalho e é muito difícil.»

O advento do digital, e em particular do HD, permitiu baixar os custos de produção e contornar dificuldades financeiras. Alguns realizadores passaram a usar o video por necessidade, eliminando, dessa forma, todos o encargos relacionados com a película, que representavam uma larga fatia dos orçamentos. Para Bruno de Almeida, que procura a independência total dos meios, a vantagem da captação de imagem digital é dar mais tempo ao trabalho de actores. Desaparece a disciplina que a película exigia e estabelecem-se outras prioridades – o registo menos cuidado de *The Lovebirds*, onde predomina a câmara à mão, é disso evidência. João Pedro Rodrigues, nesta questão, mostra-se reticente: «Gosto de viver condicionado. Acho que não se devem ter todos os meios, acho que isso pode funcionar ao contrário. É preciso ter os meios certos, não se deve poder ter tudo, porque tudo pode não servir para nada.»

Foram também os progressos do vídeo que levaram à proliferação do filme documentário na década de 90 e ao surgimento de pequenas produtoras. Já é possível encontrar formas alternativas de financiamento e, actualmente, a produção começa a movimentar-se noutros meios, como a televisão e a galeria. Veja-se, por exemplo, a produção regular de *spots* publicitários por parte da Filmes do Tejo II, e a exposição *Les Limites du Désert*, de João Tabarra, que nasce de uma co-produção entre a BlackMaria e a Galeria Graça Brandão.

Os festivais de cinema, que se têm vindo a expandir e multiplicar, são determinantes no apoio aos jovens cineastas, dando-lhes mais visibilidade. Mas, apesar dos meios se terem democratizado e isso ter resultado em mais produção, certos núcleos de conhecimento continuam a ser ensinados apenas nas escolas. Ao longo das entrevistas, vários realizadores fazem menção da Escola Superior de Teatro e Cinema ou do antigo Conservatório Nacional, evidenciando a marca que essa instituição foi deixando nas várias gerações, que, por aceitação, negação, ou aparente indiferença com ela (a escola) ainda hoje se relacionam.■

A porta dos festivais

Jorge Jácome

O TRABALHO, enquanto membro da equipa de investigação, dividiu-se entre entrevistas a realizadores e produtores do panorama cinematográfico português e à reflexão e redacção de análise de filmes relevantes dos últimos dez anos.

A partir deste pressuposto, o principal objectivo era, em grupo, traçar os aspectos mais característicos do desenvolvimento dos projectos para cinema em Portugal. O projecto possibilitou-me ganhar um conhecimento do meio, um contacto directo com os profissionais da área, uma percepção dos realizadores em actividade em Portugal e as prováveis mudanças que o tempo provocou na forma de se produzir cinema no país.

Da mesma forma que a Escola Superior de Teatro e Cinema me proporcionou aprender, a partir do primeiro ano, os princípios básicos para se fazer cinema (formas de linguagem cinematográfica, história do cinema, aspectos técnicos, novos caminhos do cinema contemporâneo, métodos de produção etc...), este projecto trouxe-me uma componente de conhecimento complementar: o que é fazer cinema em Portugal, depois de aprender a fazer cinema?

Estou agora licenciado em Realização, pronto a exercer no meio, e considero que com a possibilidade deste

estágio, o meu conhecimento e a minha noção do meio ficou mais concreta e abrangente. Sinto-me mais seguro com a certeza de saber certas coisas: Quais são as produtoras que existem? Quais as melhores janelas de exibição para filmes *low budget*? Serão os festivais o melhor meio? Como encarar um produtor quando se tem uma ideia? Quanto custa um filme? Como se materializam as ideias? As respostas a estas perguntas surgiram com as respostas que os realizadores davam nas entrevistas. Através das suas experiências e opiniões, é possível criar uma ideia geral do que se está a passar em Portugal, de como avançar no futuro.

Para além da minha experiência pessoal e da dos meus colegas, o projecto traz a possibilidade do nosso conhecimento adquirido ser partilhado com os leitores interessados no projecto, sejam eles meros interessados em cinema (sem uma noção muito concreta do panorama português); estudantes e docentes de cinema ou de outras áreas relacionadas; profissionais da área; os próprios realizadores e produtores que participaram no projecto. O projecto tenta trazer um esclarecimento e uma compreensão das condições em que se faz cinema em Portugal que é de fácil entendimento e de fácil leitura.

As entrevistas aos realizadores, mais do que proporcionar um conhecimento geral do panorama no cinema português, deram também para perceber os sistemas de trabalho individual de cada um. Por exemplo, a forma criativa de Sandro Aguilar nada tem a ver com a de Margarida Gil ou as estruturas de produção de Joaquim Sapinho são diferentes das de António Pedro Vasconcelos. Inevitavelmente, o resultado final é diferente.

Então de que falamos quando falamos em Cinema Português?

"O cinema português tem uma espécie de *alien* que, de vez em quando, vai a Cannes e a Veneza, mas não é um cinema que se transformou em algo grandioso no século XX (...)" diz Sérgio Tréfaut na sua entrevista. Não sei se é possível sequer falar de uma "visão geral do cinema português", mas uma das referências que conseguimos ter é o impacto dos filmes portugueses nos festivais de cinema. É recorrente haver uma presença constante de filmes portugueses nos festivais de cinema: Manoel de Oliveira, Pedro Costa, Marco Martins, João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilar, Sérgio Tréfaut, João Botelho ou João Canijo são nomes regulares nos grandes festivais mundiais.

Quer longas-metragens, quer curtas-metragens começam por explorar a sua dimensão comercial ainda nos festivais. Os filmes portugueses, apesar de terem alguma visibilidade lá fora e de contarmos com alguns nomes sonantes do panorama mundial, ainda têm como principal mercado o próprio país. Ainda assim, alguns filmes conseguem ultrapassar essas barreiras, como os filmes de Pedro Costa lançados nos Estados Unidos pela *Criterion Collection*, ou o *Aquele Querido Mês de Agosto*, que estreou comercialmente em salas um pouco por todo o mundo (da Argentina à Suíça).

Percebo pelos testemunhos dos "mais novos" que a importância da curta-metragem é muito forte. Citando Sandro Aguilar, "A maior parte das gerações anteriores não tinham esta forma de se mostrar e de se exprimir imediatamente como realizadores." É possível, hoje em dia, ser-se realizador mais cedo. A nova geração, ou pelo menos a geração mais jovem, em actividade, no circuito dos festivais portugueses e mundiais, encara as curtas-metragens como meio de experimentar novas formas de linguagem cinematográficas. Ou pelo menos curtas-metragens parecidas com aquelas que admiram e que são feitas um pouco por todo o mundo. Procuram um diálogo cada vez mais forte com *décores* naturais, ficam entusiasmados com a possibilidade de se poder filmar através do digital, ou procuram sistemas de produção com equipas mais pequenas e com mais tempo de pré-produção. Há uma linguagem cinematográfica que os festivais procuram, uma linguagem contemporânea que parece fazer parte do vocabulário dos jovens cineastas. Ficções que exprimem problemas novos. Ganhar um certo festival permite fazer o próximo filme, e assim por diante.

O projecto possibilitou, assim, uma visão do panorama nacional dos novos realizadores juntamente com os que já exercem a profissão há mais tempo. Um dos principais focos deste projecto foi a oportunidade de ver filmes aos quais não tinha acesso, ou por desconhecimento ou por dificuldade de acesso. Muitos dos filmes, vistos em conjunto com outros membros da investigação, geraram discussões e pontos de partida para novos pressupostos do cinema português.

Mais do que o projecto físico que ficou, a noção que ganhei do que se fez em Portugal nos últimos dez anos é muito forte. Apesar de não ser um estágio prático como grande parte dos alunos exerce, a fim de entrar em contacto directo com o mercado fora da escola, este projecto fez-me perceber no concreto as principais tendências, vícios e métodos de produção do cinema português e que se faz em Portugal. ■

ENSAIOS

Manoel de Oliveira ou o cinema original

José de Matos-Cruz

UM ESTRANHO efeito repercutiu o fenómeno de Manoel de Oliveira, consagrado em todo o Mundo, sobretudo a partir da última década do século passado: as suas referências pessoais e culturais converteram-se numa espécie de parâmetro confluente com o próprio cinema português. Desde finais dos anos '20, Oliveira ousara um percurso estético, temático e artístico com a sua carreira, exemplar e excepcional. Assim sobressaem o rosto e o vulto de um homem complexo, intenso, cuja matriz de criador se delimita entre a sensibilidade e a veterania, através de olhares, intuições, deixando transparecer uma sublimação ritual de ironia e serenidade.

Manoel Cândido Pinto de Oliveira nasceu no Porto, a 11 de Dezembro de 1908 (mas foi registado no dia seguinte), numa família da alta burguesia industrial (lâmpadas eléctricas *Hércules*; Hidro-Eléctrica de Portugal - no Rio Ave, Ermal - sobre a qual fez o curto documentário «Hulha Branca», por 1930), influente no ramo têxtil - sector de passamanaria - com a Fábrica 9 de Julho. Fez estudos primários no Colégio Universal do Porto, e prosseguiu num Colégio em La Guardia, Galiza (Espanha), a cargo dos Jesuítas. O pai, Francisco José de Oliveira, levava-o a ver fitas de Charles Chaplin e Max Linder.

Oliveira sonhou, então, ser actor cómico. Mas foi como desportista (ginástica, natação, remo; atletismo - campeão de salto à vara; automobilismo - venceu um dos circuitos da Gávea/Rio de Janeiro) que o seu nome primeiro adquiriu notoriedade, com o irmão mais velho Casimiro de Oliveira, ganhando inúmeros prémios em Portugal, Espanha e Brasil. Viveu uma juventude algo boémia, chegando a fazer um número de trapézio amador, nas festas anuais do Sport Club do Porto. Apaixonado pela aviação, logrou experiência de piloto acrobático. Em 1927, assumiu uma actividade profissional, repartida pela indústria, com o pai, e pela agricultura.

Logo interessado pelo cinema, e presente no imaginário nacional desde finais da década de '20 - quando se afirma a primeira geração de realizadores nossos, e as fitas passam a ser faladas - assinalaria como autor um peculiar itinerário temático, criativo, libelatório, estético e estilístico. Académico, fulgurante, pedagógico. Insólito, insinuante, ao patentear uma extraordinária capacidade com que capta tendências, impressões. Modelando-as de modo subtil, com lucidez e talento, ao seu mundo interior de expectativas, valores, inquietações.

O impedimento, a exclusão ou a indiferença oficial, designadamente através do Fundo do Cinema, quase chegaram a afastar Oliveira da actividade a que dedicaria a sua vida. Até lhe ser permitido desenvolvê-la de um modo que, incomparável desde sempre em Portugal, poucos exemplos semelhantes tem noutros países: um filme dirigido em cada doze meses, sendo também argumentista; todos estreados por cá, com sucesso e prestígio em festivais lá fora. Muito se vem questionando sobre o que o faz correr, e onde vai buscar tanto dinamismo. Ele-próprio adiantou respostas, não isentas de sarcasmo e simbolismo: "As árvores, à medida que envelhecem, dão mais frutos!"

Ao distinto atleta que foi, na sua adolescência, Oliveira impôs a maturidade e a aprendizagem árdua duma carreira de fundo. Porventura - entre os estímulos da iconografia e os signos da lenda - superando-se por não ter, apenas, uma meta específica! A partir dos anos '70, acumularam-se os galardões e os louvores, tal como se reacenderam polémicas - sobre um percurso que, remontando às origens do cinematógrafo, se perspectivaria na vanguarda dos audiovisuais. "Na minha cabeça há um turbilhão de ideias, de projectos. Mesmo que me proporcionem facilidades, a minha vida não será suficiente para concretizar tudo isso"...

Virtualizando um repositório actual de angústias, emoções, que é, simultaneamente, premonitório e de compromisso, Manoel de Oliveira traça, afinal, os estigmas do seu próprio imaginário - puro e tremendo, inocente ou monstruoso, poético e solene, insolente ou expiatório, em que o tributo ancestral acaba por transfigurar, além do testemunho sobre as adversidades, as marcas cintilantes quanto ao futuro. "Tudo é memória, tudo resta na memória. E a memória da vida é a arte, que existe como representação. Todos somos actores e espectadores - estamos isolados mas, ao mesmo tempo, em sociedade". Eis um artista exposto, na plenitude do génio e da perplexidade.

Através dos filmes

Manoel de Oliveira foi desde muito novo motivado pelo cinema, *imaginando* ou passando para papel a *découpage* dos filmes. Com vinte anos, delineou *9 de Abril* (mais Alberto Serpa), e inscreveu-se na Escola de Actores de Cinema, fundada no Porto por Rino Lupo, aparecendo - com o irmão Casimiro - num filme deste realizador, como figurante: *Fátima Milagrosa* (1928); sob o pseudónimo de Rudy Oliver, participou no concurso *Uma Estrela e Um Astro da Arte Cinematográfica*, que Lupo organizara na revista «Arte Muda». Em 1929, concebeu histórias para desenhos animados, a executar com Ventura Porfírio e San-Payo.

Nesse ano, o «Cinéfilo» e «O Notícias Ilustrado» em 1931, publicaram fotografias suas - tal como a «Imagem» em 1930, considerando-o "um dos mais fotogénicos cinéfilos portugueses".

Por 1930, adquirida uma máquina Kinamo, Oliveira filmava já com António Mendes - um guarda-livros que gostava de fotografar - *Douro, Faina Fluvial*, ao longo da margem direita, na passagem do rio pelo Porto; estreado na versão muda em Setembro de 1931, no V Congresso Internacional da Crítica, em Lisboa, provocou contrastadas reacções entre os portugueses (a favor: José Régio, Avelino de Almeida e Adolfo Casais Monteiro) e um aplauso consensual dos estrangeiros (com destaque para o notável Émille de Vuillermoz). A versão musicada (por Luís de Freitas Branco) só teve estreia comercial em 1934, passando a correr mundo.

Em 1933, Manoel de Oliveira voltou como actor, agora destacadamente ao lado de Vasco Santana, em *A Canção de Lisboa* de Cottinelli Telmo, para a recente Tobis Portuguesa, da qual foi um dos accionistas subscritores. Todavia, na década de '30 não passaram do papel *Bruma*, *Ritmos de Água* (sobre poema de António Patrício), *Miséria*, *Roda*, *Luz* (reflexão sobre Walter Ruttmann), *Gigantes do Douro* (documentário), *A Mulher Que Passa*, *Desemprego*, *Prostituição*. Em 1938, as actualidades do «Jornal Português», com supervisão de António Lopes Ribeiro, registaram «A II Rampa do Gradil Ganha por Manoel de Oliveira Num Carro Edfor».

Em 1940, Oliveira rodou *Famalicão*, co-escrito e narrado por Vasco Santana, e casou com Maria Isabel Brandão Carvalhais, tendo quatro filhos: o pintor Manuel Casimiro, José Manuel, Isabel Maria e Adelaide Maria. Em 1942, foi lançada sua primeira longa metragem, o mítico *Aniki-Bobó*, inspirado no conto «Meninos Milionários» de Rodrigues de Freitas, com exteriores no Porto e produção de Lopes Ribeiro. Distinguido em 1961 com o Diploma de Honra no II Encontro de Cinema para a Juventude, em Cannes, Oliveira fizera uma rodagem prévia em formato reduzido. Na década de '40, ficaram em projecto *Hino de Paz* (documentário), *Saltimbancos* e *Clair de Lune* (conto de Guy de Maupassant).

Nos anos '50, Manoel de Oliveira pretendeu fazer *Angélica*, *Pedro e Inês*, *Vilarinho da Furna* (documentário sobra a obra etnográfica de Jorge Dias), *A Velha Casa/As Monstruosidades Vulgares* (de Régio), *O Bairro Xangai*, *De Dois Mil Não Passarás*, *Palco dum Povo* (multifilme) e *O Poeta*. Entretanto, dedicou-se à cultura do Vinho do Porto, nas propriedades de família na região do Douro. Em 1955, deslocou-se à Alemanha - Leverkussen, em estágio nos laboratórios Agfa - para estudar a cor aplicada ao cinema (curso intensivo de fotografia), daí surgindo *O Pintor e a Cidade* (1956), focando o Porto pelo prisma estético de António Cruz.

Em 1957, Oliveira contribuiu, durante a estadia no Porto, para a fotografia de *A Visita a Portugal da Rainha Isabel II da Grã Bretanha*, documentário de Lopes Ribeiro. Em 16 mm e inacabado, ficou *O Filme Sobre José Régio* (para *Palco dum Povo*). Ainda em 1959, concebeu, produziu, dirigiu e fotografou *O Pão*, com uma versão curta em 1964 para a patrocinadora Federação Nacional dos Industriais de Moagem/FNIM. Em 1960, manifestou à «Filme» que, depois de Charlot, tem "uma predilecção especial por John Ford". Em 1961, um documentário encomendado pela Hidro-Eléctrica do Douro foi suspenso, pelos acontecimentos nas colónias de África.

Em 1962, Manoel de Oliveira concretizou *O Acto da Primavera*, segundo *O Auto da Paixão* por Francisco Vaz Guimarães, galardoado em 1964 com a Medalha de Ouro em Sienna. Sem "motivos bem definidos", esteve detido pela PIDE, tendo então conhecido Urbano Tavares Rodrigues. Para a Tobis Portuguesa, *A Caça* (1963) perpetuou uma obra-prima ficcional - em curta metragem premiada pela Federação Internacional de Cine-Clubes (1975), em Toulon. Seguiu-se o documentário curto *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), que também produziu e fotografou - em Vila do Conde com o velho amigo José Régio, sobre Júlio dos Reis Pereira. Não chegou ao celulóide *A Mulher do Ladrão*.

Os anos '60 marcaram a consagração de Manoel de Oliveira, a partir de Itália e de França (em 1965, houve uma Retrospectiva da sua obra na Cinemateca de Henri Langlois). Em 1970, produziu, supervisou e montou *A Propósito da Inauguração duma Estátua - Porto 1100 Anos*, de Artur Moura, Albino Baganha e António Lopes Fernandes; em 1971, supervisou *Sever do Vouga... Uma Experiência*, de Paulo Rocha. A partir de 1971, com *O Passado e o Presente* - segundo Vicente Sanches, para o Centro Português de Cinema/CPC - que recebeu os Prémios da Casa da Imprensa à Melhor Realização e à Melhor Fotografia (Acácio de Almeida), Oliveira contraiu uma actividade consequente.

De 1974, é *Benilde ou a Virgem-Mãe*, transposição da peça de José Régio, para a Tobis Portuguesa e o Centro Português de Cinema/CPC. Entretanto, Oliveira renunciou a *O Caminho*, sobre a obra de Régio; *A República* (montagem de filmes de arquivo), e a *O Negro e o Preto* (por desentendimento) de Vicente Sanches. E definiu a série de *amores funestos ou frustrados*. Assim, em 1978, segundo o romance de Camilo Castelo Branco, consumou *Amor de Perdição - Memórias de Uma Família*, que mereceu o Prémio Especial do Júri na Figueira de Foz; paralelamente, foi produzida uma versão televisiva em seis episódios para a Radiotelevisão Portuguesa/RTP.

De 1981 - adaptando *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís, sobre as relações entre Camilo Castelo Branco e José Augusto - é *Francisca*; primeira ligação ao produtor Paulo Branco, logrou o Grande Prémio do IPC, além da Medalha de Ouro e do Prémio Vittorio de Sica em Sorrento. Nesse ano, Oliveira fez uma intervenção em *Conversa Acabada* de João Botelho, e foi apontado entre os realizadores que rodariam *Histórias do Norte* para a RTP. *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) permaneceria sigilado, como testemunho autobiográfico que apenas pretende revelado na posteridade. Em 1983, retomou a via documental em vínculo televisivo: *Lisboa Cultural* (da série *Capitales Culturelles de l'Europe*) e *Nice - A Propos de Jean Vigo* (de *Un Regard Étranger Sur la France*).

Sobre Paul Claudel, *Le Soulier de Satin* (1985) - que consolidou Luís Miguel Cintra entre os intérpretes favoritos - mereceu o Leão de Ouro no Festival de Veneza (ao Filme e ao conjunto da Obra) e o Prémio L'Âge d'Or da Cinemateca de Bruxelas. Ainda em 1985, Oliveira rodou em França *O Meu Caso/Mon Cas* (1986) - explorando as virtualidades entre teatro, cinema, imaginário e audiovisual - em que se conjugam textos

de José Régio, Samuel Beckett e do Antigo Testamento; e assinou *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra - Porto 1985* com o filho Manuel Casimiro, manifestação organizada por Ar.Co/Centro de Arte e Comunicação Visual no Palácio de Cristal.

Em 1986, Manoel de Oliveira escreveu *A Carta ou Teatro de Mulheres*; em 1987, *A Estátua*, além de *De Profundis* - baseando-se em conto de Agustina, com poemas de António Nobre, Régio e Fernando Pessoa, enquanto argumento cinematográfico e peça, com que se estreou como encenador no festival A Cidadela do Teatro em Santarcangelo di Romagna, Itália. Ambos aparecem no livro *Alguns Projectos Não Realizados e Outros Textos de Manoel de Oliveira*, publicado pela Cinemateca Portuguesa em 1988. Nesse ano, *Os Canibais* - filme-ópera com libreto de João Pães, sobre o conto homónimo de Álvaro do Carvalhal - foi apresentado na Selecção Oficial do Festival de Cannes.

Em 1990, de novo em Cannes, *Non ou a Vã Glória de Mandar* - a partir da guerra colonial em África, um fresco histórico sobre a identidade e a fatalidade pátrias - foi exibido Extra-Concurso na Selecção Oficial, e o cineasta recebeu uma Menção Especial do Júri. Ainda em 1990, Oliveira escreveu o prefácio de um álbum ilustrado sobre *Automóveis até aos anos '40*. Em 1991, revelou *A Divina Comédia* - alegoria numa Casa de Alienados, sagrando textos da Bíblia, de Dostoievski, Nietzsche e José Régio - que mereceu o Grande Prémio Especial do Júri em Veneza. Sobre os últimos anos de Camilo, *O Dia do Desespero* (1992) - de novo interpretado por Mário Barroso, também director de fotografia - motivou um Leopardo de Honra ao Conjunto da Carreira, em Locarno.

Com *Vale Abraão* (1993) - segundo Agustina Bessa-Luís - nas regiões do Douro e da Régua, sendo protagonista Leonor Silveira - Manuel de Oliveira deslumbrou com a história duma mulher de beleza ameaçadora; entre as distinções, o Jaguar de Ouro em Cancún/México, e o Prémio Akira Kurosawa em São Francisco/EUA. Paulo Rocha dedicou-lhe *Oliveira, o Arquitecto* (1993). Em Lisboa, a partir da peça de Prista Monteiro, centrou *A Caixa* (1994) na Mouraria. Em 1994, surpreendeu na *Viagem a Lisboa/Lisbon Story* de Wim Wenders. Em 1995, com inspiração paralela de *As Terras do Risco* de Agustina, dirigiu Catherine Deneuve e John Malkovich em *O Convento* (1995). Evocando a modernidade da sua obra-prima, tornou a *Douro, Faina Fluvial* em 1995, com outro envolvimento musical (de Emmanuel Nunes).

Em 1996, Manoel de Oliveira acolheu Irene Papas e Michel Piccoli em *Party*, com diálogos de Agustina e rodagem nos Açores; e reatou a calorosa estima com Jean Rouch - que o filmou em *Le Patriarche de Noé*, e fez ainda *En Une Poignée de Mains Amies* - curta alusão a um poema de Oliveira. Este aflorou, depois, a sua própria veterania em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), pelo Norte de Portugal com Marcello Mastroianni; e ironizou a *Inquietude* (1998, sobre histórias Helder Prista Monteiro, António Patrício e Agustina) com Papas; a filha de Mastroianni e Deneuve, Chiara Mastroianni contracenou com Pedro Abrunhosa em *A Carta* (1998) - entre Paris, Pontedera e Lisboa, pela inspiração romântica de *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette.

Em 2000, Oliveira testemunhou a vida e a obra do Padre António Vieira (1608-1687) - com base privilegiada nas suas cartas, e inclusão de partes antológicas dos seus sermões - entre *Palavra e Utopia*, com Luís Miguel Cintra e Lima Duarte, logrando o Saint Anthony's International Award em Pádua. Em 2001, voltou a convocar Piccoli, Deneuve e Malkovich, estigmatizando as máscaras de um velho actor de teatro, em *Je Rentre à la Maison/Vou Para Casa* - Prémio da Crítica no Festival de São Paulo; e evocou o *Porto da Minha Infância*, berço do cinema português, colocando o neto Ricardo Trêpa entre a nostalgia e a reconstituição - Prémio Cict/UNESCO em Veneza.

Em 2002, Manoel de Oliveira fixou *O Princípio da Incerteza*, a partir de *Jóia de Família* por Agustina Bessa-Luís, sobre a decadência de uma elite social duriense. Seguiu-se *Um Filme Falado* (2003) com Deneuve, Papas, Malkovich e Leonor Silveira, num *regresso* às raízes da civilização ocidental. Em 2004, perspectivou *O Quinto Império - Ontem Como Hoje*, evocando *El-Rei Sebastião* de José Régio, e que lhe proporcionou um Leão de Ouro à Carreira no Festival de Veneza. Já em 2005, Oliveira reflectiu *A Alma dos Ricos* de Agustina, e um capricho de assistir à aparição da Virgem Maria - em *Espelho Mágico*, distinguido com o Colón de Prata à Melhor Fotografia (Renato Berta) em Huelva.

Numa surpreendente estratégia, Oliveira sagrou, em *Belle Toujours* (2006), o reencontro dos protagonistas de *Belle de Jour* (1967) de Luís Buñuel; em causa e mistério, um segredo guardado pelo homem (Michel Piccoli), cuja revelação é essencial para a mulher (agora, Bulle Ogier). Em 2007, sondou *Cristóvão Colombo - O Enigma*, sobre vida de um médico com paixão pelos Descobrimentos, e aludindo à tese da origem do descobridor da América, no livro *Cristóvão Cólon (Colombo) Era Português*, de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva, tendo logrado o Bisato d'Oro em Veneza e a Andorinha à Melhor Longa Metragem Digital em Paraíba/Brasil.

Próximo de celebrar o centenário, Manoel de Oliveira prosseguiu, sob o signo da curta metragem, uma actividade sem restrições, antes matizada pela surpresa e a experimentação, a par com o retomar e a reciclagem de projectos antigos ou suspensos, que a maturidade revitalizaria. Assim, de um convite do Festival de Cannes, a propósito da sexagésima edição, dirigido a trinta e cinco cineastas internacionais, para breves impressões pessoais, surgiu *Cada Um o Seu Cinema/Chacun Son Cinéma* (2007), tendo Oliveira forjado um insólito *Encontro Único/Rencontre Unique*, entre Nikita Krustchev (Michel Piccoli) e o Papa João XXIII (Duarte de Almeida).

Em 2008, baseado em *O Filme Sobre José Régio* (1959), e retomando expectativas a pretexto de aniversário do escritor (1901-1969), Oliveira realizou *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta* e *A Vida e a Morte - Romance de Vila do Conde*, tendo produzido imagens próprias, e em que convergem recitações poéticas por Luís Miguel Cintra... Considerando *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), assim culminaria o multifilme *Palco dum Povo*. Enquanto se degrada a Casa do Cinema Manoel de Oliveira no Porto, obra do arquitecto Eduardo Souto Moura em 2003, entretanto, o cineasta lograria condições excepcionais de um apoio oficial quanto aos próximos filmes.

Em 2009, foi editado *Manoel de Oliveira, Piloto de Automóveis*, por José Barros Rodrigues. Por esta altura,

o cineasta realiciava o fascínio dos clássicos, actualizando *Singularidades de Uma Rapariga Loura* segundo Eça de Queirós, através da peculiaridade das emoções e dos afectos, entre Ricardo Trêpa e Catarina Wallenstein. A convite da Fundação de Serralves (Porto), Oliveira reflectiu, em *Os Painéis de São Vicente de Fora - Visão Poética* (2009), um curto testemunho, humanista e transfigurante, com Trêpa e Diogo Dória, sobre o políptico atribuído a Nuno Gonçalves, pintor do rei D. Afonso V, patente no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa).

Já em 2010, Manoel de Oliveira converte um dos seus projectos da década de '50 em *O Estranho Caso de Angélica*, focando uma trama evolutiva de vivências e chegadas, na Região do Douro, entre 1950 e a actualidade... Eis os desafios do cinema - para um criador singular mas coerente, e que sublima uma mestria portentosa. Contrastando culturas e mentalidades. Envolvendo técnica e representação. Contrapondo à jovial veterania a curiosidade inata. Concebendo o argumento com perturbadora simplicidade dramática, ou extrapolando as referências literárias. Atribuindo à natureza e à simbologia do enredo uma perfeita correspondência ao imaginário mais pessoal.

Homenagens & honrarias

Ao longo da carreira de Manoel de Oliveira, sucederam-se as homenagens, os preitos e as honrarias, culminando um prestígio mundial. Eis alguns dos mais significativos galardões que lhe foram atribuídos: Homenagem Nacional (1963); Prémio Especial à Carreira – Figueira da Foz (1979); Membro de Honra da Academia Nacional de Belas-Artes, Medalha de Ouro CIDALC (1980); Distinção Especial das Igrejas Protestantes – Berlim, Medalha de Ouro de Sorrento, Realizador do Ano/Viennale (1981); Comenda da Ordem de Mérito da República Italiana, Prémio Vittorio de Sica (1982); Comenda da Ordem de Artes e Letras – França (1983); Leão de Ouro/Veneza, Prémio Numero Uno/Rimini (1985); Taça Gala do Cinema (1986); Presidente de Honra da Cultura Latina/União Latina (1988); Comenda da Ordem do Infante D. Henrique, Doutor Honoris Causa da Faculdade de Arquitectura – Porto (1989); Leopardo de Honra/Locarno (1992); Prémio à Melhor Contribuição Artística/Tóquio, Se7e de Ouro/Prestígio (1993); Prémio Kurosawa/São Francisco, David de Donatello/Prémio Luchino Visconti, Classe de Mestre/Hong-Kong (1994); Homenagem Nacional, Prémio Consagração de Carreira/Sociedade Portuguesa de Autores, Um Homem do Norte, Prémio Bordalo/Casa da Imprensa – Cinema (1995); Troféu Estudos Fílmicos/Universidade de Coimbra, Medalha de Mérito Cultural – Porto (1996); Homenagem do Júri Ecuménico/Cannes, Prémio Especial à Carreira/Salónica, Grande Oficial de Mérito Nacional pela República e pelo Governo Francês (1997); Prémio Obra de Uma Vida – Jerusalém/Israel, Prémio Casa de Camilo Castelo Branco, Prémio Ennio Flaiano/Pescara, Grande Prémio das Américas/Montréal, Manoel de Oliveira – 90 Anos/Homenagem Nacional, Troféu Nova Gente – Personalidade do Ano (1998); Saint Anthony's International Award – Pádua, Doutor Honoris Causa – Universidade de Pádua, A Tribute To Manoel de Oliveira – Harvard/Yale (2000); Prémio Bresson – Veneza/Vaticano, Grande Medalha de Vermeil – Câmara de Paris, Comenda da Légion d'Honneur – França (2001); Reconhecimento da República Italiana, Doutor Honoris Causa – Universidade Nova de Lisboa, Personalidade do Ano – Associação da Imprensa Estrangeira em Portugal/AIEP, Prémio Latinidade/União Latina, FIAF Preservation Award, Prémio Mundial das Artes Valldigna – Valencia/Espanha (2002); Carrefour des Littératures – Bordéus, Prémio Melhor Trajectória Artística de um Autor Ibero-Americano – Extremadura/Espanha, Relógio SWATCH, Comandante da Ordem dos Ouissem Alouite – Marrocos (2003); Grã-Cruz da Ordem de Mérito da República Italiana – Roma, Presidente de Honra/Festival Black & White/Porto, Prémio Negroamaro/Carreira – Salento/Itália, Prémio Mediterraneo/Carreira – Grado/Trieste, Leão de Ouro à Carreira/Veneza, Prémio Cineuropa – Galiza; Homenagem Humanidade – São Paulo; Rã de Ouro – CareImage/Lodz (2004); Medalha de Ouro/Circulo de Belas Artes de Madrid, Comendador da Legião Honra – República Francesa, Prémio Internacional da Fundação Libero Bizzarri – Itália, Prémio Cidade de Huelva (2005); Annualia 2005-2006; Prémio Carreira – Fantasporto, Prémio Don Quijote – Federação Internacional de Cine-Clubes/FICC, Prémio Europa – David Mourão-Ferreira/Mito – Universidade de Bari/Itália, Medalha DN – Grandes Figuras Portuguesas, Sócio Nº 1 – Alliance Française – Porto (2006); Prémio de Cultura Padre Manuel Antunes – Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura/Igreja Católica, Silver Legacy Award – American Film Institute, Professor Honorário da Academia de Cinema Europeu/Evropska Filmska Akademija/ESRA Skopje – Macedónia (2007); Doutor Honoris Causa – Universidade do Algarve, Membro Honorário da Academia das Ciências de Lisboa, Homenagem CTT – Selos de Correio, Prémio Terenci Moix – Barcelona, Medalha de Ouro de Belas Artes – Espanha, Palma de Ouro à Carreira – Cannes, Prémio Mundial de Humanismo – Academia do Humanismo da Macedónia, Prémio Fondazione Fellini, FIKE 2008 – Évora, Alfa Pendular Manoel de Oliveira – CP, Medalha de Mérito Cultural, Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique, Dragão de Honra, Estúdio Manoel de Oliveira – Tobis Portuguesa (2008); Berlinale Kamera – Festival de Berlim, 100 MO – 2009 Vinho do Porto Reserva Portalinho; Globo de Ouro de Mérito e Excelência, As Catedrais Literárias Europeias – Associação Cultural Eureka/Roma, Doutor Honoris Causa – Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, Insígnia de Honra – Academia Nacional de Belas-Artes (2009).

Filmografia de Manoel de Oliveira

Realizador:
DOURO, FAINA FLUVIAL (1931 – e P)*UMA FEIRA NA MAIA (1931 – não creditado pelo R)*ESTÁTUAS DE LISBOA (1932 – e F)*HULHA BRANCA/EMPRESA HIDRO-ELÉCTRICA DO RIO AVE (1932)*OS ÚLTIMOS TEMPORAIS – CHEIAS DO TEJO (1937 – não creditado pelo R)*MIRAMAR, PRAIA DAS ROSAS (1938 – e PExec)*PORTUGAL JÁ FAZ AUTOMÓVEIS (1938 – e PExec)*FAMALICÃO (1940)*ANIKI-BOBÓ (1942)*PALCO DUM POVO (anos '50 – multifilme – in)*O PINTOR E A CIDADE (1956 – Prémio do SNI à F, e P)*O CORAÇÃO (1958 – in – e P, e F)*O FILME SOBRE JOSÉ RÉGIO (1959 – in – e P, e F)*O PÃO (1959 – e P, e F)*HIDRO-ELÉCTRICA DO DOURO (1961 – in)*O ACTO DA PRIMAVERA (1962 – e P, e F, e S, e Voz)*A CAÇA (1963 – e PExec, e F, e S)*O PÃO (1964 – e P, e F)*VILLA VERDINHO – UMA ALDEIA TRANSMONTANA (1964 – e F, e Voz)*AS

PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO (1965 – e P, e F)*O PASSADO E O PRESENTE (1971 – Prémio da SEIT – e P)*BENILDE OU A VIRGEM-MÃE (1974)*AMOR DE PERDIÇÃO – MEMÓRIAS DE UMA FAMÍLIA (1978 – e Voz)*FRANCISCA (1981)*VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES (1982 – e Part)*LISBOA CULTURAL/LISBONNE CULTURELLE (1983 – SR tv CAPITAIS EUROPEIAS DA CULTURA/CAPITALES CULTURELLES DE L'EUROPE)*NICE – A PROPOS DE JEAN VIGO (1983 – Sr UN REGARD ÉTRANGER SUR LA FRANCE)*SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA EM PEDRA – PORTO 1985 (1985)*LE SOULIER DE SATIN (1985)*O MEU CASO/MON CAS (1986)*A PROPÓSITO DA BANDEIRA NACIONAL (1987 – e P, e F)*OS CANIBAIS/LES CANNIBALES (1988)*NON ou A VÃ GLÓRIA DE MANDAR/NON ou LA VAINE GLOIRE DE COMMANDER (1990 – e Voz)*A DIVINA COMÉDIA/LA DIVINE COMÉDIE (1991 – e Ac)*O DIA DO DESESPERO/LE JOUR DU DESESPOIR (1992)*VALE ABRAÃO/LE VAL ABRAHAM (1993)*A CAIXA/LA CASSETTE (1994)*O CONVENTO/LE COUVENT (1995)*EN UNE POIGNÉE DE MAINS AMIES (1996 – e T, e Voz)*PARTY (1996 – Globo de Ouro)*VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO/VOYAGE AU DEBUT DU MONDE (1997 – e Ac)*INQUIETUDE (1998 – Globo de Ouro 98 – e Ac)*A CARTA/LA LETTRE (1999 – Prémio Especial do Júri em Cannes 99)*PALAVRA E UTOPIA/PAROLE ET UTOPIE (2000 – Saint Anthony's International Award – Pádua 2000, Melhor Realizador – Huelva 2000, Globo de Ouro 2000)*JE RENTRE À LA MAISON/VOU PARA CASA (2001)*PORTO DA MINHA INFÂNCIA (2001 – e Ac)*MOMENTO – UMA CANÇÃO DE PEDRO ABRUNHOSA (2002)*O PRINCÍPIO DA INCERTEZA/LE PRINCIPE DE L'INCERTITUDE (2002)*UM FILME FALADO/UN FILM PARLÉ/UN FILM PARLATO (2003)*O QUINTO IMPÉRIO – ONTEM COMO HOJE (2004)*ESPELHO MÁGICO (2005)*BELLE TOUJOURS (2006)*DO VISÍVEL AO INVISÍVEL (2006 – Sr TRÊS RETRATOS DO BRASIL)*O IMPROVÁVEL NÃO É IMPOSSÍVEL (2006)*CRISTOVÃO COLOMBO – O ENIGMA (2007 – e Ac)*RENCONTRE UNIQUE (2007 – Sr CHACUN SON CINÉMA/CADA UM O SEU CINEMA ou CE PETIT COUP AU COEUR QUAND LA LUMIÈRE S'ÉTEINT ET QUE LE FILM COMMENCE)*DOCUMENTÁRIO SOBRE RÉGIO (2008 – e P)*O POETA DOIDO, O VITRAL E A SANTA MORTA (2008 – e P)*A VIDA E A MORTE – ROMANCE DE VILA DO CONDE (2008 – e P)*OS PAINÉIS DE SÃO VICENTE DE FORA – VISÃO POÉTICA (2009)*SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOIRA (2009)*O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA (2010)*OS INVISÍVEIS (2010 – Proj).

Actor:
FÁTIMA MILAGROSA (1928)*A CANÇÃO DE LISBOA (1933)*CONVERSA ACABADA (1981)*VIAGEM A LISBOA/LISBON STORY (1994).

Testemunhos:
MANOEL DE OLIVEIRA – O POÇO DA MORTE (1974)*MANOEL DE OLIVEIRA – ÉCRAN (1981)*OLIVEIRA, O ARQUITECTO (1993 – Sr tv CINÉMA, DE NOTRE TEMPS)*DE GRIFFITH A... (1994)*GÉNESE (2002 – Sr O NOSSO CASO)*POR OUTRO LADO... (2002 – Prog tv)*A VERDADE INVENTADA (2006)*MANOEL DE OLIVEIRA – O CASO DELE (2007 – Tvf)*ANIKI IN DA HOUSE/ANIKI NA CASA (2008)*IMERGIR (2008)*UM DIA NA VIDA DE MANOEL DE OLIVEIRA/UN JOUR DANS LA VIE DE MANOEL DE OLIVEIRA (2008)*MANOEL DE OLIVEIRA – GRANDE ENTREVISTA (2009 – ProgTv – Part)*QUEST – MANOEL DE OLIVEIRA (2008-09).

Vários:
AUTOMOBILISMO: A II RAMPA DO GRADIL, GANHA POR MANOEL DE OLIVEIRA, NUM CARRO EDFORD (1938 – Sr JORNAL PORTUGUÊS – 2 – Part)*A VISITA A PORTUGAL DA RAINHA ISABEL II DA GRÃ BRETANHA (1957 – Fot)*A PROPÓSITO DA INAUGURAÇÃO DUMA ESTÁTUA – PORTO 1100 ANOS (1970 – Sup, e Arg, e ProdExec)*SEVER DO VOUGA... UMA EXPERIÊNCIA (1971 – Sup)*PATHÉ-RIVUS – MAGAZINE – 9 (1972 – Part)*RETRATO DE UM CINEASTA QUANDO JOVEM (1976 – Sr tv RETRATO)*AMOR DE PERDIÇÃO – EPISÓDIO ZERO (1978 – Tvf – Part)*ESPECIAL CANNES: 50 ANOS DE FESTIVAL (1997 – Tvf – Part)*LE PATRIARCHE DE NOÉ (1996 – Part)*MARCELLO MASTROIANNI: MI RICORDO, SI, IO MI RICORDO (1997 – Part)*BOUILLON DE CULTURE (1998 – ProgTv – Part)*MEMÓRIAS DO CINEMA PORTUGUÊS (2002 – Sr tv CRÓNICA DO SÉCULO – Part)*24 HORAS EM… LISBOA (2003 – Sr tv 24 HORAS EM… – Part)*AGOSTINHO DA SILVA – UM PENSAMENTO VIVO (2004 – Tvf – Part)*JE T'AIME… MOI NON PLUS – ARTISTES ET CRITIQUES (2004 – Part)*AGUSTINA BESSA-LUÍS – NASCI ADULTA, MORREREI CRIANÇA (2005 – Tvf – Part)*A 15ª PEDRA – MANOEL DE OLIVEIRA E JOÃO BÉNARD DA COSTA EM CONVERSA FILMADA (2005 – Part)*CONVERSAZIONI A PORTO (2006 – Part)*JOÃO BÉNARD DA COSTA – NO TEMPO DO CINEMA (2006 – Sr tv VIDAS – Part)*OLHAR O CINEMA PORTUGUÊS (2006 – Part)*A VÃ GLÓRIA DA MEMÓRIA/THE VAIN GLORY OF MEMORY (2007 – Test)*AZEITONA (2008 - Inspir). ■

Um texto de 1974

João César Monteiro

António Reis

■ A ENTREVISTA que a seguir publicamos foi feita por João César Monteiro (1939-2003) a António Reis (1927-1991), para o **Cinéfilo** n.º 29, de 20 de Abril de 1974 (págs. 23-32) — último número da revista visado pela censura — a propósito da estreia de *Jaime*, em Janeiro do mesmo ano. A entrevista iniciava-se por um curto texto de apresentação de João César Monteiro, tal como aqui a reproduzimos. O texto encontra-se disponível na url: <http://antonioreis.blogspot.com> ou a partir de <www.joaocesarmonteiro.net>.
Decidimos incluí-lo na presente zona de ensaios da nossa investigação, dada a relevância que ambos — António Reis (ora trabalhando sozinho, ora com sua mulher Margarida Cordeiro) e João César Monteiro têm como autores do cinema português moderno e contemporâneo. ■

Jaime de António Reis - O inesperado no cinema português

João César Monteiro

TUDO COMEÇOU um pouco antes do Natal [de 1973]. O *Fernando Lopes* encomendou-me uma reportagem sobre um tipo que acabara um filme chamado *Jaime*, e é natural, tudo o indica, que eu tenha pensado o que qualquer português que se preza pensaria em idênticas circunstâncias: outra estopada para eu, qual pequeno, vil Tartufo, exercitar a gentileza. Conhecem o dom dos derviches? Eu, o que se alimenta da própria e da cegueira alheia, não. O da conjectura, sim.

Assim: um tipo, pobre diabo, é internado num hospício, enfiam-lhe (terapêutica ocupacional, dizem) umas tintas e um pincel nas unhas e, anualmente, com o velado epíteto de «arte de louco», expõem-lhe os trabalhos, promovem tômbolas, o que, para além de prestigiar o estabelecimento e fazer jus aos mais modernos tratamentos (de choque) que por lá se gastam, serve também para que uns magros patacos revertam em benefício do internado indigente: cigarritos, fardinha, alpargatas novas – doces caracóis da caridade.

De *Jaime*, portanto, eu sabia o que se sabia para que, como nos contos de fadas, a surpresa pudesse ser total e milagrosa: um filme sobre a «pintura» de um tipo que, durante muito tempo viveu num hospício e por lá se finou. É evidente que um assunto destes dá para tudo, sobretudo para especulações de feirantes, dificilmente para um filme com um mínimo de interesse, mais dificilmente ainda, em esta sucessão de rarefacções, para um grande filme. Entenda-se: um filme em que a severa vigilância ética nunca se separa da permanente invenção estética e, por via da feroz manutenção desse disciplinado equilíbrio, que não é só o da obstinação mas também, e sobretudo, o desse pleno voo da inteligência a que se dá o nome de capacidade poética, projecta, no espaço que é da história, o corpo, da sua própria vidência, feita de um novo *furor* e *mistério*.

E que sabia eu de *António Reis*? Que escrevera os diálogos de, já tão longínquo, *Mudar de Vida*, de *Paulo Rocha*? Que publicara dois (ou mais?) livros de poemas (*Poemas Quotidianos* e *Novos Poemas Quotidianos*) que nunca li? Que nasceu no Porto e por lá viveu até há pouco, o que, ainda por cima, não era, antes pelo contrário, nenhuma recomendação especial, sabido como é que o Porto já deu o cineasta que tinha a dar e, como se isso não fosse já bastante, houve ainda que honrá-lo como instituição cinematográfica à lusa escala?

É certo que, na fria tarde de Dezembro em que me dirigi para a sala de projecção da Tóbis, fui recebido pela mais cândida e afável criatura que deve existir sobre a face deste taciturno planeta, mas só me dei conta da exacta dimensão dessas qualidades (e digo isto com o pressentimento de quão terríveis devem ser as manifestações do seu avesso), após ter visto o filme, como se o filme fosse afinal o único revelador possível e sem equívoco dessa tão veemente e natural explosão de humana grandeza.

Estou a falar de *António Reis* e do dia em que o conheci e que, por acaso profissional, coincidiu com a primeira vez que vi *Jaime*, quanto a mim, um dos mais belos filmes da história do cinema, ou, se preferem: uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quiser continuar a prática de *um certo cinema*, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência. Neste sentido, creio que, numa altura em que os dados do cinema português estão a ser, se o não foram já, jogados, o surgimento de *António Reis* pode ser fundamental, tão fundamental como o enxerto de um coração novo num enfermo agonizante.

De facto, num meio mais do que minado por factores corruptos e já quase sem defesas contra a invasão imunda da rataria oportunista, *António Reis* pode, por um lado, pontuar exemplarmente a altitude moral a que nos obriga a nossa responsabilidade de cineastas e, por outro, suscitar um tipo de reflexão e discussão que torne algum cinema português mais próximo de formas de cultura de expressão genuína, e nascidas do duro conflito capaz de as desvincular de pesadas e sufocantes heranças ideológicas, o que nada tem a ver, Deus me livre, com o chavão muito em voga, e que não significa nada que sentido faça, de que «são precisos filmes que falem da realidade portuguesa».

Não é fácil, todos nós o sabemos, mas se assim não for, e, parafraseando o que *Reis* diz, algures, na entrevista que se segue, é preferível que chovam raios e coriscos e desabe uma porcela que tudo leve.

João César Monteiro - Não te pergunto já quando começaste a interessar-te por cinema, mas quando pudeste começar a trabalhar no cinema?

António Reis - Começámos, no Cineclube do Porto, investigando um pouco a teoria do cinema e tentando, com a ajuda de alguns amigos, fundar a secção de cinema experimental, embora o cinema já anteriormente, me interessasse, como forma de expressão estética.

J.C.M. - E, na prática, esse empenho, digamos assim, viria a traduzir-se concretamente em quê?

A.R. – Limitámo-nos a arranjar uma câmara de 16 mm, a planificar colectivamente um determinado assunto, a ensaiar os primeiros passos na execução de um filme, mas sem responsabilidade perante ninguém, a não ser perante um espírito de grupo de trabalho. Estávamos desprotegidos. Não tínhamos incentivo nenhum. Nada. No entanto, foi uma experiência que considero decisiva.

J.C.M. – Chegaram a concluir algum filme?

A.R. - Depois de uma acção de grupo, acabou por se concretizar no *Auto de Floripes*. Fez-se um trabalho de recolha na região de Barroselas (Viana do Castelo).

J.C.M. – Como é que o trabalho de grupo era organizado?

A.R. – Tínhamos, como material de base, o texto do *Auto*, que havia sido publicado, na revista *Vértice*. A partir daí, fizemos uma adaptação do texto, em função do que nos parecia essencial para o seu aproveitamento cinematográfico, sem alienar o carácter da sua expressão teatral, por lado e, por outro, levando em linha de conta que a filmagem ficaria sujeita à contingência de o **Auto** se representar uma só vez, pela última vez, o que excluía toda e qualquer hipótese de repetição de planos. Isso implicou que a equipa fizesse algumas deslocações, a fim de se proceder a um minucioso reconhecimento geográfico da zona. Chegámos, por exemplo, a tirar medidas no terreno e a estudar o problema da colocação das câmaras de filmar, visando, um pouco como na televisão, a obtenção de uma multiplicidade de tomadas de vista e, efectivamente, trabalhámos com quatro câmaras.

Depois desses «raids» de reconhecimento, reestruturávamos todo o trabalho previamente elaborado e, um belo dia, fez-se o *Auto de Floripes*. A equipa partiu de véspera para Viana, tomaram-se posições estratégicas, usando duas câmaras fixas para os planos gerais e duas câmaras móveis, ao nível do estrado do palco, para não incomodar o público que assistia à representação, e para seguir os actores que se iam deslocando, o que pressupunha um conhecimento prévio do *Auto* e do espaço cénico e, portanto, uma montagem «a priori» que, todavia, acabou por não ser a montagem final do filme mas, de qualquer modo, era uma espécie de montagem de referência. Não houve propriamente um criador, houve, sim um verdadeiro trabalho de equipa, com maior ou menor participação de cada um. Como te disse, foi uma experiência decisiva e bastante importante, embora, hoje em dia, não possa avaliar o resultado estético do filme. Todavia, como espírito de amor ao trabalho, como sacrifício e desinteresse de toda a gente, foi inesquecível. Foram noites e noites. Os rapazes saíam dos empregos, de actividades profissionais muito duras, e concentravam-se, até altas horas naquele trabalho. Talvez isso hoje faça rir um cineasta profissional, ou até os cineastas de Lisboa, mas eu creio que tudo se começa assim a sério na vida.

J.C.M. - Eu não sou de Lisboa e, por isso, desculpa a minha insistência, mas gostaria que detalhasses um pouco mais o que foi o vosso trabalho de reconhecimento geográfico, no que toca ao *Auto de Floripes*.

A.R. - Da mesma forma que nós, hoje, fazemos um trabalho de ambiências de luz, de campos focais, por exemplo, sabíamos que o tempo de representação teatral constituía um grande entrave para o tempo da «découpage» cinematográfica, sabíamos também que o *Auto* tinha pontos quentes, pontos fulcrais, tanto do ponto de vista teatral, como do ponto de vista de uma eventual transposição cinematográfica isenta, quanto possível, de quaisquer ambiguidades de linguagem. Isso pôs-nos quase a obrigatoriedade apriorística de não perder aquela peça de caça que era vital. Aqueles grandes movimentos coreográficos, aqueles meios planos de actores ou conjuntos de actores a considerar, já não eram, em determinados momentos, teatrais, mas cinematográficos. Nós não éramos ingénuos, já íamos a contar com um ror de problemas e, por isso o reconhecimento que fizemos foi de uma extrema utilidade. Contactámos, de igual modo, com as figuras que iam representar o *Auto* vimo-las no seu quotidiano. Uma era alfaiate, outra agricultor... É claro que o filme teve uma recolha muito elementar de aspectos etnográficos, podemos rir-nos com uma certa bonomia, mas isso é secundário.

J.C.M. - De qualquer forma, essa experiência deve ter sido de grande utilidade para a tua colaboração no *Acto da Primavera* do Manoel de Oliveira.

A.R. - Em certa medida. Algum tempo depois do nosso trabalho, na secção de cinema experimental do Cineclube do Porto, o Oliveira convidou-me para seu assistente. Fiquei um bocado espantado, mas lá fui trabalhar com ele. Contudo, sou mais tributário, aprendi mais vendo cinema e artes plásticas, do que propriamente com esse trabalho, ressalvado todo o respeito que me merece. As artes plásticas, a própria música, a própria poesia, é que me foram fundamentais. O cinema é uma arte que toca as outras artes, sem que seja uma soma delas. Há, no entanto, implicações muito grandes, e acaba por se adquirir um espírito cinematográfico que, depois, se torna independente, mas que, de facto, se apreende no comércio com as outras artes.

■ FALAM COM GRANDE GRAVIDADE E APENAS O ESTRITAMENTE NECESSÁRIO

J.C.M. - Os diálogos que escreveste para o *Mudar de Vida* do Paulo Rocha também são resultantes de uma investigação prévia?

A.R. - Nesse caso, a natureza dos diálogos deve-se primeiro, a um espírito muito conciso que tenho na poesia: o seu aspecto descarnado é também peculiar à região dos vareiros da Aforada, que eu conhecia. Havia uma certa afinidade com a maneira de falar da região porque eles falam com grande gravidade e, apenas, o estritamente necessário. Para além disso, o Paulo Rocha

ia tratar um tema que eu estudara na adolescência, e isso foi determinante. Praticamente, vi sempre o diálogo na boca das pessoas. Por isso, tem muitos silêncios, muitos *staccatos*, uma pontuação cinematográfica. Na verdade, julgo que criei um diálogo para cinema. Com esta sorte também: é que, na expressão poética eu era muito económico e conhecedor dos vícios em que se incorreu ao utilizar o diálogo como suporte de muitos filmes e estava, por assim dizer, alertado contra esse tipo de perigos. Escrevi, porém, os diálogos com grande espontaneidade, quase sem ter tido necessidade de os retocar. Foi como se tivesse reconhecido uma disciplina, absorvido essa disciplina e sido capaz de escrever sem que ela me coarctasse. Respeitei, inclusive, o tempo que uma imagem iria ter, o espaço que envolveria, etc. Intuitivamente. Mas, por estranho que pareça, via o filme do Paulo. Com certeza, o filme que via nada tinha que ver com o filme que vi, mas esse trabalho deu-me uma grande disciplina visual.

J.C.M. - Houve algum trabalho de pesquisa de vocábulos e expressões de raiz popular?

A.R. - Não. Na Torreira não houve, mas não há diferenças de dialecto entre os habitantes da Aforada, que vieram de toda esta corda atlântica, e os da Torreira, onde o filme do Paulo se passa. Haverá, evidentemente, diferenças íntimas, mas não são do mesmo tipo que as que há, por exemplo, entre um transmontano e um alentejano. São mais do que primos; são coirmãos. E havendo, contudo, certas diferenças no campo dos instrumentos técnicos, por exemplo - não posso avaliar bem - há uma grande afinidade vocabular. E há a presença do mar. São os mesmos gestos largos, a mesma violência da vida, a mesma contingência, o mesmo furor na paixão. Quando o Paulo me falou, aceitei redigir o diálogo, porque ia falar de uma coisa que tinha vivido, nesse período disponível do sonho que a adolescência é.

Andei com os vareiros durante muitos anos, no mar, nas bateiras, nas traineiras, e isso deu-me uma experiência muito fecunda. Falava como eles. Ainda hoje sou capaz de lhes imitar a fala e, sobre eles, escrevi um livro que nunca publiquei e suponho que está destruído. Foi uma grande lição para mim. Se o Paulo me tivesse pedido o diálogo de um filme passado em Lisboa, certamente eu não lho faria. Nessa altura, pelo menos. Havia uma realidade humana fundamental e, na medida em que a linguística nos trouxe, hoje em dia, uma tão grande responsabilidade acho que, mais do que nunca, é preciso ser-se profundamente sério na adesão a um diálogo. Não só por respeito pela linguística como por respeito pelo cinema. Tem-se sido profundamente gratuito nisso. Eu próprio gostaria de voltar a repensar todo o diálogo que escrevi, em função do filme. Gostaria de aprender com os erros que cometi.

■ ESTÁ LÁ O MESMO «QUE», O MESMO «SE», MAS...

J.C.M. - O que é que pensas do português que se fala no *Acto da Primavera*?

A.R. - Penso que não é o português de Trás-os-Montes. Tenho uma certa dificuldade em explicar isso, mas é uma espécie de... e, de preferência, gostaria de fazer uma verificação prática. É uma pergunta a que te poderia responder se revisse o filme, se relesse o texto, mas a impressão que tenho é que, embora representado pelo povo - o que não quer dizer nada - é uma representação de coisas que não são populares. Possui uma carga erudita ou pseudo-erudita, uma carga paroquiana e literária que, na dicção, sofre uma transposição em tudo semelhante à que sofre um quadro erudito tratado por um pintor popular, mas aqueles homens não falam o transmontano que, a mim, me interessa. Nem o arcaico, nem o actual. Claro que está lá o mesmo «que», o mesmo «se», estão lá tiradas que o povo dirá hoje quotidianamente, mas... De resto, basta fazer um contraponto entre o que o texto tem e a maneira como eles falam, e a grande tradição da poesia oral ou escrita da Idade Média, por exemplo, para saber onde está a contrafacção evidente. Terá algumas coisas autênticas, mas não é um castanheiro, nem Terra Alta, nem Terra Baixa. O que estou a dizer é um bocado polémico e talvez faça sorrir, mas presumo que comprovava com segurança o que estou a dizer, se me desafiassem a prová-lo. Isto é um bocadinho improvisado, mas creio que não terá sido por má vontade que o Rodrigues Miguéis atacou o texto, até porque não era questão disso. O Manoel de Oliveira foi profundamente honesto no que fez e lutou muito para poder fazer o filme, como todos nós lutamos por qualquer coisa a sério, mas o texto talvez nos não mereça um respeito por aí além. Nem pelo facto de ser representado pelo povo nem por se integrar numa tradição que se vai mantendo, mais ou menos pseudomisticamente, como uma espécie de quisto cravado na província.

J.C.M. - Pois, mas não há dúvida que a influência da Igreja nos meios rurais é avassaladora.

A.R. - Isso é nítido, mas se quisermos ir a raízes muito mais fundas, estou convencido que a influência que tem em «Trás-los-Montes» é, como em qualquer outra parte, episódica. Doa a quem doer.

J.C.M. - Não achas, porém, que o carácter impositivo de uma dada linguagem pode ser subvertido pelo simples facto de a sua representação fonética, gestual, etc. se produzir, ainda que em moldes repressivos, no contexto de uma classe para a qual não era, de início, destinado?

A.R. - Eu diria até que eles vão muitíssimo longe, pronunciando e dizendo aquele texto. De resto, para os que não representvam habitualmente o *Auto* e que o Oliveira seleccionou para os principais papéis (é, por exemplo, o caso do Nicolau que fazia, no filme, o papel de Cristo) a rodagem foi uma aprendizagem extremamente árdua. Assisti ao esforço dos actores e ao esforço do realizador a exigir-lhes a modelação, a expressão fonética, etc. É obvio que, não obstante esse trabalho sobre os actores, o acento local subsistiu quanto a pronúncia, mas não quanto a construção linguística e atávica.

J.C.M. - Todavia, o plano em que a mãe do Cristo canta, com todo o peso litúrgico da ladainha, aquele canto espantoso «ai dolor», disse-me mais de Trás-os-Montes, deste País inteiro, qua a mais eloquente reportagem tomada «sobre o vivo».

A.R. - Isso é muito bonito. E aquele *travelling* dos dois Apóstolos, o Pedro e o João, também. Mas repara: já vais buscar um «ai dolor, ai dolor» que nos leva para muito de autêntico, na nossa poesia, e na nossa tradição. Aí com uma carga mística, etc. mas, na realidade, quando a gente fala em «ai dolor», talvez não esteja longe de uma raiz de linguagem autêntica e das cantigas de amigo. Mas quanto à outra carga retórica e essa

espécie de paramentos verbais... Claro pode ser aproveitado como um factor de retórica e de eloquência que a arte, noutros tempos, também soube utilizar magnificamente, mas é falível... depende do realizador, e do aproveitamento que ele faz.

J.C.M. - O Oliveira deixa-se, por vezes, embalar na fascinação do texto. É atraído por uma certa musicalidade (não confundir com espírito da música), pelo lado bem soante da palavra, e não limpa o texto de elementos espúricos.

A.R. - O texto foi respeitado porque isso lhe interessava para a expressão patética e, até, literária e mística. O filme - que é essencialmente *românico* - passa de *românico* a *gótico*, precisamente nessas fases mais de trombeta e mais eloquentes. Há, no *Acto da Primavera*, um hibridismo que é jogado nesse sentido. Aliás, falámos uma vez acerca disso e o Oliveira concordou plenamente.

■ BASTA AMAR UM PEQUENO CILINDRO

J.C.M. – Agora, passemos de chofre ao *Jaime*. O que é que te interessou na escolha do motivo?

A.R. – Acima de tudo, interessou-me a vida de um homem e, sem lamechice, parece-me que só poderia interessar outras pessoas se pudéssemos converter esteticamente a vida desse homem, dado que ele, por si, já não se podia defender, ou atacar, ou até nem lhe interessaria. Não sei. Se me perguntares porquê, posso dizer que me identifico com o conflito dele e que esse conflito se identifica praticamente com todos os que estão na condição de Jaime. Posso também dizer que procurei fazer um filme, humildemente, isto é: que, ao menos, fosse um modo de salvaguardar, através do registo em película, os desenho que ele deixou e considero geniais. Se fosse, pois, apenas um puro trabalho de arqueologia do cinema, eu já teria ficado feliz, dado que soube que grande parte da obra dele desapareceu.

J.C.M. – Eu não sou um entendido em artes plásticas, mas pareceu-me indiscutível que estamos perante um universo pictórico de uma extrema riqueza.

A.R. – Eu creio que basta amar um pequeno cilindro da Mesopotâmia para «sentir» que o Jaime é um artista de génio. Mas, quem vibra com esses selos de argila antiquíssimos vibra com a pintura de Lascaux, Altamira, Giotto, Rousseau, Léger, Séraphine Louis... O bestiário de Jaime, com o seu aurinhacense e madalenense, ao mesmo tempo que um desfilar de arquétipos, é um dos mais singulares da História da Arte. E a sua estética «fauve» ou expressionista, se não foi contemporânea desses movimentos europeus, também nada lhes deve. O seu tempo histórico e psicológico outro era. Era outro o seu espaço de gruta, subterrâneo ou sideral, com nuvens onde viajavam, sonhavam e sofriam, 1000 homens dentro.

J.C.M. – Temos, portanto, por um lado, o teu interesse pelas artes plásticas...

A.R. – Sempre me interessei profundamente, mas nunca consegui ver o Jaime pintor separado do homem, e até se me pôs um problema: é que o Jaime começou a pintar aos 65 anos e, até aí, há uma vida para trás e não pude precisar as causas que determinaram aquela pintura, mas ao estudar mais de perto a sua vida, o lugar onde nasceu, o lugar onde esteve hospitalizado, verifiquei que a sua pintura era profundamente determinada por esses factores. E como as obras de arte são pintadas por alguém (um traço é feito sob um pressão emocional), interessava-me saber o que está por detrás do pintor. Talvez assim encontrasse um sentido mais profundo. Não estou a fazer confusão. Isto não quer dizer que quem não conheça nada da vida do Jaime não possa gostar dos seus trabalhos ou avaliá-los, mas se é verdade que um símbolo plástico representa, abstracto ou concreto, a luta por essa representação é encontrar a sua poesia ou dialéctica. O que se tentou foi mais uma dialéctica da pintura do Jaime, com todas as suas implicações poéticas, dramáticas, biográficas, etc.

É por isso que acho injusto que não se considere *Jaime* um filme de fundo, um filme de ficção. Não é uma história, mas é um filme onde tudo tem importância. Até o seu próprio aspecto descascado, sem preciosismo. Parecia-me um atentado à condução de um trabalho deste género apoiá-lo em preciosismos. Não quero desculpar a falta de brilho do filme, a falta de retoques, mas houve uma espécie de pudor que comandou a própria concepção estética. Eu também trabalhei com esferográficas.

■ DAR-LHE A DIGNIDADE DE UMA ESTÁTUA

J.C.M. – Essa espécie de pudor que tu, muito justamente, não dissocias de uma concepção estética, parece-me que tem ressonâncias muito profundas em todo o movimento global do filme e começa por ser muito evidente, logo no início, quando a câmara se situa, face ao pátio do hospício, em obediência a uma reflexão de ordem moral que se poderia postular em termos de procura do lugar exacto – o lugar que, simultaneamente, destrói a noção de fronteira, da mesma forma que destrói o próprio rectângulo do enquadramento e prepara, se assim se pode dizer, a série de jogos circulares, sem começo nem fim, em que todo o espaço fílmico se articula.

A.R. – Podia dizer-se que se espreita para qualquer sítio, assombrado com o que se vê, ou para não ser visto, e não se pode mostrar o espaço todo. É uma selecção visual, não há espraiamento. O compromisso de a câmara ter sido usada à mão, e representando, em certa medida, o desmunido do olho humano, pareceu-nos a maneira mais certa de chegar a uma certa crueza de observação. A própria perspectiva nos feria, a profundidade de campo, tudo o que fosse fazer passagens ou modelações. Há ali uma espécie de trabalho em madeira, no plano, que o reduz à essencialidade. Evidentemente que se podia ter feito a sequência em continuidade, mas tudo isso implicava muita palha no meio, e eu não podia dirigir os doentes da maneira como os dirigi, conseguindo a própria sublimação de um oligofrénico, dando-lhe a dignidade de uma estátua de Henry Moore, que a doença, às vezes, não permite e repugna muita gente, mas que, a mim, como ser humano, me toca profundamente, pela fatalidade da doença dele e pela maravilha que é.

J.C.M. – Outra coisa que me impressionou particularmente no filme é o facto de a doença nunca estar presente.

A.R. – Não há doentes, no filme. Não há normais nem anormais.

J.C.M. – O único referente são os uniformes. No plano da barbearia, por exemplo, os gestos de

trabalho, entre os barbeiros profissionais e os internados, são idênticos, e só distinguimos a situação real de cada um, porque uns estão fardados e os outros não.

A.R. – Nesse friso, até queria chamar a atenção para o facto de poderes encontrar figuras das mais admiráveis, desde figuras que poderiam ser de grande estatuária românica, barroca, a homens do dia-a-dia. De resto, se uma preocupação tive, e poderia ser um princípio moral, foi indeterminar e destruir a fronteira da normalidade e da anormalidade, sem «parti-pris», mas pela razão simples de me estar no sangue e na inteligência, até porque estou convencido que grande parte dos anormais estão cá fora e muitos normais, hospitalizados. Classifico mesmo essa divisão, em extremo, como racista. É um dos grandes problemas do nosso tempo, em qualquer parte do mundo, e tentar destruir esse preconceito era, para mim, muito importante. Devíamos, por certo, pensar profundamente no lugar social privilegiado que os ditos doentes mentais ocupavam nas comunidades estudadas pelos antropólogos. Trabalhei entre eles com grande alegria. Foram admiráveis em tudo o que lhes pedi e em tudo o que ajudaram.

■ SÃO OS HOMENS COM NÚMERO

J.C.M. – E não houve, por vezes, uma certa estranheza e curiosidade malsã por parte da equipa de filmagens?

A.R. – Talvez só estranheza, e da primeira vez, no primeiro contacto, mas depois todos se sentiram como se estivessem entre amigos.

J.C.M. – No final da panorâmica, na barbearia, falaste em friso e, realmente, as figuras são dispostas em friso.

A.R. – Ainda é uma metáfora do Jaime a pintar, cuja obsessão e fascinação ouvimos na banda sonora. E as figuras que lá estão ainda são as figuras obscuras que o Jaime dizia pintar. Na obra expressionista dele há um contraponto entre a pintura animalista e o humano, as partes animalistas são os arquétipos do campo, de qualquer época, e aquelas figuras expressionistas são não só os seus companheiros de hospital, mas os companheiros de qualquer quartel, de um hospital que não seja de alienados, de uma cadeia, de um orfanato, etc. São, digamos, os homens com número. O friso que aparece no final da panorâmica é o homem submetido ao ordenador. Ordenador da época, ou não. A construção do filme entra e sai dos desenhos. Quer dizer: não há desenhos de um lado e vida real do outro. Entra-se e sai-se livremente. Faz tudo parte de uma unidade que é o filme.

Na realização há uma estilização das figuras de Jaime e, nas figuras de Jaime, pela estilização que se operou, o real hospitalar acaba também por ser reflectido. Exemplificando: em toda a sequência inicial a sépia, todas aquelas figuras foram dirigidas, não para serem bonitas – embora, para mim, fosse importante conseguí-lo – mas para serem dirigidas com o rigor com que um realizador dirige os seus actores profissionais. Não seria tanto por exigência dos *raccords* ou do ritmo do filme, mas pela exigência da ascese que as figuras têm na nobreza da atitude, ascese plástica que o Jaime também lhes conferiu. Talvez por isso, acabei por conseguir criar uma atmosfera geral, entre arte plástica e o real, através dessa interferência mútua. As próprias figuras ficam tanto mais humanas quanto mais escultóricas.

■ O GRANDE TRAMPOLIM DO FILME

J.C.M. – Isso é fabuloso na sequência que abre com aquela figura, envolta num manto colorido, em primeiro plano. Dir-se-ia que aquele gesto gravíssimo de erguer o braço é que é comanda tudo, introduzindo no filme uma nova dimensão, na qual tu dás o motor e ela parece comandar a acção.

A.R. – Essa figura é «Deus». Quanto a mim, é das sequências mais complexas do filme. Começa por ser uma sequência metafísica. Está implicada na sequência anterior. Aquela porta e aquele jogo de luzes e sombras com o vértice é, realmente, uma morte alusiva a Jaime. É se quisermos, o «Além». É também teatro, e tem uma explicação. Também pode ser uma actividade lúdica dos internados. Do próprio realizador. É uma sequência que, ainda hoje, me dá que pensar, mas é, sobretudo, a possibilidade de entrar na transfiguração que, a seguir, se opera no filme. É o grande trampolim do filme, uma vez que começa com muita gravidade, banaliza-se, na medida em que descobrimos o balneário, mas se súbito, compreendemos que é o túmulo de Julio de Medicis porque todo aquele alabastro se transforma em túmulo secular. É uma morte cheia de dignidade.

J.C.M. – Tu passas do exterior para o interior com um *travelling* à mão que acaba no fundo da banheira e faz *raccord*...

A.R. - ...com o barco. Essa sequência é, por assim dizer, uma descida ao Lethos, aquele cãozinho que aparece é um enterro do Jaime e, ao mesmo tempo, a entrada no hospital. Se bem te lembras, há o rio de cartas que faz contraponto com esse rio e *raccorda* com os desenhos. É também uma introdução aos desenhos.

J.C.M. – Portanto, o fundo da banheira liga com o fundo do barco.

A.R. – E quando se volta novamente ao cãozinho, há uma água lodosa, semelhante à do castanho do fundo da banheira, entre outras coisas. Tão importantes como os *raccords dinâmicos* do filme, são os *raccords cromáticos* que, ao mesmo tempo, servem a dinâmica que o filme exige e a dinâmica que, de igual modo, é exigida pelas artes plásticas. Esses *raccords* tanto são de parentesco como de contrariedade. Ás vezes, parece que o filme se descose, mas não. Nesses momentos, estão a equacionar-se outros valores. É o caso de sequência das botinhas. De repente, estamos na Assíria, com todos aqueles pés que são uma representação plástica da Mesopotâmia.

J.C.M. – Isso também tem que ver com pontuações puramente musicais.

A.R. – O que me fascinou foi quando senti que os meios se provocavam permanentemente uns aos outros, sem que, com isso, se autonomizassem. O filme fugiu-nos sempre. O Jaime também parecia fugir.

J.C.M. – Como todo aquele que salta no vazio e atravessa várias mortes.

A.R. – Realmente, ele morre diversas vezes. Numa legenda, diz que morreu 8 vezes. Noutros escritos diz que morreu quase 100. É como nós que morremos um pedaço todos os dias. Ele próprio sentia que ali morria muitas vezes. Podemos analisar isso do ponto de vista

do delírio ou do diagnóstico da doença (o Jaime era um esquizofrénico paranóico), mas na nossa vida também dizemos isso vezes sem conta. Morremos e renascemos, como naquele *travelling* final. É o Renascimento, Assis, Giotto, Fra Angélico, é uma água lustral de prado, de flores, é, de novo, a entrada nas urtigas que também dão flores, da parte final.

J.C.M. – A mim lembrou-me os grandes líricos do cinema soviético. Talvez Dovjenko...

A.R. – Só conheço *A Tempestade na Ásia* de Poudovkine, *o Ivan* e o *Alexandre Nevsky* de Eisenstein. E uma coisa chamada *Os Alegres Foliões* de Alexandroff. Não vi quase nada.

J.C.M. **– Eu também não, é secundário, mas o que me impressionou foi a justeza da velocidade do *travelling*. É que, de repente, é todo o espaço a abrir-se, a plenos pulmões, a *tudo*, com uma energia incomum por estas ocidentais praias...**

A.R. – Mas se bem te lembrares, estivemos quase sempre num espaço neutro, num espaço plástico, num espaço arquitectónico fechado, num espaço, por vezes obsessivo.

■ AQUELA GENTE VEIO DE ONDE HAVIA URZE

J.C.M. – Mas tu quebras, embora, diferentemente, sem o tom gritado da provocação cósmica que o *travelling* é continuamente a tensão desses espaços claustrofóbicos! Estou, por exemplo, a lembrar-me da inserção de um plano de urzes do exterior, na sequência do pátio que, aliás, é também a introdução, no filme, da primeira nota de cor ou, se preferes, do primeiro acorde de cor.

A.R. – Mesmo assim, é um *raccord sentimental*, com a festa ao gatinho e é, também, sépia daquele espaço, uma espécie de chamada: aquela gente veio de onde havia urze, ou de onde ainda se pode sonhar com urze, ou, apesar de tudo, apesar de todas as condições em que os homens vivem, ainda há urze, ainda há água. Ou tem que haver! Talvez aquele homem que acaricia o gato tenha tido um, ou talvez esteja a acariciar a urze. Depende do delírio do espectador. Não sei. Não posso oficiar.

J.C.M – A presença de uma cisão entre os seres e as coisas, a flagrante brutalidade desse corte é particularmente premente no filme e acho que, ao falares em *raccord sentimental*, tocaste o seu movimento mais profundo – o da evocação (que não é só nostálgica) de uma unidade perdida. É inútil recordar que esse é, talvez, o movimento mais fecundo de toda a arte moderna, da que vai de Rimbaud a Klee, passando, sei lá, por Pessoa, Brecht, Godard, Joyce, Stockhausen, Char, etc., mas julgo não errar muito arriscando-me a dizer, e não leves isso em conta de entusiástica valoração, que, ao restabeleceres ficticiamente essa unidade, inventaste os mais belos *falsos raccords* da história do cinema, em minha modesta opinião.

A.R. – Hoje estamos como as pessoas chamuscadas. A concepção antropocêntrica começa a ser ultrapassada tão tardiamente quanto civilizações milenárias nunca a tiveram. Parece que acordámos tarde de mais, para nos apercebermos que o homem se integra numa pequeníssima coisa que é a terra, num grande fenómeno da vida do universo. Eu, homem, é pouco. E é imenso...

■ UM POUCO O QUE KEATON FAZIA COM OS «GAGS»

J.C.M. – Falemos, por exemplo, da água. As variações de intensidade da água, a distribuição de regiões fluidas, ao longo do filme, obedecem a valores muito chegados a certas pesquisas formais da música moderna (estou a pensar em Stockhausen), mas propiciam também uma inventariação muito fecunda de uma antropologia estrutural do imaginário.

A.R. – Às vezes, é só a água que a gente bebe, outras vezes, a água que nos arrasta. No caso do Jaime, a utilização da água deve-se ao facto de ser muito obsessiva, nos seus escritos. Ele nasceu à beira de um rio, pescou lá muitas vezes, muitas vezes regou os campos com as suas águas. A água, no filme, é um símbolo, inclusive na sua própria cor ou curso. Tomemos a água do chafariz. É um chafariz vulgar, mas, quando o vi, pareceu-me uma coisa terrível. Hoje, acho fundamental que o chafariz exista naquele lugar. De repente, é o fio da vida, uma ampulheta, é uma água que aquele deus, digamos assim, manda parar. A água do rio é a água dos corvos, e das raízes arrancadas, e dos nós dos troncos. Quando vemos aquela panorâmica da montanha, por aquela montanha correu muita água, muita fonte. E o Jaime nasceu à beira do Zêzere e esteve sempre ligado à água. Mas se a água permite um significado imediato de denotação, também permite o de conotação, e eu acho que o que é fundamental, em todo o filme, é o significado imediato de cada plano ser imediatamente destruído pelo jogo de associações e de contradições que estabelecem entre si. Nesse sentido, parece-me que existe um pouco o que o Keaton fazia com os «gags», ou seja: o filme está permanentemente a fugir da mão. O espectador não tem tempo de ter a boca doce, nem de agarrar os planos por estes serem agradáveis. Tem de os agarrar, no contexto do filme todo. Há conclusões que só irá tirar mais tarde, outras há que, eventualmente, será forçado a abandonar. Isto não tem nada a ver com complexidade. Foi assim que sentimos e trabalhámos. Não há intelectualismo de nenhuma espécie. Há conhecimento, mas conhecimento que foi utilizado como uma ferramenta que ia servindo cada vez melhor, para atingirmos o fim que pretendíamos. Não é um filme difícil, não sendo um filme linear.

■ «DEIXEI AS ARCAS»

J.C.M. - Precisamente porque obriga a um enorme trabalho de leitura, é um filme fascinante (o que não quer dizer, antes pelo contrário, que ceda à fascinação) e, tanto mais, quanto te vais encarregando de apontar pacientemente algumas pistas. Assim, gostava que falasses um pouco da sequência da casa do Jaime.

A.R. - Das arcas. "Deixei as Arcas". É o mesmo caso das águas. Aparentemente, é a arca de madeira, mas é a barriga de um animal, uma casa que se deixou, um sonho que foi violado, uma paisagem que ficou. Quando ele diz "deixei as arcas", para mim, é tudo o que o obrigaram a deixar. A arca é envolvente, mas ele deixou as arcas abertas, deixou as arcas ao tempo, e a prova é que, nos desenhos, as figuras dos animais também são arcas. Um barco é uma arca, a casa, esburacada ou não, também.

J.C.M. - O plano final da sequência, sobre o tecto, fecha esse círculo, mas, entretanto, o percurso pode ser percorrido em toda a multiplicidade dos seus sentidos: há o *real*, há o *surreal*...

A.R. - Se for surrealismo como dimensão do homem para alterar o real, para lhe acrescentar o que está nas profundidades e nas alturas e não, propriamente, o copo que se agarra, mas o copo que nos corta, o copo por onde a gente bebeu, o copo que a gente transfigura, a sequência é surreal: o conjunto da construção dos planos também é paredes de arca, arca cósmica, arca de sonho.

J.C.M. - O guarda-chuva aberto, no interior, sobre o círculo de milho...

A.R. - Não é o guarda-chuva *dádá*. O guarda-chuva é um instrumento dos pobres, é um instrumento útil, é um instrumento poético. Temos a infância cheia de guarda-chuvas, desde o guarda-chuva, com buraquinhos, onde cabiam sempre quatro ou cinco, na vinda da escola, até ao guarda-chuva que é posto atrás das portas. Sei lá. O guarda-chuva do amola-tesouras das feiras, o guarda-chuva das cidades sem gabardina, o grande guarda-chuva do Extremo Oriente... O guarda-chuva é o cogumelo, uma árvore, e ali, fundamentalmente, também é o preto no amarelo.

J.C.M. - Mas não se diz que o guarda-chuva aberto, dentro de casa, dá sorte?

A.R. - Sempre ouvi dizer: «Não abras o guarda-chuva dentro de casa que dá azar!». Aí talvez o Jaime tivesse tido azar, mas quando diz que deixou as arcas - e o Jaime tinha o delírio de minas de ouro - não podia haver, sem parafrasear Guerra Junqueiro, melhor ouro quer o milho. Espero que, um dia, o ouro da terra seja o milho, e não o ouro da África do Sul. E, de repente, fecharam-se aquelas portas todas, tudo aquilo era de uma madeira maravilhosa e, subitamente, lembrei-me de dar largas à imaginação. Aliás, na infância, vi secar muitas espigas dentro de casa porque, quando chovia, tinham de as tirar das eiras. Ao pôr ali o milho, lembrei-me do guarda-chuva, e ao pôr lá o guarda-chuva, lembrei-me dos grandes acordes modernos do amarelo e do preto, tudo começou a convergir para uma emoção profunda. Depois, foi tudo o que a sombra do guarda-chuva arrastou, à medida que tudo se organizava, quer cinematográfica quer plasticamente. Quando o Jaime tinha um delírio, pegava numa picareta e começava a picar no cimento do hospital, para descobrir a mina de ouro. Também tive o meu delírio. Peguei na picareta... Não tenho vergonha por isso. Não te esqueças que essa sequência começa por ser vista pelo olho do burrinho e, imediatamente, o olho do burro é o olho humano.

J.C.M. – Percebe-se que é um animal, mas não se chega a saber que é burro.

A.R. – Sim, não se sabe, mas esse arranque, sem alterar o plano, é logo uma elipse. Esse olho do animal é imediatamente o olho do observador. Quando se vê o primeiro plano, na casa, é o burrinho que está a ver o milho amarelo e o guarda-chuva, mas quando se vê o plano seguinte, automaticamente, é uma pessoa que está a espreitar, através de uma fechadura, as arcas do Jaime. No fundo, são também as arcas da nossa infância. E a palavra arca é muito bonita.

J.C.M. – E a cabra? E as maçãs penduradas? E a máquina de costura?

A.R. – São as três maçãzinhas de ouro. São três planetas. São o amarelo necessário, naquele castanho imenso. A máquina de costura não é a do Fernando Pessoa, nem a dos filmes expressionistas. É... As maçãs são as maçãs da aldeia que se penduram no tecto para não apodrecerem. Não sei se estiveste alguma vez num palheiro, mas quando já não há fruta, os nossos tios da aldeia metem-na entre a palha dos alpendres para ela durar, e come-se fruta todo o ano. E há, na casa, um cheiro muito perfumado! Tudo aquilo estava abandonado, era a casa que o Jaime, em certa medida, tinha deixado. Era preciso amarelo naquela casa, era preciso levar três flores ao Jaime. Isto parece literatura, mas se quiseres chamar-lhe candura, amor pelo Jaime, chama, embora, no filme, tires outro significado das maçãs.

■ A GENEALOGIA DA CABRA

J.C.M. – Lembra-me um poema de René Char que, um dia, vi escrito num quadro negro, no interior de uma casa que cheirava, curiosamente, a maçãs. E a cabra?

A.R. – Se quiseres uma dimensão mitológica para ela, se quiseres ir para muito longe, vamos para além dos Celtas. Co'os diabos, se há pessoas que se preocupam com a sua árvore genealógica, eu preocupo-me muito com a genealogia da cabra.

J.C.M. – Mas para chegares aos Celtas, era preferível teres posto um porco.

A.R. – O porco só não me dava ali, na poética das relações. A cabra era também a malteia. E a *Diana* não anda muito longe. Uma gaita de capador é o capador que toca, mas é um bocado o *Pã* que anda naqueles montes. É uma actriz também. É a cabra perdida porque o Jaime era pastor. Isto ainda parece literatura, mas repara que houve um tempo muito grande dado à cabra. Ela chega a comer a sua própria sombra. E ouve vozes. Ela ouve vozes. Há uma voz, no *Canto dos Adolescentes* de Stockhausen que arranca sobre ela. E é bonita também. Plasticamente é uma maravilha. E é a cabra metida numa casa. Também é uma das arcas. É a arca metida na arca. E há aquela respiração funda que ela tem. E há o espaço fechado. Há a grande arca aberta que vimos anteriormente, a grande aberta e terrível, que é quase um caixão com a cama diametralmente oposta.

J.C.M. – Para mim, é a mais bela actriz do cinema português.

A.R. – E acaba justamente a comer a própria sombra. Foi um escândalo. Não imaginas o trabalho que foi para a segurar. Tivemos de a pegar ao colo para subir dois andares. E demos-lhe a categoria de conviver com a gente, como já viveu, noutros tempos. Dignamente. As pessoas só têm cães de luxo em casa. Não sei porquê. Podiam ter uma cabra. O Picasso gostou imenso delas. E tinha razão. Vivia com elas, mas é um plagiador. A cabra até tinha a caca bonita. Sem brincadeira. É um animal lindíssimo. Sem a mais pequena ponta de malícia ainda nos chegaram a perguntar se não a queríamos a pôr a dizer mé...

J.C.M. – Podia-la ter posto a dizer *Mé-lo Neto*. Ou melhor: não. Podia ficar vaidosa, em excesso, ou excessivamente triste.

A.R. – Eu sei lá! Claro que, em toda a sequência, só há duas cores. É toda construída em valores – até para opor às cores fortes da pintura do Jaime – graves, donde

saltam as cores vivas das maçãs e o vermelho do fio da dobadoira. Mais nada. São aquelas cores fundamentais com que, muitas vezes, com um só tom, um pintor segura uma composição inteira.

■ UM FILME A COR SOBRE CORES

J.C.M. – Outro aspecto que, no filme, me parece extremamente interessante, é todo o seu jogo de cromatismos.

A.R. – Precisamente, naquela sequência com um aparente minuete de Telemann depois do patético aparente que é o choro da viúva, rompe, nuns planos muito curtos com azuis, uma certa graciosidade, embora ameaçada, de minuete...

J.C.M. – Desculpa a interrupção, gostaria de introduzir um parêntesis: quando, no plano da viúva, se pressente que ela chegou ao limite das suas forças anímicas e vai desabar a crise, tu cortas imediatamente o plano...

A.R. – Repeti esse plano seis vezes, mas é muito difícil pedir a uma pessoa de 71 anos que, aos trinta e tal, com uma escadaria de filhos, se viu privada do marido, chamasse por ele como se estivesse nos campos.

J.C.M. – São muito estranhas as tremuras que ela tem.

A.R. – Que ela tem, mas nós estávamos a desenterrar o marido. Por vezes, ela vinha gritar por ele para a meio dos campos. Foi uma perda muito grande e, passados tantos anos, a gente lembrar-se de fazer um filme sobre o marido e bater-lhe à porta com toda a aparelhagem às costas, hás-de concordar que é uma violência muito grande. E nunca digam que, no filme, esse aspecto é documental, porque eu zango-me. Não tem nada a ver com um documentário, nem biográfico, nem nada. É uma espécie de memória e de imaginação.

J.C.M. – Voltando à cor, peguemos onde tu a matas: na sequência do monocromatismo a sépia.

A.R. – A razão da sequência a sépia anda perto da «verdade» se se considerar inúmeras determinantes... Vejamos, ao acaso, algumas: roupas castanhas dos internados; espaço arquitectónico quase metafísico; ausência de cor vital na enfermaria; quase irrealidade do «mundo» em que na alegria de quem se situa e identifica, Jaime viveu; uma oxidação evidente a nobreza de certos tons velhos do cinema mudo; sem cor, ainda, num filme a cor sobre cores; antinomia para a sequência de *E eu a rir-me...* e o cromatismo *fauve* de Jaime, uma intenção de gravura a água-forte; uma sequência-metáfora, em «flash-back», reportando-se a 1938; um *raccord de tom*, fundamental, para o retrato inicial do artista, no ano de internamento, e para a sua primeira frase *Ninguém Só Eu*, a filtragem de um realismo imediato e patético; uma redução que se torna expansiva; uma homogeneização psico-social; uma poética e uma dignificação...

■ NÃO TER DE EXPLICAR NADA, NA ESPERANÇA

J.C.M. – Gostaria de te pedir, se isso não te causa grande dano, que falasses um pouco acerca das relações estruturais entre as imagens e os sons do filme.

A.R. – É-me difícil sintetizar em palavras esta estrutura. Os estruturalistas, mais neutros, mais metódicos, serão bem mais capazes disso... Tu sabes que, num filme que não é filmado síncrono, fica a porta aberta para a imaginação mais desvairada ou para a sonorização mais imbecil. Não há complementaridade na relação imagem/som do *Jaime*. Não há mesmo um único pleonasmo: nem sequer quando Armstrong pronuncia *white table* e aparece uma mesa branca (há mesas por onde passou muito cotovelo em campo). A propósito de imaginação livre e de como evitar a sonorização imbecil, gostaria que fosse bem meditada a integração da *St. James Enfermary* na 2.ª sequência do filme e na passagem para a 3ª.

Sabes que, além da música, diálogos, ruídos, utilizamos, como matéria sonora, grandes bosques de silêncio. É tão intenso e carregado, esse silêncio com timbres, como o Stockhausen mais alucinante. A estrutura imagem/som dinamiza uma transformação permanente. Leva sempre mais além (ou aquém) o momento ou a significação imediata do plano, da cena e de todo o filme. Exemplificando: o último desenho do Jaime, regresso à matriz, a morte, termina com um *travelling avante* submerso em fundido, martelado com o tantã de Stockhausen. Ora bem: o plano seguinte é o de um relógio no frontão do hospital, que marca 1 hora da noite (dado biográfico, a hora a que Jaime realmente morreu). Ouve-se uma pancada de relógio, mas, a seguir, no psicodrama do encontro-desencontro no coradouro, na despedida impossível Jaime/Mulher, as pancadas de 2 até 8, são badaladas de sino de aldeia, anunciando Trindades, dobrar a finados... Ao 9.º som, a badalada é de novo uma pancada de relógio, são 9 horas, e estamos numa barbearia onde se trabalha com afã e onde um ex-companheiro de Jaime, ao cair dessa 9.ª pancada-badalada, deixa cair a cabeça para trás, em repouso, e evoca o artista.

Sem especulação, mas porque falaste de estruturas (e tanta natureza elas são!), há que referir o decorrer da marcação cénica e da acção e a sua dialéctica com o som: à 2.ª pancada, um internado (Jaime) alija 2 canados de café, à 3.ª recolhe um levíssimo dente-de-leão; à 4.ª vai desaparecer, para sempre, por detrás dos lençóis (fronteira transparente e opaca da vida e da morte), no decorrer da 5.ª, 6.ª, 7.ª e 8.ª, outra internada (como se fora a Mulher) entra em campo, oferece, eleva e fica desamparada com o cesto, as primícias da terra, do amor... Esta *durée* da poética e mística rural, representada por internados, tem vagas sucessivas de significações, quanto a mim só possível pela dialéctica imagem/som, entredevorando-se, transformando-se. É abusivo continuar a dissertar sobre «isto» e o encanto foi fazer, descobrir, desesperar, não ter de explicar nada, na esperança que os outros sentiriam, ouviriam.

■ PASSAVAM OS DIAS A ESCREVER

J.C.M. – Há também uma relação permanente entre elementos escritos, entre uma grafia, de sugestão plástica, e uma fonética, de sugestão musical. No fundo, isto acaba por ser tautológico: é ainda uma relação entre imagens e sons.

A.R. – Se a obra plástica do Jaime deu razão para uma dinâmica da imagem, a própria escrita dele, deu razão para outra espécie de dinâmica: ou para sonhar com as frases que ele deixou escritas ou, até como fenómeno de ilusão que, por si, é outra plástica psíquica do Jaime. Exigia também um tratamento cinematográfico. Exigia

que estivesse em relação com o próprio Jaime e com o que isso significa. Há uma sequência que tem cinco tipos de escrita diferentes e seguidas.

J.C.M. – Mas há mais: a linha do gráfico hospitalar, por exemplo, joga com a linha do monte, apesar de serem linhas adversas: uma é partida, cheia de arestas, a outra é ondulada, cheia de contornos suaves.

A.R. – Exactamente. Isso é importantíssimo. O Jaime fazia os seus gráficos plásticos. O hospital, também para determinar cientificamente o seu estado de saúde. E havia os gráficos da natureza onde Jaime se tinha inspirado e que, para além de Jaime, sempre existiram. Há sempre uma relação entre tudo, mesmo naquela sequência das cartas escritas, o sobrescrito é um barco do Zêzere que encosta francamente a um cais, mas, simultaneamente, é um *raccord* necessário, para a plástica do Jaime entrar, pela primeira vez, no filme. Precisei desse elemento para encaixar o rio mas, ao mesmo tempo também me serviu de trampolim para as artes plásticas. O *grafismo* está em ambas as coisas. E é a *escrita* de Jaime que determina isso. São coisas aparentemente mais subtis, mas não são nada subtis. E o Jaime não dissociava a palavra escrita da imagem desenhada. Passava os dias a escrever.

■ NÓS NÃO ESTAMOS EM LEILÃO

J.C.M. – Sei que estás a preparar um filme sobre o Nordeste transmontano, que precisamente se chama *Nordeste*. Podes dizer qualquer coisinha sobre isso?

A.R. – Não posso garantir que seja um filme decente, como o *Jaime*. O que posso dizer é que estamos empenhados numa luta idêntica e considero um dever histórico – até por respeito para com todos os Nordestes que existem ainda no mundo – chegar a tempo. Perder valores de imaginação, valores poéticos, lúdicos, arquitectónicos, de fauna e de flora, perdermos esse Nordeste, é como perdermos, para sempre, espécies da natureza e, um dia, talvez soframos horrivelmente, ao imaginá-las em álbum, se existirem. Todos ficaremos profundamente pobres. Não me interessaria nada que Portugal tivesse o maior produto nacional bruto do mundo se, amanhã, a autenticidade de províncias como o Nordeste – são digo autenticidade sob o ponto de vista etnográfico ou regionalista – digo, naquilo que representa de valor humano, na civilização, e de valor geográfico, na terra, se perdesse. E não o digo levianamente, porque desde 57 que contacto com o Nordeste. É horrível salvar um capitel românico para pôr num museu. Um capitel era um elemento de uma coluna, a coluna pertencia a um pórtico, o pórtico pertencia a uma catedral, mas isso, com todas as suas instituições, alienações e sonhos, ainda fazia parte de um templo habitado por pessoas. Neste momento em que tudo se homogeneíza, no péssimo sentido, considero gravíssimo que não façamos tudo o que está ao nosso alcance para impedir essa destruição, ainda que seja apenas através de um filme.

J.C.M. – Queres fazer o filme em 16 ou em 35 mm?

A.R. – A força plástica e telúrica da província é tão grande que o 35 m/m é que nos servia.

J.C.M. – Som directo?

A.R. – Não. O Nordeste tem muito som que já não é o som do Nordeste. Queremos recriar o som, de acordo com o som que o Nordeste teve ou deveria ter. Dir-me-ás que é falsear o real, mas, no nosso sonho, não pretendemos atingir uma verdade absoluta...

J.C.M. – Interrompo-te só para encaixar a frase de Novalis: «Quanto mais poético mais verdadeiro». É a minha única convicção profunda.

A.R. - ... É uma espécie de respeito pela pedra que se está a esboroar, mas se temos o sentido da pedra é porque lhe demos muita cabeçada. E da madeira, e das pessoas que inventaram poemas, e das pessoas que semeiam, e das pessoas que vêem os filhos partir, que vêem os seus rios sem peixes, que matam e morrem. Apaixonadamente. Não imagino, a frio, o tempo que o filme possa ter. Determinar «a priori» o tempo de um filme parece-me ridículo. O tempo de um filme é interior e não tem nada a ver com o tempo psicológico de projecção. Um bocado de pão com azeitonas pode ser muito mais saboroso que o mais rico «menu». Um «hai-kai» pode ter três versos e ser mais poético do que uma longa epopeia.

Infelizmente, temos todos colaborado nesse embuste. Creio que a erosão do Nordeste, não é só uma erosão de vento e sol e terra que a enxurrada leva, é uma erosão muito mais total, mas começa-se a provar que, por debaixo dessa erosão, há muita coisa que não é erodida e, por cima, muita ave que voa, muito homem que caminha e sonha. O Nordeste está em leilão. Está tudo em leilão, e há coisas que não se podem deixar leiloar, até, para «salvação» dos que vão comprar essas peças para pôr nas suas casas. Nós não estamos em leilão. A nossa responsabilidade não está em leilão. Não ponho isto como lema para toda a gente, mas para mim, é fundamental. Como pode ser fundamental fazer um admirável cinema nos meios urbanos. O que é preciso é descobrir os Nordestes de Lisboa. Também existem cá.

Não gostaria de falar do que considero ambicioso porque, às vezes, descrever as coisas rouba-lhes emoção, mas não é só isso: os oportunistas são muitos e os aventureiros ainda mais e, como diz um provérbio Dogon, o estrangeiro só vê aquilo que sabe. E realmente não se pode julgar por aquilo que se sabe. É impúdico e vergonhoso o que estão a fazer – não digo ao povo – à etnografia. Aliás, a etnografia só interessa como recolha, não me interessa um programa etnográfico em relação ao Nordeste. Se for uma antropologia de ficção, então está certo, embora pareça paradoxal.

J.C.M. – Referir-se-á o teu verbo bem irado aos atentados que alguns mentecaptos televisivos têm perpetrado contra este país, ou estarás, pelo contrário, mal acordado de um sonho funesto?

A.R. – Refiro-me aos atentados televisivos, entre outras coisas. Uma coisa as pessoas sabem: é quando são ofendidas. Se já não o sabem, se nós achamos que sabemos mais alguma coisa do que elas, temos a obrigação de nos sentirmos ofendidos... Ou então que venha mesmo o raio, a erosão que leve tudo.

J.C.M. – Deus te ouça, e há-de ouvir, e, nessa certeza, proponho que esta entrevista comece aqui. Todavia, para que possa começar é preciso que acabe. Voltemos, pois, ao *Jaime* para que acabe bem. No final, enquadras o postigo gradeado, em cruz, da cela de Jaime e cortas para uma fotografia de Jaime, que irá ser o último plano do filme, tal como o primeiro era, também, uma fotografia de Jaime. Tudo o que se passou, passou-se, afinal, entre duas fotografias, dois instantâneos da vida de um homem.

A.R. – Era importante pôr o retrato dele, no fim. Ele escreveu: *Animais como retratos de príncipes Olhos nas mesmas arcas...* ■

António Reis dirigindo uma cena de *Ana* (1984).

João César Monteiro no seu *Les Noces de Dieu* (1999).

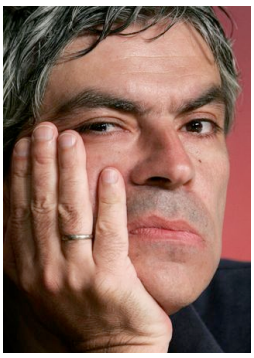


Foto Vincent Kessler/Reuters

Identidade e descentramento em Pedro Costa

Miguel Cipriano

DEPOIS DE FREQUENTAR o curso de História da Faculdade de Letras de Lisboa no final dos anos 70, Pedro Costa, num "acto irresponsável e pouco pensado", (1) ingressa na Escola de Cinema. Este período da sua vida foi marcado pela "insolência e nervosismo" associados à idade, e é graças à influência do professor António Reis que o estudante não abandona o curso. Pelo contrário, consegue finalmente justificar as suas ansiedades.

> "Um dia, escrevi a giz num muro do corredor, «Ao melhor Ozu oponho o pior Cottafavi.» Enfim, uma estupidez como outra qualquer, mas naquela época, naquela escola, parecia-me um gesto útil. E reparo no António a examinar a coisa. Depois olha-me desconfiado e pergunta: «Tens dinheiro para uma bica?»" (2).

António Reis, "um punk mesmo a sério" (3), deu ao futuro cineasta "uma espécie de calma para fazer filmes em português." (4) À semelhança de muitos outros da sua geração, Pedro Costa sentia-se desapegado de qualquer tradição cinematográfica que pudesse existir em Portugal.

> "Nós não tínhamos pais, não tínhamos tradição. (…) Para um miúdo de vinte anos, o Vasco Santana e o Ribeirinho não eram modelos. Seriam e foram um James Stewart ou um Cary Grant ou um Jean-Paul Belmondo. (5)"

Trabalhou como assistente de realização de Jorge Silva Melo e de João Botelho e, em 1989, com 30 anos, realizou *O Sangue*, a sua primeira longa-metragem. Passado numa terra da província, *O Sangue* conta a história de dois irmãos que transportam um segredo sobre o desaparecimento do pai. O filme estreou em 1990 e recebeu a Menção da Crítica de Roterdão. Filmado a preto e branco (Martin Schäfer, o director de fotografia, foi o trunfo desta pequena produção), o filme foi feito com uma equipa ligada à escola de cinema e com um núcleo de actores muito característico da altura, como o Pedro Hestnes, que tinha entrado em *Agosto*, de Jorge Silva Melo, *Três menos eu*, de João Canijo, *Um passo, outro passo e depois...*, de Manuel Mozos; e que viria a fazer *A idade maior*, de Teresa Villaverde, e *Os cornos de cronos*, de José Fonseca e Costa.

Após *O Sangue*, o realizador, movido pelo desgosto da "humilhação política, social e artística (6)" de Portugal, e também pelo desgosto de si próprio, decidiu afastar-se. Afastou-se do país e do seu "povo passivo e mau", e acabou em Cabo Verde. Quando surge *Casa de Lava*, surge também uma forma diferente de pensar o cinema. Apesar do registo ficcional se manter, este filme já se coloca num território mais ambíguo, onde a encenação e a narrativa se misturam com a improvisação, com os espaços e com as pessoas que os habitam. Ao passo que *O Sangue* foi feito "como são feitos 90% dos filmes em todo o mundo: equipas muito grandes, ou uma produção standard, como se costuma dizer", *Casa de Lava* parte da necessidade de estabelecer uma nova relação com o cinema e, sobretudo, com as pessoas.

> "Afastarmo-nos de tudo para ficarmos mais perto de nós, de nossa casa. Creio que *Casa de Lava* é feito deste movimento duplo. É um filme que me abre ao mundo e que, ao mesmo tempo, me esconde. (7)"

Tal como o realizador, a personagem de Inês Medeiros dá por si a criar uma ligação muito forte com uma terra e cultura que lhe são estranhas, e é precisamente isso que vai permitir que Pedro Costa volte a *casa* e encontre o seu espaço de conforto no cinema.

Concluída a rodagem, alguns habitantes de Cabo Verde encarregam o realizador de entregar cartas a familiares que tinham emigrado para Portugal e que estavam a viver no Bairro das Fontainhas. Cumprida a tarefa, e após ter sido tão calorosamente recebido, Pedro Costa foi voltando ao bairro e ficando por lá. E assim surge *Ossos*: fortemente contaminado por aquela realidade, o realizador escreve uma ficção onde maior parte dos actores são os próprios habitantes. O filme trata a história de um bairro suburbano, de um jovem casal e da sua criança recém-nascida. Com uma componente documental muito forte (apesar de latente), *Ossos* marca um ponto de viragem na filmografia de Pedro Costa: a procura de uma "portugalidade".

À semelhança de *Zéfiro*, de José Álvaro Morais, *Ossos* é um exercício de reconstrução da identidade nacional. Mas enquanto Álvaro Morais viaja até ao Mediterrâneo, Pedro Costa pega no rasto do império colonial e coloca-o em confronto com uma ideia preconcebida de cultura portuguesa, redefinindo, dessa forma, a contemporaneidade – Portugal (já) não é a imagem que tem de si próprio. Como João Miguel Fernandes Jorge observa no seu texto *Ossos*:

> "A latitude rácica está a tal ponto diluída que não se distingue bem onde tem início a epiderme do português do continente e a do falante da língua portuguesa do ultramar."

Quando Vanda Duarte, uma das actrizes, viu o filme, mostrou-se descontente com o resultado e propôs que Pedro voltasse ao bairro – desta vez para estar mais próximo das pessoas. No cinema, é normal que o modo de fazer seja uma extensão das ideias que fundam e orientam o filme; como tal, não é por acaso que Pedro Costa tenha escolhido filmar *No Quarto da Vanda* com uma câmara compacta e com uma equipa muito reduzida.

> "Antes, o problema para mim era que atrás da câmara havia demasiada ficção e à frente não havia ficção, havia algo morto. Tratava-se de encontrar um equilíbrio a todos os níveis. A Vanda gostou muito mais do resultado deste filme.(8)"

Neste momento, o processo ganha uma importância central e torna-se algo indissociável do próprio resultado. O realizador passou cerca de um ano e meio com as pessoas do bairro, filmando cento e trinta horas, muito embora, para ele, esse tempo não seja "o tempo do cinema. Não é a rodagem de cinco, seis ou sete semanas. É tudo mais indefinido. Gosto e creio que é importante um ritual, uma cerimónia de alguma intimidade. É necessária uma responsabilidade, uma seriedade na altura de filmar um plano. Não pode ser algo fácil, o cinema é muito difícil, muito cansativo. É um ofício, como ser pedreiro.(9)" Ao mesmo tempo, esse ritual é completamente independente do filme e vale por si. "O tempo que eu passo nas Fontainhas é o tempo que eu passo nas Fontainhas.(10)"

A mudança na forma de encarar o cinema e os seus modos de organização, também é, em Pedro Costa, uma reacção política que se relaciona muito com as marcas deixadas pela ideologia punk:

> "Eu não ouço rádio nem vejo televisão, mas dá-me ideia de que quando se liga o rádio em Portugal, a primeira coisa que se ouve é os Supertrump. Isto é terrível, é um crime. Eu continuo, com os filmes, a tentar fazer coisas que são política e economicamente o contrário disso tudo, ou seja, filmes que toda a gente pode fazer, porque não há segredo. (11)"

O interesse pelo bairro e a empatia pelas pessoas, em certa medida também encontra explicação num determinado desejo de marginalidade.

> "Era ser amigo do Ventura, ou da Vanda, ou de um grupo de cabo-verdianos, ou de uns rapazes que fumam charros encostados a umas paredes, porque era essa a vida que eu queria – uma vida simples. (12)"

E por mais que os filmes viagem e façam correr tinta, o regresso ao bairro é inevitável:

> "Eles vêm os filmes depois, e temos longuíssimos momentos de auto-crítica. Há os jovens mais intervenientes do bairro que me põem imensos problemas, uns muito importantes. Houve um momento em que eles me diziam «É preciso ver-te menos para nos vermos mais a nós», e era literalmente assim que eles me diziam. Tentei corrigir porque também sentia isso. (14)"

Para Pedro Costa, os seus filmes têm a forma das matrioskas porque estão uns dentro dos outros. As ideias surgem numa espécie de seguimento lógico, sendo que um filme dá quase sempre origem ao filme seguinte. Foi exactamente isso que aconteceu com *Juventude em Marcha*. Depois de ter passado vários meses a filmar no Bairro das Fontainhas, o realizador fez amizade com Ventura, um cabo-verdiano a viver em Portugal. Após a destruição do bairro, os habitantes foram realojados num tipo de urbanização a que se convencionou chamar 'bairro social', e este filme acompanha essa transição, focando a sua atenção num Ventura recentemente abandonado pela mulher.

Tanto *No Quarto da Vanda* como em *Juventude em Marcha*, a forma simula uma realidade documental que é, em muitos momentos, inteiramente construída. Embora todos os habitantes desempenhem os seus próprios papéis, existe uma direcção de actores e a intenção de criar uma narrativa prévia. Esta prática, tão típica de um certo cinema contemporâneo de ficção, tem

origem em *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, um filme de 1922 que documentou as tradições dos esquimós no Ártico.

A noção de antropologia visual, trazida para o cinema por Jean Rouch (trabalhada em Portugal por António Campos, António Reis, Manoel de Oliveira, entre outros), já está muito presente em *Casa de Lava*. *No Quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha*, o realizador coloca-se assumidamente no território da etnografia: "Ele [Ventura] disse-me «não é por teres uma câmara aqui à minha frente que me vais conhecer.» A câmara é só um instrumento de aproximação, de pesquisa. Porque isso era uma das coisas bonitas que o cinema tinha e ainda pode ter."[14] No caso de Pedro Costa, à componente de investigação acresce uma nova forma de pensar a representação das imagens – em termos de planificação, *O Sangue* ainda está muito *protegido* pelo cinema (15), mas a partir de *No Quarto da Vanda* o realizador altera o seu registo, abandonando quase por completo os movimentos de câmara (16). É nas alterações formais (os planos longos e fixos, a utilização intensiva da elipse, as estruturas narrativas atípicas) que, em parte, assenta a discussão acerca dos espaços de exibição dos seus filmes. Não é acidental que a Tate Modern tenha escolhido fazer um ciclo da sua filmografia recentemente, ou que sejam feitas instalações em video com material das rodagens. Ao rejeitar os filmes que se fecham "no cofre do cinema", Pedro Costa passou a produzir objectos com características ambivalentes e resistentes a uma taxonomia da distribuição.

Antes de *Juventude em Marcha*, surgiu a oportunidade de filmar, por convite de Thierry Lounas, uma remontagem de *Sicília!*, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Inicialmente, a dupla de realizadores resistiu. Não queriam que o processo fosse documentado e acharam injusta a possibilidade de ser mais lucrativo para a ARTE produzir um filme sobre eles do que comprar os seus próprios filmes. Acabaram por aceitar porque leram uma crítica do Emmanuel Burdeau sobre *No Quarto da Vanda* e porque sabiam que o Jacques Rivette era um grande admirador dos filmes do realizador português.

Passado numa escola perto de Lille, *Où gît votre sourire enfoui?* acompanha o processo criativo no interior da sala de montagem, ouvindo as conversas do casal Straub/Huillet e prestando atenção aos detalhes do seu trabalho. O filme abre com uma divergência entre os dois face a um corte. Depois de uma acesa discussão, concluem que apenas um fotograma os separa. A sala de montagem foi dada à dupla de realizadores sob a condição de eles deixarem qualquer estudante assistir ao processo. Se, nos primeiros dias, a sala enchia com jovens interessados, ao fim de pouco tempo já só restavam dois.

Olhar o outro também pode ser uma introspecção, e no caso deste filme existe uma identificação do realizador com a angústia e violência do processo criativo. É o primeiro documentário inequívoco de Pedro Costa e, apesar de, à primeira vista, parecer distinto, apresenta alguns pontos de contacto com filmes anteriores. Em primeiro lugar, há uma questão que diz respeito à maneira como a câmara se coloca num espaço que é em muito semelhante a vários interiores das Fontainhas (espaço fechado e escuro com uma única fonte de luz que vem do fundo, seja de uma porta ou janela). Além disso, as personagens sofrem frequentemente de algum tipo de obsessão e têm comportamentos repetitivos – no caso de Vanda e Zita, a heroína, os isqueiros, as páginas amarelas; no caso de Jean-Marie, o andar para trás e para diante; no caso de Danièle, a necessidade de estar sempre a rever os planos e os cortes. Todas estas personagens, por muito restringidas que estejam ao seu espaço, estão sempre a aludir ao exterior e a tentar comunicar com o que está fora do seu alcance.

Outro projecto que tinha vindo a ser desenvolvido, acompanhava Jeanne Balibar e a sua banda de rock durante os ensaios e gravações de um novo álbum. Adoptando novamente a mesma lógica de redução da estrutura de produção ao seu essencial (durante as gravações, Pedro Costa só foi acompanhado por um director de som), o filme teve uma primeira versão em forma de curta-metragem em 2005. Quatro anos mais tarde, para surpresa de Jeanne e dos restantes músicos, o realizador apresentava em Cannes uma versão alongada do filme.

E, mais uma vez, o carácter violento e repetitivo do acto criativo é o elo de ligação entre o realizador e aqueles que ele filma. A câmara está quase sempre muito próxima das pessoas. Tal como *No Quarto da Vanda*, *Ne Change Rien* fala sobre o peso avassalador da vida. Vanda e Jeanne estão sempre a lidar com situações maiores que elas e sobre as quais parecem ter pouco controlo, muito embora Vanda se mostre convicta da importância das decisões individuais: "É a vida que uma pessoa quer."

O realizador está neste momento a preparar um novo filme com Ventura e com os habitantes do bairro. Depois de *No Quarto da Vanda*, que foi rodado durante a destruição das Fontainhas, *Juventude em Marcha*, que retrata a chegada às novas casas, este novo filme vai de encontro ao total descontentamento das pessoas. A taxa de suicídios tem aumentado e o número de habitantes que querem voltar para Cabo Verde também subiu.

> "Não gostam de viver ali porque estão separados. Já não é possível a vida da rua, não é possível fazer nada do que faziam, como por exemplo os churrascos, a carne assada. (...) Perderam todo o dinheiro que tinham a comprar móveis e televisores, para reproduzir os modelos das casas das pessoas endinheiradas que limpam.(17)"

E, face a isto, um constante sentido de responsabilidade:

> "Eu estou sempre no bairro por outros motivos. Pertenço à associação de moradores, à biblioteca, sou padrinho de quarenta e sete crianças, tesoureiro de outra associação... A minha vida no bairro não se limita aos filmes, e seria mau que assim fosse. (18)"

Na busca por si próprio, Pedro Costa produziu alguns dos objectos mais relevantes do cinema português contemporâneo. No momento em que *O Sangue* voltou às salas e alguns dos seus filmes começam a ser editados em DVD, o realizador encontra-se mais próximo do que nunca da sua concepção de cinema:

> "Eu tenho de ser muito cuidadoso, prudente, responsável e, às vezes, arriscado. Por exemplo, em Cannes arrisquei um bocadinho, porque o meu filme estava em pé de igualdade com o Tarantino e o Soderbergh, e é isso que eu quero. Exactamente no mesmo local, exactamente ao mesmo tempo, exactamente com as mesma hipóteses. Ousámos ir os das Fontainhas, e fomos cinco. Se calhar nós fomos os mais glamorosos, no sentido em que trouxemos uma coisa que não havia naquele ano: o

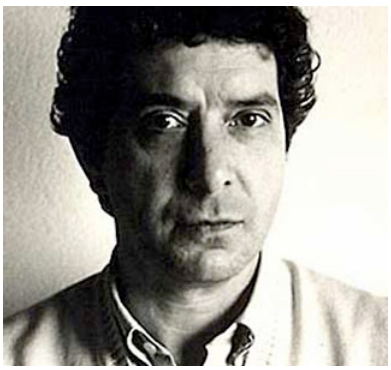
cinema é possível ser feito por pessoas que não têm lugar neste festival. (19)"

Notas

1. Entrevista a Pedro Costa conduzida por Inês Meneses, Rádio Radar, Novembro 2009
2. Entrevista a Pedro Costa conduzida por Jaques Lemiére, Janeiro de 1995
3. Rádio Radar, Novembro 2009
4. Id. ibid.
5. Id. ibid.
6. Ficha técnica de *Casa de Lava* – entrevista a Pedro Costa, 1995
7. Id. ibid.
8. Entrevista da PhotoEspaña 2009 a Pedro Costa
9. Idem ibid.
10. Rádio Radar, Novembro 2009
11. Id. ibid.
12. Id. ibid.
13. Id. ibid.
14. Id. ibid.
15. Na entrevista à PhotoEspaña 2009, quando questionado sobre o significado d'*O Sangue* enquanto o seu primeiro filme, Pedro Costa denota o seu carácter prefacial, porque, ao contrário dos seus filmes mais recentes, *O Sangue* está demasiado ligado às ideias e aos modos de fazer do cinema dito tradicional.
16. Como Shiguéhiko Hasumi observa em *Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa*, entre *O Sangue* e *No Quarto da Vanda*, a câmara foi progredindo no sentido da total imobilidade.
17. PhotoEspaña 2009
18. Id. ibid.
19. Rádio Radar, Novembro 2009

No quarto da Vanda, de Pedro Costa

Ver também, adiante, **Arquivo Documental relativo ao reconhecimento internacional de Pedro Costa**: "2009, ano da consagração", por João Maria Mendes; "Pedro Costa, The Samuel Beckett of Cinema", por Peter Brdshaw; "Entretien avec Pedro Costa— L'Enfermement et la fiction", Nicolas Azalbert; "Travailler à Fontaínhas — Parcours à travers divers entretiens 2001-2008", in Dérives (não assinado); Crossing the Treshold", entrevista por Kieron Corless, Sight & Sound; "Serenity", Miguel Gomes, Sight & Sound; "The Politicis of Pedro Costa", Jacques Rancière; "Adventure, An Essay On Pedro Costa", Shigehiko Hasumi; "A Closed Door That Leaves Us Guessing", Pedro Costa (transcrição do curso do cineasta na Escola de Cinema de Tóquio, 2004)



A obra longa e breve de José Álvaro Morais

João Maria Mendes

JOSÉ ÁLVARO MORAIS (Coimbra, 2 de Setembro de 1945, Lisboa, 30 de Janeiro de 2004) é um caso singular no cinema português contemporâneo, pelo modo como os seus filmes percorrem territórios em busca de uma identidade nacional disseminada e polissémica, pela referência tipicamente europeia a uma modernidade cinematográfica aprendida em Bruxelas, pelas incursões teatralizantes no cinema, vindas do *neue kino* alemão, mas especialmente de Syberberg e Schroeter, e ainda pela expressão dada a amores livres-de-género (no que toca a personagens masculinos), à luz da cultura que os sustenta.

E também é um caso singular no cinema português contemporâneo porque, ao contrário do que seria expectável, não beneficiou, em termos de notoriedade nacional, da conquista do "Leopardo de Ouro", pelo seu *O Bobo*, no Festival de Locarno de 1987. A imagem do realizador que fora subsidiado mas demorou sete anos a acabar o seu filme ter-se-á sobreposto à do português que, contra todas as expectativas, vencera num festival europeu de primeira grandeza.

Comecemos pelos infortúnios de *O Bobo*: o filme tinha sido quase todo rodado em 1980 com um subsídio de 1.500 contos (7.500 € de hoje, o que já na altura era risível), mas a falta de mais dinheiro fê-lo parar e esteve trancado nos cofres da Tobis até 1985, ano em que o realizador pôde voltar a ter acesso a ele, filmar o que faltava e começar a montá-lo com "meia dúzia de patacas". *O Bobo* começou por ser produzido por Henrique Espírito Santo, depois ficou parado durante aqueles anos, e só foi finalizado com a participação de António da Cunha Telles, numa maratona que durou até à sua entrega em Locarno, onde chegou com atraso e onde ninguém o imaginara premiável e ainda menos favorito.

Para o retrato de uma época (a de ontem): saído vencedor de Locarno em Agosto de 87, o filme conseguiu uma ante-estreia portuguesa na Cinemateca em Outubro do mesmo ano, mas teve de esperar até Janeiro de 1991 para estrear comercialmente no King e no São Luiz, em Lisboa. Depois desapareceu para a invisibilidade quase total, só sendo recuperado em 2005 para a edição em DVD da "integral" (incompleta) do realizador, feita pela Atalanta. Quando comecei a querer mostrá-lo nas minhas aulas, por exemplo, só obtive dele uma cópia em VHS feita pelo IPC (actual ICA) por uma câmara de vídeo fixa diante de uma moviola (e o mesmo

se passava, por exemplo, com *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, entre outros). Hoje, 30 anos depois da primeira parte das suas rodagens, é fácil encontrar quem se refira ao filme como um exemplo relevante da presença da literatura no cinema, por referência à adaptação do texto de Herculano.

Na ressaca do prémio conquistado, ainda em 1987, José Álvaro Morais acertou com Cunha Telles realizar *A Corte do Norte*, adaptando Agustina Bessa-Luís, projecto em que gastou dois anos. Mais tarde, em 2002, viria a dizer, a este respeito:

> "…O Telles nunca conseguiu montar a produção. (…) Já não é um produtor de filmes portugueses, é um co-produtor de filmes franceses. Toda a sua máquina está virada para aí. É claro que ele ficou entusiasmado com o prémio d'*O Bobo*, mas *A Corte do Norte* foi uma coisa que não se conseguiu montar (…). Entrámos outra vez numa fase negra…" (in Saguenail 2004, já o referiremos).

A Corte do Norte foi apenas um dos projectos abandonados pelo realizador (por sugestão de Cunha Telles, Jean-Claude Carrière foi contactado como argumentista, embora José Álvaro Morais tivesse preferido trabalhar com Suso Cecchi d'Amico, a argumentista de Visconti, com quem chegou a discutir o projecto — mas ela recusou envolver-se nele). Outro filme que nunca concluiu foi *Teatro da Cornucópia, A Louca Jornada*, um vídeo de cerca de 50 minutos quase terminado em 1999, e depois em 2001, mas igualmente suspenso na recta final, de novo devido a problemas de financiamento (o projecto, destinado à RTP, fora patrocinado pelo IPAE — Instituto das Artes do Espectáculo — e pela fundação Calouste Gulbenkian, que já financiara o documentário *Ma Femme Chamada Bicho*, sobre o casal Arpad Szènes e Vieira da Silva, filmado em 16 mm em 1976).

O documentário sobre Arpad e Vieira da Silva foi encomendado pela Gulbenkian ao Centro Português de Cinema, nasceu de conversas entre o pintor Jorge Martins, amigo do casal, e António-Pedro Vasconcelos, e só mais tarde a RTP se viria a interessar por ele. José Álvaro Morais, que de todo não conhecia Arpad e para quem Vieira da Silva era apenas um nome conhecido da *école de Paris*, acabou por fazer um documentário intimista sobre o casal, filmado, quer em Lisboa, quer na capital francesa, quer em Yèvres-le Châtel, onde eles tinham adquirido uma residência secundária. Perto do final, Vieira da Silva surge com o rosto pintado de azul e despenteada, com ar de feiticeira, ela que durante todo o filme se apresentara como uma pessoa reservada e relativamente distante, avessa a expôr-se diante da câmara. Esse final acabou por se tornar na "marca" do filme — e não creio que alguém o tenha alguma vez relacionado com o final de *Pierrot le fou*, de J.-L-Godard (1965), onde J.-P. Belmondo também pinta o rosto de azul, antes de se fazer explodir num suicídio que só acaba por ser levado a cabo por acidente .

Depois de *O Bobo*, José Álvaro Morais só voltou a filmar, em 1993, *Zéfiro*, um híbrido fic-doc (ficção documental? Documentário criativo?) de 52 minutos produzido pela GER de Joaquim Pinto, de que fez uma versão reduzida a metade, *Margem Sul*, para a RTP (por exigência de Fernando Lopes). Mas este *Zéfiro* iria gerar um "novo" José Álvaro Morais — aquele que se revela nos seus dois últimos filmes: em 2000 concluía *Peixe Lua*, uma nova longa-metragem ficcional, com produção da Madragoa Filmes de Paulo Branco (em associação com a RTP, a Gemini Films francesa e a Wanda Films espanhola), e em 2003 *Quaresma*, seu último filme, de novo com Paulo Branco (e com a RTP e a Gemini Films). Pelo meio tinha ficado o documentário sobre os 25 anos do Teatro da Cornucópia. Pouco depois, José Álvaro Morais morria de um cancro tardiamente diagnosticado, quando começava a esboçar-se a sua notoriedade internacional, a par e passo com o início de uma maior regularidade do seu trabalho como realizador.

Mais para trás tinham ficado feitos dois filmes de escola realizados no INSAS de Bruxelas (Institut National des Arts du Spectale et des Techniques de Diffusion, onde foi aluno de André Delvaux, Ghislain Cloquet e Michel Fano) em 1972 e 1973, *The Upper Room* e *El día que me quieras*, o primeiro com 12 minutos e o segundo com 30; a média metragem *Domus de Bragança*, feita em 16 mm em 1975, aparentemente desaparecida e que foi muito participada por António Reis e Margarida Cordeiro (o primeiro filme que realizou em Portugal, regressado da Bélgica); e o documentário *Cantigamente*, também filmado em 16 mm, em 1975, para a RTP, e ali exibido em 1976 (um filme de montagem que é uma evocação dos anos 40 do séc. XX através do cinema, da rádio e das artes plásticas, com base nos arquivos da televisão), com duração de 87 minutos. Eis toda a filmografia de José Álvaro Morais.

Demasiado pouco se tem escrito sobre a curta obra deste realizador-montador-argumentista abruptamente falecido, apesar do interesse tardio de que vem sendo alvo desde o seu desaparecimento. Felizmente, Saguenail (Serge Abramovici) e Regina Guimarães tiveram a oportunidade de o ouvir numa extensa entrevista amigável, realizada em 2002, quando o realizador iniciara a montagem de *Quaresma*, e que viria a ser publicada em 2004, já depois da sua morte, no livro *Reinos desencantados — Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, assinado pelo primeiro e editado pelo Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira. Por força das circunstâncias, a transcrição dessa entrevista passou a constituir, até hoje, o principal texto de referência sobre a vida e obra do realizador — porque, nela, ele fala da sua história de vida, dos realizadores que o influenciaram, das dificuldades e idiossincrasias do "cinema português" e do seu atribulado percurso como autor.

Correrias

O cinema de José Álvaro Morais é habitado por um imaginário onde perpassam marinheiros dançantes ou em correria, como se estivessem perpetuamente atrasados para qualquer embarque, aqui e ali em tintas de comédia musical (uma alusão a um certo Jacques Demy, mas também a algum do modernismo pictórico de José de Almada Negreiros); a velha Lisboa da Costa do Castelo e da Baixa, que se vem espreguiçar no Tejo doméstico entre Alcântara e o Mar da Palha, e que para ele era um mar; personagens masculinas de vocação sexual incerta, ou claramente bissexuais, redesenhando de modo declaratório o mundo dos afectos; e uma busca de identidade miscigenada como a dele (originalmente filho-de-famíla provinciano, vindo para Lisboa para estudar medicina, e depois *europeizado* e *cosmopolitizado* pelo cinema). O realizador ora recupera ficcionalmente a fundação da nacionalidade, como em *O Bobo*; ora monta em paralelo imagens de Lisboa e Paris como em *Ma femme chamada Bicho*; ora

foge para Sul e desce, correndo como os seus marinheiros atrasados, até Vila Real de Santo António, à procura de memórias mouras, romanas, fenícias ou de judeus, como em *Zéfiro*; ora atravessa a fronteira para se redescobrir entre ciganos na Córdova do El-Andaluz, como em *Peixe Lua*; ora, por fim, regressa ao Norte de onde veio (nascido em Coimbra, crescido na Covilhã, emigrado em Bruxelas), como em *Quaresma*, que começa na fria e nebulosa Serra da Estrela e acaba na ainda mais fria mas solarenga Dinamarca.

E é também um cinema pontuado por um bom humor à Truffaut, o bom humor destinado a *tourner en dérision*, a tornar irrisório aquilo mesmo de que se ocupa — o bom humor discreto e parco de quem conhece o valor de sorrir do que faz, sem no entanto se desmerecer ou apoucar.

De certo modo, é estranho que um estudante como ele foi, fugido de Portugal em 1969, e que vem a obter no acolhedor e circunspecto *Royaume de Belgique* o estatuto de refugiado político de origem portuguesa (equivalente ao de apátrida oficial protegido pela ONU), e que depois regressa precipitadamente a Portugal no imediato pós-25 de Abril, disposto a reviver a utopia de Maio de 68 a apenas meia dúzia de anos de distância, se reaproprie tão rapidamente da sua portuguesidade, de modo tão pessoal e singular. Quer isto dizer que, a seu modo, também ele mergulhou na festa dionisíaca da mudança de regime, reeditando fugazmente a crença em que "o poder estava na rua" e em que "era proibido proibir". Por mais *estrangeirado* que o seu exílio o tenha tornado, ele terá sentido o desejo imperativo de regresso ao velho país subitamente mudado, a compulsão de se deixar afundar no *maelstrom* da "revolução" — por uma vez portuguesa — como sucedeu com outros em situação idêntica à sua. Sobre este percurso diz mais tarde o realizador, na citada entrevista:

> "Depois de todas as convulsões do Maio de 68, vieram as convulsões, relativamente repetitivas e mal sucedidas, das ambições e das ilusões revolucionárias do 25 de Abril — pelo menos durante um período. Depois as coisas começaram a tornar-se legíveis, com a distância que o tempo lhes dá. Mas, na altura, há uma cambalhota dupla nestes dois acontecimentos que estão separados por seis anos".

O facto é que a sua proximidade em relação a realizadores do velho *cinema novo*, como António-Pedro Vasconcelos (de quem chegou a ser assistente de realização em *Adeus, até ao meu regresso,* de 1974) e Paulo Rocha, a sua colaboração com António Reis e Margarida Cordeiro, a sua rápida entrada para o Centro Português de Cinema, abençoado pela Fundação Gulbenkian, e os seus trabalhos para a RTP, fruto de co-optações *inter pares* (e isto na época das cooperativas de cinema), a empatia criada com Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, então ambos mentores do *Teatro da Cornucópia*, o terão ajudado a diluir a herança belga na nova sopa pós-abrilista portuguesa — temperada por mil militantismos. E o seu trajecto pessoal ter-se-á depressa tornado, precisamente, num *fly on the soup*, sem com estes termos querermos, neste caso, aludir ao *cinéma-vérité* de Jean Rouch.

A reapropriação da portuguesidade também inspira, em José Álvaro Morais, um nítido prazer em usar como décors espaços urbanos facilmente reconhecíveis e identificáveis (a Lisboa de *Ma femme...*, de *Zéfiro* e d' *O Bobo*), ou locais emblemáticos e insistentemente visitados por quem deambula pelo país (o castelo de Marvão, a judiaria e a fonte romana de Castelo de Vide, a cisterna do castelo de Castro Marim, Mértola e as suas vistas do Guadiana, outros), à semelhança do Godard de *À bout de souffle*, que filmou ostensivamente a torre Eiffel, os Campos Elíseos ou a Praça da Concórdia, assumindo, como lugares de ficções, espaços em que os espectadores se projectam, porque são "os seus". Esta "alegria" na assunção de espaços reconhecíveis é singular no cinema português contemporâneo, onde predomina a vontade de dissimular e desidentificar os espaços, tratando-os como valores secretos ou desligados da vivência dos espectadores — é até comum denegrir tal assunção, classificando-a de cedência ao "postal ilustrado".

Essa reapropriação da portuguesidade — nele, um tema maior — tem, em José Álvaro Morais, outros traços que vale a pena sublinhar, porque ajudam a identificar a sua linhagem e a sua pertença cultural: se, em *Cantigamente*, terceiro episódio de uma série homónima encomendada pela RTP, está pesadamente presente o discurso militante da circunstância epocal, e que lembra, traduzido para português e feito em Portugal, o Godard militante de pouco antes, logo a seguir, no documentário sobre o casal Arpad – Vieira da Silva, a política esvai-se e não voltará à sua obra, a não ser, com *O Bobo*, para dar corpo a uma história de traição de um antigo activista de extrema-esquerda (?) que procura vender, já só pelo dinheiro, uns caixotes de armas que com ele foram ficando — e que esse negócio, falhado, mata. Mas essa história apenas se articula, no mesmo filme, com diversas outras: a da encenação da peça adaptada do romance de Herculano (adaptação em que José Álvaro Morais foi ajudado pelo seu antigo amigo de Bruxelas, Rafael Godinho); a dos diversos actores que participam nessa encenação; a do casal de que faz parte o encenador da mesma peça; a da investigação policial sobre o homicídio do ex-militante que tentava fazer negócio com as armas; a do filme-de-bordo de uma antiga viagem iniciática à Grécia, Mediterrâneo adentro…

Em *O Bobo*, o realizador-argumentista tratou de articular diversas narrativas em torno de um vasto exercício de teatro cinematizado, que já não é teatro porque a câmara se move livremente no palco, e que por seu turno se articula, por exemplo via *raccords*, com imagens do "real": o sol que nasce ou se põe no cenário deliberadamente falso e *kitsch* da peça articula-se com o sol que nasce e se põe fora do palco, no dia-a-dia dos personagens; a própria peça duplica especularmente partes do que se passa fora dela num exercício "impuro" de *mise-en-abîme*, etc. Muito cedo, a ambiguidade narrativa, mas uma ambiguidade complexa, aberta e polissémica, seduziu o cineasta regressado do INSAS e do seu gosto por *L'Homme au crâne rasé* de André Delvaux (1965), obra fundadora do cinema belga pós-*nouvelle vague*, claramente marcada pelo cinema de Alain Resnais, pela indefinição entre delírio e realidade e pelo realismo mágico flamengo.

Teatro para cinema

Conversando com o realizador, Saguenail sublinha a importância, na época, dessa entrada do teatro no cinema, estruturante em *O Bobo* e que regressa, mais tarde, em *Peixe Lua*, no diálogo de Lorca que dá o nome ao filme. Responde-lhe José Álvaro Morais (sobre este tema, v. o meu "Objectos únicos e diferentes"):

> "Um fenómeno aliciante para mim (…) foi o descobrir o cinema novo alemão, com os Syberberg e os Schroeter, e assistir à emergência de toda uma leitura teatralizante da representação de cinema que era, até aí, impensável. Ou, pelo menos, há décadas que o era. E que, de repente, com o *Ludwig, Requiem Para Um Rei Virgem* [Syberberg, 1972] (1), se tornou óbvia. Era uma maneira de fazer cinema, como continua a sê-lo, com o pouco dinheiro de que dispomos (…) em Portugal. É um modo de não ficarmos paralisados perante o modelo da narrativa tradicional".

E logo a seguir, referindo-se especificamente a *O Bobo*:

> "Tudo o que é supostamente a 'realidade' quotidiana *d'O Bobo* é quase sempre filmado em planos fixos, com alguma ocorrência de panorâmicas. Onde a câmara canta, se passeia e dança é dentro do teatro, o que é completamente impossível. Aquilo era teatro com quatro paredes. É completamente falso (…). O Paulo [Rocha] costumava dizer-me uma coisa que quase me ofendia. Era: 'Porque é que o senhor não faz teatro?' Ora, *O Bobo* é o contrário do teatro".

O "contrário do teatro" (a imprecisão dos termos exprime bem a dificuldade de explicar em que consiste a manobra) era um amplo mas fechado espaço cénico sem espectadores, onde a câmara "cantava, se passeava e dançava" — um teatro exclusivamente concebido para ela. Este teatro feito apenas para a câmara, esta forma de desobediência à linguagem "realista" e "naturalista" do cinema dominante, este transporte, para o centro da velha acção cénica, do dispositivo cinematográfico, é uma das chaves de compreensão das opções de diversos cineastas portugueses desde o *cinema novo*. Encontramo-lo em filmes de Paulo Rocha, de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro, por exemplo, ora como forma de inventar soluções expressivas para os problemas de produção gerados pelos baixos orçamentos dos filmes — uma *trouvaille* filha da falta de meios — ora como procura, *à la Syberberg*, de uma identidade cinematográfica de ruptura com a gramática e a narratividade herdadas do *studio system* e dos seus inúmeros neófitos.

Trata-se de tentar transformar uma fraqueza em força, como quem diz: Não há dinheiro para fazermos isto a sério? Então fazêmo-lo a brincar, mas levando a brincadeira muito a sério. A cena *x* deveria ser um interior-exterior em tenda real no meio de um acampamento militar, visitado por 50 cavaleiros que vêm fazer um ultimato ao rei? E não é possível produzi-la com os meios necessários à ilusão de realidade? Então teatraliza-se, sai-se deliberadamente para o *falso* e para a irrealidade, monta-se a tenda mas o acampamento é pintado em cartão, reduzem-se os visitantes a cinco e na melhor das hipóteses arranja-se um cavalo. José Álvaro Morais admite que o resultado pode ser *kitsch*, e que é precisa "lata" para o assumir (tal assunção representa um dos perfis da entrada oficial do *kitsch* no cinema).

Noutro registo, esta opção explica o que leva um Manoel de Oliveira a definir o cinema, em diversos momentos da sua longa carreira, como "teatro filmado" (cá estamos de novo diante da imprecisão dos termos: não se trata de colocar uma câmara fixa diante do palco do D. Maria, ou de filmar teatro com as três clássicas câmaras da televisão — embora, próximo deste último modelo, se tenham feito obras-primas, como *As bacantes* de Eurípides, no original *Die Bakchen*, magistralmente realizado para televisão em 1974 por Klaus-Michael Grüber, em 207 mn., a partir da sua encenação da mesma peça, no mesmo ano). Uma tal definição — "o cinema é teatro filmado" — presta-se a equívocos, porque se trata, sim, de explorar até a um novo limite e a um novo *pathos* — que só a câmara cinematográfica vê de muito perto — recursos expressivos característicos do teatro (o que Grüber fez), da pantomina, do circo, dos antigos *autos*, transformando-os em objectos patéticos e especificamente criados para o olhar cinematográfico, transformando-os em teatro que só existe no cinema, porque a mobilidade da câmara no interior do espaço encenado (inteiramente criado para ela) altera irreversivelmente a posição e o ponto de vista do espectador — como, precisamente, fez Syberberg. Ora, numa outra versão da mesma definição, também Manoel de Oliveira disse isto mesmo (Lemière, 2005): "Ou montamos um teatro diante da câmara ou não temos nada para filmar".

É verdade que, ao longo da história do cinema, se fez muito "teatro filmado". Mas, ainda noutra vertente bem distinta destas, teatro e cinema também se interligam como em parte da obra de Ingmar Bergman, seguindo as pisadas do *Kammerspiel film* alemão dos anos 20, inspirado nas encenações de Max Reinhardt e no teatro do sueco Strindberg, e tornando-se intimista e naturalista como em *Cenas da vida conjugal*, de 1974, remontagem condensada de uma série de seis episódios feita para a televisão sueca (1º episódio: *Inocência e pânico*; 2º: *A política da avestruz*; 3º: *Paula*; 4º: *Vale de lágrimas*; 5º: *Os analfabetos*; 6º: *No meio da noite numa casa obscura algures no mundo*. Estreias entre 11 de Abril e 16 de Maio de 1973). Quase sem recurso a exteriores, filmando com diversas câmaras, Bergman está, aqui, apenas atento ao seu *script*, e ainda mais aos seus diálogos (às palavras) e aos seus actores (o filme é um vasto exercício sobre a palavra e a representação intimista). Mas esse é outro veio da teatralização do cinema, mediada pela linguagem e dispositivos televisivos, e que favorece em extremo, dada a proximidade das câmaras em relação à representação — a frequência de grandes planos prolongados, por exemplo — o voyeurismo do espectador. E não se trata de um *modus faciendi* particularmente novo: na genealogia do *Kammerspiel film* estão os trabalhos do argumentista Carl Mayer e do actor e realizador Lupu-Pick, 50 anos antes. É um "teatro cinematográfico" forte, mas que tem pouco a ver com o de José Álvaro Morais e com a aprendizagem de onde ele veio.

Além-Guadiana

Voltemos às histórias de José Álvaro Morais e aos seus temas: em *Peixe Lua*, o realizador-argumentista interessa-se por uma família de *terratenientes* que são ao mesmo tempo *ganaderos*, (provavelmente uma transubstanciação da sua própria família), gente abastada cujos dramas e negócios se vivem entre terras de Portugal e de Espanha, mas gente que se deixa penetrar por filhos de talhantes, numa simbiose que parece querer suprimir a "luta de classes". De facto, todos partilham o interesse por touradas, por cavalos e por veleiros, como se os gostos comuns apagassem as diferenças entre eles. Outra partilha é o modo desenvolto, e integrado no quotidiano, como esses personagens circulam em Portugal e em Espanha, como se os dois territórios se tivessem afectivamente fundido num só e já não fossem duas pátrias distintas mas uma

única, o que parece representar a descoberta, pelo realizador, de um desejo de miscigenação e de promiscuidade ibérica.

Tal desejo já fora timidamente anunciado em *Zéfiro*, mas só em *Peixe Lua* é assumido, porque, em *Zéfiro*, a invenção da presença, no princípio e no fim do filme, de um estranho — um Corto Maltese directamente saído das pranchas de Hugo Pratt, e funcionando como anjo da guarda do protagonista fugitivo — desviava a atenção de Espanha, substituindo-a por um imaginário do Mediterrâneo Oriental, talvez abruptamente importado para ali, e que levava o filme a não atravessar a fronteira, concluindo-se na foz do Guadiana, diante de Ayamonte. Em *Peixe Lua*, que territorialmente "continua" *Zéfiro* e dele "decorre", o realizador atravessa o Guadiana e vai contar histórias mais densas e mais complexas para o espaço andaluz — um espaço a que ele se habituara durante o seu exílio belga, porque era onde a família, em férias, se encontrava com ele.

Este movimento de descida para Sul, de descoberta fascinada do Sul (um sulzito não muito a Sul, como uma vez lhe chamei num romance), foi diversas vezes referido por José Álvaro Morais como um interesse tardio de *descobridor* nascido num jovem do Norte, e terá sido em boa parte inspirado no que o geógrafo Orlando Ribeiro escrevera sobre o Mediterrâneo, e alimentado, a partir de Mértola, pelo arqueólogo Cláudio Torres — com quem o realizador discutiu o projecto *Zéfiro* (ainda resultante de um convite da RTP para realizar um episódio de uma 'colecção', ou série temática, em que o tema seria *um trajecto*). A ideia de que "o Sul começa na margem sul do Tejo" está expressa num texto de Cláudio Torres bem anterior ao filme, e foi o arqueólogo quem mostrou a José Álvaro Morais um mapa em relevo e, diante deste, lhe explicou as suas ideias sobre o Sul.

Um Sul assim, de que todo o Norte desconfia como Milão desconfia da Sicília, não é, portanto, longínquo: começa logo nos primeiros cais da outra margem do Tejo, no Seixal em *Zéfiro,* em Alcochete no *Peixe Lua*. No imaginário da viagem, José Álvaro Morais miniaturizou o território, aproximando-o do mapa: o rio já era mar bastante, o Ribatejo transtagano já era bastante África. É a travessia desse território que vai gerando a ficção.

Já antes, em *Ma femme chamada Bicho*, quando Arpad falava do Oceano Atlântico e das praias próximas de Lisboa, que o terão fascinado e terão inspirado alguma da sua pintura, o realizador preferiu mostrar, a fechar uma lenta panorâmica sobre a Baixa lisboeta, o Tejo doméstico visto do cimo do elevador de Santa Justa. Os morosos cacilheiros e os apressados marinheiros na noite do Cais do Sodré chegavam-lhe e sobravam-lhe como alusões à ode marítima e à fantasmática que lhe anda associada, um pouco como Pessoa versejando sobre navegações sangrentas mas sem nunca sair do Martinho da Arcada ou, no máximo, do cais de Alcântara.

Além-género

Estranhas viagens em territórios que se miniaturizam e domesticam, portanto. Mas outra viagem a territórios menos domesticáveis é a visitação da feminilidade por personagens masculinos jovens, homosexuais ou bisexuais, em *Peixe Lua*. Um pouco à maneira de Antonioni, José Álvaro Morais procurava na mulher jovem um determinado perfil do *éternel féminin* marcado pelo arquétipo da *femme fatale*, espécie de mistério pagão infinitamente reactualizável, e que deve a sua aura a uma postura cultivada, à opacidade, à imprevisibilidade, à mudança abrupta de atitude, à ambiguidade e ao comportamento perturbado. Em *Peixe Lua* e em *Quaresma*, a personagem interpretada por Beatriz Batarda é estruturalmente a mesma, satisfazendo este paradigma da feminilidade que seduz homens jovens e os conduz às margens de um qualquer *amour fou*, (ou a um amor parvo, ou *perro*) sobretudo porque não abdica de se mostrar fraca e vulnerável em pico de crise, como fazia a protagonista do *Deserto Vermelho*.

No cinema de José Álvaro Morais (sobretudo em *Peixe Lua*), pode, porém, acontecer que as máquinas se invertam e que os mancebos estejam mais interessados uns nos outros — e o mostrem declamando insistente e pateticamente um diálogo de Lorca — do que nessa ou noutra versão da feminilidade, pelo que talvez nunca as estroinices de uma herdeira os conquistem deveras. Uma pederastia encarada à grega, e que atravessa a sucessão de encontros e desencontros do enredo, convoca, por momentos, as paixões da poesia de Constantine Cavafy.

Pode achar-se algo excessivo que a João (Beatriz Batarda) de *Peixe Lua* seja exímia em esgrima, em equitação e em vela, juntando em si diversos desportos (para cada um dos quais se equipa ou veste a rigor) associados a tias jovens de uma qualquer Quinta Patiño transposta para a Margem Sul. Ou que a "prima" casada de *Quaresma*, por quem se apaixona o jovem engenheiro que está de partida para a Dinamarca, goste de se deitar na água gelada de um bebedouro (desde que o jovem engenheiro a esteja a ver), ou suscite paixões devido aos seus risos e momentos depressivos, tão imprevistos uns como os outros. Mas em ambos os casos trata-se de personagens perdedoras, que no final desistem ou abdicam da vida que o seu passado *fatal* lhes prometia.

Na citada entrevista, José Álvaro Morais reconhecia que até *Quaresma*, inclusive, nunca filmara nenhuma história de *redenção* — ele para quem as redenções do Dogma 95 ou anteriores não constituíam novidade. Talvez que a outra imagem da feminilidade preferida por José Álvaro Morais fosse a da velha feiticeira (não menos arquetipal, opaca e incompreensível que a *femme fatale* juvenil), mas que, para além da aparição inesperada de Vieira da Silva pintada no final de *Ma femme chamada Bicho*, era afinal um homem velho e travestido, como o tio do *Peixe Lua* (desempenhado por Paco Rabal), inspirado num episódio biográfico de Luchino Visconti, que pelo menos uma vez se vestiu de tia velha para visitar sobrinhos.

As duas últimas longas-metragens do cineasta vieram lançar luz sobre os seus filmes anteriores, porque operam um salto qualitativo em direcção a uma nova etapa (interrompida), ao mesmo tempo que remetem para os trabalhos concluídos — apesar dos consideráveis lapsos de tempo que os separam. De facto, entre 1975 e 2003, ele terminou, ao todo, três longas-metragens ficcionais (*O Bobo*, *Peixe Lua* e *Quaresma*), uma média metragem fic-doc (*Zéfiro*) e dois documentários com dimensão de longa-metragem (*Cantigamente* e *Ma femme chamada Bicho*). Ao revermos a obra de José Álvaro Morais, temos o sentimento de estarmos diante de um realizador que se foi afirmando de filme para filme, apurando as suas formas e o seu discurso em busca de temas e expressões marcadamente individuais e que garantiam um itinerário

feito de saltos qualitativos carregados de inventividade, a par de um diletantismo resultante, em boa parte, da aceitação ou do aproveitamento de encomendas de diversas índoles (*Cantigamente*, *Ma femme chamada Bicho*, *Zéfiro*).

Desde a morosa complexidade de *O Bobo* e da simplicidade espantada de *Ma femme chamada Bicho*, ambos marcados por evidentes dificuldades técnicas, até à mais ágil complexidade de *Peixe Lua* e à nova sobriedade bi-linear de *Quaresma*, percebe-se que o realizador estava a caminho de uma nova maturidade alimentada pela sua própria experiência, e que merecia que se esperasse dele, a seguir, um grande filme. Fá-lo-ia ele, se tivesse vivido? O legado dessa expectativa não apaga, porém, momentos de originalidade cinematográfica disseminados pela sua curta obra, momentos com que — espera-se — alguma cinefilia jovem continuará a aprender. ■

Notas do texto

1. *Ludwig, requiem para um rei virgem* (1972), primeiro filme da trilogia que inclui *Karl Mayer — a procura do paraíso perdido* (1974) e *Hitler, um filme da Alemanha* (1977). Syberberg desenvolveu nesta trilogia formas de representação anti-naturalistas, afastando-se radicalmente da linguagem cinematográfica dominante e restabelecendo contacto com opções características de Eisenstein, do expressionismo alemão, das óperas de Wagner e do teatro épico de Brecht (v.<www.syberberg.de>).

Bibliografia citada:

SAGUENAIL (Serge Abramovici), *Reinos desencantados — Um olhar sobre a obra de José Álvaro Morais*, ed. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2004.

Outra bibliografia:

A.A.V.V., *José Álvaro Morais*, ed. Faro Capital da Cultura e Ministério da Cultura, 2005, sobretudo LEMIÈRE, Jacques, "Conversa(s) com José Álvaro Morais", pp. 42-61, e "José Álvarto Morais, português, cineasta moderno", pp. 88-93.
LEMIÈRE, Jacques, « *Le Bouffon*, film de José Álvaro Morais, 1979-1987: *"Un contre-point à l'éloquence grandiose d'Herculano"*», comunicação no colóquio «Littérature, cinéma et multiculturalisme dans le monde lusophone », Universidade de Paris-Nanterre, Novembro de 2006.

Filmografia disponível (três DVD's editados em 2005 pela Atalanta):

1975 — *Cantigamente nº 3*, documentário histórico (filme de montagem), 16 mm, 85', terceiro filme da série "Cantigamente". Realização, Argumento e Montagem: José Álvaro Morais. Produção: Centro Português de Cinema para a RTP. Consultores: Oliveira Marques, César de Oliveira, Alexandre O'Neill. Textos de Alexandre O'Neill. Fotografia: Emílio Pinto. Som: João Canedo, João Carlos Gorjão. Participações: Os Cómicos (Maria Amélia Mata, Fernando Heitor, Ricardo Pais, José Carlos Cunha, João Pinconé), Alexandre Cabral. Entrevistas com Milú (1944), Leonor Maia / Tatão (*O Pai Tirano*, 1941), Baptista Pereira (nadador) sobre Soeiro Pereira Gomes (autor de *Esteiros*). Material de arquivo da RTP. Exibição: RTP, 1976.

1976 — *Ma Femme Chamada Bicho*, documentário, 16 mm, 79'. Um retrato de Vieira da Silva e Arpad Szenes. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Centro Português de Cinema para a Fundação Gulbenkian. Fotografia: António Escudeiro. Som: Miguel Tomás. Montagem: José Álvaro Morais. Participações: Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes, Mário Cesariny, Guy Wellen, Jeanne Boucher, Dora Vallier, Jean-François, Jaeger, Sophia de Mello Breyner Andresen, Agustina Bessa-Luís e Marie Lek. Exibição: RTP2, Outubro de 1978.

1987 — *O Bobo*, longa-metragem ficcional, 35 mm, 123'. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Animatógrafo; Distribuição: António da Cunha Telles. Argumento: José Álvaro Morais e Rafael Godinho, a partir do romance homónimo de Alexandre Herculano. Fotografia: Mário de Carvalho. Montagem: José Nascimento. Som: Vasco Pimentel Música: Carlos Zíngaro. Com Fernando Heitor, Luís Lucas, Raul Solnado, Rão Kiao, Glicínia Quartim, Paula Guedes e Luís Miguel Cintra. Leopardo de Ouro no Festival de Locarno de 1987. Estreou a 4 de Janeiro de 1991 no King e no São Luiz.

1993 — *Zéfiro*, híbrido ficção-documentário, 35 mm, 52'. Realização: José Álvaro Morais. Produção: GER. Argumento: José Álvaro Morais e Jorge Marecos Duarte. Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Claudio Martinez. Som: Vasco Pimentel. Música: Carlos Azevedo. Genérico: João Botelho. Com Marcello Urgeghe, Paula Guedes, Inês de Medeiros, José Meireles, Luís Miguel Cintra. Apresentado no Festival de Locarno de 1994. Estreou a 16 de Setembro de 1994, no King.
No mesmo ano, *Margem Sul*, versão curta de *Zéfiro* para a RTP, 26'. Mais fiel ao modelo clássico do documentário. Desaparecem grande parte dos elementos ficcionais do filme. Exibição: RTP, Junho de 2003 (não disponível em DVD).

2000 — *Peixe Lua*, longa-metragem ficcional, 35 mm, 123 m. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Madragoa Filmes (Paulo Branco). Distribuição: Atalanta Filmes. Argumento: José Álvaro Morais e Jeanne Waltz. Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Jackie Bastide, Catherine Krassovsky. Som: Philippe Morel. Música: Riccardo Del Fra. Com Beatriz Batarda, Marcello Urgeghe, Ricardo Aibéo, Luís Miguel Cintra, Isabel Ruth, Paula Guedes, Assunción Balanguer, Fernando Heitor, Paco Rabal. Apresentado no Festival de Montréal de 2000. Estreou a 29 de Setembro de 2000 no Fonte Nova, King e Monumental-Saldanha.

2003 — *Quaresma*, longa-metragem ficcional, 35 mm, 95'. Realização: José Álvaro Morais. Produção: Madragoa Filmes (Paulo Branco) e Gemini Filmes (Paris). Argumento – José Álvaro Morais e Jeanne Waltz. Fotografia: Acácio de Almeida. Som: Philippe Morel. Música: Bernardo Sassetti. Montagem: Christine Maffre (som), Waldir Xavier. Distribuição: Atalanta Filmes (Lisboa) e Gémini Films (Paris). Com Beatriz Batarda, Filipe Cary, Rita Durão, Ricardo Aibéo, Laura Soveral, Paula Guedes, Teresa Madruga, Fernando Heitor, Rita Loureiro, Nuno Lopes. Apresentado no Festival de Cannes, Quinzena dos Realizadores, 2003. Estreou a 3 de Outubro de 2003 no Fonte Nova, Monumental e Millenium-Alvaláxia. José Álvaro Morais morreu a 30 de Janeiro de 2004.

Participações
José Álvaro Morais assinou, com Manuel João Gomes, o argumento de *Reporter X,* de José Nascimento, 1987. Os seus primeiros créditos no cinema datam da montagem de *Tapeçaria, uma tradição que revive*, de António-Pedro Vasconcelos, 1968, de quem viria a ser assistente em *Adeus, Até ao meu regresso*, em 1974. Deixou também uma versão não assinada do argumento para *A corte do Norte*, adaptado de Agustina Bessa-Luís, que viria a ser realizado por João Botelho (estreia em 2009), com argumento assinado pelo realizador (João Botelho fizera para José Álvaro Morais o genérico de *Zéfiro*) .

Beatriz Batarda em *Quaresma* de José Álvaro Morais

Nem Velho nem Novo: Outro Documentário

Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI

Ana Isabel Soares*

ESTE TRABALHO REPRESENTA o início de uma abordagem analítica do documentário português do início do século XXI. Pela proximidade do tempo em questão, o estudo padece por enquanto da ausência de um tratamento mais distanciado e sistemático da informação disponível. Em grande medida, as informações constantes no artigo e na tabela anexa acerca dos filmes documentais realizados em Portugal naquele período foram reunidas através do cruzamento de diferentes bases de dados, dispersas por instituições variadas, encontradas em catálogos de mostras e festivais, em entrevistas aos próprios realizadores ou disponibilizadas pelas produtoras. Não se pretende, portanto, apresentar um estudo definitivo nem sequer se entende como estando concluído; é antes uma abertura para o conhecimento e a reflexão sobre o documentário português mais recente, que se espera possa conduzir a uma exploração mais aprofundada sobre o tema e à apreciação crítica dos vários filmes em questão.

Diga-se, antes de avançar, que não cabe neste artigo breve uma problematização teórica do género documental. O que entendo aqui por *documentário* segue um critério pragmático muito específico: aquele que afirma que um filme é documentário se assim se descreve (por exemplo, na ficha técnica), se se integra em programações de festivais e mostras de documentários ou se é exibido em canais documentais particulares (em secções televisivas próprias, por exemplo), ou ainda se a obra do autor/realizador, no seu conjunto, o faz identificar como tal, ou se este se afirma documentarista (1). Além desta questão genológica – e apesar de essa ser também uma discussão já iniciada mas ainda incipiente em Portugal –, entre os filmes aqui referidos e listados na tabela anexa não se distinguem aqueles feitos para televisão dos feitos para cinema; na verdade, a partir do momento em que se torna dominante o registo em vários formatos vídeo (BetaCam, Digital, Mini-DV, HD) e se tornam (2) mais numerosas as co-produções com a participação das televisões, de algum modo deixa de fazer sentido tal distinção. Apesar de se considerar aspectos formais e acima de tudo estilísticos que podem caracterizar filmes gravados em 35mm por oposição àqueles feitos noutro formato, não cabe neste estudo preliminar a exclusão com base em distinções técnicas ou a separação entre uns e outros (3).

Interessa agora passar em revista alguma da historiografia do documentário no nosso país, que é quase tão recente como o próprio género em Portugal e que lida sistematicamente, através de análises de exemplos particulares de filmes e cineastas, com as questões ontológicas do próprio género (4). Em 1999, José Manuel Costa punha em causa a existência de um "Novo Documentário", por questionar, antes dessa, que tivesse existido um "'velho' Documentário" (5). Mais adiante, defende a ausência de uma tradição de documentário em Portugal, que avança como "hipótese de natureza histórica" decorrente da "análise concreta da evolução comparada" (6). A questão de estabelecer o percurso do documentário no nosso país relaciona-se, assim, com aspectos históricos e situações muito localizadas no contexto dos três primeiros quartéis do século XX. Costa associa um primeiro fôlego do documentário português às décadas de 1920 e 1930, que seria concomitante com a autonomização do género por todo o mundo ocidental. A partir daí, portanto, é possível compreender a estagnação e a infertilidade do género em Portugal se se tiver em conta o fechamento político e social em que o país mergulhou a partir do final dos anos 30 do século passado. O documentário viu-se numa espécie de bifurcação: em Portugal, definhou ainda no período de gestação (excepções feitas a casos pontuais que Costa acertadamente identifica e que, de acordo com o autor, apenas confirmam a sua teoria); pelo resto do mundo, em geral terá seguido o percurso que o levaria ao auge dos "inícios dos 60, quando, através da exploração do som síncrono e do plano-sequência, [...] voltou a ser decisivo para a evolução de *todo* o cinema" (7). O autor sugere ainda duas razões para esse distanciamento entre o documentário em Portugal e fora de Portugal: a inexistência, no país, de "organismos financiadores" e os mecanismos da censura na "difusão de filmes politicamente independentes"(8). A partir de 1974, terminado o período de isolamento político e cultural de Portugal, o género não só não se consolidou e continuou em dissonância com o que se ia fazendo no resto do mundo, como "começou a sofrer com a invasão, ou a contaminação, da reportagem televisiva" (9).

Sem tomar a posição radical de José Manuel Costa quanto à tradição do documentário em Portugal, António Loja Neves identifica as três razões que considera essenciais para o entendimento do carácter ímpar que o cinema documental português viveu na década de 90 do século passado: o "novo posicionamento português no mundo e a consolidação da sua experiência democrática", o fim da censura e a "nova condição de leccionamento das Humanidades", gerada pela "marcha democrática da nossa sociedade" e, por fim, a criação dos Encontros de Cinema Documental (10).

Em suma, ambos os autores procuram diagnosticar os principais constrangimentos que definiram a relação de Portugal com o documentário até 1999 e sublinham que o ponto de viragem começou a vislumbrar-se na década de 1990 (11). Tal reviravolta terá partido não tanto da área de produção, mas desde dentro do campo da exibição – daquilo que opto por referir aqui como *formação*. De facto, os acontecimentos que marcam o recrudescimento – ou o nascimento, se se seguir a tese de José Manuel Costa – do documentário em Portugal, sendo essencialmente de duas ordens, uma endógena e outra exógena, integram-se num movimento *formativo* que contribuiria para o dinamismo que, com mais ou menos percalços, o género vive desde então: por um lado, a institucionalização interna, com a criação cursos especialmente dedicados à realização de documentários (12), assim como as múltiplas mostras e festivais, além de incentivos oficiais, em tudo o que tal implica na abertura ao diálogo com outros contextos do documentarismo, com a formação de profissionais e de públicos e com inevitáveis processos de canonização; por outro lado, o simultâneo desenvolvimento tecnológico que, além da revolução política e social de 1974 – talvez mais até do que esta – democratizou o

acesso à produção e alterou para sempre a relação entre documentaristas, filmes documentais e os objectos, temas e assuntos dos documentários.

O culminar dos vários processos que estes desenvolvimentos sofreram deu-se, assim, nos anos de 1990. Para José Manuel Costa, essa terá sido a década em que plenamente já se pode falar de uma "primeira geração de novos cineastas para quem o género seria de facto a aposta central" (13). Os cineastas que se encontram hoje a trabalhar acima de tudo em filmes documentais vêm desta geração – frequentaram escolas e cursos de cinema, conheceram a prática fílmica através de experiências partilhadas em festivais e em colaborações de trabalho, têm à disposição instrumentos técnicos, conceptuais e históricos, que eram inexistentes ou não estavam ao alcance das gerações anteriores.

Como se verifica pela tabela anexa – certamente incompleta –, a primeira década do século XXI, o filme documental em Portugal tem uma dinâmica só paralela, e observadas as devidas diferenças históricas, em número de filmes produzidos, com os anos que se seguiram ao 25 de Abril. O aparecimento das câmaras digitais, como aponta Leonor Areal (14), teve certamente repercussão do aumento de produções documentais e no dinamismo que o género conheceu em Portugal no virar do século. No período pós-revolucionário, as circunstâncias responsáveis pela vitalidade do cinema documental português tiveram que ver com o momento histórico particular e com o interesse que suscitou em realizadores não só portugueses como estrangeiros (15). O estudo dessa época está ainda a ser feito (16), mas é já possível perceber diferenças fundamentais entre os documentários produzidos logo após e a propósito do contexto nacional que se seguiu à mudança de regime e grande parte das obras documentais saídas desde 2000 até hoje. Acima de tudo, os filmes documentais que surgiram no imediato pós-25 de Abril tiveram, por assim dizer, uma geração espontaneamente ligada ao momento histórico vivido – como sublinha José Manuel Costa, "a *força desses momentos* não foi a *força dos filmes*" (17).

Pense-se no filme de Sérgio Tréfaut, *Outro País – Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1975/1975* (1999). O seu eixo temático, precisamente a revolução democrática e o modo como foi vista e filmada por cineastas e fotógrafos não portugueses, pode ser tomado como símbolo e charneira entre as duas épocas. Nele, Tréfaut revisita os protagonistas (os que filmaram e os que foram filmados) e os lugares da revolução. Nos depoimentos, reencontros e revisitações que o filme reúne, por vezes até no confronto visível entre fotografias do período revolucionário e a actualidade, faz-se como que um ponto de situação e medem-se as expectativas da época com a realidade vivida mais de duas décadas e muitas mudanças depois. A distância interpretativa que se revela é mais do que a que se anteciparia por se estar perante visões estrangeiras ou temporalmente longínquas de um momento e de um país: o filme de Tréfaut sintetiza, além do fosso histórico e sociológico, o inultrapassável salto que vai de um cinema que servia com olhar quase cego um momento particular da vida em Portugal para um cinema que, acima de tudo, não se fecha num país – num modo de fazer documentário, que é consciente de si, que se compõe de uma lucidez impulsionadora e de uma ausência que quase diria absoluta de fronteiras criativas.

É tarefa fútil encontrar um denominador comum a todos os filmes documentais feitos em Portugal entre 2000 e 2010. Apesar disso, e porque muitas das condições de produção e realização são partilhadas por quem concretizou os filmes em questão, tentarei propor a leitura de um tom abrangente, que parece tingir de uma cor unificadora, nuns mais nítida do que noutros, as diferentes obras.

Os filmes documentais deste período são feitos, na sua maioria, por realizadores que eram demasiado jovens ou ainda nem sequer nascidos à altura do 25 de Abril. A visão que têm do passado do país (e das ex-colónias) é nostálgica na mesma medida em que é desprendida. O *engagement* e o didactismo que se encontra, por exemplo, em Rui Simões (mesmo nessa obra maior, que já revela um exigente distanciamento crítico do momento revolucionário, como é *Bom Povo Português*, de 1980), estão ausentes na repescagem dos temas para os documentários mais recentes: multiplicam-se os trabalhos sobre escritores ou artistas plásticos portugueses, sobre a vida do interior do país ou de zonas menos conspícuas, que se observam mais enquanto paisagens não comentadas (por exemplo, em *Da Pele À Pedra*, de Pedro Sena Nunes) do que como comentário político. Filmes como *Floripes, ou a Morte de um Mito*, de Miguel Gonçalves Mendes, *Ilha da Cova da Moura*, de Rui Simões, ou os seis capítulos de *O Nosso Caso*, de Regina Guimarães e Saguenail, constituem avaliações nostálgicas do passado e do presente – mas de uma nostalgia que se assume responsável por encontrar a imagem do país que já se formou, independentemente da vontade dos que hoje a observam. Não são os cineastas que, a 29 de Abril de 1974, se constituíram em novo sindicato e concordaram "fazer do cinema em Portugal um instrumento dinâmico popular de cultura e consciencialização política"(18) – os que hoje dirigem os filmes documentais em Portugal, sejam de gerações mais novas ou venham já de décadas anteriores, trabalham nas suas obras recentes isolados nas suas relações com o país, mas muito mais em família com o resto do mundo e dos conhecimentos (até técnicos) do género em que trabalham. Para José Manuel Costa é também uma ideia de "liberdade" que caracteriza o novo surto documental do início do século XXI. Referindo-se a Catarina Mourão e a Catarina Alves Costa como "*casos sintomáticos*", afirma que são "autoras livres dos bloqueios anteriores"(19) – se, no artigo, esses "bloqueios" têm um referente muito concreto na dificuldade de os documentaristas do período anterior lidarem com o seu lugar entre o documentário como opção e desafio assumido no cinema, leio essa liberdade relacionada não apenas com a identidade criativa de cada cineasta, mas também com o olhar sobre a identidade de cada um sobre o país.

Entre os de idade mais jovem, se nem sempre partilharam um passado de convívio nas mesmas filiações políticas, religiosas ou de movimentos artísticos, se raro terão discutido enquanto grupo a situação política do país, comungam de muito mais vivências sociais alargadas para fora do que definem as linhas geo-políticas que demarcam Portugal num mapa. A sua iniciativa é individual e não corporativa ou cooperativa; mesmo as equipas técnicas necessárias para fazer um filme são cada vez mais reduzidas e o trabalho de colaboração torna-se um labor por vezes solitário (como nos casos de Pedro Costa ou de João Dias).

Na simultânea distância e proximidade dos documentaristas de agora em relação uns aos outros e a cada uma das suas obras e temas, a primeira década do

século XXI faz culminar uma tendência iniciada com a passagem para uma democracia: a de *inventar* um país, a de imaginar – no sentido de captar e conferir imagens – o que seja uma identidade de linguagens (políticas, sociais, ou propriamente linguísticas), naquilo em que o chão comum é constituído por eixos diversificados de cultura que formam os temas documentariados: artistas plásticos, escritores, tradições etnográficas em declínio ou desuso, processos históricos, gente anónima.

Num aparente paradoxo – já que os documentários recentes vêm de uma geração de cineastas muito mais atentos e conhecedores do mundo para além das fronteiras do país – os filmes parecem ter como tema destacado *o próprio país*. Talvez esse traço não surpreenda, dada a proximidade dos realizadores aos temas explorados nos filmes – mas pode parecer surpreendente que um corpo tão vasto de filmes documentais concentre a sua atenção sobre uma mesma realidade estruturante e basilar. Existem, na história contemporânea de Portugal, dois momentos marcantes que ajudam a esclarecer esta confluência temática – a mudança de regime em 25 de Abril de 1974 e a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia, assinada a 12 de Junho de 1985. Não me refiro apenas ao facto de ter passado a haver, entre um tempo antes e um tempo depois do 25 de Abril, maior abertura à criação no cinema; nem sequer à óbvia consequência da gradual democratização do ensino (também do ensino das técnicas e da arte fílmicas); nem apenas à evolução técnica que em Portugal, como em todo o mundo, se sentiu nas décadas finais do século XX, e que permitiu um acesso mais barato, mais directo e mais universal a instrumentos e materiais de realização e de produção de filmes. Tudo isso são factores que devem ser considerados quando se reflecte acerca do percurso do documentário português das últimas décadas, como notaram COSTA e AREAL. Creio, no entanto, que a convergência temática que identifico revela, para além disso, uma vontade de inventar uma imagem do país: seja procurando narrar episódios históricos antes quase ausentes das narrativas históricas, como a guerra colonial ou o próprio processo de mudança de regime; seja por celebração de tradições identificadas como especificidades nacionais por oposição e receio de um nivelamento ou uniformização cultural que viria agregada à união económica; seja, enfim, por necessidade de pensar sobre a importância, as consequências, os protagonistas e os tempos de um Portugal traumatizado, renovado, despertado e agitado por alterações tão profundas, tão estruturantes e de origens tão diversas como as que se vivem de 1974 para cá.

* CIAC / Universidade do Algarve, Março de 2010

Referências bibliográficas

AA.VV. "Ainda Não Chegámos Lá", Mesa Redonda, *Docs.pt*, Revista de Cinema Documental, 03, Junho 2006, pp. 32-38.

AREAL, Leonor, 2005, "O Novo Surto do Documentário", blogue *Doc-Log* (http://doc-log.blogspot.com, acessível em Março de 2010).

CAMPOS, Jorge, 2006, "Da Urgência do Presente à Memoria do Futuro", *Docs.pt*, Revista de Cinema Documental, 03, Junho 2006, pp. 52-56.

COSTA, José Filipe, 2001, "A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão – Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976", disponível a partir de: www.bocc.ubi.pt (acessível em Março de 2010).

COSTA, José Filipe, 2002, *O Cinema ao Poder! – A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema Entre 1974-76: Os Grupos, Instituições, Experiências e Projectos*, Editora Hugin, Lisboa.

COSTA, José Manuel, 1999, "Novo Documentário em Portugal", *Documentário em Portugal*, dossiê de folhas não numeradas, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março de 1999 (ISBN: 972-619-131-9).

COSTA, José Manuel, 2001, "Questões do Documentário em Portugal", *Uma Clareira no Caminho das Estrelas: Olhar Sobre Uma Década de Documentário em Portugal*, XII Encontros Internacionais de Cinema Documental, Centro Cultural Malaposta – Amascultura, pp. 16-23.

LOJA NEVES, António 2001, "A Clareira", *Uma Clareira no Caminho das Estrelas: Olhar Sobre Uma Década de Documentário em Portugal*, XII Encontros Internacionais de Cinema Documental, Centro Cultural Malaposta – Amascultura, pp. 6-7.

MARTINS, Susana Ribeiro, 2006, "Balanço – Um Crescimento Desigual", *Docs.pt*, Revista de Cinema Documental, 03, Junho 2006, pp. 22-27.

PIÇARRA, Maria do Carmo, 2009, "*Catembe* ou queixa da jovem alma censurada, Entrevista a Faria de Almeida", *in Doc On-line*, nº 06 (www.doc.ubi.pt), pp. 240-249 (acessível em Março de 2010).

REIA-BAPTISTA, Vítor e MOEDA, José, 2010, "Algumas Notas Sobre o Cinema Português Depois de 25/4/1974", *in Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

Notas do texto

1. Sofia Trincão começa por afirmar, na entrevista que lhe propusemos no âmbito desta investigação: "Não sou documentarista." Mais importante do que esta afirmação para a definição do género a que pertencem os dois filmes que até agora realizou (com Oscar Clemente), porém, é o facto de ambos terem sido exibidos em festivais de documentários e de aí terem, inclusivamente, sido premiados: a institucionalização não permite as dúvidas que uma legítima posição autoral, que não autoritária, assim como uma apelativa problematização teórica, podem e devem explorar.

2.

3. Fique registada uma outra nota pragmática que conduziu a esta indistinção: na impossibilidade de aceder a todos os filmes listados na tabela, procurou-se o mais exaustivamente possível obter informação sobre cada um – o que nem sempre foi conseguido, por dificuldades várias de, em tempo útil, consegui-la junto de produtores, distribuidores ou até dos próprios realizadores.

4. Jorge Campos refere uma "crise de identidade" no documentário português que aponta a um "problema de memória", isto é, à inexistência ou à incipiência, no nosso país, de uma História do Documentário (CAMPOS, 2006, p. 53.), assim como de uma História Crítica do género, que permita uma "visão de conjunto dos seus principais episódios, protagonistas, implicações políticas, filiações artísticas e vínculos comunicacionais" e que não poderá ser desenvolvida "à margem da produção e da criação" (*idem*, p. 54).

5. COSTA, José Manuel, 1999. Em 2001, o autor reafirma a sua posição de que não houve em Portugal "um movimento ou uma 'componente' minimamente associáveis ao que, na

história do cinema, foi entendido como 'género documental'" (p. 16). Este artigo retoma as formulações, por vezes *verbatim*, do anteriormente referido e completa-o com dados históricos e uma mais aprofundada reflexão sobre o assunto – nomeadamente na nota (1), em que refere as "únicas correntes documentais portuguesas entre os anos 30 e 60", p. 23.

6. COSTA, José Manuel, 1999.

7. *Idem*.

8. *Idem*. Tome-se, como exemplo, o filme *Catembe*, de Faria de Almeida, de 1965, a que a censura impôs 103 cortes e a destruição da película cortada: "Dos 2400 metros de película, restou apenas metade. A duração de *Catembe* passou de 1h20 para 47 minutos" (PIÇARRA, 2009, pp. 241-242). Ironicamente, a secção de *Catembe* que mais sofreu com os cortes da censura foi a história ficcional que corria paralela à narrativa documental sobre Lourenço Marques. Em 18 de Março de 2010, o projecto Chão organizou no cinema Nimas, em Lisboa, uma exibição de *Catembe*, com a presença do realizador, em que se mostraram também alguns excertos de cortes que escaparam à destruição e se encontram hoje depositados no ANIM – no total, porém, não montam a mais de 10 minutos.

9. COSTA, José Manuel, 1999.

10. LOJA NEVES, 2001, p. 6.

11. Sobre esta matéria, registe-se a cronologia breve de alguns acontecimentos relevantes para a história do documentarismo em Portugal: em 1990, é criado o Secretariado Nacional para o Audiovisual. Nesse mesmo ano, o Departamento de Cinema da Amascultura, encabeçado por Manuel Costa e Silva, foi responsável pela primeira edição do Festival Internacional de Cinema Documental no Centro Cultural da Malaposta (FICDA), cujo programa acolheu na altura todos os documentários portugueses enviados, dada a escassez de candidaturas. A programação foi constante até 2001, ano em que ocorreu a última edição do festival da Malaposta com a sua configuração original. Em 1992 foi criado o Núcleo de Antropologia Visual do Centro de Estudos de Antropologia Social, no ISCTE, que organizou várias mostras de cinema documental. Em 1994, a Cinemateca Portuguesa exibiu um ciclo de cinema documental, apresentado por Frederick Wiseman. Em 1996, o Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual (actual Instituto do Cinema e do Audiovisual) criou o primeiro concurso de apoio à produção de filmes documentais. Em 1998 foi criada oficialmente a AporDOC – Associação pelo Documentário, que existia informalmente desde 1996 e que, desde a sua constituição oficial, apadrinhou o FICDA. Em 2000 arranca o Festival Doc's Kingdom, em Serpa. Em 2002, o Festival Internacional DocLisboa substituiu o da Malaposta e passou a limitar o número de filmes a concurso. Em 2003 não houve edição do DocLisboa, por cortes do financiamento autárquico, mas o festival regressou em 2004 e mantém a sua realização anual desde então. Desde 2006, a AporDOC organiza ainda, em conjunto com a Videoteca Municipal de Lisboa, a Panorama – Mostra do Documentário Português, um evento não competitivo e centrado na produção nacional. Ainda em 2006, tem início a Mostra DOC TAGV, organizada pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica da Universidade de Coimbra (responsável pelo festival Caminhos do Cinema Português desde 1994). As mostras e concursos de documentários nos vários festivais foram e são ainda hoje acompanhados por seminários, oficinas e debates dedicados ao género, orientados por documentaristas nacionais e internacionais. Além disso, vários cineclubes nacionais têm exibido, ao longo dos anos, extensões dos diferentes festivais e mostras, que levam os documentários a outras salas além das da capital. (Para uma contagem, ainda que incompleta, dos filmes portugueses exibidos no FICDA, cf. AREAL, 2005; e MARTINS, 2006.)

12. Cf. a secção "A Odisseia da Formação" em MARTINS, 2006, pp. 25-26.

13. COSTA, José Manuel, 2001, p. 21. Isto, segundo o autor, por oposição a exemplos isolados nas carreiras anteriores de vários cineastas, ou, referindo-se ao surto de filmes documentais produzidos em Portugal nos anos a seguir à Revolução, a um "documentário que, em geral foi pouco ambicioso na forma, que foi menos original do que a melhor ficção da altura, e que, para muitos, voltou aliás a ser terreno de passagem" (*idem*, *ibidem*).

14. Cf. AREAL, 2005.

15. Entre outras obras emblemáticas, exemplos disso são o extraordinário documento *As Armas e o Povo*, de 1975, uma realização do Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, que, além do trabalho de profissionais portugueses, integrou imagens e entrevistas feitas aos populares entre 25 de Abril de 1974 e 1 de Maio desse ano, pelo realizador brasileiro Glauber Rocha e o filme de Thomas Harlan, *Torre Bela*, de 1977.

16. Veja-se, por exemplo: COSTA, José Filipe, 2001; COSTA, José Filipe, 2002; as notas sobre o tema em COSTA, José Manuel, 2001; ou ainda, neste mesmo estudo REIA-BAPTISTA, Vítor e MOEDA, José, 2010.

17. COSTA, José Manuel, 2001, p. 21, itálicos no original.

18. COSTA, José Filipe, 2001, p. 1.

19. COSTA, José Manuel, 2006, p. 23.

Van der Keuken

O cinema europeu e um novo World Cinema

A renovação política e estética do cinema europeu — suas identidades nacionais e culturais numa era de crescente globalização.

Jorge Jácome

A IDEIA QUE TEMOS de "cinema europeu" parece estar cada vez mais a mudar, principalmente devido ao declínio da relevância das cinematografias nacionais e ao crescendo de importância do emergente *World Cinema*. Até há décadas atrás, o cinema na Europa era conhecido principalmente pela sua conotação com filmes feitos na Europa Ocidental e fortemente influenciados pelas tradições artísticas do pós-guerra e da era moderna. Era classificado como "cinema de autor" aquele que incorporava as referências nacionais da literatura e do teatro, e cujo estilo remetia para um "cinema artístico", habitado por protagonistas com psicologias complexas, muitas vezes influenciadas pelos alter-ego dos realizadores.

O cinema europeu é também visto como um cinema que é feito fora dos benefícios comerciais e das restrições da "box office". Em vez disso, os filmes são financiados através de regimes de financiamento nacional ou de subsídios do governo. Para alguns, as medidas de apoio às cinematografias nacionais são cruciais como iniciativas de protecção e salvaguarda da criatividade do país. Na década de 70, o cinema europeu era referido como um cinema político ou de "avant-garde", com uma atracção por minorias: os filmes que estavam dispostos a assumir riscos formais ou a praticar uma política de intervenção na sociedade.

Por estas razões, os cinemas nacionais funcionavam como marcas identitárias ou comocum dos indicadores descritivos dos países, como o Produto Nacional Bruto (PNB), o serviço nacional de comboios ou o sistema dos monumentos patrimoniais. Em termos artísticos, podíamos compará-los às companhias nacionais de bailado ou de ópera. Normalmente isto significa que o cinema nacional é, ou quer ser, uma instituição (oficialmente ou pelo menos de modo semi-oficial) desfrutando, quando definido como cultura, de subsídios estatais. Isto implica uma relação económica com o próprio país e com o Estado.

Historicamente, o cinema na Europa tem vivido dessa relação económica com o Estado desde a segunda metade da Primeira Guerra Mundial, quando era usado como propaganda. Desde aí, as medidas governamentais, abrangendo tarifas e taxas, têm legalizado e legitimado os cinemas nacionais de forma a possibilitar a oscilação entre uma sua definição como indústria e como cultura. A questão das privatizações e da transformação dos media e dos meios de comunicação, sob princípios comerciais e de mercado, têm sido os principais factores a pôr em causa a ideia de cinema nacional.

Detendo a posição hegemónica nos meios de produção, de distribuição, de circulação e de exibição comercial em grande parte do mundo, as corporações cinematográficas norte-americanas exercem há décadas uma intensa pressão sobre os realizadores de outros países, como forma de impedir o crescimento dos seus públicos e, consequentemente, o lucro e o progresso dos cinemas nacionais.

No entanto, a rápida expansão cultural que o cinema provoca e a constante troca de capitais nas produções contemporâneas tornaram o cinema numa arte cada vez mais internacionalizada e global. Os sectores independentes conseguem cada vez mais expandir-se além fronteiras, muito devido ao circuito dos festivais de cinema. Hal Hartley, Paul Thomas Anderson, Alejandro Amenábar, Tom Tykwer, Fatih Akin, Wong Kar-Wai, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami e Lars Von Trier têm mais em comum entre si do que propriamente com os realizadores dos respectivos "cinemas nacionais", mas, paradoxalmente, proporcionam um novo significado regional ou atributos locais ao seu país.

Há uma arte cinematográfica internacional que comunica conceitos partilhados e similares através de um vasto espectro de configurações, mas com um reportório estilístico facilmente identificável. Em parte determinado pelas novas tecnologias fílmicas, este reportório estilístico ajusta-se ao facto dos realizadores de cinema partilharem, com a sua audiência, um universo cinéfilo cheio de referências cinematográficas históricas, que resultam da evolução de uma norma ou de um padrão que poderá vir do "circuito internacional de festivais de cinema".

Por outro lado, a descida acentuada dos custos do digital face à película possibilitou que os filmes – tanto na ficção como no documentário – quebrassem as barreiras entre a arte e o comércio, com que tradicionalmente o conflito Europa-Hollywood costuma estar conotado.

Os filmes são frágeis, perecíveis e com uma fisicalidade impermanente. Precisam de financiamento e de apoio estatal, não só para a sua produção, mas também para preservar a sua existência futura. Até há poucas décadas atrás, antes da invenção das cassetes de vídeo e do DVD, a presença e existência de um filme dependia exclusivamente da sua exibição nas salas de cinemas, e, para muitos, esse facto era parte da essência do cinema. Com a passagem do tempo, os filmes tornaram-se em objectos culturais que circulam no dia-a-dia, nas existências quotidianas, e no entanto, pode sentir-se neles toda a implicação estética da arte do momento. O cinema não deixa de ser a memória cultural mais preciosa do século XX, suscitando, não só uma nostalgia, mas também um impulso ético para tentar preservar os seus conteúdos para a posteridade.

Estamos, neste preciso momento, num período de mudança da significação e dos signos cinematográficos. O estado do mundo reflecte-se, inevitavelmente, no cinema contemporâneo. A necessidade de falar da globalização dos povos, das línguas e das culturas parece ser crucial para grande parte dos realizadores. Um filme, actualmente, é mais influenciado pelo estado do mundo do que nunca antes fora. As últimas duas décadas têm sido marcadas por uma revolução tecnológica – telemóveis, e-mail, videojogos, youTube, blogs, internet e WiFi mudaram radicalmente hábitos e comportamentos, transformaram a noção de comunidade e de comunicação. Estas novas tecnologias afectaram também o mundo do cinema de diversos modos: influenciaram profundamente a gestão da produção, surgiram a animação 2D e 3D, os efeitos especiais, os *décors* e a montagem virtuais, fazendo-nos caminhar cada vez mais para um suporte que deixa de ser físico (a película) e passa a ser numérico (digital).

Um filme dum país do qual se desconhecia a cinematografia exibe-se num festival europeu, produz o seu choque e no mesmo instante, com alguma surpresa, descobre-se que o referido país fazia tranquilamente cinema há um tempo considerável. É evidente que muitas das indústrias são completamente novas, e presentemente não restam muitos sítios no mundo onde não funcione uma cinematografia de qualquer tipo.

Não é fácil definir o termo *World Cinema* enquanto género cinematográfico ou como conjunto de cinematografias provenientes de vários cinemas nacionais, mas ele pode ser visto como um cinema visto pelos olhos do ocidente. Muito semelhante ao termo *World Music* ou *World Literature*, o termo foi criado para categorizar a música e a literatura proveniente das culturas "não ocidentais" ou com influências desses países, ocupando secções diferentes dos filmes e da música *mainstream*. Comparando o *World Cinema* à *World Literature*, escreveu David Damrosch em *"What is World Literature?*":

> "World literature is... always as much about the host culture's values and needs as it is about a work´s source culture hence it is a double refraction, one that can de described through the figurefigure of the ellipse... A work changes in nature when it moves from a national sphere to a new worldly context; works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture´s national tradition and the present needs of its own writers. Even a single work of world literature is the locus of a negotiation between two different cultures."

É certo que estes termos são demasiado abrangentes (em Portugal, na categoria de *World Music* podem estar o músico Bonga e a cantora Mariza). Esta categoria ajuda a definir um grupo de cinematografias que é pensado de uma forma mundial. O termo pode estar ligado a aspectos comerciais, servindo como chancela para vender melhor os filmes identificados como "diferentes" e "exóticos", mas é também uma ajuda para levar filmes de difícil acesso a um público que aprecia um tipo de cinema, de música ou de literatura com outras influências ou origens.

O grande impulsionador da internacionalização dos filmes e a forma de acesso mais rápida às cinematografias de todo o mundo continua a ser o sistema dos festivais de cinema. O número de festivais cresce a uma enorme velocidade em relação ao número de filmes. Por um lado, os festivais diminuem a possibilidade de qualquer obra de verdadeira qualidade ficar esquecida; por outro, o aumento do número de festivais torna os filmes galardoados cada vez mais insignificantes, perante um panorama de filmes com vários prémios, mas sem grande prestígio.

No panorama internacional dos festivais, um filme europeu compete ao mesmo nível com qualquer outro de qualquer outra parte do mundo. Vivemos um cinema que tem as mesmas qualidades técnicas, a mesma informação disponível, os mesmos acessos, a mesma forma de pensar as imagens. A premissa dramática de um filme europeu já não é diferente da de um filipino; aliás, o próprio lado artístico e *avant-garde* que a Europa possuía, existe agora (se não mais) num filme iraniano ou da América Latina.

Em 1951, *Rashomon*, de Akira Kurosawa foi a sensação de Veneza, ganhando o grande prémio do festival. Era a primeira vez que um filme não ocidental ganhava um festival de cinema europeu tão importante como Veneza ou Cannes. A história de como *Rashomon* chegou a Veneza é contada de duas maneiras diferentes: de acordo com a primeira, os japoneses, ansiosos por concorrer com um filme, mas que não tinham a certeza sobre se teriam hipóteses desse filme ser exportado, consultaram uma companhia cinematográfica italiana para os ajudar, que por sua vez representava firmas em Tóquio. De acordo com a outra, os produtores japoneses, ansiosos por ver a sua indústria adquirir cotação internacional, resolveram fazer um filme com a finalidade expressa de cativar o Ocidente – exótico mas não chocante, um pouco misterioso, feito propositadamente para ser o filme- sensação de um festival.

Fosse por acaso ou intencionalmente, conseguiram-no: *Rashomon* foi visto com outros olhos em Veneza nesse ano, e em 1954, em Cannes, *Jigokumon* de Teinosuke Kinugada ganhou a Palma de Ouro, em grande parte devido à sua fascinante utilização da cor. O valor dos festivais cinematográficos reside precisamente neste súbito convergir de atenções. Numa edição anual de um festival, mostra-se o que de melhor é feito por cada cultura cinematográfica. E os cinemas nacionais ainda lutam por levar para casa o grande prémio, como acontece nas grandes competições desportivas (Jogos Olímpicos, campeonatos de Futebol etc...).

Numa época de globalização e de aumento das migrações, os espaços geográficos (tais como as fronteiras nacionais) e os locais de exibição cinematográfica (como os festivais internacionais de cinema), são invariavelmente mais híbridos e mais gerais, e as distinções entre as dicotomias ocidente-oriente, o eu e o outro, embora enraizadas no imaginário e na "cultura" popular, começam cada vez mais a dissolver-se. Num capítulo intitulado "Issues in World Cinema", Wimal Dissanayake sugere que devemos ver filmes não-ocidentais, não como expressões de essências imutáveis, mas sim como lugares de contestações discursivas ou como espaços de representação em que se mudam os significados sociais e culturais.

A Europa desempenhou um papel muito forte na

diversificação dos cinemas de autor nacionais do mundo, que proporcionaram a nova categoria do *World Cinema*. Como escreveu Jean Claude Batz, em *L'audiovisuel européen, un enjeu de civilisation*:

> "The questions are always the same. Defending European cinema does not only mean defending Europe. It is also defending cultural diversity, which can and should exist everywhere. And here precisely, the cultural diversity should be present through artistic diversity. There is more and more exchange for co-productions in Europe, but there is very little cultural exchanges. Today, the issues at the political level in Europe also apply to cinema and vice versa. What do we want? A Europe that is a market or a Europe of cultures? We should realize that it is vital for us to have access to a variety of films."

Da mesma maneira que os espectadores do novo W*orld Cinema* procuram novas formas de ver cinema através do passado e da tradição das culturas, os próprios realizadores procuram o mesmo. Em 1985, o realizador holandês Van der Keuken ficou seriamente doente, mas recuperou do cancro intestinal que lhe tinham diagnosticado. Tornando essa recuperação num momento favorável da sua vida, libertando-o da necessidade de explicar o mundo ou de o alterar, empreendeu uma série de projectos que o levou à Índia, Tailândia, Tibete, África central e América Latina. Em Hong Kong fez *I Love $* (1986), captando a cidade numa fase frenética de transição. Mas, como no casos de outros realizadores no passado (Rosselini, Renoir, Louis Malle), foi a Índia que o ajudou a resolver a sua crise e o fez estabilizar a sua identidade em transição. Para Van der Keuken, Madrasta (*Madras*) em particular foi o catalisador que lhe proporcionou uma nova visão do ser humano, onde os opostos não só coexistem, como são as próprias contradições que dão acesso a um entendimento mais profundo do que pretendemos fazer durante a nossa breve estadia na terra.

Em 1998, Van der Keuken sofreu uma recaída do cancro. Desta vez, decidiu torná-lo público através de uma viagem com um resultado incerto. O resultado foi o seu último filme completo, *The Long Vacation*. Juntamente com a sua mulher Nosh, que fez o som dos seus filmes nos últimos vinte anos, filmou enquanto viajava pelo mundo à procura das últimas respostas para um mundo cada vez mais globalizado. Morreu em 2001.

Cada vez menos sabemos de onde vem a noção de criação ou de identidade. O cinema, e toda a arte em geral, já convivem acentuadamente com as ideias de multiculturalidade, multiculturalismo e inter-culturalidade. Exemplo disso é o filme *Blindness*, ou *Ensaio sobre a cegueira*, que estreou em Cannes realizado por um brasileiro (Fernando Meirelles), baseado num livro de um autor português (José Saramago), adaptado por um escritor canadiano (Don McKellar), produzido com dinheiro canadiano, brasileiro e japonês (Rhombus Media, 02 Filmes, Bee Vine Pictures, outros) e falado em inglês e japonês.

Num mundo cada vez mais competitivo, a Europa, para concorrer, quer com o mercado Norte-Americano, quer com os outros cinemas do mundo, criou o programa MEDIA, para preservar a diversidade cultural e linguística europeia e o património cinematográfico e audiovisual europeu, garantindo a circulação e o visionamento de obras audiovisuais europeias dentro e fora da União Europeia. O programa permite apoiar projectos que visem desenvolver as competências criativas e de gestão dos profissionais do sector audiovisual europeu e adaptar as suas qualificações técnicas às tecnologias digitais. O objectivo é reforçar a dimensão europeia das acções de formação audiovisual, apoiando a colocação em rede e a mobilidade dos agentes envolvidos (escolas de cinema europeias, institutos de formação, parceiros do sector profissional, etc...).

Hoje, vivemos o mundo de muitos modos, com diversificadas cores, em espaços e tempos plurais, com densidades que nos tocam mais ou menos profundamente e a partir de fragmentadas memórias. Mas hoje, mais do que nunca, fazemo-lo a uma escala e a uma velocidade descontrolada. Porque a escala é uma escala global, em que as fronteiras se diluem e as referências identitárias se perdem ou se multiplicam ao infinito. Isto determina uma mudança fundamental na experiência de vermos o mundo.

O papel da Europa parece ser, hoje, o de acompanhar o que de melhor é feito no resto do mundo, em vez de dominar o mercado mundial. O cinema é hoje uma arte que procura constantemente influências para inovar. Se em vez de competir com o *World Cinema* se juntar a ele, o cinema europeu ganhará maturidade cultural, como tem vindo a acontecer. O mundo é agora uma experiência sem retorno.

Arena, de João Salaviza

O tempo dos outros: João Salaviza e Cláudia Varejão no interior de uma nova geração

Carlos Pereira

HÁ UMA NOVA GERAÇÃO do cinema português que, ainda sem longas-metragens, já reflecte caminhos do futuro. Apenas com um conjunto de curtas-metragens – premiadas em festivais nacionais e internacionais – anunciam o cinema português como detentor de uma linguagem cinematográfica mais universal (porque singular) e vanguardista (porque primitiva). Claramente inseridos numa tipologia de autor, entendem o cinema como um espaço de aprendizagem e de auto-conhecimento, colocam em causa a divisão rígida entre ficção e documentário e promovem o tempo de preparação e as equipas pequenas. A introdução do digital e da noção indefinida das distâncias universais vêm trazer uma visão mais optimista do futuro, ainda que esteja implícita uma adaptação aos novos meios tecnológicos. Este texto é uma reflexão sobre o cinema de João Salaviza e de Cláudia Varejão, dois autores de uma nova geração que, inseridos nos sistemas de produção em vigor, conseguem introduzir a relevância e a singularidade de um novo olhar.

Escreve Bresson, nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*, que "*novidade não é originalidade nem modernidade*" e, consequentemente, cita Rousseau: "*Eu não procurava fazer como os outros nem fazer de modo diferente*". Daí que sejam curiosas, e manifestamente oportunas, as palavras da realizadora Cláudia Varejão:

> "Não sinto que haja uma Nova Vaga comigo ou com o João Salaviza, porque olho para os nossos filmes e não vejo nada de novo. Vejo cinema, vejo trabalho. Talvez por termos passado por um tempo difícil, em que os filmes não eram vistos, que não iam mais longe, não iam a festivais, talvez nesse sentido esteja a haver um interesse maior sobre o nosso cinema."

Talvez seja pivotal seguir esta linha de pensamento para levantar algumas questões, nomeadamente sobre os processos de fazer um filme e sobre a linguagem específica do próprio cinema (respeitante às imagens e sons). Em primeiro lugar, as palavras de Varejão remetem para um passado menos luminoso do cinema português, quase entendido com um género em si – com todos os preconceitos que isso implica. Qual a importância efectiva desta nova geração ao implementar no mundo um cinema português? Qual o interesse em chegar ao público? Realizadores como João Salaviza ou Cláudia Varejão defendem que fazem cinema para ser visto, e encontram nos festivais janelas de exibição justas para o seu cinema. Contudo, relativizam:

> "Eu acho maravilhoso que os filmes sejam vistos. Fazer filmes para ficarem guardados, e para eu ficar contente comigo, ou ser quase um processo terapêutico de eu conseguir fazer coisas, isso não tem interesse nenhum. É bom, mas não chega. As curtas só são vistas em festivais. Há muitos festivais, e hoje em dia os nossos filmes vão de Santarém a Tóquio, vão a todo o lado. E mais, perceber que os nossos filmes são compreendidos por outras culturas, isso tem sido surpreendente. Mas para mim os festivais de curtas têm uma coisa muito perversa, que me incomoda, que é a competição. Como se os filmes fossem passíveis de serem comparados. Como é que isto não acontece em mais sítio nenhum? Não acontece nas artes plásticas, não acontece no teatro. Estamos a falar de processos de criação, que são autorais, pessoais. Como é que isto é comparável? Os festivais vivem da comparação. É claro que é bom quando ganhas um festival, porque os prémios abrem a possibilidade de poderes continuar a filmar. Mas depois há este lado muito perverso, que não há como contornar" (Cláudia Varejão.)

> "No meu caso, apesar de ter tido a particularidade invulgar da minha curta estrear comercialmente, teve para aí quinze mil espectadores. Se somar a quantidade de pessoas que já viram o filme em todos os festivais por onde o *Arena* já passou e ainda vai passar, esse número vai ser maior do que o número de pessoas que o viram na estreia comercial. Há vinte anos seria o oposto, o festival era um empurrão para o filme. Os festivais têm esse poder perverso de legitimar os filmes que interessam ou não. No entanto, é importante referir que um festival não é nenhuma garantia nem nenhum selo de qualidade para um filme" (João Salaviza).

Conscientes da importância efectiva dos festivais de cinema, os realizadores da "novíssima" geração vêem-se perante um ponto de viragem invulgar. O seu sucesso começa antes das longas-metragens, e o público em festivais apresenta-se como sobejamente superior ao público que poderiam conseguir com uma estreia comercial. Ao mesmo tempo, defendem a *perversidade* subjacente à comparação de exposições pessoais que cada realizador coloca num filme. Uma janela de oportunidades que vem, ao mesmo tempo, possibilitar a passagem para as longas-metragens subsidiadas. É uma aposta num realizador, numa visão, numa linguagem, que não deve, no entanto, rotular o "bom" e o "mau", antes incentivar à diferença dos olhares e desprezar, acima de tudo, o universalismo de pensamento (que não deve ser confundido, nunca, com o universalismo cinematográfico: do drama, da estrutura, da construção, da relevância).

Quando João Salaviza nos fala do seu "*desejo de fazer um cinema sem moralismos nem dogmatismos*", associando-se a um lado político de outros autores mundiais contemporâneos (Kiarostami, Dardenne, Martel), podemos assumir alguns pontos sobre a linguagem. Em primeiro lugar, o cinema contemporâneo ganha uma importância formal que abriga uma importância política, assumindo-se que cada filme é "*mais do que uma história bem contada*".

É contudo essencial referir a linha ténue que separa a *liberdade* do *vago* dentro do cinema presente. Se se promove um cinema mais livre nas suas imagens e sons, mais ambíguo, menos explícito e evidente nas suas mensagens, os critérios justos indicam ser os primitivos (a construção em Bresson, o conceito fundador em Bergman, a procura da vida interior em Cassavetes). Por outras palavras: como enquadrar? O que escolher quando se faz uma imagem, quando se faz um filme? É fácil cair no desequilíbrio, na subjectividade libertina, na imprecisão dos objectivos. Aí estamos, irremediavelmente, num campo do aleatório, do vale-tudo, em que o espectador é relegado para segundo plano face a imposições estilísticas – sem critérios que não os do próprio, perdidos no vazio das ideias cinematográficas.

Em segundo lugar, Portugal parece ser um país onde se cultiva um pessimismo das histórias, onde as personagens se mantêm, de forma quase linear, numa trágica situação inicial. Se os silêncios continuam a contaminar as imagens, surge um dinamismo das relações entre personagens, que se traduz na utilização realista, quase documental, da palavra (ao invés da teatralização e da citação literária ou cinéfila). Por último, os realizadores continuam a assumir a escrita do argumento, inseridos na prática semi-institucionalizada do *cinema de autor*. Se por um lado se investe num final aberto-fechado, do qual se retém essencialmente uma sensação face aos *acontecimentos* do filme, por outro lado anulam-se, a espaços, as relações de causalidade. O efeito pode não ser, no entanto, negativo. À semelhança de alguns realizadores independentes norte-americanos, os filmes parecem situar a narrativa e as personagens num tempo exclusivamente presente, um *agora* emocional e existencial que não anula a sua tridimensionalidade ou humanidade. Realizadores como Salaviza ou Varejão surgem com a frescura do contemporâneo mas *potencialmente* ligados à linguagem e à construção dos grandes autores clássicos. Ou seja: para que serve um filme? No respeito pelas imagens e pelos sons, trata-se de dois realizadores que acreditam que a novidade vem da sua própria descoberta interior enquanto cineastas, desmistificando ideias como as de que o estilo e as obsessões formais vêm em primeiro lugar. Atentemos às palavras de João Salaviza:

> "Acho que aquela discussão antiga de que é proibido fazer campo/contra-campo já não faz sentido. O filme tem as suas necessidades. Nunca fiz nenhum campo/ contra-campo mas se calhar um dia vou fazer. Acho que não faz sentido aquele tipo de preconceitos como: não gosto de zooms, não gosto de câmara à mão. São coisas abstractas. O cinema tem a ver com muitas outras coisas antes destas decisões."

A defesa de uma *verdade cinematográfica*, das sensações dentro das micro-histórias que se contam nas suas curtas-metragens, parece ser um ponto comum. Quanto à origem das ideias assume as mais distintas formas. Se Cláudia Varejão encontra o seu cinema em ideias pessoais, inscrito na biografia e na sua experiência do mundo, João Salaviza descobriu *Arena* (Filme vencedor da Palma de Ouro para Melhor Curta-metragem no Festival de Cannes de 2009, acontecimento pioneiro na história do cinema português) a partir de uma reflexão social, tendo o filme ganho forma a partir do desejo de filmar a violência juvenil nos bairros sociais. Quanto ao suporte, as opções também se revelam diferentes. Se uma imposição de Salaviza em *Arena* era filmar em 35mm, Cláudia Varejão preferiu filmar o seu *Um Dia Frio* em HD, demonstrando a potência da alta definição e a sua cada vez maior plasticidade cinematográfica. Os resultados são sintomáticos de uma articulação eficaz entre realização e direcção de fotografia. Na operação de câmara, ambos se desatam da exclusividade do plano fixo: se em *Arena* prevalecem as panorâmicas subtis que acompanham a personagem e a libertam de um mundo fechado, em *Um Dia Frio* é Cláudia Varejão quem assume uma câmara que, mesmo à mão, integra um trabalho rigoroso do olhar.

Desterritorialização? Ainda que tanto Salaviza como Varejão tenham tido experiências de estudo na América Latina (na Argentina e no Brasil, respectivamente), parece haver uma preocupação com a realidade portuguesa. Se *Um Dia Frio* é exemplo de um olhar singularíssimo sobre a cidade de Lisboa e os seus lugares quotidianos – afunilando para a instituição familiar –, *Arena* é um olhar radical, intimamente inscrito numa tipologia de autor, sobre a vida num bairro social da capital – filmado na perspectiva de Mauro, um morador do bairro em prisão domiciliária. Não deixa de ser pertinente o olhar de cada um sobre o próprio cinema nacional: se João Salaviza se vê mais perto dos sistemas de produção de Pedro Costa e do seu cinema político, Cláudia Varejão encontra em João Canijo um notável trabalho com os actores e uma construção atenta dos espaços para que possa realizar cada filme nessa nova realidade. As razões do interesse perante os dois cineastas prendem-se, igualmente, com a forma como ambos privilegiam o tempo de preparação de cada obra.

> "Eu preparo os filmes com muito tempo, porque para mim é muito importante. Estive três meses e meio a preparar o filme em todos os sectores, inclusive na escolha e no trabalho com actores. Gosto muito de reescrever o argumento com eles, gosto muito de ensaiar, de experimentar cenas. Preciso de fazer as coisas com calma, para encontrar os décors, para encontrar as caras perfeitas, ter a certeza da câmara, ter a certeza das objectivas. Depois, quando chegas à rodagem, é como se fosse um documentário, porque temos que nos adaptar às circunstâncias. Mas quanto melhor preparadas elas estiverem, melhor" (Cláudia Varejão).

> "Cada vez mais acredito na importância da fase de preparação. Se calhar tivemos uma fase de pré-produção invulgarmente longa para uma curta-metragem, mas acho que o facto de eu ter conseguido fazer aquilo que queria deve-se principalmente a esta preparação. Não queria que a rodagem fosse um caos nem uma coisa como na Escola de Cinema, em que a rodagem é resolver problemas. Queria que a rodagem fosse como um prolongamento daqueles dois meses tranquilos, em que procurámos actores, décors, ensaiámos, e noutros dias não fizemos nada, porque também faz parte. Obviamente que também não era um filme assim tão complicado. Tínhamos dois ou três décors, poucos actores, mas percebi mesmo que é na pré-produção que se define tudo. Não vale a pena começar a filmar sem estar com o mínimo de confiança de que as coisas podem correr como queremos" (João Salaviza).

Digamos que é esse tempo de preparação que permite lidar, em última instância, com o contratempo. Se Cláudia Varejão vê os contratempos como "*estimulantes*", João Salaviza considera que "*a distinção entre ficção e documentário começa, cada vez, a ser uma coisa um bocadinho absurda*". Talvez daí que, em *Arena,* um dos seus planos mais marcantes tenha vindo da improvisação e da relação com o espaço:

> "Lembro-me por exemplo que a cena da ponte, em que ele atira a bicicleta, não existia no guião. Encontrei aquele décor e disse: quero filmar uma cena com este plano. E escrevi uma cena que fizesse sentido para aquele décor. Do ponto de vista académico, isto é tudo o que nos ensinam a não fazer" (João Salaviza).

Citando novamente Bresson e as suas *Notas*: "O que rejeito como demasiado simples é o que é importante e que é preciso escavar. Estúpida desconfiança das coisas simples". Talvez seja esta compreensão que torna os momentos quotidianos de Salaviza e Varejão como intimamente cinematográficos, tensos, livres. Ou seja, saber que a importância está na universalidade do gesto e da ideia, e que a complexificação do real surge por si, pelo olhar cirúrgico da *mise-en-scène*, sem ser forçado ou arrastado. O que se sente, no seu cinema, são potências. Critérios correctos, que passam pelos enquadramentos exactos e pelos tempos justos. Ou seja, não se trata de criar imagens bonitas, antes relevantes e concretas, que emanem as emoções certas a partir das suas linhas e corpos. A dispersão poética pode entrar livremente, se a estrutura estiver interiorizada e humanamente reflectida (olhemos para outro nome essencial, o de João Nicolau, para percebermos o radicalismo político dos seus cortes e das suas personagens, num cinema onde o vazio se exterioriza e o contemporâneo se auto-ironiza).

O cinema das ideias não pode, no entanto, estar fechado em si próprio, caindo no erro da intelectualização inacessível da montagem para resolver um "filme falhado". "O que importa é no que um filme se transforma", diz Salaviza. Afinal, trata-se de perceber todos os mecanismos de um mundo para, posteriormente, não aquietar uma imagem em nenhuma certeza. O cinema é um acto violento e difícil, sempre o foi, mas diz Cláudia Varejão que "a geração mais nova está a conseguir contornar as dificuldades". Aguardemos com optimismo.

NOTA: As citações de João Salaviza e Cláudia Varejão fazem parte das entrevistas realizadas no âmbito do projecto *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*.

Os filmes de Maria de Medeiros

Vanessa Sousa Dias

MARIA DE MEDEIROS nasce em Lisboa, em 1965, vive parte da sua infância na Áustria e regressa a Portugal após o 25 de Abril de 1974. É licenciada em Filosofia pela Universidade de Sorbonne – Paris IV; frequentou a École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théatre, tendo completado a formação de actriz no Conservatoire National d'Art. Participou como actriz em projectos internacionais, como *Henry and June* (1990), de Philip Kaufman ou *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino. A participação no filme *Três Irmãos* (1994), da cineasta portuguesa Teresa Villaverde, foi premiada pelo Festival de Veneza (Melhor Actriz) e pelo Festival de Cancun.
Maria de Medeiros foi a primeira artista portuguesa a ser nomeada Artista da UNESCO para a Paz, a 20 de Fevereiro de 2008.

Capitães de Abril (2000)

Longa-metragem ficcional, 126´
Realização: Maria de Medeiros
Argumento: Eve Deboise, Maria de Medeiros
Produção: JBA
Produtor: Jacques Bidou
Direcção de Fotografia: Michel Abramowicz
Direcção de Som: Jérôme Thiault
Montagem: Jacques Witta
Direcção Artística: Agusti Camps Salat
Actores principais: Stefano Accorsi, Maria de Medeiros, Joaquim de Almeida, Luís Miguel Cintra.
Distribuição: Maisfilmes (Portugal), Rezo Films, Lusomundo
Prémios: Prémio do Público no Festival de Arcachon (2000); Melhor Filme na Mostra Internacional de São Paulo (2000); Prémio do Público Melhor Filme – Festival Cinessonne (2000); Prémios Melhor Filme e Melhor Actriz (Maria de Medeiros) – Globos de Ouro, em 2001
Outros festivais: Festival de Cannes – secção Un Certain Regard (2000)

Capitães de Abril coloca em rota de colisão dois eixos, o da realidade factual e o da invenção – embora a acção remeta para as primeiras 24 horas do dia 25 de Abril de 1974, Maria de Medeiros defende o lado ficcional do filme e um preponderante interesse pela reconstituição do espectáculo inerente à Revolução (1). Não obstante essa tentativa de separação de águas, o movimento de reconstituição histórica está inevitavelmente implícito – e, arriscamos, implícita estará também a ambição de edificar o filme como uma espécie de "informante privilegiado" que promova o movimento revolucionário

em questão – por via da referência directa aos acontecimentos, aos intervenientes e aos locais, ainda que muitos destes dados sejam adulterados.

Como motivação para a concretização deste projecto, a realizadora argumenta que o desejo passou por prestar homenagem aos capitães e à geração que presenciou a Revolução, sustentando ainda a intenção de "transmitir essas mesmas emoções à geração que nos segue" (2) – porém, posta a defesa acérrima de uma efabulação em cima de factos, podemos supor que o conteúdo de *Capitães de Abril* deve ser tido como um irromper de consciência e de paixão revolucionaria assente, não no que foi o 25 de Abril, mas na fantasia do que "podia ter sido" o 25 de Abril para a realizadora.

O filme enquadra-se na tipologia *Main Stream* pela concentração massiva de entidades nacionais (sob forma de subsídios vários e de apoios – do exército, da Carris, entre outros) e internacionais que se dispuseram a contribuir para a produção do projecto (3). *Capitães de Abril* é um filme de época, que faz coincidir factos verídicos com narrativas ficcionadas, sobretudo sob forma de personagens que animam a vertente dramática do clima social vivido na época.

A autoria do argumento cabe a Maria de Medeiros e Eve Deboise (4) e, ao cruzar uma multiplicidade de personagens e respectivas intrigas pessoais, revela uma estrutura *multiplot* – a acção deslinda-se assim em linhas que alternam de importância entre si tendendo, no entanto, a interligarem-se e a funcionarem em estrita interdependência: o filme fornece um relato cronológico desde a noite/madrugada de dia 24 de Abril de 1975 até à noite de 25 de Abril do mesmo ano (relato esse que não é totalmente fiel aos factos, como se começou por ressalvar), colocando em ênfase personagens que têm por base os protagonistas do golpe militar, como Salgueiro Maia, mas que vão sendo articuladas com personagens ficcionais, como Gervásio e Antónia (interpretada pela própria realizadora) e que assumem funções bastante divergentes entre si. Gervásio é como que um demiurgo que alerta Maia para as potenciais fragilidades do golpe militar mas, mais importante do que isso, Gervásio é um contraponto à personalidade de Maia: interessa-se por poder, ignora os problemas das classes sociais menos abastadas, é hipócrita e arrogante – ou seja, é uma personagem que é utilizada para acentuar o carácter de Salgueiro Maia, as suas ambições e os seus valores e uma quase pureza/limpidez de espírito (5). Antónia, por sua vez, surge associada a Maia por laços de amizade: esta personagem feminina aglomera em si a imagem dos civis descontentes com o regime e que se opõem às opções do mesmo; Antónia estabelece também uma ponte com os artistas da época (aqueles que vivem aterrorizados pela polícia política) e com a violência exercida sobre os detidos políticos em Caxias, criando-se assim uma espécie de personagem capaz de condensar em si – ou de convocar em seu redor – tudo o que consiga traduzir ou representar o peso do Estado Novo sobre o povo.

Ao nível de diálogos transparece um reforço constante e insistente das intenções das personagens, sendo que estas se tornam planas, ocas e agem como se de autómatos debitadores de palavras se tratassem, que justificam as suas acções a cada passo dado.

O trabalho de câmara supõe uma posição dúbia face à acção – embora seja rigorosamente clássica, no sentido em que os planos fixos ou com movimento executados em tripé ou em gruas, mesmo em exteriores e nas cenas correspondentes à revolução – assumindo ora uma postura de distanciamento, como na cena onde se encontram os militares que tomarão de assalto a rádio, ou mesmo na cena em que esse assalto é posto em prática (6), ora surgindo com uma estreita relação com as personagens: tenhamos, a este propósito, em consideração a entrada de Antónia na festa: a câmara vai partilhando com a personagem um ponto de vista completamente intimista, subjectivo e táctil, quase sensorial (e promovendo julgamentos de valor).

A banda musical foi composta para o filme pelo Maestro Vitorino de Almeida, pai da realizadora e interveniente em algumas cenas, e é aplicada com a intenção de enfatizar sentidos, ainda que a banda sonora não seja integralmente constituída por músicas extra-diegéticas ou da autoria do Maestro – como os excertos de canções de Zeca Afonso que surgem a pontuar pontos de viragem ou momentos chave do filme.

Em termos de pós-produção, a especificidade de *Capitães de Abril* consistirá provavelmente no facto de reunir actores de várias nacionalidades, o que obrigou a dobragens.

Je t'aime… moi non plus – artistes et critiques (2004)

Documentário, 82'
Realização: Maria de Medeiros
Argumento: Eve Deboise, Maria de Medeiros
Produção: Bernard Rapp, Didier Creste e Gaëlle Bayssière
Equipa técnica: Joshua Phillips, Louis Hanon, Agustí Camps, Maria de Medeiros
Montagem: Frédéric Charcot e Maria de Medeiros, assistidos por Kevin Accart e Jacob Garet
Festivais: DocLisboa – secção Para Onde Vai o Documentário Português? (2004)

Je t'aime… moi non plus pretende abordar as relações entre a crítica cinematográfica e realizadores – que se assumem como animosas, algo sugerido pelo título. Assim, ao longo de toda a duração do filme, assistimos a depoimentos por parte de realizadores (entre eles Manoel de Oliveira, Almodóvar, Cronenberg e Wenders) e de críticos de cinema, tendo como pano de fundo a edição de 2002 do festival de Cannes.

O filme abre com um ecrã fragmentado, criando uma espécie de mural a partir dos planos que compõem as entrevistas, sendo imediatamente audível música extra-diegética (regra geral são cantadas por Caetano Veloso), algo que passará a ser recorrente na separação entre entrevistas.

Na tentativa de organizar o documentário em segmentos, são utilizados intertítulos ("história de uma não relação", a título de exemplo) que rapidamente se tornam redundantes pelo facto de não sugerirem uma separação lógica ou intuível, sendo frequentemente equivalentes em termos de sentido/significado. Desta forma, as perguntas nunca variam (7) nem suscitam nos realizadores e nos críticos mais do que discursos em torno da má relação (e, eventualmente, de episódios que a ilustrem) que o filme pretende evidenciar, não havendo ainda sensação alguma de progressão ou de gradação no conteúdo do mesmo.

A mudança de ângulos (posição da câmara face ao entrevistado) no decorrer das entrevistas é um dispositivo algo recorrente ao longo do documentário, pelo que entendemos que a continuidade da acção e de som implica a existência de mais do que uma câmara por entrevista.
Em termos de som – e excluindo a recorrência à música de Caetano Veloso (*You Don't Know Me*) – existem dois ambientes que contrastam, os espaços silenciosos (como quartos de hotel, por exemplo) e espaços abertos ou ruidosos e movimentados, contudo, neste último caso, o ruído de fundo não implica que se perca a presença do entrevistado e as respostas são sempre audíveis.

Notas do texto

1. "**M. de M.** [Maria de Medeiros]– (…) uma revolução é um espectáculo e queria restituir isso. E, para o fazer, precisava de tomar liberdades narrativas em relação às personagens e ao que se passa com elas. De resto, os historiadores sabem que, por mais rigorosa que seja uma reconstituição histórica, há sempre um factor subjectivo", assim defende a realizadora as suas intenções e opções, acrescentando ainda a total invenção de passagens em prol do drama:
"**JL** [Jornal de Letras] **–** Mas porque é que mudou o papel do locutor, colocando-lhe ao lado um técnico aparvalhado? (…)
M. de. M – (…) Há uma série de vira-casacas, ou pelo menos um. Achei essa personagem do vira-casacas essencial mas não corresponde a ninguém do Rádio Clube. (…) O que eu queria tentar recriar era aquele momento, muito mais tarde, com o Duran Clemente, quando ele diz na televisão «Está-se a passar aqui qualquer coisa».
JL – Atenção: isso não foi no 24 de Abril, foi no 25 de Novembro!
M. de M. – Exactamente. Mas, dramaticamente, é uma situação bonita, interessante." *in* Jornal de Letras, 19 de Abril de 2000, entrevista a Maria de Medeiros.
2. Idem.
3. *Capitães de Abril* é uma co-produção que contou com a colaboração da Mutante Filmes, Filmart, Alia Film, Arte France Cinema, France2Cinéma e RTP. A par destes apoios, contribuíram também o Ministério da Cultura, o ICAM, o fundo Euroimages, o I.C.A.A., Ibermedia, Ministério da Cultura Italiana, Canal+, Canal+Espanha, Tele Piu, TVE e RAI.
Em entrevista ao Jornal de Letras Artes e Ideias, Maria de Medeiros relativiza o orçamento de que o filme dispôs: "para um filme europeu que é, atendendo ao conteúdo épico que tem, a verba é muito pequena. Com 30 milhões de francos, em França, faz-se um filme intimista.(…) É verdade que 30 milhões de francos é uma verba grande, muito grande para Portugal, mas no contexto europeu é média.", *in* Jornal de Letras, 19 de Abril de 2000, entrevista a Maria de Medeiros.
4. Carlos Matos Gomes, militar e um dos capitães de Abril, surge no filme como coronel de Santarém [e sob o pseudónimo de Carlos Vale Ferraz] e foi, nas palavras da realizadora "talvez o meu maior cúmplice na escrita" (na já citada entrevista dada ao Jornal de Letras), ainda que esse dado não apareça no genérico de início ou de fim.
5. A caracterização aqui apontada é uma leitura que procura esbater a subjectividade e atentar ao papel e interioridade desta personagem, porém, a título de curiosidade, na entrevista já citada, o/a entrevistador/a ressalva que Gervásio"fala como falaria agora um tipo *blasé*, mais cínico do que céptico". Estas são análises que ficam aquém das intenções da realizadora: para Maria de Medeiros, esta personagem "cria a perspectiva para o nosso mundo moderno. Está adiantado no tempo. É um homem moderno, de agora, a olhar para aquele acontecimento" *in* Jornal de Letras, 19 de Abril de 2000, entrevista a Maria de Medeiros.
6. 1) No bar onde se encontram os militares que irão tomar de assalto a rádio a câmara completa um eixo de 360º, num travelling circular em torno da mesa, com algumas panorâmicas de acompanhamento, enquanto os amigos conversam; 2) novamente um travelling, desta vez semi-circular, que começa com a imagem do locutor da rádio e que vai avançando, aos poucos, informações ainda desconhecidas pela personagem que se encontra no estúdio de som.
7. Embora não sejam audíveis, com uma ou outra excepção, mas são entendida mediante as respostas dadas.

Capitães de Abril, de Maria de Medeiros

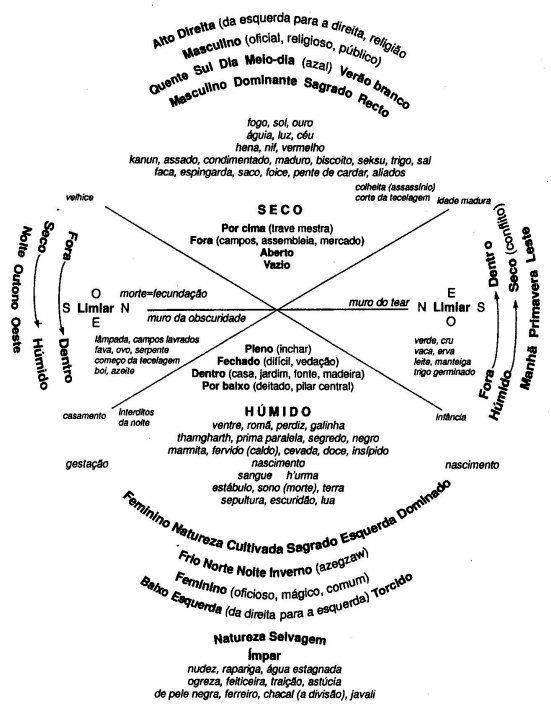


Fig. 1. *Esquema sinóptico das oposições pertinentes* (designação de Pierre Bourdieu)(1).

Imagens de mulheres em Margarida Gil e Teresa Villaverde

Vanessa Sousa Dias

NO COLÓQUIO INTERNACIONAL *Três Dias sobre o Racismo*, de Junho de 1991, cujas participações se encontram compiladas no livro *Racismo e Modernidade*, sob direcção de Michel Wieviorka, a psicanalista e politóloga francesa Antoinette Fouque analisa a problemática da misoginia, colocando em evidência o facto de certos tipos de discriminação – com base na etnia, na nacionalidade, na língua, na cultura, entre outras – terem merecido, ao longo do séc. XX, uma atenção por parte dos Estados que contrasta largamente com a omissão e desresponsabilização face à discriminação com base no género. Se é verdade que nos movemos numa sociedade que se preocupa progressivamente com a defesa de valores democráticos que igualizam os seres humanos – sob a égide da não discriminação e da promoção da igualdade –, reconhecemos também que a discriminação com base no género parece ter criado raízes que fundamentam diferenças tão incongruentes como a diferença salarial entre homens e mulheres[1] ou como atitudes generalizadas de tratamento desigual que têm sido, em grande medida, promotoras de um sem número de tratamentos cruéis e degradantes que continuam a ameaçar a segurança das mulheres, como a violência doméstica, a violação, agressões físicas e verbais, o incesto, em tempos de paz ou de guerra (2).

O objecto do presente ensaio não é o desenvolvimento da particularidade do discurso de Antoinette Fouque, mas sim a representação do lugar das mulheres nas sociedades ocidentais, e, mais especificamente, a forma como o cinema (em exemplos portugueses) se alimenta das representações da mulher fabricadas em sociedade.

As problematizações enunciadas por Antoinette Fouque a propósito do constante esquecimento (por parte de homens e de mulheres) das dinâmicas que actuam diante e sobre o ser humano, conduzem-nos imediatamente ao que Pierre Bourdieu teorizou como sendo a *dominação masculina* e a *construção social dos corpos*; de acordo com Bourdieu, a construção social dos corpos tem como principal referente a própria corporeidade biológica: é ela que está na base da divisão entre sexos, sendo tida como algo de natural e inquestionável, precisamente pelo facto de estar incorporado nos corpos sociais e por actuar ao nível dos sistemas de percepção, do nosso pensamento e acções.

No seu livro *A Dominação Masculina*, Bourdieu parte da análise etnográfica da sociedade histórica dos Beberes da Cabília estabelecendo, a partir daí, o *esquema sinóptico das oposições pertinentes*, um instrumento de socioanálise do inconsciente androcêntrico que convida à desmistificação da construção social dos corpos feminino e masculino, permitindo ainda questionar categorias e atributos tidos como naturais e que permanecem activos nas sociedades ocidentais. A experiência que temos do mundo passa, também, pela apreensão de uma divisão socialmente construída entre sexos como se estes fossem naturais, evidentes, logo reconhecíveis (porque são social e inconscientemente aceites) e passíveis de ser representados com base em princípios aprendidos, interiorizados – *incorporados*, diria Bourdieu – nos nossos corpos e nas nossas estruturas de pensamento-acção. Interessa acrescentar, sumariamente, que a ordem social em que nos movemos funciona como uma máquina simbólica, que ratifica e confirma, a todo o momento, a dominação masculina e androcêntrica em que assenta. Isso é possível, em boa parte, graças aos efeitos de legitimação e de violência simbólica que, em certos sentidos, conduz a que os próprios dominados – neste caso as mulheres (3) – contribuam e promovam, por vezes sem noção disso, a dominação masculina (4).

Estas linhas de pensamento de Pierre Bourdieu permitem treinar um olhar que aprofunda as características atribuídas, ou associadas ao sexo feminino – características que unificam todos os seres de um género específico e que, ao mesmo tempo, o tornam oposto a outro género; e permitem também promover um pensamento crítico sobre a imagem da mulher nas sociedades ocidentais contemporâneas. Neste sentido, torna-se pertinente deslocar estas questões para o cinema, na sua qualidade de veículo que desempenha uma função de legitimição no que respeita à promoção de imagens – positivas ou negativas – de actores sociais, trabalhando frequentemente a partir de dominadores comuns de grupos sociais para dar uma certa imagem e uma certa ideia da interioridade das personagens. Ou seja: o cinema recorre, tendencialmente, fundamentalmente e com frequência, a traços característicos e identificáveis, para englobar um sem número de sentidos – pense-se na própria música, que com alguns acordes de acordeão nos introduz, na qualidade de espectadores, em Itália ou em Roma (5) ; tais traços funcionam como infra-estrutura (sustentando, assim, tudo aquilo que *supostamente* lhes subjaz).

Ao nível das representações e dos estereótipos da mulher – o que é que caracteriza uma mulher; que imagens da mulher se promovem actualmente no cinema português – interessa perceber sobre que tipo de

estrutura está o cinema a trabalhar quando nos introduz uma personagem feminina, especialmente se pensarmos o protagonismo no feminino. Para efeitos de análise, seleccionámos quatro filmes de duas realizadoras portuguesas, Margarida Gil – *Relação Fiel e Verdadeira* e *Adriana* – e Teresa Villaverde – *Água e Sal* e *Transe* – , sendo que o primeiro critério que orientou esta selecção residia no género das realizadoras e das protagonistas; não obstante esse primeiro aspecto, interessou a redução deste ensaio à produção nacional compreendida entre o final dos anos 80 e a actualidade, tendo especificamente em conta casos de realizadoras que se destacassem pelo volume de trabalho e pelo reconhecimento nacional / internacional. Um terceiro critério foi o assegurar que as obras advêm de argumentos originais e não de adaptações, sendo a única semi-excepção o filme *Relação Fiel e Verdadeira*, que tem por inspiração a autobiografia da freira escritora Clara do Santíssimo Sacramento, *Fiel e Verdadeyra Relação*.

Esclarece-se desde já que a opção de analisar o trabalho de realizadoras não passa pela defesa de que existe uma "realização no feminino", ou seja, que às mulheres é inerente uma abordagem específica e distinta da feita por realizadores homens. Esta análise guia-se sobretudo pelo estruturalismo construtivista de Bourdieu, rejeitando-se, assim, a ideia de que os estereótipos e ideias-feitas acerca de um género são naturais, logo inatos (são, sim, e pelo contrário, fruto de construção e de enraizamento nos corpos sociais). Resumindo: o olhar direcciona-se aqui para a representação de mulheres por outras mulheres: que traços são passíveis de ser deslindados? Que aspectos aproximam as protagonistas destes filmes? E que aspectos as afastam? O que existe, nestes exemplos, que mereça reflexão a partir dos enunciados propostos?

Relação Fiel e Verdadeira (1989) – Margarida Gil

No século XVII, Antónia Margarida Castelo Branco, oriunda de uma abastada família rural do Norte do país e órfã de pai, é entregue por sua mãe a Brás Telles de Menezes, um homem que é prontamente descrito como pobre, jogador e terrível. Antónia, ao descobrir que o futuro marido terá agredido fisicamente o irmão desta, Afonso, confessa preferir a castidade a casar-se. Apesar desse episódio de exercício de violência gratuita, a mãe de Antónia dissuade a filha, afirmando que nunca deverá entrar em confronto com Brás: a protagonista passa então a estar proibida de fazer frente ao homem a quem *pertencerá*, sendo que ela própria admite estar "pronta para obedecer a um homem que seja temente a Deus".

Brás, dominado pelo seu hábito de jogo, perde toda a fortuna da mulher. Quem o recrimina e pede satisfações é, não Antónia, mas sim a mãe desta – precisamente a personagem que anteriormente induziu a filha à submissão (paradoxalmente, esta personagem ocupa simultaneamente o papel de matriarca com poder de decisão face ao que acontece em seu redor) –; na conclusão desse confronto, Antónia assume o partido do marido e sublinha que é ele quem sabe o que é melhor para o casal, apesar das evidências, mostrando assim a irreversibilidade da união entre homem e mulher – na óptica de uma mulher temente a Deus e assumindo a postura de submissão anteriormente encorajada pela mãe.

Durante o filme Brás protagoniza uma série de agressões com violência crescente: ameaça Antónia com um punhal (embora esse gesto seja puramente simbólico, já que ela não apresenta um mínimo sinal de resistência; está sempre cabisbaixa, solícita, submissa e mole diante do marido); acusa-a de fingir, julgamento extensível a todas as mulheres ("como todas as mulheres, finges"); fechando-a à chave e insultando-a, e chegando a declarar-lhe que ela lhe pertence e que poderá matá-la, se assim o desejar.

Mais tarde assistimos a um exercício de brutalidade no qual Brás, dizendo-se cheio de ódio, pede a Antónia que escreva uma confissão que vai ditando: Brás assume que "as mulheres" são o seu mal e descreve as muitas aventuras sexuais – num discurso ostensivo e promotor de uma imagem viril e de conquistador – diante de Antónia, o que faz com que esta chore. Ele, por seu lado, continua como que prisioneiro de um prazer sádico e martiriza a mulher.

Água e Sal (2001) – Teresa Villaverde

A protagonista de *Água e Sal* é Ana, uma mulher casada e com uma filha, que se encontra em ruptura com o marido. Trata-se, neste caso, da história de uma mulher que deambula e que se isola: logo no começo do filme é explicitada a necessidade que Ana sente de estar só, longe do núcleo familiar, para se poder concentrar no trabalho. Ao ficar finalmente só no Algarve (local onde se desenrola boa parte da acção) e em pleno Estio, Ana não consegue trabalhar e começa a frequentar festas locais, aceitando a companhia de desconhecidos – seduzindo e sendo seduzida –, sendo ainda ela quem impõe um fim a todos esses jogos de sedução.

Ao longo do filme, o marido de Ana fará pressão sobre a mulher, encontrando uma forma eficaz de lhe arrancar uma reacção: o rapto da filha de ambos. Aqui fica estabelecido que a filha é a única peça que parece realmente comover e sensibilizar Ana. De entre as várias situações em que se envolve, a protagonista salva um homem de morrer afogado e conhece um casal de namorados que virá a ajudar (conhece, factualmente, Alexandre; a namorada deste, Emília, é uma personagem que existe, durante praticamente todo o filme, apenas sob a forma de uma evocação) envolvendo-se ainda, inevitavelmente, na resolução de uma série de problemas dos quais não faz parte.

A destreza de Ana parece afectar tudo aquilo que se passa em seu redor: a título de exemplo, neste filme dá-se uma transformação interior com resultados exteriores, não propriamente na própria protagonista mas em duas mulheres com as quais se cruza: a primeira será a dona de casa – sempre passiva, submissa e obediente – que acabará por matar o marido (num gesto de "justiça pelas próprias mãos") quando descobre que este espancou Emília; a segunda é precisamente Emília (a namorada de Alexandre), que se encontra enclausurada durante todo o filme e que é libertada no fim. O que estas transformações traduzem é o caminho da clausura e do silêncio para a libertação, ruptura e negação do anonimato e da indiferença face a presenças masculinas dominadoras.

Em termos de composição de planos, parece pertinente sublinhar um plano em particular: num dos jantares da protagonista (nas festas locais já mencionadas) há um homem que se aproxima, que se senta e conversa com ela e, durante um largo período de tempo, o espectador

não tem acesso ao rosto dele, já que o plano fixa a atenção somente nas reacções de Ana, negando assim um contra-campo clássico que delegue importância num interlocutor (bem como outros dispositivos que fornecessem informações sobre ele) e criando um desnivelamento reforçado por todo o filme.

Adriana (2005) – Margarida Gil

Adriana é uma jovem açoriana que é enviada pelo pai para o continente com o objectivo de "constituir família por métodos naturais". Similarmente a *Relação Fiel e Verdadeira*, a origem desta personagem remete para um imaginário rural, com tradições vincadas e instituídas, mas uma importante diferença sobressai: Adriana não se move de forma desconfortável, antes flutua numa espécie de paraíso perdido no tempo.

O nascimento de Adriana revolta profundamente o pai pelo facto de ela não ser um rapaz, o que o levará a determinar que naquela ilha a procriação passa a estar expressamente proibida – é este o ponto de partida para a narrativa, que sublinha a desilusão masculina perante o nascimento de uma filha (quando o esperado era um varão). Ao atingir a maioridade, é delegado em Adriana o papel de procriar: a protagonista parte, a mando do pai, para o continente, onde se deverá encontrar com Salvador, um homem escolhido pelo seu pai, e com quem deve casar e constituir família.

O papel desta protagonista resume-se, portanto, a uma missão reprodutora – partir virgem, regressar fecundada – e repovoar uma ilha com uma população envelhecida. Adriana incorpora o seu papel e reproduz, incansavelmente, o mesmo discurso, como se de um autómato se tratasse. Ao chegar ao continente a sua identidade é roubada – e apropriada por Luiza, uma mulher calculista que contrasta com a inocência de Adriana – e esta passa a delegar naqueles que encontra um papel activo, o de a ajudarem a chegar até ao norte do país.

O interesse da história recai na transformação que a protagonista sofre – Adriana é como que contaminada por Lisboa e pelas pessoas com quem se cruza, tornando-se progressivamente mais autónoma, rebelando-se e proferindo discursos de teor político, que exprimem a sua reacção contra injustiças sociais. Essa mudança passa, em boa parte, pela ruptura com uma série de valores e de qualidades que pertenciam a Adriana no começo da narrativa: a protagonista embrutece, muda a sua postura – deixando de ser bem educada e de usar uma linguagem cuidada – algo que suscitará condenações (repreensões verbais) por parte de outras personagens e, no limite, fará com que seja a própria Adriana a ser tida como impostora.

Transe (2006) – Teresa Villaverde

Contrariamente aos exemplos anteriormente enunciados, a acção de *Transe* não se concentra particularmente em Portugal; é, também, um filme no qual é abordada abertamente uma preocupação com os direitos humanos, a pretexto de um caso de tráfico sexual. O filme retrata a história de Sónia que, para ter uma vida melhor (com trabalho e em melhores condições), decide abandonar a Rússia, deixando para trás a família e todas as suas referências. Os seus sonhos serão, contudo, rapidamente destruídos, quando confia no homem errado: "Estar no lugar errado à hora errada" é sinónimo de irreversibilidade na vida de Sónia, que se apresenta como uma presa fácil, precisamente por se mostrar dependente de qualquer pessoa que se disponha a ajudá-la –, entrando para um mundo que não fará mais do que a destruir.

Ao longo do filme assistimos a discursos que fundamentam a rede de tráfico que aprisiona Sónia, como tantas outras mulheres. O primeiro que a força a ter relações sexuais diz que há uma guerra, não entre países mas entre pessoas, entre fracos e fortes, sendo notoriamente Sónia um dos elos fracos desta relação. Daqui resulta a promoção de uma lógica de mercado que abrange e que coage aqueles e aquelas que são considerados fracos e vulneráveis, e que são tornados mercadoria contra a sua própria vontade; para estes, anula-se o valor inestimável da vida humana, é-lhes condicionado o acesso a direitos humanos indivisíveis.

Uma vez inserida na rede de tráfico, Sónia é enviada para uma casa de prostituição em Itália, local onde são as mulheres mais velhas quem pune, gere e ensina (quem veicula comportamentos, modos de estar). Após essa breve passagem pela primeira casa de prostituição, Sónia é vendida a uma família abastada, também italiana, e passa a pertencer a Arturo, um rapaz com deficiência mental. Arturo, ao observar o sexo de Sónia, dir-lhe-á que o sexo dela parece uma flor amachucada, e queixar-se-á de que o pai lhe ofereceu uma flor morta: nenhuma outra designação caberia melhor à protagonista, que é continuamente punida, vendida e violentada, perdendo o poder de decisão sobre si própria e a vontade de conduzir a sua vida.

Conclusões

Excluindo a possibilidade de esboçar tendências a partir desta amostra, podemos traçar linhas que aproximem estas protagonistas (e/ou que as distanciem), à luz dos esquemas de pensamento que considerámos anteriormente, bem como a partir dos aspectos que foram sublinhados e que dizem respeito a cada um dos filmes.

Numa primeira abordagem, pensemos na forma como a postura das protagonistas se enquadra no espectro passividade – capacidade de acção: podemos opor Antónia (*Relação Fiel e Verdadeira*) a Ana (*Água e Sal*), no sentido em que Antónia é objectificada por todas as personagens que a rodeiam: é entregue em mão a Brás, com quem deverá casar por ordem da mãe, sendo que este faz uso dela nessa mesma qualidade. Ana, por seu turno, é como que a antítese da submissão de Antónia, é uma mulher que se encontra em ruptura – não só familiar mas com uma série de imagens esperadas de uma mulher: a especificidade da protagonista de *Água e Sal* remete precisamente para a forma como ideias de representação dos homens e das mulheres se assumem, à partida, como estando invertidas ou de tal forma encobertas que as categorizações sexuais parecem inválidas.

Ana pode ser descrita como a personagem mais forte e implacável do filme, uma personagem introspectiva – no sentido de discrição face a demonstrações de afectos e de fechamento em si. No começo, bem como ao longo do filme, é visível a forma como Ana está no centro das decisões do casal, negando e obrigando, sendo que o marido obedece e não a confronta. Porém, se por um lado isto pode ser visto como a inversão de papéis (6) – ou seja, como um exercício de masculinização da mulher que, para ser forte e destacar-se, adquiriu uma

série de características associadas, no que respeita o estereótipo, ao *modus operandi* masculino –, o filme promove igualmente o centramento nas necessidades da mulher, igualizando-as às dos homens.

Se nos é possível estabelecer essa dicotomia entre Antónia e Ana, com base na forma como a primeira se resigna e consente, e como a segunda reivindica e se insurge, também nos será permitido encontrar em Sónia (*Transe*) um eco de Antónia elevado ao expoente máximo da objectificação. *Transe* é um filme que vai do geral para o particular, debruçando-se sobre a história de Sónia e a forma como a vontade própria de um ser humano deixa de contar a partir do momento em que se encontra dominada por um mecanismo que lhe é superior e que lhe traça os caminhos – lógica que Antónia assume, recorrentemente, ao sublinhar a irrevogabilidade da união entre homem e mulher. A partir do estabelecimento desse laço, nada lhe resta senão aceitar o seu destino.

Abrindo um parêntesis, devemos acrescentar, a propósito da ligação entre Antónia e Brás Telles de Menezes, que ao longo da narrativa nenhum indício sugere ou implica certos atributos que Brás imputa à mulher, isto é, das muitas acusações (referentes a adultério, a comportamentos "condenáveis por parte de uma mulher casada", ciúmes) feitas por Brás, nenhum dado chega ao espectador que as corrobore, pelo contrário: Antónia enquadra-se precisamente nos moldes da feminilidade do *esquema sinóptico das oposições pertinente*s — é submissa, silenciosa, fechada, dominada, limitada ao espaço do lar e da conjugalidade. Neste sentido, Brás torna-se o seu dominador por excelência: insulta a mulher e acusa-a de injúrias que esta nunca comete. É interessante observar como Brás inverte a dinâmica do casal, colocando-se no papel de vítima – uma vez afectado pelo ciúme – como se tal justificasse e legitimasse a agressividade, culpabilizando e responsabilizando assim Antónia pela atitude do marido. Este ponto de vista corresponde a uma violência simbólica que se repete noutros momentos: quando Antónia dá à luz um menino, fruto do casamento com Brás, este rebela-se alegando que "ela sabe que eu não quero ter filhos" ou "quem a manda parir a esta hora?", frases que claramente culpabilizam a protagonista e a sua feminilidade.

O que destaca Sónia neste contexto é o facto de o motor de acção e as intenções iniciais desta personagem terem por base uma postura lutadora, expectante e optimista (Sónia é ambiciosa, deseja uma vida melhor, e dispõe-se a seguir os seus objectivos através do sucesso por via do trabalho); a sua passividade resulta, não de um determinismo imediatamente aceite e respeitado, como acontece com Antónia, mas sim de um mecanismo que a engole e aniquila, passando Sónia a comportar-se de forma passiva até se anular por completo (no sentido de anulação da vontade), algo que contrasta com a progressiva autonomia de Adriana (do homónimo *Adriana*), na medida em que esta entra em ruptura, ao contactar com as personagens com que se cruza, com a educação que recebeu e de que se emancipa – emancipação que não será, como veremos mais adiante, sinónimo de uma verdadeira libertação das aprendizagens que transporta consigo.

Um aspecto que do nosso ponto de vista se destaca é a forma como, nos exemplos em análise são, em boa parte, as próprias mulheres as responsáveis pela reprodução daquilo a que Bourdieu chama *dominação masculina*, promovendo a incorporação e a aceitação de códigos de conduta noutras mulheres, a dominação do dominado pelo próprio dominado. Em *Relação Fiel e Verdadeira*, é a mãe de Antónia quem lhe inscreve uma série de formas de estar e de se comportar diante do marido, algo que desincentiva a atitude contestatária de Antónia e a torna num ser submisso que tudo aceita, incluindo a sua destruição por mão do marido. Em *Transe*, as presas tornam-se abutres que se esforçam por aplicar as regras do mercado, algo particularmente visível na passagem pela casa de prostituição em Itália. No entanto, encontramos em *Água e Sal* um movimento contrário: é precisamente a protagonista quem enceta a ruptura e que acabará por ser tida como modelo para outras duas personagens – também elas se libertam de convenções, de papéis que se viam obrigadas a desempenhar.

Outro dado que sobressai será um elemento que aparece como transversal aos quatro filmes em análise – referimo-nos aqui à água (que nos direcciona novamente para o *esquema sinóptico das oposições pertinentes*, já que este elemento se encontra em estrita ligação com as os atributos e categorias da feminilidade identificadas nesse mesmo esquema), denominador comum e que se interrelaciona de forma íntima com estas protagonistas.

Os exemplos mais emblemáticos serão o filme *Adriana* e *Água e Sal*: no primeiro predomina a ligação de Adriana a uma ilha (na qual a água tem uma presença predominante, não a terra), sendo na água e pela água que Adriana se torna mulher, que passa da infância à juventude. Em *Água e Sal* o mar funciona como uma espécie de prolongamento da paisagem interior de Ana – mesmo enquadrada no Algarve, numa região seca, aberta, plana e quente, as características que se ressalvam são as opostas, é um Algarve constantemente banhado por água e azulado, como se de uma ilha se tratasse. Relativamente aos outros dois exemplos, não é especificamente a água que domina, mas sim um ambiente inóspito, algo conseguido pelo frio – a título de exemplo, o Norte de *Relação Fiel e Verdadeira* não é o mesmo Norte que António Reis e Margarida Cordeiro filmaram *Trás-os-Montes*: no filme de Margarida Gil há uma primazia de elementos que estão intimamente ligados com características femininas, o frio, o norte, a noite e o Inverno; o húmido; a gestação e o nascimento. Também em *Transe* o ambiente é marcadamente inóspito por via da atmosfera (que muito deve ao local de filmagem): tenha-se como exemplo a cena em que Sónia é vendida – o cenário é um campo de ervas muito altas e hirtas, secas, mas não por via do calor: o que lhes roubou a cor e a vida foi precisamente o oposto, o frio, emergindo aqui a forma como um elemento (tendencialmente masculino: o dourado/acastanhado, o seco) se subverte e se torna profundamente estéril.

Uma vez que aqui interessou avaliar, não personagens femininas, mas especificar o protagonismo no feminino, podemos perguntar se a categorização sob a égide do binómio passivo / activo nos remete, não para papéis sociais, mas para diferentes tipos de heroísmo / protagonismo – questão provavelmente redundante, dada a forma como as protagonistas são caracterizadas e como se dispõem diante de outros/as (reproduzindo dinâmicas sociais incorporadas e promotoras de

diferenciação com base no género feminino), mas que interessará abordar na medida em que permite averiguar a linhagem em que se encontra cada uma delas. Há uma distinção que sobressai de imediato: de entre estes quatro exemplos, Ana, a protagonista de Água e Sal, é uma heroína sucedânea do "homem moderno" – é, porventura, o único exemplo onde não existe um objectivo claro e identificável que orienta as acções da protagonista; a própria personagem não se deixa ler, é fugaz face a quem a rodeia. Em contrapartida, Antónia, Adriana e Sónia encontram-se no pólo oposto, no pólo das heroínas clássicas, conclusão que nos chega a partir do momento em que sabemos que todas elas foram forçadas a entrar em ruptura com o mundo que conheciam – que se irão transformar e regressar, em certos casos, com o conhecimento de um mundo

Fig. 2. A sucessão de frames ilustra a elipse na qual se dá a passagem da infância para a idade adulta. Adriana, ainda em criança, está com o amigo Oderico quando decide saltar, em *off*, para o mar. Através de um dissolve na imagem vamos parar a uns anos mais tarde, estando Oderico, já adulto, a chamar por Adriana; ao fim de alguns momentos aparece a protagonista, emergindo da água. Adriana é agora adulta e sai da água como quem nasce uma segunda vez (chegando a assumir uma posição fetal quando sobe para o barco).

desconhecido: Antónia é separada da família para casar com Brás; Adriana é mandada, pelo pai, para o continente para procriar e constituir família; Sónia começa por querer uma vida melhor e lutar por isso, mas é interceptada por personagens que a arrastam para a prostituição. As palavras-chave aqui parecem ser "forçada" e "submissão": todos os caminhos que esperam estas três personagens passam, não por uma escolha arbitrária, mas por algo que lhes é imposto por alguém que lhes é exterior (e maior, em termos de força, de poder e de dominação, sejam homens ou mulheres); não são, portanto, protagonistas que à partida desempenhem uma postura activa na forma como as acções que protagonizam se desenrolam. E Adriana, então, não acaba ela por se transformar e rebelar, evidenciando inclusivamente atitudes e posturas opostas àquelas que tinha no começo da narrativa? É verdade, por um lado, que se dá uma mudança no seu discurso e que este se passa a dirigir, em larga medida, para a denúncia de injustiças sociais; é também verdade que a linguagem e atitude cuidada e respeitosa se perde – Adriana torna-se mais rude, menos silenciosa. Mas, quando chega, finalmente, ao Norte e se encontra com Salvador, aquele com quem deverá "acasalar", repete uma vez mais o discurso que aprendera – a sua missão reprodutora – como se tal dicurso se mantivesse inalterado e intocável, apesar das demais mudanças. Adriana está tão enclausurada nas dinâmicas sociais que a dominam como Sónia está aprisionada numa rede de tráfico de seres humanos ou como Antónia está na sua relação destrutiva e castradora.

Notas do texto

1. Bourdieu, Pierre, *A Dominação Masculina*, Oeiras, Celta, 1999, p. 10

2. *A remuneração média mensal de base recebida pelas mulheres em 2004 foi de 647,32€, e a dos homens 808,68€1. O que significa que a remuneração média das mulheres foi 80,0% da dos homens, ou, tomando como referência a remuneração feminina, verifica-se que os homens receberam 124,9% do que receberam as mulheres. Se em vez das remunerações considerarmos os ganhos, a diferença é ainda mais sensível: os ganhos das mulheres representam, em média, 76,8% dos dos homens, ou, dito de outra forma, os dos homens representam 130,2% dos das mulheres*. Outros dados respeitantes a estatísticas e medidas para a promoção de igualdade entre homens e mulheres em Portugal podem ser encontrados no site da Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género http://www.cig.gov.pt/

3. Para informações sobre este aspecto, aconselha-se a consulta da página da Secção Portuguesa da Amnistia Internacional (Campanhas > Mulheres) e a secção de estatísticas do portal da APAV – Associação de Apoio à Vítima, http://www.amnistia-internacional.pt/ e http://www.apav.pt/, respectivamente.

4. Sublinhe-se no entanto que o trabalho de Bourdieu é inclusivo, tendo em conta a forma como os próprios homens são afectados pela dominação masculina. Aconselha-se a leitura do subcapítulo "Virilidade e violência", do capítulo "Uma Imagem Aumentada" – Bourdieu, Pierre, *A Dominação Masculina*, Oeiras, Celta, 1999, pp. 42-45.

5. "Music, via the well-established conventions, contributes to the narrative's geographical and temporal setting, at the beginning of a film or during a scene within it. (…) Strongly codified Hollywood harmonies, melodic patterns, rhythms, and habits of orchestration are employed as a matter of course in classical cinema for establishing settings (…) Accordions are associated with Rome and Paris; harps often introduce us to medieval, Renaissance, or heavenly settings": Gorbman,

Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, 1987, p. 83

6. A título de exemplo podemos relembrar que a Mutilação Genital Feminina (amputação do clítoris, embora possa assumir outras formas), é uma prática feita a mulheres por mulheres.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre (1999), *A Dominação Masculina*, Oeiras, Celta.

FOUQUE, Antoinette (1995), «A peste misógina», *in* V.V.A.A., *Racismo e Modernidade*, Venda Nova, Bertrand Editora pp. 265 - 273

GORBMAN, Claudia (1987), *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press.

MENDES, João Maria (2009) *Culturas Narrativas Dominantes: o caso do Cinema*, Lisboa, EDIUAL.

SITES

Amnistia Internacional_Secção portuguesa
http://www.amnistia-internacional.pt/
Associação Portuguesa de Apoio à Vítima
http://www.apav.pt/
Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género
http://www.cig.gov.pt/

Dois filmes de António Pedro Vasconcelos

Jorge Jácome

Os Imortais (2002)
Ficção, 123' (Portugal)
Realização António Pedro Vasconcelos
Argumento António Pedro Vasconcelos, Tiago Santos
Direcção de Fotografia Barry Ackroyd
Direcção de Som João Calvário
Montagem Scott Thomas
Produção: Animatógrafo 2 , Samsa film - António da Cunha Telles, Jani Thiltges
Actores principais Joaquim de Almeida, Emmanuelle Seigner, Nicolau Breyner, Rogério Samora, Rui Unas
Principais prémios e exibições: Globo de Ouro – prémio melhor actor (Nicolau Breyner)

"SEMPRE ME PERGUNTEI: se o cinema não serve para contar histórias, serve para quê? Isso aproxima-me do cinema americano. É a ficção que permite às sociedades interpretar as suas ansiedades, os seus receios. No fundo é o que nos salva. A grande ficção é purificadora, ajuda-nos a perceber o que são as boas e a más paixões, as boas e as más causas" (in Sol, revista Tabu nº 174, 8 de Janeiro de 2010). Esta afirmação de António Pedro Vasconcelos resume o cinema que o realizador tenta fazer em Portugal com subsídios estatais. *Os Imortais* tenta copiar o modelo de Hollywood. Os actores são todos conhecidos do grande público, sejam da televisão ou simples figuras públicas.

A história do filme é sobre um grupo de "comandos" formados no Ultramar, que se auto-denominavam "Os Imortais"e que decidem juntar-se para umas férias no Algarve, como fazem todos os anos. Para além do reencontro, o grande objectivo era o assalto de um banco. Pelo meio há uma mulher (Emmanuelle Seigner) que vai despoletar a separação do grupo. A pouco e pouco vamos conhecendo, mais pela acção do inspector Malarranha (Nicolau Breyner) do que pelas imagens que o realizador nos mostra do grupo, o que está por detrás do encontro anual dos quatro homens.

O ritmo do filme tenta ser acelerado, seja através da música, dos movimentos de câmara ou das conversas rápidas com palavrões (como se vê nos filmes americanos) com tiroteios e cenas de sexo. Tenta também mostrar um *glamour* a que o cinema está (ou estava) geralmente associado (pessoas ricas, casinos, festas) mas na versão que Portugal tem a oferecer (casino do Estoril, Algarve, mansões em Cascais). Mas também mostra o "outro lado", oferecendo uma visão de uma portugalidade a que o nosso país está habituado: o

bairro de Alfama, antigos polícias, pessoas do "povo", o trauma pós-colonial. Todo o filme é feito destes "adquiridos" do grande público em que este não precisa de aprender (ou apreender) nada de novo.

Call Girl (2007)
Ficção, 145' (Portugal)
Realização António Pedro Vasconcelos
Argumento António Pedro Vasconcelos, Tiago Santos
Direcção de Fotografia José António Loureiro
Direcção de Som Pedro Melo
Montagem Pedro Ribeiro
Produção MGN Filmes - Tino Navarro
Actores principais Soraia Chaves, Ivo Canelas, Joaquim de Almeida, Nicolau Breyner
Principais prémios e exibições: Globo de Ouro – Melhor filme, melhor actor (Ivo Canelas), melhor actriz (Soraia Chaves)

Call Girl de António Pedro Vasconcelos foi, segundo dados do ICA, o filme mais visto de 2008 nas salas portuguesas. Sem percorrer os festivais de cinema mundiais, o filme, co-produzido pelo Brasil e por um canal de televisão independente (TVI), estreou em Portugal com distribuição assegurada pela Lusomundo com 55 cópias. Com um orçamento de 1.350.000 euros, conta a história de uma prostituta de luxo que está no centro de uma intriga policial com laivos de corrupção, inspirados na realidade portuguesa dos empreendedores imobiliários, autarcas e agentes da judiciária. *Call Girl* é assumidamente entretenimento e tudo nele trabalha para esse efeito.

O próprio cartaz de *Call Girl* vende o que o filme tem para vender: o sexo. Soraia Chaves, cara conhecida de um outro filme também financiado por uma televisão independente (*O Crime do Padre Amaro*, 2005) é a cara e o corpo principal do filme. A história do filme resume-se a Maria, prostituta de luxo, que é contratada para seduzir o Presidente da Câmara de Vilanova (Nicolau Breyner), na tentativa que este autorize a construção de um empreendimento turístico numa zona protegida de sobreiros no Alentejo. Entretanto, dois polícias da PJ (Ivo Canelas e José Raposo), descobrem os indícios de corrupção e começam a investigar o caso, quando um dos polícias descobre que Maria foi uma antiga paixão.

O público parece gostar dos filmes de António Pedro Vasconcelos, seja pela utilização de imagens e temáticas polémicas e apelativas à grande parte dos espectadores, seja pela publicidade e facilidade de acesso aos seus filmes: comprar o dvd, ver no horário nobre da televisão, alugar no videoclube perto de casa. Os espectadores dos filmes de António Pedro Vasconcelos são os mesmos que os da televisão. O que se exige num filme deste género é o que se pede num telefilme ou numa telenovela, do enredo à psicologia das personagens, à previsibilidade das situações. As grandes diferenças, ainda assim, são de carácter técnico: a imagem, o som, a *art direction*. Há um cuidado bastante visível nessas áreas, com bons técnicos a executá-las (não fosse este um filme que custou mais de um milhão de euros). Há um desejo de se fazer filmes próximos do que se faz na indústria em Hollywood, mas nos dias de hoje a linha entre a linguagem cinematográfica e a televisiva está cada vez mais ténue.

Sassetti: Music is part of a movie's soul

Jorge de Sá Gouveia

BERNARDO SASSETTI, a well-known Portuguese jazz musician, is one of the most sought out composers in Portuguese film today. Since his brief appearance as part of the Guy Barker's Napoli Jazz Septet in Anthony Minghela's 1999 film *The Talented Mr. Ripley*, he has been writing an average of one film score per year. His music often contains catchy melodies and uses dynamic variations as a mean to punctuate onscreen action. His narrative skills have become a trademark for the composer and the reason for his success. Is Portuguese film music going back to the transparent "follow the action" formula that was so common in the 1940's?

The main question is not, like Frank Zappa eluded in the 1970´s, "does humor belong in music?" but one cannot stop thinking about the co-relation between story and film score in terms of setting the mood of a feature film. In the Golden Days of Hollywood and transparent editing, the question was simple: the role of the composer on a feature film was to punctuate the action using catching melodies and powerful dynamics. The car chases, shootouts or final confrontations between protagonist and antagonist were often accentuated by counterpoints and upbeat *fortissimos*, while romantic settings were enveloped by catchy melodies and mystery scenes dwelled on the atonal.
Of course there were and are still exceptions, but at a time when storytelling was being questioned, cinematography experimented new formats, and special effects were becoming increasingly (un)real, Music remained one of the most reliable pillars on which the story and the ambiance of the movie could rely.

That is, until Music was something else. Something less that could mean something increasingly more. In 1961, Ingmar Bergman premiered *Through a Glass Darkly*, the first part of the God and Man trilogy. This work is a turning point in Bergman's films, as the music moves away from its original function to intensify emotional moments, hence becoming an element requiring sustained attention. On this particular film, this takes place in the form of J.S. Bach's Sarabande from Cello Suite nr 2. It appears four times. And as we notice that apart from that all the film music has completely disappeared, we realize that the author was trying to obtain a new form of soundtrack where music is the punctuation of silence. For that purpose he recurred to a system that soon would become known as his Musical Quotations[1]. The intent was simple: Bergman wanted to show the world his passion for Music and, at the same time, thought he could create a kind of collective

memory on film, using classical masterpieces that everyone might have heard here and there along their lives. This particular combination of classical pieces and the use of contrast between sound and silence helped to create a new form of music score that communicated all the aesthetic and narrative intentions of each of Bergman's films.

At this point it will be important to briefly introduce the concept of narrative. There are two definitions that are unequivocally pertinent. For David Bordwell, a narrative is " a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space"[1]. For Claude Bremond, who considers the main character the pivotal figure in storytelling, "all narrative consists of a discourse which integrates a sequence of events of human interest into the unity of a single plot"[1].

Music has been a part of films even before sound and it has always had its role set on two pillars: its narrative role linked to the storytelling itself, and as a means of creating a particular atmosphere, hence by linking period music to a particular period in time, or linking ethnic or ethnic-related music to actions taken on a particular place. This particular form of narrative music seems to be in the root of modern music scoring and musical consulting. The principle is quite simple and merges the two principles brought up before. Modern film scoring mixes the principle of accentuating emotions on the screen by inferring strong dynamic and rhythmic variations with the search for melodic forms that rely on audiences' collective memories or transport them to a particular state of mind. When one hears the Overture from *Lawrence of Arabia*, one is embedded by two different concomitant emotions: the illusion of grandeur suggested by the powerful one hundred piece orchestra arrangement and the exact metric of the tempo marked by timpani in Fortissimo, and what Maurice Jarre calls the *Main Theme*, a powerful melodic theme whose variations in tempo and dynamics remind us that the main character's strength is taunted by emotional frailty.

On Mikis Theodorakis score for Jules Dassin's *Never on Sunday*, the audiences hear a piece of rembetiko music while under the opening credits we see people laughing, swimming, working on ships. It is an audiovisual portrait of the apparent carefree life at the port of Piraeus. This is definitely Greece. And this is the idyllic vision that we have at first sight, the same that the American character Homer Thrace finds. Musically, the audience is not only in sync with the scenery but with the main character, a foreigner, like us, returning to his Greek origins. Being extradiegetic, the film also presents the point of view of the female character Ilya (played by Melina Mercouri), a beautiful prostitute that has trouble dealing with reality. After committing to the big change, there is a nostalgic moment in the film, where Ilya, missing her old carefree life, opens a box of memories and sings one of the most popular songs in film history, the Academy Award Winning *Children of Piraeus*.
Danish film theorist Birger Langkjær once wrote that "music is not a symbolic stand-in for something else, but rather a formal structure, which receives meaning through the power of something else, which the listener brings with him in the shape of gestalt-like schematics that, through the listener's metaphoric projection, adds expressive qualities to the music, and thereby makes the music understandable"[1]. And yet is it possible to listen to Theodoraki's soundtrack and imagine that the action is set in Alaska or Tokyo?

Gabriel Yared's score of *37º le Matin* operates on a slightly different principle. At the beginning of the film we listen to *Betty et Zorg*, a saxophone driven theme that reminds us a little of Dollar Brand/Archie Shepp's *Moniebah* and that serves the purpose of introducing the audience to these two characters. Two free lovers that have a terrible problem: Betty is bipolar. All through the entire movie, Gabriel Yared, the composer, mutates this initial nostalgic melody in a way that is possible to feel every up and down of this unstable relationship. To do this, Yared simply works in terms of arrangement, from a simple piano solo to a small-synthesized orchestra.

After seeing and listening to these examples, we realize that Music has become important not only as a tool for creating moods and atmospheres, but also as a powerful tool to organize narrative thinking. George Lucas often refers to the script of *American Graffiti* as something that he put together by listening to a stack of 50's rock n' roll 45-RPM records, the same tracks made it to the final cut and made *American Graffiti* one of the most popular soundtracks of all time.

In France, Jazz was always popular. In the 50's, it became even more popular with the visit of innumerous jazz musicians and the first big European tours that were anchored there. When the Nouvelle Vague was born, almost every soundtrack was filled with Jazz, normally used as a counterpoint of the action (Jean-Luc Godard's *À Bout de Souffl*e) but also as part of the setting (Agnés Varda's *Cléo de 5 à 7*) or just to create dramatic tension by trying new forms. That was certainly the case of Louis Malle's *Ascenseur pour l'échafaud*, a film that became a success due to Jeanne Moureau's performance and a powerful film score written by Miles Davis.

In terms of film music, France has always been a reference, especially since the 1960's, a fact that cannot be dissociated from the popularity of Jazz in the late 50's.

Claude Lelouch, a French director that has always worked independently and decisively stayed outside any known movements (including the Nouvelle Vague), is widely known to have all his music recorded before the film shoot begins.
Michel Legrand, Francis Lai and Maurice Jarre are three of the biggest names in the French film industry; they all won Academy Awards for films made in the USA and they all wrote catchy melodies that the audience easily linked to one particular movie. They also wrote memorable film songs like *The Windmills of Your Mind* (Michel Le Grand for Norman Jewison's *The Thomas Crown Affair*), *Lara's Theme* (Maurice Jarre for David Lean's *Dr. Zhivago*) or *Love Story Theme* (Francis Lai for Arthur Hiller's *Love Story*).

In Portugal, from the 1930's through 50's, film music was clearly inspired on the Hollywood model, with classical trained musicians that frequently worked for the existing industry. Musicians like Frederico de Freitas (Francisco Ribeiro's *O Pátio das Cantigas*), Raul Ferrão (*A Aldeia da Roupa Branca*) or Jaime Lopes (*O Leão da Estrela*, *O Costa do Castelo*) produced melodies and songs that stayed on the collective memory of moviegoers, even in those who

never saw those films but on television. The editing was transparent, the plot was quite simple, structured in three acts and the characters were social stereotypes. The idea was to allow people to see themselves in a nice upgraded way. This was useful in a country that lived under a dictatorship. There were no Portuguese film noir, and Italian neo-realism was badly mutilated. The truth was as politically distorted as a soviet propaganda film with a twist. Music ruled this micro cosmos. If someone would analyze Portugal through these movies, one would say that these were probably the most musical people on earth. All because almost all popular films of that period made in Portugal were…musicals. Music was so important those days that, when Cottinelli Telmo directed *Aldeia da Roupa Branca*, Portugal's first talking picture, the producer João Ortigão Ramos hired four composers (René Bohet, Raul Ferrão, Raúl Portela and Jaime Silva Filho) to assure music was one of its biggest assets. Needless to say, it worked. The film was a huge popular success and so was its music. Recordings and printed scores were sold in large numbers and composers were duly compensated. The industry seemed to work. Did it indeed?

There was never a huge film industry and as the movie spectators began to have other forms of entertainment, namely with the advent of television, the big productions began to close and at the same time Music stopped being one of the narrative pillars in Portuguese Cinema. At first, one can say it was due to economic reasons. It was the end of an era, the era of big productions, of film as entertainment for the masses. Money was running short and new languages in film were starting to appear. Conventions were being broken. Classical was going out of style. In France it was being replaced by the Nouvelle Vague, whereas in Portugal movies were beginning to have an authorial voice. Those were the times of revolutionary language in film, just before the 1974 Revolution. Cinema Novo, an independent film movement in the 1960's, released its first films. Production companies worked on very tight budgets and wanted to break all narrative conventions of classical storytelling. This paved way to years of incomprehensible plots, uncomfortable silences and atonal arrhythmic music scores. Luckily there were exceptions, original material made by exceptional composers who worked on micro budgets (Carlos Paredes' soundtrack for Paulo Rochas's *Verdes Anos*) or the use of pre-recorded music selected by music loving directors like João César Monteiro, who produced skillful music quotations that were able to serve the same purpose as Bergman's in a completely distinct context. One of the best examples can be heard at the end of his last film *Vai e Vem*, where the use of Breton's *Habanera Concertante* fills all the narrative gaps its ending might have had.

Nowadays, film production is changing. Some will say not fast enough. Since the 1960's, every film made in Portugal has been 100% subsidized. The turning point, although yet not very clear, has come with the timid introduction of private funding. The purpose of this piece is not to comment on this new situation. However, what we can clearly see is that some of the movies made afterward had more money put in postproduction. This clearly means there is more money to invest in the soundtrack. If this is going to have a direct effect on the quality of the music, only time will tell. Today reality tells us that it is impossible to live off this activity, even if you are a top quality composer.

Bernardo Sassetti is one of the most sought up composers in Portuguese Cinema. At age 39, his musical career started more than 20 years ago. He is widely known as an eminent pianist and a skilled Jazz composer. He is also recognized for performing many duets with some well-known celebrities, locally and internationally. His passion for music and composition led him to produce music for the cinema. Sassetti said in innumerous interviews that the cinema fascinated him, as such elements as image, color and the face of the characters are needed to compose the music. Of course other things are needed. On the subject of the obvious differences between Hollywood and Portugal, there is a world of differences not all related to the power of money, although the investment is a big part of the equation. According to the composer, in the U.S., as far as sound and music is concerned, the industry has always been aware of the benefits of being in the vanguard both technically and artistically. Moreover, there was always an extreme dedication by the producers. Art is entertainment, and through this perspective, Americans have been outstanding from the time of the great Busby Berkeley musicals, shows and vaudeville, to the golden age of cinema . The great European composers always found a safe haven there. In Portugal, there really isn't a tradition of composing music for the screen. It has always been a quite dispersed mean of artistic collaboration that feeds on individualism and depends on the relationship between director and composer. And there is another big difference: in the big cities and in the major movie studios, musicians are like a big family. For each film project, musicians gather opinion both from producer and director, and then work as a team with usually a musical director, two or three musical advisors, a music editor, one or two mixing technicians, someone who is responsible for the time code and spotting, a composer, several arrangers and as many copyists as needed. It is a real company. In Portugal, the composer handles everything with the director, and he can count on technical support from one or two sound technicians. There is no film music production. There are only a few "attempts" that way.

To really understand the composition process in Portugal, one has to observe the relation between director and composer. According to Sassetti, the ideas always come up from a conversation with the director, away from the piano[1] *. This is then followed by several screenings in the editing room before the first musical ideas. Those are worked individually, one or two compositions, arrangements, instrumentation. These steps are discussed with the director and when the Main Theme emerges, the one that sets the film's dramatic tone, Sassetti begins to write its variations and others that are circumstantial in nature. According to the composer, what is interesting for him in film music is not working according to the narrative action, but to create another dimension that can fit both fiction and the psychological traits of the main characters. This way, music becomes transversal or non-linear, acquiring a key function that understands what lies beyond image. The composer then just needs time to absorb the most significant elements of the story. After that, music is born.

Some composers write musicals, others write entire musical scores before even the first shot is made. It seems undoubted that the process of synchronization of

film music is always more interesting when the music is already recorded and mixed. The director may have more editing options this way. In musicals, due to the nature of the songs and choreography involved, the music, being very specific, must be recorded before. There is no alternative. The operatic film *Os Canibais* by Manoel de Oliveira (with music by João Paes) is a good example of this. On all remaining cases, the composer does not have this chance. The music is almost always composed in middle or advanced stage of production. In Portugal, according to Bernardo Sassetti, it gets to be humiliating when a producer calls asking for some film music at a time when the release date is scheduled for next month: "He finally remembered that the film needs music!". A conscientious producer (or director) should start thinking about the music, if not before, at least from the time the script is finished. The composer needs time to think about music. In Portugal, a finished script is rare, and according to Sassetti, it would almost be a miracle if the music was already written and recorded before the shooting.

Nevertheless, Bernardo Sassetti has been involved in many film compositions. If one picks two completely different projects out of his filmography, Margarida Cardoso's *A Costa dos Murmúrios*, and *Alice* by Marco Martins, analyzing both film scores, one has to wonder how different production conditions were. Interestingly enough, Sassetti remembers the input and the time of composition were exactly the same. According to him, "they gave me a few months to think about the music". In musical terms, however, there are quite a few differences. The score in *Costa dos Murmúrios* has an almost timeless feel, between dream and reality, as it follows the characters Evita and Helena. For this film, Sassetti recalls having imagined an ethereal music, as if hovering in time and space - a song without dramatic resolution. Ironically, this seems very appropriate as the film also delivers no dramatic resolution whatsoever.

One of the things that surfaces immediately when listening to *Alice*'s film score is its plastic coherence and its absolute solidity. According to Sassetti, the music circles around Mário's theme. Mário, the main character, is a father who lost his daughter, Alice - his obsession, his routine, and of course the memory of the child is represented by the long notes of a clarinet in crescendo and diminuendo. The piano notes underline the obsessive routine of Mario, the slow bass underlines his steps, the vibraphone pictures the feeling that Mário rises above the acts of indifference of people in the city. Alice´s theme was written on a 7/4 measure, symbolizing the 7 days of the week and the routine of a father looking for his daughter. The plot has serious plausibility problems, the film has its fair share of redundant scenes, and yet it all comes together with music. If one doubts the unifying power of an inspired soundtrack, this would be the example to watch.

Is this the proof that there is a trend to try and obtain a classic narrative effect in movies, similar to the one used by the composers of the Classic American Cinema?

For Sassetti, the answer to these questions is inevitably connected to the way the American film considered (and in a way still does) music as an asset. There are no resources, no sense of financial viability or attitude to talk about music in Portuguese cinema. The major difference being the attitude, the desire to perceive that music can be a pole of emotions, a fundamental part of the soul of a movie. In a Portuguese production, music is always the first to suffer the consequences of budget shortcomings.

In terms of cost, it is possible to achieve great results with relatively small budgets. As Sassetti points out, a great orchestra does not necessarily make a good soundtrack. Sometimes it only takes him an instrument to tell all that is essential. In Europe, particularly in authorial cinema, music is music and the word is the word. Therefore, as B ergman noticed early on, it is not necessary to underline the anxiety, sadness or any emotion that is already visible on the screen.

In terms of orchestral music for film, Sassetti chooses to work with a 40 piece ensemble. This lineup suits the music he writes. It's very balanced and provides a dynamic sound that allows exploring the themes in many ways. It can travel from the simple sound of a clarinet to a complicated tone variation causing a big dramatic increase. Everything depends on the interpretation and, very importantly, on how the sound is captured, the balance, the final mix and the overall mastering. All this calls out for investment, not necessarily funding as Europe, and especially Portugal can never compete with international budgets. Bernardo Sassetti recalls the days when he was collaborating in the film score of Anthony Minghella's *The Talented Mr. Ripley*. "We spent several months with Guy Barker to compose themes inspired by the experience of living on location. We then recorded a live concert (that briefly appears in the movie) and subsequently presented the concert premiere of the movie in 8 capitals of the world. To give you an idea, the production budget for the debut session in Los Angeles itself (including catering) would be enough for the production of two or three films in Portugal or, better yet, 15 or 20 years of good Portuguese movie soundtracks."

Notes

[1] "Musical quotation can serve basically to intensify or foreshadow an emotional moment. When Martha gives birth in *Waiting Women*, her happiness is underlined by Gluck's *Dance of the Blessed Spirits*. On the opposite, sadness is expressed in *Music in Darkness*, when Bengt, the young blind man, successively plays Beethoven's *Moonlight Sonata* and a *Nocturne* by Chopin" Charlote Renaud: *An unrequited love to music*; Ingmar Bergman Foundation.

[1] BORDWELL & THOMPSON (1979) *Film Art: An introduction*.Reading, MA: Addison-Wesley, 1979

[1]BREMOND, Claude (1966). *La logique des possibles narrati*fs. **In**: *Communications 8*. Paris: Editions du Seuil

[1] LANGKJAER, Birger, "Den lyttende tilskuer : om musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion", in *Norsk Medietidsskrift.* 1998 ; No. Årg. 5, No. 1, Oslo. p. 44. Trd. inglesa "The attentive spectator: the music, perception and emotions in audiovisual fiction", disponível em <http://www.filmscoremonthly.com/articles/2002/14_Aug---Film_Music_Outside_the_Narrative_part_One.asp>.

[1] The vast majority of the directors can not speak in musical terms. Everything is meaning and symbolism. One talks about what Music can add to the images. In this sense. In the movie *Quaresma*, more than words,

the composer's inspiration came from the unforgettable gestures by the director José Álvaro Morais.

Reflections on the way film projects are developed in Portugal

Paulo Leite

In abstract: this text is a brief analysis on four major flaws in the Portuguese film industry that come from an outdated and ineffective culture and way of developing ideas into screenplays that are ready to produce. Without a hard look at these weaknesses, we will never achieve a good degree of international success with our most ambitious films.

OVER THE PAST FEW YEARS, I have been helping British producers evaluate material they have acquired and develop them into finished screenplays. Such material – which can be compared to the idea of "raw material" – comes in many forms: synopsis written by screenwriters based on ideas from the producer (or other sources whose rights they purchased), synopsis written by screenwriters based on their own original ideas, treatments and first drafts that fall into any of the previous categories. In other words, it all comes according the state of things and from whom it comes from.

The delicate nature of such a job along with contractual obligations prevent me from naming and discussing actual projects – and this tells a lot about the utmost importance producers abroad attribute to the development of a certain raw material into a property (i.e. screenplay) that can generate millions of Euros or cause a company to dissolve.

In such context, it is fair to assume that not only the development of a screenplay is regarded as crucial; but also, all the future steps of the moviemaking process come into consideration and have some degree of impact on the way this fundamental part of the film gets created, developed and written.

And that way of thinking differs greatly from the one responsible for guiding the development of most Portuguese films that have opened in recent years. That difference can be summed up in four basic conclusions that weaken the Portuguese film industry today.

1 – A wrong reading of the international market

The international film market is still ruled by that old phrase written by William Goldman that says *"nobody knows anything"*. But the real meaning of this phrase has changed according to times. Once it meant that nothing is guaranteed to succeed. Today it simply means that everybody is looking for the next big hit. It's not that the first meaning isn't valid anymore, it just got a further development: nothing is guaranteed to succeed and everybody is looking for the next big hit – a hit nobody can predict. One can argue that the idea is roughly the same but, there's an obvious proactive shift when we move the emphasis from uncertainty into a search.

The reason for this shift comes from the state of the market itself: every two weeks there's a blockbuster opening at a theater near you; marketing costs are higher than ever; production budgets have skyrocketed over 150 million dollars in many cases; movie piracy is ubiquitous, there are new forms of entertainment fighting for the audience's time. And on the top of those, we have the crossroads: how to market a film on Facebook or Twitter? What impact will Digital Cinema have on the circulation of smaller films? Should we release a movie on VOD along with theaters? Is the film business model changing? What does Harrison Ford plus Kim Kardashian equal? Why should I care about what PerezHilton.com thinks of my film?

Any serious attempt to address any of these issues tells us two things: a) the international film market is riskier than ever; and b) nobody cares about the Artist. In other words, in such an adverse environment, every Artist must care for himself. Oddly enough, by "Artist" I mean anyone responsible for getting a film made – be it the producer, the director, the screenwriter or all of them.

The question then that faces the Portuguese film industry is quite simple: do we desire to compete in such an international hurricane or not?

If the answer is negative, then we're probably on the right path because every year we find at least one or two films that reach or surpass the 100.000 or the 200.000 spectators mark. Films like *Amália – O Filme* (2008), *Call Girl* (2008) and *Corrupção* (2007) are proof that Portuguese audiences will flock to the theaters in order to see a Portuguese film if that project is appealing enough and gets a wide release. The worst thing that can be said in this case is that we should focus on the reasons why other films which, having been produced with those marks in mind, ended up failing to attract filmgoers thus underperformed at the box-office. The number of films falling in this category is slightly higher: *A Arte de Roubar* (2008), *Star Crossed - Amor em Jogo* (2009), *Contrato* (2008) e *Second Life* (2008). The goal then could be to understand how can we create a stable distribution environment where more and more of these titles can reach their full potential with Portuguese audiences.

But if the answer for the question presented is affirmative, then the Portuguese film industry has systematically failed miserably and it is obvious that a totally new way of project development is needed. And why has this failure been so obvious? Because from all the Portuguese films produced that reached any degree of commercial success nationally, none had any significant success on bigger, more important markets like the USA, Spain, France, the UK, Italy, Mexico, Scandinavia, South America, South Korea, Australia or

Japan. This means that in the context of an international market where high risk is met with a pragmatic way different countries manage their films, we must change the way we position ourselves on the market – otherwise we'll keep failing year after year since we keep swimming countercurrent.

It is true the American film industry is as powerful today as it ever was, but still year after year, a number of smaller national cinemas (not much bigger than the Portuguese one) find a comfortable financial/creative structure that generates films that get international attention and successful distribution. Mighty Hollywood does not allow competition in many market segments, but all around the world, many producers discover areas that Hollywood (or American cinema) will not cover.

Our misreading keeps us seeing the market as we wish it would be. It prevents us from seeing the market the way it is.

2 – Betting on the wrong horses

If we have the desire to compete on the international film market with any reasonable degree of success (yet keep failing to do so) we must recognize that we are simply producing the wrong films or wrongly developing the right films – or both! Films do not exist in a void. On the contrary most of them compete against each other for roughly the same target audience. In this context, inside the international market, a Portuguese film is thrown against similar films from other countries and must offer higher production values if it wants to be competitive. At the end, it is irrelevant for us to say that our films are unique because the films themselves are irrelevant. What is relevant, however, is that the international market is sophisticated and intelligent enough to know where each specific film belongs – and when that comes, sadly, our films are not unique enough to beat the uniqueness of films that come from Spain, Norway, Sweden, Hong Kong, Brazil, France or South Korea. It is against their uniqueness that our films are measured.

If we look at the Cannes Film Festival lineup for the Palm d'Or this year, we'll see feature-length films that come from countries like Denmark, South Korea, Taiwan and the Philippines. *Thirst* directed by Park Chan-Wook is a South Korean film. This film is unique in many ways: for once, it bends the horror genre into a charming love story and character study unlike anything we see today. It is the fact that this film does not copy a Hollywood formula and still manages to appeal to audiences that helped it secure international distribution from a major (Universal) distributor. *Let the Right One In* (2008), directed by Tomas Alfredson, also manages to offer something unique filmgoers did not find anywhere else – and the film found distribution in more than 30 territories worldwide with great success. Why are we different?

The big difference between our film industry and the film industries in other countries is that we still did not understand that producing films as good, appealing and well made (whatever those might be) as American films is not only an impossible goal, but also a creative model designed for international failure – because nobody makes Hollywood films better than Hollywood. The same principle is valid when we try to master a French drama or a British thriller: they are the real thing while we are cheap imitations.

On *A Arte de Roubar*, one Portuguese viewer left the following comment on the Internet Movie Data Base:

> "Yes, go figure. You can say this is a Tarantino ripoff and lacks some structure and has a lot of style despite substance. But, for a Portuguese film, everyone has to admit it was put a lot of effort in this film to make it possible to be done."

Another Portuguese viewer, also at IMDB, wrote the following comment:

> "This new film of the director Leonel Vieira is clearly inspired in Tarantino's cinematographic universe, like it was a kind of tribute to that great American director. In a recent TV interview Leonel Vieira admitted that he always was fascinated by Tarantino's films and all the ambiance which surround them, but it's not easy for a Portuguese director to do that kind of cinema. And in this film we understand why it's not easy to do such kind of cinema in Portugal! (…) Well, it's entertaining and funny, at parts, but it values essentially for the risk of making a production like this in our country."

These two examples unexpectedly address this film's major weakness: while Portuguese audiences might find it (at best) amusing that this kind of film is produced in Portugal, this is the only element that seems to linger on; the reproduction of a style we all see in American films. In other words, nobody outside Portugal is sensitive to such effort because in the end, this film is perceived as a cheap imitation just like countless others produced everywhere, every year.

Even if we admit it is a great feat for a Portuguese film, the replication of a Tarantino-type film throws *A Arte de Roubar* against both American films (with 50 times the budget and spectacle) and non-American films from the same genre that actually do give international audiences something American films do not. It is a lose-lose situation.

The film *Contrato* directed by Nicolau Breyner is another example. A viewer wrote the following comment on IMDB:

> "My theory is that they tried for a good Portuguese film and ended up doing a bad American one. Not even the nudity can save it. The rhythm is awful, I heard people snoring on the cinema, the acting is unnaturally forced and the plot tries so hard to resemble an American action film (with scenes in Afganisthan hahah)that it becomes laughable on scenes it wasn't supposed to be funny at all. And all the cars are Skodas!! What sort of hit-man drives a Skoda?!"

The example above alludes to the natural result of trying to compete in a very particular genre (hitmen) populated by expensive films far above a Portuguese producer's financial capacity. It also serves as proof of what was said before: that the viewer in question (or the market) threw this Portuguese film against foreign films that are far more effective, appealing and successful. Films like *Collateral* (2004), *Ocean's Eleven* (2001), *The Bourne Ultimatum* (2007), *The Italian Job* (2003) and even a French film like *Taken* (2008) – among many other films – constitute the reference universe of the same audience and market *Contrato* is fighting for.

From the moment the Portuguese film decides to replicate an American formula, the thing that shines the most is the odd choice of cars because we know that while *The Bourne Ultimatum* wrecks 25 cars in order to make just one scene, on the Portuguese flick the hitmen

drive cheap Skodas because the producer needed to save ten thousand Euros. Because the whole film only cost €400.000 Euros or less.

In Lisbon, *Star Crossed – Amor em Jogo* needed thirteen times more theaters (a total of 26) in order to reach only twice the number of filmgoers as the Swedish *Let the right One In* (that opened in only two theaters). Both films opened at the same time and stayed in theaters for the same number of weeks. One would expect that being an adaptation of William Shakespeare's *Romeo and Juliet* set against a soccer backdrop, *Star Crossed* would be a smash hit among Portuguese (and international) audiences. The film even had a British director; was shot in English language and had a trailer that boosted the film's energetic soccer imagery. But without the big budget or the big names, the film forgot to secure any significant creative distinction that would have put it above the many Shakespeare adaptations geared up every year and all the other soccer films made in the past.

When put this way, the comparison seems unfair. But we must understand that it only seems that way because we have been constantly misreading the market – where comparisons like these are common despite our deep wishes of having our uniqueness recognized internationally.

3 – A lack of investment on creative development

But such uniqueness is nowhere to be found because:
a) In any Portuguese film budgeted miles below the usual American, French or British budget, the only element that will put on it a clear mark of distinction aimed at the international market is of a creative order;
b) If we think that the investment made by most Portuguese producers in developing the screenplay rarely goes above €10.000-€15.000 Euros, it is then obvious that no such distinction can ever be created; no such added value ever gets to the market.

What gets to the market is the producer and the director's ability to mimic the technique. The other 50% – the creative side capital to its uniqueness – is absent. The problem, in fact goes much deeper because most Portuguese producers do not trust the role of specialized readers who will likely spot the weaknesses of a given screenplay. They will rely only on their own personal taste and reading of the market – even though they never care to know the audience they are trying to reach. In fact, while assembling the many production values of the film (the script being the most important if you lack the others) Portuguese producers usually forget to perform the most single important operation of them all: the creative reverse engineering of the films that constitute the reference universe of their target audience.

Such operation is fundamental for film production and marketing because it allows us to evaluate the real needs, conditions and circumstances that must be met in order for our film to achieve the ultimate goal: uniqueness. And that preoccupation in mind cannot have any practical consequence without some degree of financial investment simply because it is too time consuming. It needs a full time screenwriter (or more than just one), a producer dedicated to that reverse engineering task, proof readers and many, many, many rewrites. Such hard work cannot fall between the €10.000 - €15.000 price ranges that seem to be the rule in Portugal.

A second problem among Portuguese producers, directors and screenwriters is the constant confusion between the personal nature of their projects, its true value to the market and the way such nature interacts with international distribution. Both artistically and commercially, the decision to go one way or another when it comes to writing a script is always personal. But since every film is developed by people, every script reflects personal choices or visions. But distributors, who may love Art, are not artists themselves. They are not interested in the personal element. What they are interested in is a personal element that can be shared with audiences they know and enjoyed somehow – because those are the audiences to whom they must sell the film. From the distributor's perspective it makes a different sense: *why should I distribute this film if I do not know how to sell it and who will want to see it?* Or, in other words, a given film can be great and deeply personal; but beyond that *is it unique?* And to Whom?

So, in retrospect, the financial investment that must go into the creative development of a Portuguese project is the element that can ultimately make or break the film when it gets thrown into the hurricane of the international film market. Today, it is virtually non-existent and that is ironic because while all filmic processes and stages must be negotiated with the market, such investment is the only one where the Portuguese producers are 100% in control.

The betting on the wrong horses now can be understood as following creative paths that are not solidly based, carefully constructed nor evaluated. It means that we all start from great personal universes that end up as films everybody everywhere have already seen before – or worse: nobody saw it before and nobody cares to see it now.

4 – A lack of effort from all the possible parties involved

As it is clear in many other film industries, the path to unique films must be set by producers. But the journey itself can only reach its end with the active participation of others. And here is where the issue of creative development takes another bizarre turn because most Portuguese film financers (the ICA, the FICA, distributors and television companies) do not seem to view the film project as that potentially lucrative success everybody in the world is looking for. Most of these parties do not seem to work together with the producer in order to help create the most creatively competitive product possible.

The television companies, for example, look at different film projects as if they all needed to creatively conform to the shows they already produce in order to be given consideration – unaware of the commercial potential of an international hit film whose rights they will own part of. They overlook a number of practices as old as Television itself: the airing of longer versions of a successful film or the even more interesting conversion of films into (longer running) television series. At this current age, where digital effects are everywhere and the creative gap between Television and Movies is almost gone, the Portuguese TV companies are among the only ones in Europe that did not yet see the potential in playing a more creative part in its national cinema.

The attitude seems to be contrary to what we see in other countries, where producing teams (producer,

screenwriters and directors) sit and discuss their film project with all the future parties involved (distributors, television companies and financing agencies) before actually getting the final draft of the screenplay into production.

Not that there is no discussion whatsoever among these parties in Portugal. The difference is that while today everybody is worried about raising money (obviously a very important issue) for the films we want to produce (a discussion about the means), we keep jumping over a previous and equally crucial discussion: the one about what particular uniqueness we want to bring to the market – a creative discussion deeply related to the business model we all live in.

We all know how hard it is to make a film. But making films is hard everywhere. An even harder thing is to ask how we can rightly develop the right film – and come up with a possible good answer. Many answers exist and they are all clear. It's only a matter of looking.

A realidade da ilusão: *Lá Fora* como alegoria cinematográfica

Fátima Chinita

FERNANDO LOPES, em entrevista no site oficial do filme *Lá Fora* (2004), respondia à pergunta "o que é que está lá fora?", com o seguinte comentário:

> "O «lá fora» quer dizer que o «real» se passa «lá fora» e que eles só recebem o «real» a partir de imagens que vêem na televisão e este real é entre aspas e por isso é que o filme é rodado num condomínio fechado em que eles são controlados por câmaras de televisão e por um vigilante que os tem sempre no ecrã. Aquilo que eles recebem do real é através de imagens e é por isso que há tantas imagens reflectidas neste filme…" (1).

A resposta do realizador permite contextualizar a narrativa na sua articulação com a forma fílmica, mas reporta-se essencialmente ao conteúdo manifesto da obra. O objectivo deste artigo é analisar o filme ao nível do subtexto, mas a partir da premissa imposta pelo próprio cineasta, a do real, reforçando ainda mais as aspas com que aquele termo foi categorizado na entrevista supracitada.

Com efeito, disfarçado de uma história sobre a sedução e o poder, o filme que esteve para se chamar *Condomínio Fechado* encena para lá dos dramas mediáticos da alta burguesia e do espaço privilegiado que ela habita, um discurso sobre a natureza da imagem e o regime do falso. Imagem social, bem entendido, mas também, e sobretudo, imagem fílmica. Logo, a par de uma narrativa convencional, que nos permite acompanhar a história de um conjunto de personagens, o filme *Lá Fora* integra uma reflexão alegórica sobre a própria natureza do cinema. O conceito de "ilusão" intersecta ambos os planos de existência fílmica e convoca a dualidade real/imaginário e a tensão que lhe é inerente. Assim, a ilusão em que vive o par principal do filme, que pelo seu ofício (pivot de telejornal, ela; corretor da bolsa, ele) deveria estar habituado à dureza do mundo e à realidade que lhe é inerente, denota uma outra falácia: a do cinema, como meio artístico em que o espectador muito crê (suspendendo voluntariamente o seu cepticismo para se deixar envolver pelo universo ficcional), mas em que a conexão com a realidade, embora indispensável, é apenas aparente. Como dizia Jean–Louis Baudry, o "efeito do cinema", aquilo que lhe é específico, é a sua *impressão* de realidade (2).

O carácter especular deste filme de Fernando Lopes deve, pois, ser entendido como condição *sine qua non* da metacinematografia que estrutura a obra e lhe serve de temática subjacente, facto indiciado logo pela intertextualidade que o filme contém. A obra é, antes do mais, permeada pela essência tutelar de três outros filmes, que têm em comum o facto de se organizarem em torno do binómio realidade/ilusão de realidade, sendo, portanto, filmes reflexivos de cunho alegórico. A saber: *Kika* (Pedro Almodovar, 1993), que serve de ilustração à produção de imagens e à parafernália técnica, tanto no meio televisivo como no meio cinematográfico, com o qual aquele está conotado; *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), que assinala o diálogo óptico-escópico de instâncias fílmicas; e *Laura* (Otto Preminger, 1944), que remete para o fascínio despoletado pela imaginação e para as questões identitárias que lhe estão associadas.

A estas três obras junta-se a homenagem ao cinema clássico americano – sob a forma de uma galeria fotográfica de artistas na escadaria do alfaiate frequentado por José Maria Cristiano - e o tributo ao cinema moderno da *Nouvelle Vague* (sobretudo o de Jean-Luc Godard) - mais uma vez sob a forma icónica, notória nos cartazes que adornam o quarto de Julião. A distribuição destas referências não se trata de um efeito geracional intrafílmico, mas sim da partilha, pelas duas principais famílias do filme, de um mesmo amor pelo cinema, ainda que consumido de modo diferente: à presumível cinefilia do futuro casal Cristiano, que se conhece na Cinemateca e se enamora "com a bênção do technicolor", corresponde, em versão mais actualizada, a cinefilia do filho de Laura Albuquerque, espectador ávido de filmes de autor em DVD e admirador confesso de Jean-Paul Belmondo, cuja personagem de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) lhe serve de alcunha e de estribilho (3).

A resenha das principais ocorrências intertextuais de *Lá Fora* não estaria completa sem a alusão verbal que algumas personagens fazem a vários géneros cinematográficos, de que se destacam três dos mais notoriamente reflexivos e, portanto, ilusórios: o musical (referência a *The Band Wagon*); o filme de terror ("vampiros, muitos"); e a animação ("como aquelas personagens dos desenhos animados que aparecem a correr tão depressa que ainda se vêem os riscos atrás deles, como se fossem os restos deles ainda a chegar").

A natureza das imagens

Ira Konigsberg, no seu dicionário cinematográfico, define autorreflexividade como: "Uma obra de arte preocupada com o seu próprio estatuto como arte. No caso do cinema, qualquer filme que explore o seu próprio meio ou que investigue a sua relação com a realidade pode ser considerado autorreflexivo" (4). Richard Allen, no entanto, chama a atenção para o facto de que aquilo que está em causa no cinema não é o realismo deste, mas sim o seu ilusionismo, alinhando-se com a ideia platónica – veiculada na Alegoria da Caverna (Livro VII d' *A República*) – de que a arte é essencialmente ilusória (5). Ambos os autores estão correctos, na medida em que o que caracteriza o cinema - a "impressão de realidade"- torna-se ainda mais evidente na categoria genérica de cinema reflexivo, aquela que interroga as convenções fílmicas em geral, revelando o artifício em que se baseia toda a Sétima Arte.

No filme de Fernando Lopes, a adopção do meio televisivo como canal privilegiado de difusão de imagens acentua cinco aspectos: a proliferação de representações; a sua natureza construída; a relação de um olhar com um objecto visto, mediada pela existência de um ecrã; a intencionalidade da produção das imagens; e a aparelhagem técnica que permite dar corpo às mesmas. É possível reconhecer em todos estes aspectos também a valência de um discurso metacinematográfico, porquanto a grande diferença entre televisão e cinema reside menos na economia imagética, e nos factores que lhe estão directamente associados, do que na existência (ou não) de um espaço de culto colectivo, um santuário vagamente recôndito onde as imagens possam ser vistas em grande ecrã. E se nem mesmo esta distinção se faz sentir em *Lá Fora* é porque tal clausura está representada no filme através de espaços interiores com valor metafórico – o condomínio fechado, o oceano, a piscina, os claustros – que tendem a reproduzir as condições físicas da sala de cinema e o carácter metapsicológico da experiência do vidente (no estabelecimento de uma "realidade da ilusão", como lhe chamou Edgar Morin (6)). Ou seja, reproduzem a *experiência* cinematográfica nas suas principais características: a escuridão do auditório, a relativa passividade/imobilidade forçada do espectador, a projecção de imagens móveis na tela (7); a encantação através da imagem, a descontracção "confortável" do vidente e a sua impotência física (8). Algumas das características citadas estão mais presentes nuns locais; outras, nos locais restantes; mas dado que nenhum dos espaços funciona sozinho, mas sim em rede (para acentuar a ideia de *interioridade*), a analogia parece-nos apropriada.

Os factores associados à difusão das imagens em *Lá Fora* fazem-se sentir por inteiro numa cena que principia com a significativa frase de "Está tudo a acontecer para a câmara, meu amor", proferida por Tiago, estudante de jornalismo e cineasta amador. A cena decorre no quarto/escritório do jovem e ilustra a feitura de um teste de gravidez por parte de Sofia, namorada de Tiago, o qual capta o acontecimento com a sua câmara de vídeo (que funciona como um aparelho profílmico, contido na diegese da obra). É esta a acção do momento, mas a *mise-en-scène* de Fernando Lopes mostra bem mais do que isso. Com efeito, a cena começa com a câmara de *Lá Fora*, o verdadeiro aparelho captor, a percorrer livremente o espaço, mantendo-se as personagens, por ora, visualmente fora de campo.

Na imagem do filme, um plano-sequência em movimento, vê-se, logo de entrada, uma outra imagem: em lugar de destaque, pousada sobre uma mesa-de-cabeceira, encontra-se uma fotografia de um sujeito desconhecido. Até a câmara de registo deter o seu movimento lateral e circular, vai passando por várias representações: mais fotografias coladas na cabeceira da cama; a imagem de Sofia vista no televisor do quarto; um painel fotográfico afixado sobre a mesa de trabalho do escritório. O movimento autónomo da câmara de Fernando Lopes denuncia a presença de uma visão omnisciente, associada à natureza omnipercepcionante do aparelho captor, por um lado, e relacionada com a visão transcendental imputada por Christian Metz ao espectador de cinema, por outro (9). Desta feita, dois olhares – o da câmara de registo e o do vidente extradiegético – conjugam-se numa só visão, denotando aquilo que para Metz consiste na identificação primária do processo cinematográfico, o qual comporta dois factores, relacionados entre si: (a) a conotação do espectador consigo mesmo, como "puro acto de percepção" (ou seja, a identificação do vidente com o seu próprio olhar), o que lhe dá um sentimento de soberania e preexistência relativamente ao filme; (b) a conotação do espectador com o aparelho de registo, que antes dele olhou aquilo que ele agora olha e cujo *lugar* (leia-se enquadramento) determina o ponto de fuga e confere ao objecto visto as características da arte renascentista que formam o paradigma visual do espectador de cinema.

A conotação, de um olho com uma objectiva permite ao espectador aperceber-se, simultaneamente, da sua condição de vidente primordial da cena fílmica e da natureza fictícia do registo. Desse modo, o vidente como que vislumbra, por ordem: a câmara (um olho óptico); o realizador, que no acto de rodagem atrás dela se colocou e cuja intencionalidade subjaz ao registo (o narrador originário); a sala de cinema onde ele, espectador (a instância constituinte do significante de cinema, no entender de Metz), se encontra sentado a assistir ao espectáculo que se desenrola à sua frente. Por outras palavras, o vidente apercebe-se dos agentes envolvidos no processo cinematográfico e, consequentemente, da ilusão intrínseca dessa experiência.

Logo, o discurso proferido por Tiago é capcioso, na medida em que ao pretender destacar a realidade existente no mundo (no "lá fora"), de acordo com uma perspectiva eminentemente jornalística - "Tudo está a acontecer para a câmara, meu amor. Nada está a acontecer fora da câmara" – acaba por enunciar, de facto, o logro fundador do cinema, apreendido num espaço interior e onde os conteúdos valem como uma realidade alternativa que se substitui inteiramente à outra. "Nada está a acontecer fora da câmara", não porque a câmara do repórter tudo capte; mas sim porque no cinema fora da câmara nada existe.

Na continuação da cena, e ainda no mesmo plano, a câmara de registo vai passar, no seu movimento lateral, pelo ecrã do televisor, revelando a imagem de Sofia como um *simulacro* da mesma. A rapariga surge no ecrã intradiegético antes de surgir no nosso: o ecrã do filme todo, visto pelo espectador de cinema. A importância do ecrã na apreensão das imagens e o papel da aparelhagem na "construção" do filme são assim

destacados. Só depois vemos Tiago, que empunha a sua câmara digital, numa reprodução intrafílmica do realizador Fernando Lopes. Esta cena permite-nos atestar da coexistência dos dois regimes que se sobrepõem na obra fílmica não documental: aquilo que Tiago capta está directamente a ser visto no ecrã do televisor, conferindo um aparente imediatismo às imagens (um "efeito de realidade") (10); no entanto, enquanto capta Sofia e o seu próprio drama de paternidade acidental, Tiago profere todo um discurso jornalístico que nada tem a ver com a situação concreta que se está a desenrolar, correspondendo, pelo contrário, a uma fantasia sua (ser um "grande repórter" num cenário de guerra e devastação). "A objectividade das formas aparentes [o antropomorfismo de Sofia] faz, pois, com que o natural irradie por todo o universo do filme de ficção", como afirma Morin (11), mas a banda sonora contesta essa mesma realidade, provando-a ilusória. O choque entre o conteúdo e a imagem torna explícita a ideia de que "o meio é a mensagem" (12), facto que constitui uma espécie de credo do cinema reflexivo. A realidade parece levar a melhor, porquanto a cena termina num plano do teste de gravidez e na confirmação visual da mesma, mas esse facto é reproduzido num ecrã (logo, como ficção).

As implicações contidas na importância do meio artístico enquanto veículo da obra não se reduzem, todavia, a esta cena emblemática. Muito pelo contrário, o filme evidencia muitas outras circunstâncias em que figuram câmaras e ecrãs. No primeiro caso, tanto se inscrevem o aparato institucional do estúdio de gravação da cadeia televisiva como as captações amadoras de Tiago (vídeo digital) e de José Maria Cristiano (fotografia); no segundo caso, contabilizam-se os ecrãs da régie, o do teleponto da câmara do estúdio (na estação televisiva), o painel da cabine de vigilância (no condomínio), mas também os dos computadores pessoais e dos televisores perpetuamente ligados em casa das personagens. Ao revelar as condições da sua própria materialidade - ainda que por trás desses factores atinentes à produção e recepção das imagens se encontrem, por vezes, mecanismos de ordem psíquica - *Lá Fora* assume-se ainda mais como obra metacinematográfica, sem, contudo, ser um filme "sobre o cinema". Ou seja, a analogia entre o meio televisivo e o meio cinematográfico permite-lhe manter-se fisicamente fora deste último universo, não deixando, todavia, de o figurar em pleno. É por esta razão que detém um cunho alegórico ao invés de ser um relato oficial sobre a matéria. Não nos iludamos, porém: todas as câmaras e ecrãs vistos em *Lá Fora* são representações metonímicas das câmaras e ecrãs de cinema, pelo que o filme não expondo directamente a parafernália da Sétima Arte, acaba por fazê-lo de forma enviesada. Nesta dinâmica, o acto de produção institucional (leia-se, televisivo) adquire maior peso, por nele residirem as aparentes diferenças entre meios que, afinal, são semelhanças camufladas.

Neste contexto, expor o outro lado das câmaras é expor integralmente a falácia cinematográfica (13), a vários níveis: mostrando os meios pelos quais as imagens ganham vida, revela-se a sua condição de "produto"; denunciando a fabricação, denuncia-se igualmente o fabricante, isto é a autoria que subjaz ao conteúdo/forma do visível; revelando o visível no meio da parafernália maquínica, exprime-se a sua condição ficcional (no todo ou em parte). Em suma, expõem-se as imagens, televisivas ou cinematográficas, na sua dimensão enunciativa e não referencial. Numa obra de 1991 (14), Metz abandona as considerações psicanalíticas para se concentrar, justamente, na problemática da enunciação artística. No seu entender, deve falar-se de enunciação reflexiva sempre que dentro do filme se encontre espelhada alguma coisa que exista totalmente *fora dele*; ou seja, sempre que o filme "reduplique" o universo extrafílmico do seu autor e, em particular, a narração deste, que molda a obra como um todo. A enunciação reflexiva põe a nu, sem qualquer pudor, os mecanismos que permitem a existência do mais banal filme de ficção, mas não pode ser confundida com este. Num filme metacinematográfico cuja materialidade se expõe é ainda uma falsa materialidade que se revela, já que o cineasta fundador se encontra arredado da obra que criou (no tempo e no espaço) e que ela própria não é um filme de ficção, mas sim uma ficção de filme. Dito de outro modo: nenhum discurso alegórico cinematográfico, mesmo quando expõe directamente alguma tecnologia, consegue revelar-se em acto, apenas se pode mostrar em simulacro de acto. Logo, a enunciação, como uma nova e tentadora acepção de "lá fora", em nada redime a irrealidade do mundo e/ou da arte.

O regime óptico-escópico

A relação entre espectador e filme de ficção baseia-se num logro: o presumir-se que a vidência se encontra localizada apenas de um dos lados da arquitectura cinematográfica. Em *O Significante Imaginário,* Christian Metz esboça uma curiosa metáfora que tem o mérito de aliar a contiguidade de espaços da sala de visionamento (o "lado de lá" do ecrã e do filme; e o "lado de cá" dos assentos e dos espectadores) a uma *continuidade* representativa e pulsional entre ambos os domínios. Em vez do exclusivamente Lá Fora, que dá título ao filme em análise, passamos, através desta dualidade, a situar-nos verdadeiramente entre mundos, na confluência daquilo que é externo (o lado óptico) e daquilo que é interno (a vertente escópica):

> "Aliás, os peixes também estão do outro lado, com os olhos colados ao vidro, tal como os pobres de Balbec, que viam comer os comensais do grande hotel. O festim, mais uma vez, não é feito em comum: festim furtivo e não festim festivo. Espectadores-peixes, que absorvem tudo pelos olhos e nada pelo corpo […]" (15).

No filme de Fernando Lopes, o oceano e a piscina são metáforas, quer da sala de cinema, quer daquilo que nela se projecta (em particular, o filme ficcional, capaz de despoletar a forte identificação do vidente). A obra inicia-se com uma cena subaquática de José Maria Cristiano a praticar mergulho no mar, onde, segundo o próprio, se está muito bem. O conforto intra-uterino do oceano e a sua envolvência proporcionam um estado de deleite semelhante ao da sala de cinema, permitindo ao mergulhador abandonar todos os seus problemas à entrada no elemento líquido; ou seja, deixá-los "lá fora". O facto de esta cena ocupar todo o genérico é importante, não só porque estabelece uma dicotomia espacial (fazendo a apologia do "lá dentro"), mas também porque, para todos os efeitos, o "fundo do mar" corresponde a um desejo de JMC, que até no ginásio corre na passadeira a olhar para uma imagem do oceano. A piscina do condomínio funciona para Laura da mesma forma que o mar para JMC, com uma diferença, adstrita ao regime cultural clássico que a obra vai ressuscitar:

enquanto José Maria Cristiano é o pescador, Laura é o pescado (16). Esta condição de mulher-objecto/sereia é estabelecida num plano em que Laura voga à tona da água, imediatamente por baixo de um painel de azulejos que representa um cardume de peixes. Mais tarde, o "encontro" do par na piscina reforça esta simbologia. No entanto, para o espectador extradiegético a piscina é substancialmente distinta do oceano e configura um regime de vidência induzido pela arquitectura. Como a parede e o tecto da piscina são de vidro, esta assemelha-se verdadeiramente a um aquário reproduzindo, dentro da história, a relação entre espectador e ecrã que, segundo Metz, enforma todo o cinema mais tradicional. Na cena em que a jornalista é observada a nadar pelo seu vizinho corretor, Laura é o "filme" que José Maria Cristiano, na posição de "espectador", observa do seu lado. Entre um e outro existe uma separação invisível que é também uma superfície de alojamento do olhar; o tecto de vidro da piscina é um "ecrã" aparentado.

Lembremos que na base da pulsão escópica está o desejo de ver e o prazer daí resultante, o qual se usufrui em função do objecto observado. O *voyeur* é em si mesmo uma instância incompleta, pois que sozinho só cumpre metade do acto. Ser espectador de cinema é, pois, mergulhar numa troca bilateral de fantasias, numa interacção entre um "eu" que vê (*voyeur*) e um "tu" que se deixa ver (exibicionista), facto que, todavia, segundo Metz, o enredo do tradicional filme de ficção oculta (17). Para este teórico, em vez de um assumido par exibicionista/voyeurista, o cinema clássico funciona, na verdade, com base em dois, articulados entre si, mas em regime de negação. Nesta óptica, o espectador é simultaneamente *voyeur*, pois que o seu voyeurismo é constitutivo e universal (18); e não é, porquanto aquilo que ele observa está ausente – separado de si não pelo espaço (do ecrã), mas sim pelo tempo (da rodagem). Por sua vez, o filme comporta-se como se não fosse visto, fazendo as personagens interagirem entre si e não para o espectador; mas encontra-se, de facto, em exposição, garantida não só pelo dispositivo, mas também pela planificação.

A cena da piscina é disso mesmo evidência, mas a disposição dos apartamentos de José Maria Cristiano e Laura Albuquerque ainda é mais reveladora: cada um mora literalmente em frente do outro. O envidraçado que separa a sala da varanda da casa de JMC permite a este último, a coberto da penumbra que os estores meio corridos lhe garantem, observar Laura. São condições físicas que reproduzem o dispositivo cinematográfico e garantem a este espectador improvisado ver sem ser visto, a típica visão impune do *voyeur* autorizado pela instituição. Laura, por seu turno, encontra-se na varanda, em pleno dia, completamente exposta ao olhar. A apresentadora é vista por JMC, mas desconhece esse facto; a sua atitude é, pois, condizente com o exibicionista da instituição clássica: ela age normalmente e não para benefício de José Maria Cristiano. No entanto, do mesmo modo que o primeiro já se dedicava à fotografia com teleobjectiva (prótese vagamente telescópica e invasiva da privacidade alheia) antes de Laura ir morar para o condomínio; também esta se expõe na varanda, numa pose erótica condizente com a sua natureza de objecto de desejo masculino, que transporta de uma vida passada, anterior à sua entrada no prédio.

A extrema luminosidade que sobre ela incide coloca-a, desde logo, num ecrã invisível, mas a planificação das duas cenas em que ambos os protagonistas são colocados numa tensão dialéctica óptico-escópica acentua ainda mais a premissa. Senão vejamos: da primeira vez, o plano de Laura que se segue a um plano de JMC a empunhar a sua câmara fotográfica parece um plano subjectivo mas não o é, porque a escala da imagem (plano de conjunto) não é condizente com a proximidade da teleobjectiva que a regista; da segunda vez, Laura é vista numa escala mais aproximada (plano de tronco), mas, de novo, o plano não é subjectivo, pois que JMC se encontra a uma distância que não lhe permitiria, à vista desarmada, ver Laura daquele modo. Assim, ao mesmo tempo que a *découpag*) nos garante a dualidade entre "espectador" e "filme; a progressão de escala assegura a prevalência de uma componente mais óptica na primeira cena e mais escópica na segunda.

Em *Lá Fora*, no entanto, não se encena o mecanismo óptico-escópico do olhar *per se*, mas sim a ilusão de realidade cinematográfica nas suas várias manifestações, de que a história de amor entre Laura e JMC é apenas o envoltório narrativo: "O dinheiro é a suprema ilusão tão fatal como a paixão amorosa", diz o corretor a dado momento do filme. Assim, o desejo patente no filme não é meramente o desejo de ver, com tudo o que ele implica, mas sim, o desejo do cinema, que, segundo Baudry, apenas mima uma forma arcaica, porque existente desde sempre, de satisfação psíquica; é, pois, um "desejo do desejo" (19). O desejo de Laura é um desejo humano (ou melhor ainda: *pelo* humano) e não um desejo institucional pelo cinema. A verdade é que Laura nunca assume o papel de *voyeur*, não devolvendo, em termos reais ou metafóricos, o seu olhar a José Maria Cristiano; mas deseja-o, não obstante. É a própria Laura quem verbaliza esse desejo, relatando demoradamente à sua psicanalista aquilo que *imagina* (20). Logo, é o desejo puro, ainda que veiculado sob a forma de fantasia(s). O desejo do cinema faz-se, amiúde, sentir no interior do filme numa situação recorrente específica: a vigilância, que também é uma forma de visão espectatorial. O *voyeur* oficial (José Maria Cristiano) pode não observar a comunidade, mas há quem o faça por inerência profissional: Joaquim, o segurança do condomínio.

> "O condomínio foi construído de modo a garantir a total privacidade dos condóminos, percebes? Ou seja, na prática, somos vistos se quisermos ser vistos" [José Maria Cristiano].

Todos os moradores do condomínio de luxo estão submetidos ao olhar de um único vidente, efectuado a partir de um só ponto de observação: a cabine de vigilância, que funciona como um posto de controlo das actividades do prédio. Até JMC, que detém um lugar cativo - mas por convite - naquele lugar de espionagem electrónica, é captado pelo olhar do segurança e respectivo equipamento). A arquitectura do condomínio fechado faz lembrar, inclusive, a descrição do panóptico, edifico prisional imaginado por Jeremy Bentham em 1787 e retomado por Michel Foucault na sua obra *Surveiller et punir* (21). Aquele edifício prisional é circular e possui uma torre de controlo ao centro, a partir da qual um vigilante observa uma imensidão de sujeitos. O contacto visual entre vigilante e vigiados faz-se por umas vastas janelas que dão directamente para as instalações dos vigiados, células compridas e envidraçadas na parte da frente (para permitir total visibilidade ao guarda), mas opacas dos lados (para impedir o contacto entre os vários reclusos).

Pese embora as semelhanças existentes entre o panóptico de Bentham e Foucault e o condomínio fechado de *Lá Fora* – a estrutura circular dos andares onde se situam os apartamentos, os abundantes envidraçados, a torre central (que neste caso é o elevador e não a cabine de vigilância), o posto de controlo onde um só vigilante oficial vê sem nunca ser visto, e a "solidão sequestrada" dos moradores – ressalta sobretudo uma diferença crucial: é que estes "prisioneiros" são voluntários; eles escolheram estar sujeitos ao olhar, como actores num filme. Deste modo, o painel de ecrãs que preenche a parede da cabine de vigilância assemelha-se sobretudo a um *multiplex*, onde um só espectador pode visionar vários filmes à sua escolha (22).

Daqui se pode concluir que os habitantes do condomínio representam outras tantas narrativas, ocupando por isso todos eles, sem excepção, o lugar de "filme". Semelhante pretensão dá voz a um desejo inconfessado do espectador de cinema: fundir-se com a obra que vê. É por esse motivo que os dois protagonistas se referem, por diversas vezes, a si mesmos como personagens de filme (ela afirma sentir-se uma figura de desenhos animados, ele proclama-se um figurante na gravidez da filha) e agem com figuras ficcionais arquetípicas: ele como *gangster*, por duas vezes levando os dedos à têmpora como quem empunha um revólver num acto de violência (auto-infligido); ela como *femme fatale*, fazendo da tortura masculina o garante da sua reputação ("Se não puderes ter o amor dos outros, ao menos não deixes de os torturar"). Morar no condomínio fechado de *Lá Fora* não corresponde, pois, ironicamente, a um desejo de privacidade, mas sim a uma vontade de exposição. Na medida em que o filme todo é uma alegoria cinematográfica, as personagens agem aqui como figuração de um desejo do espectador extradiegético.

O vigilante tem, também ele, tem um papel metacinematográfico a desempenhar: age como um espectador-mor, situado fora do filme, possivelmente identificando-se com as personagens-moradoras que vai espiando e que tanto interesse lhe despertam. Ele é o *voyeur* institucional, a vidência que a própria indústria procura estimular para se tornar rentável; em suma, o *voyeurismo* fundador. Não custa perceber nesta cisma algo do fenómeno de identificação secundária — veiculada por Metz — e que consiste na identificação do espectador com a ficção que observa, o que abarca tanto as personagens como os actores que lhe dão corpo (23). "Aqui está a nossa vedeta, para juntar à nossa colecção" é uma frase que, proferida por Joaquim, ultrapassa a mera referência a um coleccionismo fetichista, reportando-se mais à natureza dos materiais observados. Esta vidência, que se traduz na absorção do vigilante pelo universo diegético, está assegurada pela obscuridade da sala, pela reduzida motricidade do "espectador" (podendo apenas optar por estar sentado ou em pé), pela perda de noção do tempo ("Perco um bocado a noção do tempo aqui") e pela obrigatoriedade profissional de se concentrar nas imagens à sua frente. A cabine do vigilante é uma réplica da caverna platónica e do dispositivo cinematográfico que aquela, *avant la lettre,* encena. Contudo, Joaquim também faz as vezes de realizador-mor. Enquanto controlador das câmaras e respectiva operacionalidade, este homem, cujo nome próprio é igual ao do actor que o interpreta (na vida real, o *realizador* Joaquim Leitão), comprova um olhar autoral sobre o filme, tanto mais que a sua vidência se exerce no mesmo tempo do filme visto.

Esta personagem mestra de *Lá Fora* unifica as vidas de Laura e José Maria Cristiano, servindo de âncora a todo o filme, e é precisamente nas suas cenas que mais se faz sentir a técnica do plano-sequência em movimento tão empregue por Fernando Lopes ao longo de todo o filme (24). Deste modo, o conceito de "espectáculo" surge tanto por analogia com a própria instituição, como com o fabrico que lhe é inerente. Em qualquer das situações, é a dimensão *ficcional* que se afirma e, com ela, a *fantasia* patente na produção de imagens e na satisfação de desejos.

O imaginário e o sonho

Na *Dióptrica* (25), onde expõe as bases da percepção, Descartes descreve o processo pelo qual as imagens se gravam no cérebro humano. Assim, os objectos imprimem na parte traseira dos nossos olhos imagens de si mesmos, sendo estas imagens meras cópias, ilusões de realidade, até porque são invertidas e mais pequenas. O ser humano não consegue, pois, ver os objectos directamente; vê-os sempre através da mediação da sua retina. Logo, as imagens retinianas são, por assim dizer, uma dupla projecção: dos objectos da realidade projectados nos nossos olhos e das imagens dos nossos olhos projectadas na nossa retina. O mesmo é dizer que essas imagens, através das quais percepcionamos os objectos, não podem nunca passar pelas coisas elas mesmas. Qualquer comparação das imagens da nossa retina com os objectos é ilusória; estas cópias não reproduzem fielmente os originais (que, todavia, o nosso cérebro apreende como tal).

O processo óptico da visão necessita, pois, de uma ratificação mental. Metz dá igualmente voz a esta ideia cartesiana, ao afirmar que a visão se faz de um duplo movimento: projectivo (para o exterior) e introjectivo (para o interior); o que equivale na verdade a uma dupla projecção: para fora, à semelhança do que faz o aparelho que "debita" o filme, e para dentro, funcionando a *consciência* como uma superfície de registo, um ecrã (26). Também Baudry, ao utilizar a Alegoria da Caverna para ilustrar o valor psíquico da impressão de realidade, reforça o valor do Inconsciente no postulado teórico de Freud (27). Para o analista de *A Interpretração dos Sonhos* o fundamental seria a produção de imagens *mentais*, inscrições caracterizadas pela sua permanência. A caverna seria, desta feita, uma metáfora do cérebro humano, onde se poderia encontrar o bom, a verdade e o belo sob a forma de pressões, compromissos, defesas e sublimações. Embora isto corresponda a uma ilusão psíquica do sujeito, para Freud ela seria a verdadeira realidade, situada algures num "lá dentro" do indivíduo e contendo a chave descodificadora do mesmo.

Em *Lá Fora* a vida interior dos dois protagonistas é crucial para o entendimento do filme e gera uma nova camada de ilusão que convém escalpelizar. Com efeito, a obra, na sua condição de alegoria metacinematográfica, estabelece uma relação entre o desejo em geral e o imaginário. O primeiro aspecto manifesta-se no jogo de sedução empreendido por Laura e José Maria Cristiano que, por ser tão generalizado, não carece de legendas (Laura: "Está a ver como eu não preciso de legendas?"). Este jogo atinge o seu clímax na montagem alternada entre os apartamentos de Laura e

JMC, em que vemos a primeira a mirar-se ao espelho, no duche, e o segundo a contemplar um ecrã televisivo, onde decorre uma competição de saltos de para a água. Ou seja, ambos observam imagens reais (representações). Do lado de Laura, o excerto da conversa a que assistimos em *in* começa frente à imagem especular e acaba numa projecção mental que a mesma efectua. Em vez da sua própria figura, que antes lhe fora devolvida pelo espelho, este revela-lhe agora uma impossibilidade física: José Maria Cristiano em fato de mergulhador. Esta visualização é literalmente um *fantasma*, porque se observa algo que, de facto, não existe, pelo menos naquele contexto e naquele lugar. No entanto, e porque se segue à descrição do próprio JMC ("Estou vestido com o meu fato de mergulhador"), a singular imagem debitada pelo espelho é um devaneio. Em ambos os casos trata-se de uma formação imaginária, uma fantasia consciente muito especifica que, todavia, aponta para uma fantasia mais lata: a do mundo imaginário, seus conteúdos e a actividade criativa que a anima (28). Dito de outro modo: o "filme" (fabricação mental) projectado por Laura é um reflexo da natureza psíquica do cinema e da *imaginação* que ele comporta.

Este facto invoca o conceito de "ecrã onírico" (no original "*dream screen*") proposto por Bertram Lewin, em 1946, e retomado por Robert T. Eberwein, com algumas alterações, em 1984. Em *Film and the Dream Screen,* Eberwein observa que o ecrã é uma espécie de extensão onírica do vidente (29). Deste modo, o ecrã onírico das personagens - onde estas projectam o seu sonho - duplica o ecrã onírico da própria experiência cinematográfica - o ecrã da sala de visionamento, onde o espectador de cinema projecta o filme como sonho. Espectador e personagens vêem o mesmo, mas consoante uma de duas hipóteses: (a) um ecrã literalmente *encaixado* dentro de outro; (b) os dois ecrãs *fundem-se* num só, passando a reproduzir em ambos os sentidos. O espelho da casa de banho de Laura é uma superfície metafórica encaixada que permite ao espectador extradiegético ver JMC com o seu fato de mergulhador. Ou seja, de uma assentada sintonizam-se dois desejos: o de Laura, por um homem, e o do vidente, pelo cinema.

Ainda na mesma sequência, mas agora do lado de José Maria Cristiano, o excerto da conversa a que assistimos começa em presença de um verdadeiro ecrã, desta feita televisivo, mas o essencial do colóquio não reside nas imagens institucionais. Aos poucos, o corretor desinteressa-se da piscina catódica e deixa-se levar pela imaginação, facultando à sua vizinha o conteúdo do devaneio daquela (o convite à visualização pura – implícito no desprezo pelas legendas; a referência ao fato de mergulhador, com o qual, supostamente, estaria vestido; e a alusão a uma fábula infantil com contornos sexuais – o mito do lobo mau (30)). Ele não projecta os seus devaneios num ecrã encaixado, como faz Laura; tendo começado como espectador confesso, abandona progressivamente esse estatuto para adquirir um outro: o de eventual personagem fictiva. Encontrando-se sozinho na sua sala, enquanto fala com Laura, por meio do dispositivo de alta voz do telefone, JMC vai brandindo um sabre de samurai e imitando os gestos de um guerreiro japonês, acabando por decepar um ramo de flores no corte para a cena seguinte. Concomitantemente ao jogo de sedução, JMC entrega-se assim à interpretação de um papel de herói. À realidade da conversa (Laura: "Estou apenas a ser realista") sobrepõe-se, portanto, o "faz de conta" da sua gestualidade.

"As estruturas do filme são mágicas e correspondem à mesma necessidade de imaginário que as do sonho", afirma Morin, que, no entanto, atribui à obra cinematográfica um estado misto mais condizente com o "sonhar acordado" (31). Tal como sonhar, ver um filme implica uma actividade psíquica, com a diferença de que no cinema é necessário um estímulo externo, proporcionado pela materialidade das imagens na tela (correspondendo a uma percepção real). O registo interno do filme externo por parte do vidente é, pois, um dado adquirido e necessário da experiência cinematográfica (32). O cinema de ficção, porém, consegue, a espaços, desencadear no vidente um investimento afectivo tal que este perde noção da realidade física do que observa. Troca-se, então, a polaridade do real: o espectador apreende o representado (a ficção) como sendo a realidade e descura por completo o representante (os aspectos físicos da representação que, esses sim, são mesmo reais). "O espectador terá desse modo sonhado um pequeno pedaço de filme; não que esse pedaço de filme falte e ele o tenha imaginado pois tal pedaço figurava realmente na banda e foi esse pedaço, e não outro, que o sujeito viu, mas viu-o em sonho" (33). Trata-se de uma "impressão de realidade" e não de uma verdadeira ilusão pois o fenómeno não ocorre no inconsciente cerebral (segundo a divisão freudiana da psique em Cs, Pcs e Ics); o espectador sabe que está no cinema.

A diferença entre situação fílmica e situação onírica reside, pois, no facto de o filme se experienciar em estado de vigília, encontrando-se próximo da fantasia consciente (o devaneio). Em *Lá Fora*, tanto Laura como José Maria Cristiano dão largas à sua imaginação, mas não em sonho; ambos permanecem notoriamente acordados ao longo da narrativa. Os devaneios das personagens projectam-se maioritariamente como "filmes", mas produzidos em termos psíquicos, num processo reflexivo ligado à metapsicologia do vidente. No entanto, com a intensificação do imaginário fílmico após o primeiro *fade out* da obra, o qual se segue de forma nada inocente ao bailado entre pai e filha, os contornos dessa produção psíquica tornam-se menos claros. Em determinado momento, JMC vai ao cabeleireiro e uma espanhola tagarela lava-lhe a cabeça. É então que vemos um efeito de sobreposição único em todo o filme: em cima da imagem de uma velhota desconhecida, em camisa de dormir, inscreve-se a fácies de JMC, em grande plano. Como o protagonista tem os olhos abertos, apesar do ritmo encantatório da lenga-lenga da cabeleireira; como a mulher em camisa de noite nos é estranha; e como isto acontece já na fase de autodestruição do corretor… somos levados a ver naquela imagem uma produção psíquica, mas diferente das anteriores. Em vez de um devaneio - que faria da mulher de branco um objecto de desejo para José Maria Cristiano – interpretamos o plano como evidência de memória, talvez uma recordação de infância – uma repescagem mnésica da mãe.

Para além das implicações pessoais dessa memória, o plano é crucial numa apreciação metacinematográfica do filme. Neste ponto não se verifica o encaixamento de um ecrã dentro de outro, mas sim a segunda das duas modalidades de ecrã onírico que atrás imputámos a Eberwein: a fusão de dois ecrãs num só, passando a imagem a reproduzir em ambos os sentidos. A presença

da velhota em camisa de noite *branca* é directamente evocativa do peito da mãe que serve de modelo ao fundo branco do ecrã onírico, na teoria de Eberwein. Desta feita duas questões se colocam: (1) devemos continuar a entender esta produção mental como consciente? ; (2) quem produz verdadeiramente esta imagem? A figura em causa, pela sua translucidez (que é também a da película cinematográfica) tem algo de fantasmático; ora "as fantasias inconscientes são o ponto de partida dos sonhos" (34).

O desaparecimento dos ecrãs – tanto os institucionais como os enquadramentos internos especulares - que até àquele momento haviam marcado a economia de *Lá Fora* só pode ser interpretado, em termos psíquicos, como a fusão do universo do espectador extradiegético com o mundo do filme visto. Verifica-se a sintonização de duas consciências; o espectador passa a identificar-se com a mente da personagem e com o que esta veicula. Para Eberwein, no entanto, essa reduplicação é mediada pelo próprio autor, porquanto a exposição flagrante do ecrã cinematográfico (que faz parte do dispositivo (35), já que divide como um vidro transparente o mundo diegético visto do olhar de quem o vê) é um efeito de realização. O cineasta presentifica-se assim na obra mediante o uso deste ecrã onírico e, acrescente-se, em todas as outras circunstâncias em que a origem da enunciação não é clara dentro da história. Em última análise, é sempre o realizador quem enuncia; são dele originariamente todas as produções psíquicas duvidosas, quer no conteúdo quer na natureza. É a ele, portanto, na ausência de outro sujeito garantido, que temos de atribuir a cena da piscina, onde, finalmente, Laura e José Maria Cristiano se encontram, naquilo que é, a um tempo, a concretização do seu desejo mútuo e o culminar do jogo de sedução a que se entregaram. A pergunta dele – "Encontramo-nos na piscina?" - pode não ter resposta, ou, então, a resposta pode ser o próprio encontro.

Repare-se que a cena decorre ao som de um excerto musical de "je ne t'aime pas" (da autoria de Bertolt Brecht) cuja índole operática retira ao encontro grande parte da sua naturalidade e contradiz a natureza erótica do mesmo; a antinomia sai ainda reforçada pela anterior tirada de Laura, frente ao espelho, no consultório da sua analista: "O amor existe? O amor não existe, estúpida! Não é maldade, meu querido, apenas realismo". É precisamente esse realismo que esta cena, em termos cinematográficos, questiona. Toda ela actualiza a fantasia de Laura e JMC, colocando o primeiro no papel de predador, que aguarda na piscina, vestido com o seu fato de mergulho, a presa que é Laura, trajada com o diáfano vestido que envergara na sua casa de banho. A forma quase subreptícia como Laura se introduz na piscina e a estranheza da situação, dotada de uma bizarria lírica, são ratificadas pela ausência do vigilante na cabine de projecção. Ninguém observa este encontro, talvez porque ele não seja real. Neste ponto, o filme todo adquire uma tonalidade onírica. A realidade encontra-se definitivamente mesclada com o imaginário, cristalizando a obra no sentido deleuziano do termo. Desta feita, se exprime a trajectória do lá fora para o lá dentro, culminando esta numa disseminação do ilusório.

Do reflexo no filme ao filme como reflexo

Segundo Deleuze, em *Cinéma 2 – L'image-temps* (36), a imagem moderna possui fortes propriedades reflexivas, que se caracterizam por uma duplicidade interna e assentam na indistinção fundamental entre várias dicotomias, cujos pólos são inseparáveis e se ratificam mutuamente: real/imaginário, presente/ausente, actual/virtual. De entre estas "figuras cristalinas" (ou "hialosignos") Deleuze destaca o espelho, onde a simetria e a simultaneidade são mais evidentes, mas esta imagem em espelho pode configurar-se noutros objectos (em sentido lato), desde que estes possuam o dom da reversibilidade. Ou seja, desde que se verifique o realce de uma das faces sobre a outra, ficando a segunda mais apagada, para depois se inverterem os papéis, adquirindo aquela a predominância que antes lhe faltava. A face mais notória é límpida (ou cristalina), sendo a outra, momentaneamente, o seu duplo opaco, porque é atirada para fora de campo ou remetida ao obscurantismo dentro do quadro.

Lá Fora proclama-se desde a primeira cena como um filme sobre a bifurcação real/virtual (com tudo o que isto implica de presença/ausência). Logo de início, vemos Laura ao volante do seu automóvel, dialogando com João, o produtor do seu programa televisivo. A cena é longa e filmada quase inteiramente num único plano, estático, sobre o veículo e a sua condutora. João permanece fisicamente ausente durante toda a conversa, como face virtual do par, mas pressuposto pela sua voz ao telefone. Diz Laura, a respeito do cenário: "Sem tigres. Uma jaula virtual"; responde João: "Virtual é bom!". Parece um *slogan*, mas afinal é apenas um credo… cinematográfico. São desta ordem, por exemplo: todos os reflexos em superfícies vidradas, que têm o condão de expor, em simultâneo, duas imagens numa só (como quando José Maria Cristiano é visto a fotografar Laura, primeiro sem reflexo e depois através do vidro, aspecto que deforma a imagem); a repetição de um mesmo lugar, primeiro com o sujeito nele incluído, depois com o sujeito ausente (como se verifica na espionagem que JMC faz de Laura a partir da sua fracção do condomínio, onde o corretor é visto primeiro em efígie e depois apenas em sombra); a utilização de efeitos bloqueadores da nitidez da imagem (como no movimento de câmara que na cena do cabeleireiro começa por mostrar JMC no lavatório, para de seguida o ocultar atrás de um vidro por onde se vê escorrer a água; a presença tecnológica dos indivíduos, remetidos em corpo para um fora de campo (factor consagrado nos inúmeros ecrãs que o filme ostenta); a abundância de conversas telefónicas sem montagem alternada, ficando um dos interlocutores ausente, o que denota a falta de comunicação interpessoal do filme (onde as relações são essencialmente virtuais); a preponderância da tecnologia virtual como modo de observar e fixar (fotograficamente) o real. Os verdadeiros espelhos marcam, também, grande presença em *Lá Fora*. O espelho do camarim da televisão permite visualizar em simultâneo as duas faces do cristal, em que o lado de cá corresponde à face real da imagem e o lado de lá à sua face virtual. A dado momento, contudo, Laura dirige-se a si própria/à sua imagem, provando que a relevância e a limpidez entre lados se podem inverter.

O efeito mais importante desta duplicidade e das trocas bilaterais que ela implica é, no entanto, a simetria. A questão surge num dos diálogos entre Kika e Laura, quando a maquilhadora fala de uma parecença entre pessoas que convivem durante muito tempo: "Simetria dos rostos e dos olhares, como se fossem ficando cada vez mais iguais". A interlocução desenrola-se ao espelho do camarim, que, todavia, é apenas o cenário, como que "virtual", para a temática em causa. À sua

pergunta "Como é que o rosto de uma mulher é parecido com o rosto de um homem?" responde o filme todo ao efectuar um paralelismo entre Laura Albuquerque e JM Cristiano.
A imagem bifacial deleuziana pressupõe ainda uma segunda actividade: não de permuta, mas sim de alastramento. Ou melhor: pressupõe uma nova troca, mas numa escala mais abrangente. A imagem é um "germe" - considerado virtual por se inserir numa esfera menos visível do que ela (o filme) – que se propaga a um "meio" – dotado de propriedades reflectoras, ainda que não esteja a usá-las (o cinema). O meio (que aqui é literalmente o *medium*), por essa razão, passa a reflectir-se de modo indiscutível, dizendo-se então que foi "cristalizado". Subjacente à teoria de Deleuze está a hipótese que o cinema tem de se revelar em estado puro como pura ilusão, bastando-lhe para isso realçar os seus traços de fabrico. Este fenómeno pressupõe, de acordo com o próprio Deleuze, um desdobramento temporal; isto é, o assomar de um tempo inconsciente, que se funde com os restantes aspectos daquele universo e que não pode ser confundido com a temporalidade psicológica consciente dos sonhos ou dos devaneios das personagens intradiegéticas considerados de forma isolada. Naqueles a coexistência de tempos é identificável e circunscrita apenas à dicotomia presente/passado, como acontece no fenómeno de *déjà-vu;* nestes o presente coabita com o seu passado, mas também com o *seu* futuro (37).

Em *Lá Fora* o mundo interior das personagens faz-se sentir, desde muito cedo, na interpretação de papéis; raras são, porém, as ocasiões em que tal facto é imputado ao filme todo, como sucede no plano em que o som do respirar debaixo de água em situação de mergulho aquático se vem sobrepor à imagem da água do mar em travelling lateral. Com o evoluir do filme, estas situações tornam-se, porém, a norma, revelando na íntegra a "imagem-cristal" deleuziana e o regime de ilusão que lhe é próprio. A transição para o cristal puro efectua-se durante a ida de Sofia a casa do pai. No decurso da refeição que ambos tomam, José Maria Cristiano refere ter conhecido Luísa, a mãe da rapariga, durante o visionamento do filme musical *The Band Wagon* (de Vincente Minnelli, 1953) na Cinemateca Portuguesa. Nem o sítio nem o filme são inócuos, facultando a transição ideal para o regime do imaginário (cinematográfico).

Segundo Jane Feuer, a comédia musical é o produto hollywoodiano por excelência e, ao mesmo tempo, uma complexa forma de expressão. Em *The Hollywood Musical* (38), a autora considera como principais características deste género cinematográfico a espontaneidade e a improvisação, típicas da arte popular ("*folk art*") onde o musical teria as suas raízes. Na variante de "musical integrado", em particular, a dança e o canto irrompem dos mais banais actos do quotidiano narrativo, ocultando – para os espectadores extradiegéticos - a verdadeira labuta que tais produções implicam. A esta circunstância junta-se ainda uma propensão para fazer uso de todos os adereços disponíveis no mundo ficcional. Encontramo-nos, portanto, em pleno reino da ilusão intradiegética, que se torna oficial quando os filmes em causa são declaradamente autorreferenciais. Isto sucede numa outra variante do musical, o "*backstage musical*" ou "*art musical*", em que o enredo visa as entranhas do espectáculo e a vida dos artistas. O célebre refrão do filme de *The Band Wagon* – "*The world is a stage, the stage is a world of entertainment*" – torna explícito até que ponto o musical é uma representação metonímica de todo o cinema como entretenimento (39).

Em *Lá Fora,* na cena do jantar, a referência a *The Band Wagon* traz à colação todo este intertexto genérico. Com efeito, José Maria Cristiano salta para cima da mesa, afastando com um pé pratos e outros adereços culinários numa imitação da espontaneidade do musical integrado e do aproveitamento que este faz dos utensílios do quotidiano. Naquele momento a mesa da sala de jantar transforma-se num adereço ficcional e toda a sua casa num imenso palco. Existe, pois, uma fusão do mundo real de JMC/Sofia com o mundo ficcional da obra de Minnelli - repleta com dança ao som de uma música não diegética; é um instante de intimidade entre pai e filha, que em nada condiz com a relação de distância vivencial que, efectivamente, ambos mantêm. Todavia aquela fusão assinala uma outra: a do espectador extradiegético com o filme de Fernando Lopes como arte assumida de carácter complexo, ou seja, como imagem-cristal onde todo os tempos e realidades se misturam num único tempo e numa só irrealidade. Após o *fade out*, efeito óptico opaco por excelência, entra-se num outro mundo fílmico permeado de incertezas. A obra muda definitivamente de tom, adquirindo um lirismo que lhe era anteriormente alheio.

A transição de um regime a outro é efectuada por uma pergunta, cuja resposta, dada num contexto completamente diferente, mas ainda pela mesma personagem (José Maria Cristiano) opera uma ruptura assinalável: "Perdoas-me? [dirigida a Sofia]/ "Não!" [parte de um poema de Álvaro de Campos]. Curiosamente, esta mesma ruptura desencadeia um hibridismo espacial, temporal e artístico. A profusão de obras de arte é uma das "entradas" de *Lá Fora*, correspondendo, em termos deleuzianos, a um dos princípios constitutivos do filme como cristal. A "senhora da televisão" caminha descalça pelo claustro dos Jerónimos, longe do seu *habitat* natural, e, como uma louca, vai falando sozinha e entoando uma canção popular francesa: "Au clair de la lune, mon ami Pierrot". Fundem-se as referências, mas também os tempos: por um lado, Pierrot é o filho que Laura deseja ver outra vez pequenino (o passado do seu presente); por outro, o passeio pelos Jerónimos ocorre num momento indeterminado (e talvez seja, por isso, o futuro do seu presente).

Outras três entradas juntam-se ainda nesta parte do filme à presença das obras de arte e partilham com ela a mestiçagem temporal: a memória, o devaneio e o sonho. A tríade faz-se sentir em duas cenas, interligadas entre si: a conversa de Laura e Kika, no dia a seguir à grande entrevista, e o suicídio de José Maria Cristiano. Para todos os efeitos, a descrição da morte de JMC antecede o próprio suicídio, que não chegamos a ver na íntegra. Quando Kika pergunta a Laura qual foi o tópico de conversa na boleia que a entrevistadora obteve do corretor, esta responde com a descrição pormenorizada da morte daquele, como se fosse, *ipsis verbis*, "a cena de um filme":

> "Ele sai de casa, desliga tudo. Passa pelo segurança, calmamente. Diz-lhe: «Guarde-me essa encomenda mais 24 horas, por favor». Mete-se no carro, ao cair da noite, dirige-se à zona das falésias. Mete-se por um caminho onde não passa ninguém e vai acelerando. Acelerando, sempre com o mar ao lado. E há um momento em que se decide. Lança-se e o carro explode no ar… PUF!"

Mais uma vez a impressão de realidade vem desfeitear o espectador de cinema e, inversamente, fazer com que as personagens diegéticas se sintam num universo ficcional. A morte de JMC acontece e somos mesmo levados a crer que ocorre nos precisos moldes em que é descrita por Laura, mas o plano de fogo-de-artifício que se segue ao final do relato daquela corresponde a uma enunciação que não é de Laura. Deste modo se terá antecipado um pedaço do filme de Fernando Lopes, já que o mesmo fogo aparece mais à frente (40). Estranhamente, "ao cair da noite" é a única parte do discurso de Laura sobre a morte de JMC que o filme questiona, mostrando-nos na cena da morte daquele uma noite já completamente formada. Este factor remete para a hipotética cena da piscina, cujo *rendez-vous* fora marcado para a meia-noite, mas que surge no filme imediatamente antes do alegado suicídio do protagonista. Daqui se conclui que é irrelevante apurar-se a verdade, precisamente porque a verdade não existe ("Tem a certeza de que estamos vivos, minha senhora?"), só o cinema e o cinema que o mostra em todo o seu artifício. Por isso, quando JMC digita o seu epitáfio no telemóvel o texto surge igualmente no nosso ecrã sob a forma de uma legenda, na total consonância de ecrãs materiais e oníricos. É o filme a cristalizar-se em pleno, assumindo a vertente espectacular e reflexiva, típica não só do cinema moderno mas também de todos os filmes autorreflexivos. Depois do brilho das luzes no ecrã cinematográfico resta apenas mergulhar no ecrã interior, quiçá fabricando uma nova versão fílmica e relançando o desejo, como faz Laura, que fecha os olhos e esboça um sorriso, à medida que a imagem escurece em *fade out* – como nos filmes.

Notas do texto

1. Consultado em 28-7-2009 em http.//www.madragoafilmes.pt/lafora/entrevista.html
2. Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema" [1975], trad. Jean Andrews e Bertrand Augst, in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader,* Philip Rosen, ed. (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 299-318.
3. - Laura: "*Pierrot…*"
   - Julião: "Je m'appelle Ferdinand".
4. Ira Konigsberg, *The Complete Film Dictionary* (New York, London, Toronto, *et al:* Meridian Books, 1989), p. 310. A tradução é nossa. A autorreflexividade é uma subcategoria do cinema reflexivo.
5. " […] *Illusion, I suggest, is central to our experience of diverse forms of cultural practice and especially important to our experience of cinema*" – Richard Allen, *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) , p. 81.
6. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia,* trad. António-Pedro Vasconcelos (Lisboa: Relógio d'Água, 1997 [1958]), p.183.
7. Segundo Baudry, *op. cit*., p. 313.
8. Segundo Morin, *op. cit*., p.177.
9. Cf. Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema,* trad. António Durão (Lisboa: Livros Horizonte, 1980 [1977]), pp. 56-61.
10. Algo que no cinema não é possível da mesma forma, dado que o registo fílmico se pauta por uma anterioridade incontornável; as consequências são, no entanto, as mesmas.
11. Morin, *op. cit*., p. 185.
12. Na célebre formulação de Marshall McLuhan, em *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). É precisamente a isto que Laura Albuquerque alude, logo na primeira cena do filme, quando observa: "Somos uma indústria de conteúdos, mas são formatos que vendemos".
13. O facto de o filme incidir sobre o meio televisivo em nada altera o nosso raciocínio, porquanto a régie (onde se controlam as operações de gravação que decorrem no estúdio, à parte) eq uivale ao espaço da produção, sendo precisamente nela que – em televisão – se encontra o realizador.
14.Christian Metz, *L'Énonciation impersonelle, ou Le site du film* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1991).
15. Christian Metz, *O Significante Imaginário*, *op. cit*., p.100.
16. Laura Mulvey – em "Visual Pleasure and Narrative Cinema" [1975], in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader,* ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 198-209 - entendia que os filmes do cinema clássico americano eram moldados pela cultura dominante, que era patriarcal. Logo, os filmes eram construídos para apelar aos desejos e/ou reflectir os receios dos homens, pois, socialmente eram eles os sujeitos artísticos, sendo as mulheres relegadas para a posição de objecto, quer da arte, quer do olhar varonil. Enquanto representação do desejo masculino, a mulher cinematográfica do período clássico era simultaneamente olhada e exibida; surgindo por isso nos filmes carregada de impacto visual e erotismo. Segundo Mulvey era esta a sua valência. Actualmente, outras formas de recepção espectatorial são, cada vez mais contempladas nos estudos de cinema: nichos geográficos e culturais, género dos espectadores, minorias étnicas e sexuais, etc. No entanto, a tendência do filme *Lá Fora* é para, durante grande parte do tempo, se cingir aos grandes paradigmas teóricos dos anos 70, que já mais perto do final da obra subverte deliberadamente (e, se calhar por isso mesmo, com maior efeito).
17. Metz, em "História/discurso (Nota acerca de dois voyeurismos)", *O Significante Imaginário, op. cit*., pp.93-101.
18. Correspondendo ao apelo da cena primitiva ao do buraco da fechadura.
19. Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches…", *op. cit*., p. 312.
20. Laura - "[…] desejando acariciar esse homem sem fim […]. Imagino as minhas mãos a tocar no corpo dele […] Sinto os dedos dele dentro de mim […].
21. Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison* (Paris: Éditions Gallimard, 1975), capítulo III – "le panoptisme", pp. 197-229. A descrição original do panóptico de Bentham foi publicada em *The Panopticon Writings,* ed. Miran Božovič (London: Verso, 1995), pp. 29-95 e encontra-se igualmente on-line em: http://cartome.org/panopticon2.htm
22. Um eco daquilo que reconhece o próprio Foucault, sem, contudo, permitir ao encarcerado qualquer livre arbítrio: "*Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible*" – Foucault, *op. cit*., p. 202.
23. Metz, *O Significante Imaginário, op.cit.,* pp. 56-57.
24. Assinalando desse modo a presença e a intencionalidade do realizador da obra.
25. René Descartes, "La Dioptrique" (discurso 5º - " Des images qui se forment sur le fond de l'oeil" [1637], in *Discours de la méthode* PLUS *La Dioptrique, les météores et la géometrie* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1987), pp.103-116.
26. Metz, *O Significante Imaginário, op. cit.,* p. 60.
27. Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches…, *op. cit*., pp. 299, 301-302.
28. Esta distinção é estabelecida por Jean Laplanche e J.-B..Pontalis no seu *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France, 2004 [1967], pp. 152-157. Segundo os autores, o termo alemão *Phantasie* é mais abrangente do que a expressão francesa *fantasmes conscients,* que reduz a actividade imaginativa a uma circunstância específica, seja qual for o seu teor.
29. "*The film seems to be a kind of extension of ourselves; we feel as if we have enclosed what we see in the private theatre of our minds, rather in the way one possesses the images in dreams*" - Robert T. Eberwein, *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984), p. 23. 30. "Porque tens os dedos tão longos?".
31. Morin, *op. cit*., p. 177.
32. " (…) ausente do ecrã, mas bem presente na sala, olhos e orelhas abertos sem os quais o percebido não teria ninguém

para o perceber, instância *constituinte*, em suma do significante de cinema (sou eu que faço o filme)" - Metz, *O Significante Imaginário, op. cit*., p. 58 – o itálico é do autor.
33. *Ibid.*, p. 107.
34. Alain de Mijolla e Sophie Mijolla-Mellor, *Psicanálise*, tradução de Carlos Sousa de Almeida e Isabel Almeida e Sousa (Lisboa: Climepsi Editores, 2002), pp. 389-394.
35. Na acepção metziana do termo.
36. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), pp. 92-128.
37. "*Le cristal vit toujours à la limite, il est lui-même «limite fuyante» entre le passée immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore*" […] – Deleuze, *op. cit*., p. 109.
38.Cf. Jane Feuer, *The Hollywood Musical* (London and Basingstoke: Macmillan, 1982).
39. Cf. Jane Feuer, "The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment", in *Hollywood Musicals, the Film Reader,* Steven Cohan, ed. (London e New York: Routledge, 2002), pp. 31- 40.
40. Serve para pontuar as imagens do suicídio de José Maria Cristiano e deve ser encarado como um efeito de antecipação simbólica, pois que a explosão do automóvel não pode ser comparada, em termos realistas, à dos foguetes festivos ditos de *artifício.*

Second Life: quando o cinema abdica de ser o lugar que nos habita por dentro

Luís Falcão

"Havia lugares, dantes, para onde as pessoas se retiravam
para ver claro dentro de si mesmas"
Cristina Campo, *Os Imperdoáveis*

TENDO COMO PANO DE FUNDO o filme *Second Life*[1]*,* este artigo pretende reflectir sobre aquilo que consideramos ser uma nova tendência da cinematografia portuguesa. Assumidamente *mainstream*, essa tendência será aqui designada por filme-montra,[1] e caracterizada como uma corrente, cujos filmes se entendem a si próprios como meros objectos, entre outros objectos de consumo. Elegeremos o encerramento das grandes salas de cinema, e consequente migração dos filmes para os *shoppings,* como o momento fundamental de transformação sociológica que permite o advento desta tendência e do seu público.

No final da década de setenta, a Avenida da Liberdade era uma avenida de cinemas, de belas e solenes salas, onde se destacava o Éden do arquitecto Cassiano Branco, mas era também o Tivoli, o São Jorge, o Condes, o Odeon, o Olímpia e o Politeama. Lisboa era ainda, a cidade do Império e do Monumental. Mas esses dias pertencem agora ao tempo dos desaparecimentos. A Avenida da Liberdade transfigurou-se, tornou-se num lugar de lojas de moda onde se vai para satisfazer o desejo de artigos de luxo. Também os pequenos cinemas de bairro foram encerrando lentamente[1] e hoje, para se ir ao cinema em Lisboa é preciso entrar numa grande superfície comercial.

Consideramos que a experiência do espaço é, em si mesma, uma experiência constitutiva da obra e que a partir do momento em que a vivência do cinema passou a ser feita num «não-lugar»[1], foi a própria percepção das imagens que sofreu uma alteração e uma modificação. A neutralidade destes espaços esvaziou a experiência do cinema de alguns dos seus ritos fundamentais e ao fazê-lo, enfraqueceu toda e qualquer possibilidade desta experiência se continuar a revestir de uma dimensão cerimonial. Dito de outro modo, os antigos cinemas eram lugares consagrados à revelação[1] do mundo no seu máximo de espessura e densidade. Onde, dantes, existia acontecimento, o acontecimento existencial a que se chamava *ir ao cinema,* só possível pela singularidade da experiência, vive-se agora, a indiferente e banal reiteração do idêntico, onde a experiência se vulgariza de tal forma que se neutraliza por inteiro.

O cinema de *shopping* não passa de uma loja entre outras lojas, na qual se entra, da mesma forma que, minutos antes, se entrou na sapataria, ou na perfumaria, com bilhetes de papel ordinário, (já não os antigos bilhetes de cartão que diferenciavam cada sala de cinema) comprados num bar onde se vendem refrigerantes e pipocas. E assim se transforma uma experiência que era da ordem do sagrado numa experiência profana, matando o cinema enquanto lugar simbólico. Na sua tese, Marc Augé, demonstra que o homem moderno, ao passar a sua vida entre «não-lugares», vai perdendo a sua identidade e o seu «centro metafísico», centro esse, que antigamente era ocupado pela praça principal, ou pela igreja.

Para nós, no caso concreto do centro comercial, o que ocorre, não é tanto uma perda, mas uma transferência da centralidade metafísica para estes espaços de consumo. O homem moderno relaciona-se com o *shopping* com a mesma especificidade funcional com que, outrora, outros homens se relacionaram com o templo. Com uma *nuance*, as grandes superfícies comerciais passaram a ser, simultaneamente, templos de consumo e o próprio Deus, pois, quando para lá se dirige, o homem moderno parte com a convicção íntima de que se encaminha para o lugar onde pode encontrar Tudo[1]. O que nós aqui designámos por centralidade metafísica, designou Mircea Eliade no seu livro *O Sagrado e o Profano*, de *ponto fixo*[1].

Nesse livro, Mircea Eliade distingue duas atitudes humanas perante o mundo, a do homem religioso e a do homem não-religioso. O primeiro é caracterizado como alguém que aceita a realidade sagrada e transcendente do mundo e o segundo como alguém que rejeita toda e qualquer pressuposição religiosa. Mircea Eliade deixa, no entanto, muito claro que na sua forma de viver a

experiência do espaço, o homem não religioso procura continuamente uma *qualidade excepcional*.

> "Nesta experiência do espaço profano, ainda intervêm valores que de algum modo lembram a não-homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Lugares priviligiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores... todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, «única»: são os «lugares sagrados» do seu Universo privado como se fora em tais sítios que um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa pela sua existência quotidiana."[1]

Mircea Eliade distingue do seguinte modo estas duas esferas:

> "A revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um «ponto fixo», e permite, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, o «fundar o mundo» e viver realmente. Pelo contrário, a experiência profana mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação... "[1]

A arquitectura das antigas salas diferenciava-as do espaço envolvente de tal forma que marcava um imediato e radical afastamento do tempo e do espaço quotidiano. Era esse distanciamento que possibilitava o início de uma aproximação. Ir ao cinema, numa destas salas, significava sair-se, para, por fim, se entrar num espaço íntimo. Era o início de uma transformação, na medida em que ao colocar a experiência na esfera cerimonial estava-se sobretudo, a construir as condições necessárias para a manifestação de algo absolutamente novo, para que uma coisa outra irrompesse no mundo.

Para o homem religioso, o espaço não é homogéneo: o espaço apresenta rupturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. Um espaço sagrado, e por consequência "forte", significativo – e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos. Para o homem religioso esta não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e tudo o resto, a extensão informe que o cerca. A experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, homologável a uma «fundação do mundo». ... uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a ruptura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o «ponto fixo», o eixo central de toda a orientação futura.[1]

As antigas salas de cinema tinham essa "qualidade excepcional" e, por isso mesmo, eram o lugar onde qualquer homem não religioso tinha a possibilidade de aceder ao mesmo tipo de experiência que estava reservada ao homem religioso. Ao esbaterem as diferenças e as distâncias entre estas duas formas opostas de se habitar o mundo, as grandes salas adquiriam o valor de recinto sagrado, e aí, onde o vulgar e quotidiano era transcendido, criava-se o tempo e o espaço e necessários à revelação. Porque todo o recinto sagrado implica uma manifestação em que o sagrado se dê a ver.

> Quando o sagrado se manifesta por uma qualquer hierofania, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, mas há também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogénea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e por consequência onde orientação nenhuma pode efectuar-se – a hierofania revela um «ponto fixo» absoluto, um «centro».[1]

A "qualidade excepcional"

Nos antigos cinemas era possível a qualquer homem encontrar uma qualidade excepcional, um ponto fixo e uma orientação para uma existência mais elevada. Nos cinemas de *shopping* não há outra orientação que não seja para o consumo. Ainda que a nossa pretensão neste artigo seja estabelecer aquilo que define e circunscreve estes filmes enquanto montra, é impossível fazê-lo sem uma reflexão que explicite de que modo as sociedades modernas e com elas a portuguesa se reconfiguraram a si próprias em função de novos valores que encontram a sua expressão máxima no consumo.

Gilles Lipovetsky tem reflectido e analisado de uma forma bastante aprofundada os novos modelos da sociedade actual no tempo de hiperconsumo em que vivemos. No seu livro *Felicidade Paradoxal,* não hesita em afirmar que a nova ordem económica é agora ditada pela figura do consumidor.

> Passámos de uma economia centrada na oferta a uma economia centrada na procura. Uma revolução coperniciana que vem substituir a iniciativa «orientada para o produto» pela iniciativa orientada para o mercado e o consumidor.[1]

O marketing e a publicidade foram gradualmente tornando intolerável o sofrimento de estar vivo. Tendo retirado qualquer sentido e significado a que se formulem, e por consequência a que se tente responder, às grandes questões da existência, aquelas que mesmo não tendo resposta, abriam o caminho para a construção de uma interioridade singular que ajudava as pessoas a nortear as suas vidas. Na sociedade de consumo tudo tende a dirigir-se para, a diluir-se esgotando-se, no padrão uniforme do direito à felicidade. O esforço que, noutros tempos, o homem dedicou a tentar viver dignamente o tempo e o espaço que lhe foram concedidos, foi agora substituído pelo direito a ter tudo e a sentir tudo, no exacto momento em que assim o deseja. O consumo tornou-se a expressão máxima desta experiência e o *shopping* o templo, onde o homem moderno formula as perguntas e encontra as respostas para as suas experiências de sofrimento:

> Quanto mais isolado ou frustrado, mais o indivíduo tende a procurar a consolação na felicidade imediata da compra. Sucedâneo da verdadeira vida, o consumo apenas exerce a sua influência na medida em que tem capacidade de confundir ou adormecer, de funcionar como um paliativo dos desejos frustrados do homem moderno.[1]

Atraído pelo simulacro de conforto e de beleza que a imagem publicitária sugere, perdido na vertigem de luz

e cor a que está exposto, de forma repetitiva e contínua para que a publicidade se entrelace na imagem dos seus sonhos até atingir um ponto em que uma e outra se tornem da mesma ordem. Ao fundir-se desta forma, o que é da ordem do sonho e o que é da ordem do desejo, passa tudo a ser uma única coisa, acabando por perder o domínio sobre a sua interioridade e a capacidade de conceber um projecto existencial ausente da esfera do desejo e do consumo. Tentemos compreender um pouco melhor como se operou a génese e a consolidação deste novo modelo de sociedade.

> O grande armazém transformou os bens outrora reservados à elite em artigos de consumo de massa destinado à burguesia. Paralelamente, por intermédio da publicidade, da animação e de uma decoração rica, estes espaços desencadearam um processo de «democratização do desejo». Transformando os lugares de venda em palácios de sonho, os grandes armazéns revolucionaram a relação com o consumo. Estilo monumental dos armazéns, decorações luxuosas, montras de luz e cor, tudo é pensado para deslumbrar a vista, metamorfosear a loja em festa permanente, maravilhar o cliente, criar um clima compulsivo e sensual propício à compra. O grande armazém não se limita a vender produtos; empenha-se em estimular a necessidade de consumir em excitar o gosto pelas novidades e a moda através de estratégias sedução que prefiguram as técnicas de marketing modernas. Impressionar a imaginação, suscitar o desejo, apresentar a compra como um prazer: a par da publicidade, os grandes armazéns foram os principais instrumentos da promoção do consumo como arte de viver e emblema do mundo moderno.[1]

Dotada de um novo sistema de valores, a sociedade de consumo encontrou a sua própria forma de fazer face às inquietações e ao sofrimento do homem moderno. O *shopping* é o lugar, imediato e acessível, que se ergue como resposta para a infelicidade e o vazio. Apoiado pela imagem publicitária que já mal se distingue dos sonhos, a grande superfície comercial facilmente recicla o sofrimento em novas formas de encantamento.

> Assim se rege a sociedade de consumo, cuja ambição proclamada é a de libertar o princípio do prazer, arrancar o homem a todo o passado de carência, inibição e ascetismo. As imposições de disciplina e rigor dão lugar à solicitação dos desejos materiais, à celebração do lazer e do consumo, ao encantamento perpétuo das felicidades privadas.[1]

O filme-montra e o seu espectador-consumidor

E deste modo, como de uma montra, se aproximam os espectadores do filme *Second Life*. Uns vão para ver como vai o Luís Figo, ou a Fátima Lopes, outros para espreitar as maminhas da moda, mas ninguém por causa da história ou da estética cinematográfica. Nas sessões de apresentação do filme tudo se resume às cenas ousadas e aos seus intervenientes, e isto por um motivo, a matriz identitária do filme-montra é a de acompanhar as tendências de consumo que vão sendo identificadas pelo mercado para, desse modo, atingirem o seu público-alvo, o espectador-consumidor. Produzido especificamente para este segmento do público, a importância dada ao marketing é superior a qualquer outra coisa, pois, este filme é uma mercadoria que precisa encontrar o seu próprio espaço no mercado.

A antestreia, no Centro Cultural de Belém, feita ao estilo de Hollywood com os actores a chegar de limusina e uma passadeira vermelha, visa sugerir afinidades com outros filmes produzidos pela fábrica de sonhos do outro lado do atlântico — selando este filme como um produto de entretenimento e encantamento garantido. Ainda na fase de rodagem, o noticiário da estação televisiva SIC dedicou ao filme uma reportagem onde o *Second Life* foi apresentado como *a maior produção portuguesa da actualidade, o filme promete polémica e aí estão os condimentos: sensualidade, moda e um elenco de luxo.*

Estes filmes assumem-se como a montra onde se exibem os novos ícones de desejo da sociedade portuguesa. Os intervenientes que por aqui desfilam, envoltos numa embalagem de *glamour* idêntica à da imagem publicitária, suscitam no espectador, como qualquer outro produto consumível, o apetite por um estilo de vida que lhe é inacessível. Privado de consciência histórica, o homem das sociedades de consumo alicerça a sua vida na efemeridade do momento presente. A juventude e a beleza, o sucesso, o conforto e o prazer são a medida de todas as coisas. Basbaque de admiração pelas figuras mediáticas que personificam estes novos valores rende-se à exteriorização radical de quem ocupa a montra do espaço público e mediático. A dimensão sagrada da história própria perdeu toda a importância para quem sabe que com a venda da sua intimidade ganha o direito a pertencer ao mostruário onde a verdadeira vida acontece.

Consciente de tudo isto e daquilo que é a sua verdadeira razão de existir, o filme *Second Life* constrói o seu universo ficcional a partir das seguintes profissões: Um produtor de cinema apaixonado por uma modelo. Uma editora de revistas cor-de-rosa dedicada aos boatos e à vida amorosa das figuras públicas. Um toureiro, um playboy, uma actriz de televisão mas que também está ligada à moda e à publicidade, um costureiro, e alguém ligado a uma agência de eventos. Nada de novo, portanto. A experiência do mundo que este filme vem instaurar limita-se à provocação do desejo. Um desejo de experiências da mesma ordem das que são apresentadas no ecrã.

Experiências simultaneamente distantes e acessíveis: distantes porque ausentes da vida quotidiana, acessíveis porque sublinham a promessa de que basta ceder ao consumo para encontrar a felicidade. No *trailer*[1] do filme podemos ver passeios de balão, casas com piscina, uma bebida tomada ao fim da tarde num terraço sobre Lisboa. Tudo isto são situações passíveis de criar desejo e potenciar o sentimento de inferioridade e frustração pelo que não se é, e pelo que não se tem. E isto é o fundamental a reter, porque, neste filme, o cinema acontece ao nível da referência e da evocação.

Num minuto de *trailer* podemos facilmente constatar uma multiplicidade de referências a cenas já vistas noutros filmes, intercaladas por cenas ousadas de modelos portuguesas, que passamos desde já a identificar, como por exemplo a estrutura do *Cluedo,* (dois investigadores tentam descobrir quem é o criminoso entre vários suspeitos numa casa no Alentejo). Podemos ver um casal acelerando uma vespa,

com o Coliseu em fundo, em clara evocação de umas férias que Gregory Peck e Audrey Hepburn passaram em Roma. Como é igualmente possível reconhecer a utilização da mesma situação dramática e estratégia narrativa do filme *Sunset Boulevard,* de Billy Wilder, que consiste em fazer de um protagonista morto, cujo corpo está a boiar numa piscina, o narrador da história. No filme de Billy Wilder a voz *off* diz-nos:

> O corpo de um jovem foi encontrado a boiar na piscina dela, com duas balas nas costas e uma na barriga. Ninguém importante, um argumentista de filmes de série B.

Percebemos na sequência seguinte que o narrador está a falar de si próprio. No filme *Second Life* aposta-se na economia narrativa, e colado sobre a imagem de um corpo a boiar numa piscina, podemos ouvir em *off*:

> E ali estava eu, a ver-me morto! A flutuar na piscina.

O filme *Second Life* será, talvez, um excelente filme-montra, para o cinema de *shopping*. Não podemos, no entanto, deixar de recusar tudo aquilo que ali se mostra, como uma revelação sobre nós próprios, e sobre o que ainda podemos esperar da nossa experiência no mundo. Sem lugar para a interrogação ou o confronto com o real. O que aqui se procura é a norma, a normalização das representações, mas também a normalidade que dita os comportamentos e que de forma avassaladora, impossibilita o acesso a uma experiência de revelação.

Alinhando e normalizando os comportamentos na direcção do consumo, condenando o espectador-consumidor a uma errância sonâmbula que os torna prisioneiros de necessidades artificiais. Este filme corporiza o modelo de sociedade que a publicidade propôs, assente na ideia de que a felicidade só é atingível por aquilo a que se acede para consumir. Reduzido a esta condição de onde qualquer espessura está ausente onde o que se vê à superfície é o que pode ser encontrado em profundidade, este é um cinema que aceita ser imagem de outra imagem, que aceita vulgarizar-se até á categoria de mercadoria na grande cadeia de filmes de entretenimento. Agrupando-se docilmente entre as imagens que perderam o mistério, passa a ser espectro, e encontra o seu lugar entre as coisas que merecem ser esquecidas.

Bibliografia consultada:

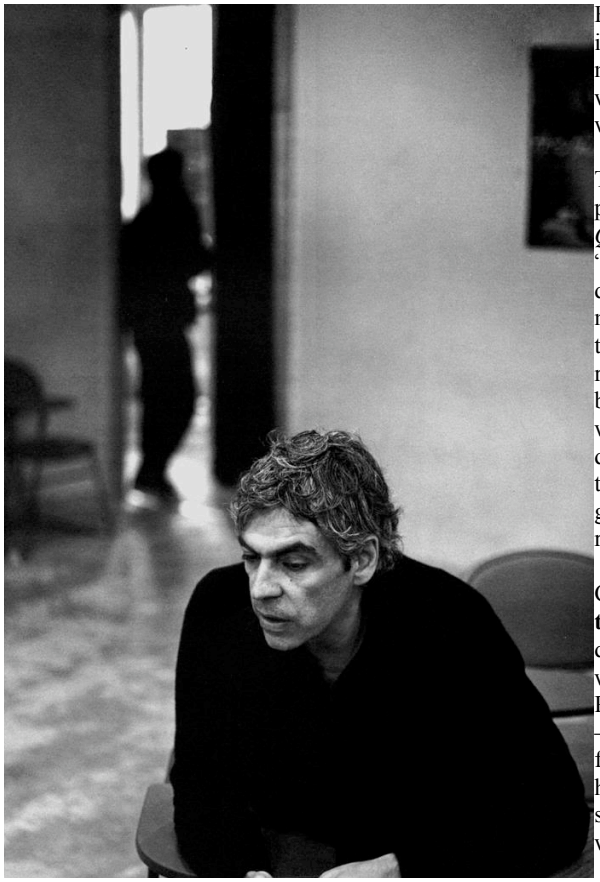
Augé, Marc, *Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa, 90 Graus Editora, 2005
Eliade, Mircea, *O Sagrado e o Profano, A Essência das Religiões*, Lisboa, Livros do Brasil, 2006
Lipovetsky, Gilles, *A Felicidade Paradoxal, Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumismo*, Lisboa, Edições 70, 2007

Notas do texto

[1] Realização: Nicolau Breyner e Miguel Gaudêncio; co-produção Utopia Filmes/SIC; produtor: Alexandre Valente. Estreia: 2009.
[1] O termo montra, deve aqui, ser tomado por aquilo que é, o lugar, em estabelecimento comercial onde se expõe diferentes artigos.
[1] O Nimas e o King são as grandes excepções ao que se tornou regra.
[1] "Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos) como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta." Augé Marc, *Não-lugares*, Lisboa, 90 Graus Editora, 2005, 33
[1] Etimologicamente equivale a mostrar, a dar a ver.
[1] À data em que escrevemos este artigo, a publicidade ao Centro Comercial Colombo consiste no seguinte: Um génio sai do interior de uma lâmpada mágica dizendo que só no Colombo existem 400 lojas.
[1] Eliade, Mircea, *O Sagrado e o Profano, A Essência das Religiões*, Lisboa, Livros do Brasil, 2006, 36
[1] Ibidem, 38
[1] Ibidem, 35
[1] Ibidem, 35-36
[1] Ibidem, 36
[1] Lipovetsky, Gilles, *Felicidade Paradoxal*, Edições 70, Lisboa, 2007, 8
[1] Ibidem, 51
[1] Ibidem, 27
[1] Ibidem, 87
[1] Da especificidade da linguagem cinematográfica inerente a esta tendência, limitamo-nos a referir que é construída com ideias e imagens de outros filmes; analisaremos o *trailer,* que tem sensivelmente um minuto, e por aqui ficaremos no que a esta problemática diz respeito.

ARQUIVO DOCUMENTAL

Relativo ao reconhecimento internacional da obra de Pedro Costa



Em 2009, iniciativas lideradas pela Tate Modern de Londres deram uma nova visibilidade internacional aos filmes e à figura de Pedro Costa; em 2010, a Criterion editou em DVD a "trilogia das Fontaínhas" e uma selacção de extras. O dossier que a seguir publicamos dá conta desse efeito de consagração, traduzido em artigos e entrevistas em revistas de referência. O dossier inclui a transcrição do curso intensivo de realização cinematográfica dado em 2004 por Pedro Costa na Tokyo Film School.

Artist spotlight : **Pedro Costa**

by Ryland Walker Knight, 2009

Pedro Costa has made digital works since the turn of the 21st Century due to a number of influences and philosophical premises. Through his 1997 film, *Ossos* (*Bones*), Costa shot on film and perfected a style of shadow and elision equal parts Bresson, Rivette, Ford and Tourneur. After working in the Lisbon slums of Fountainhas while filming *Ossos*, Costa realized the inefficiency and intrusion of a 35mm camera crew, no matter their limited size/footprint. He realized that to work with any grace, any honesty, any integrity, he would have to abandon the troupe of filmmaking.

Thus he forsake film's emulsion for digital's arrayed pinholes of light and began to shoot his next film, *No Quarto da Vanda* (*In Vanda's Room*), by himself with a "consumer-grade" camera. This was not simply a democratic, or even simply a Marxist, impulse. It's more complicated, more radical. His new art—in and of the margins—gives face to the mosaic of poverty too rarely seen on cinema screens. It builds the world in blocks of time and space into a concrete object of witness. It's document without the guile of documentary. It gives us heroes without capes (although they wear masks, as does everybody, the argument goes): the ordinary, made material, exceeds representation.

Costa's cinema refuses. As he says, it's **a closed door that leaves you guessing**. The impulse to separation is a denial of not just audience identification but the very way of seeing that keeps poverty hidden. It's a paradox. Pedro Costa looks at the rift and creats a cinema of faith — in the world, in our bondage to it as much as our flight from it. This faith, of course, supercedes politics, however political his image-making may be, into the space of ethics. — How we look is how we make the world.

2009/2010, anos da consagração

João Maria Mendes

PEDRO COSTA nasceu em Lisboa em 1959, frequentou História na Universidade de Lisboa, mas interrompeu o curso para ingressar na Escola de Cinema, área de Montagem, onde concluíu estudos em 1981. Trabalhou como assistente de realização de Jorge Silva Melo e João Botelho antes de iniciar a sua própria carreira como realizador. Ganhou o Leopardo de Prata no Festival de Cinema de Locarno (2007), o Prémio da Associação de Críticos de Los Angeles para Melhor Filme Independente / Experimental (2007) e o Prémio France Culture para o Cineasta Estrangeiro do Ano (2002). O seu trabalho estende-se à instalação vídeo, e as suas obras têm sido apresentadas em museus e galerias — no centro Witte de With, no Museu de Serralves, na Mediateca de Sendai (Japão), no Museu de Belas Artes de Bilbao e na PhotoEspaña. Em 2009, a Tate Modern de Londres dedicou-lhe uma retrospectiva completa, que deu ao realizador uma nova projecção

internacional.

Filmografia como realizador: *Cartas a Júlia* (série de curtas metragens,1987); *O Sangue* (1989, 35mm, 1:1, 33, B&W, 95'); *Casa de Lava* (1994, 35mm, 1:1,66, cor, 110'); *Ossos* (1997, 35mm, 1:1.66, cor, 94'); *No Quarto da Vanda* (2000, 35mm, 1:1,66, cor, 178', Dolby SR); *Où gît votre sourire enfui?* / *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (diálogos com Jean-Marie Straub e Danièle Huilet, 2001, 35mm, 1:1, 66, cor, 104'); *6 Bagatelas* (2003, DVCam, 1:1,33, col – b&w, 18'); *Ne Change Rien* (2003, DVCam, 1: 1, 33, B&W, 11'); *Juventude em Marcha* (2006, 35mm, 1:1,33, cor, 154'); *Tarrafal* (2007, DVCam, 1: 1, 33, cor, 16'); *The Rabbit Hunters / A caça ao coelho com pau* (2007, DVCam, 1: 1, 33, cor, 24'); *Ne Change Rien* (2009, DVCam, 1: 1, 33, p/b, 95').

O cinema de Pedro Costa começa a dar origem a uma bibliografia específica, relacionada com a sua obra: *Pedro Costa — Film Retrospective in Sendai*, Sendai Mediatheque, 2005, edição em japonês e inglês sob a orientação de Shigehiko Hasumi; *Pedro Costa: Whispering in Distant Chambers*, Sendai Mediatheque (edição japonesa); *Cem Mil Cigarros — Os filmes de Pedro Costa*, coord. Ricardo Matos Cabo, ed. Orfeu Negro, colaborações de Thom Andersen, Philippe Azoury, Johannes Beringer, Nicole Brenez, Rui Chafes, João Bénard da Costa, Richard Dumas, Bernard Eisenschitz, Chris Fujiwara, Tag Gallagher, John Gianvito, Jean-Pierre Gorin, António Guerreiro, Shigehiko Hasumi, João Miguel Fernandes Jorge, Philippe Lafosse, Jacques Lemière, Dominique Marchais, Adrien Martin, José Neves, João Niza, Mark Peranson, James Quandt, Jacques Rancière, Andy Rector, Jonathan Rosenbaum, Paolo Sapziani, Luce Vigo, Jeff Wall; *Fora! Out!,* concep. João Fernandes, ed. Fundação de Serralves, 2007; *Onde Jaz o teu Sorriso?/ Où Gît Votre Sourire Enfui?* — Diálogos Pedro Costa Danièle Huillet Jean-Marie Straub, col. Livros de Cinema, Assírio & Alvim, 2004.

No sistema dos *media*, num circunscrito mundo intelectual e na crítica especializada, 2009 foi o ano que confirmou a consagração internacional de Pedro Costa. A peça mais característica é a do crítico cinematográfico britânico Peter Bradshaw ("Pedro Costa: The Samuel Beckett of Cinema"), publicada em The Guardian de 17 de Setembro de 2009, dias antes da iniciativa da Tate Modern, organizada pelo curador Stuart Comer e Ricardo Matos Cabo. Neste curto texto, encontramos o exercício fundamental da consagração de um "jovem" cineasta: ele é primeiro comparado a grandes nomes da história do cinema — é tornado mais um entre pares — e depois à inspiração de grandes autores literários. *Ossos* — o preferido do autor — é comparado a *Les 400 coups* de Truffaut, e Bradshaw diz que o filme também lhe faz lembrar *Los Olvidados*, de Buñuel, e que contém uma referência hollywoodiana a Nicholas Ray e ao *The Night of the Hunter* de Charles Laughton, bem como ao *Eraserhead* de David Lynch; o Dickens de *Bleak House* também é evocado a propósito de *Ossos*. Mas é com *No Quarto da Vanda* que Costa é comparado a Samuel Beckett: se *O Sangue* fazia Bradshaw pensar na fase "Moloy/Watt" de Beckett, *Ossos* é a sua fase "Godot", e *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha* são a sua fase "Imagination Dead Imagine".

Noutro registo, o texto de Jacques Rancière ("The Politics of Pedro Costa") executa o mesmo movimento: Pedro Costa é comparado a Francesco Rosi e Jean-Marie Straub, obriga o autor a pensar em Brecht e em Rilke, e depois em Bresson, Dreyer e Tarkovsky. Ou, mais ainda, e seguindo uma sugestão do próprio Pedro Costa, em Raoul Walsh e Jacques Tourneur. Adiante, no mesmo texto, *La nouvelle Héloise* de Jean-Jacques Rousseau juntar-se-á à colação.

Shigehiko Hasumi ("Adventure: An Essay on Pedro Costa"), escrevendo para a retrospectiva de Sendai, compara *À bout de souffle* de Godard com *Ossos*, uma cena do mesmo filme lembra-lhe *Three Godfathers* de John Ford, e a propósito de *Casa de Lava* recorda *Stromboli, Terra di Dio*, de Roberto Rossellini.

Miguel Gomes, escrevendo para a Sight & Sound de Outubro 2009 ("Serenity"), diz que uma cena de *No Quarto da Vanda* o faz pensar num gag de Jacques Tati, e também evoca a dupla Jean-Marie Straub - Danièle Huillet (com quem Costa trabalhou), além de Yasujiro Ozu. Kieron Corless, entrevistando Pedro Costa para o mesmo número da revista ("Crossing the Treshold"), lembra que as referências do cineasta são assumidamente John Ford, Chaplin, Ozu e Straub - Huillet — Straub que Pedro Costa chama seu "mestre". Na entrevista publicada por Daniel Kasman a 16 de Junho de 2009, que não reproduzimos aqui mas pode ser lida em <www.theauteurs.com>, Pedro Costa fora já apresentado como próximo de Tourneur, Ford, Ozu, Nicholas Ray e Straub-Huillet, e identificado como realizador que, desde o Festival de Cannes 2006, onde passou *Juventude em Marcha*, surgia como "um novo mestre que subitamente saltara para as luzes da ribalta" (*a new master had suddenly jumped into the limelight*).

No seu conjunto, e desde que apoiada por uma instituição de prestígio internacional (como, neste caso, a Tate Modern), uma operação desta envergadura e com estas características é comparável às atribuições de títulos *honoris causa* inter-pares, ou por um círculo de *opinion makers* e de árbitros do gosto que pubicitam os seus argumentários nos *media* especializados. A operação de transfiguração de Pedro Costa só tem, entre cineastas portugueses, dois precedentes — Manoel de Oliveira, que se mantém como primeira referência do *cinema português*, e João César Monteiro (mas neste caso foi interrompida por morte do cineasta).

Depois, o programa Carte Blanche, da Tate Modern, passou alguns dos filmes preferidos de Pedro Costa, sobre os quais o próprio realizador escreveu pequenos textos de apresentação: *Itinéraire de Jean Bricard*, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 2008, 40 min; *Sicilia!*, também da dupla Straub - Huillet, 1999, 66 min; *The Struggle*, de DW Griffith, 1931, 84 min; *Puissance de la Parole*, de Jean-Luc Godard, 1988, 25 min; *Beauty #2*, de Andy Warhol, 1965, 66 min; *Le Cochon*, de Jean Eustache, 1970, 50 min; e *Routine Pleasures*, de Jean-Pierre Gorin, 1986, 81 min.. A selecção alarga as referências básicas do cineasta e reitera as já conhecidas, estabelecendo-o como parte de uma fileira, de um grupo de pertença.

Esta consagração de 2009 viria a repetir-se no final do primeiro trimestre de 2010, com o lançamento pela Criterion, de Nova York, de uma caixa de quatro DVD contendo a "Trilogia das Fontaínhas" (*Ossos*, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*). O quarto DVD contém as curtas-metragens *Tarrafal*, *The Rabbit Hunters* e a instalação *Minino Macho, Minino Fêmea*, com imagens não editadas das Fontaínhas e que entretanto passaram por diversos museus, além de uma conversa entre Pedro Costa e Jean-Pierre Gorin, de

comentários de Jacques Rancière e Cyril Neyrat e do documentário *Tout Refleurit*, de Aurélien Gerbault, feito durante as filmagens de Juventude em Marcha. A caixa da Criterion vem igualmente com um *booklet* de 46 páginas, com textos inéditos e outros de autores que colaboraram no livro *Cem Mil Cigarros*. A crítica cinematográfica novaiorquina (designadamente no New York Times, The New Yorker e na Interview) saudou a iniciativa da Criterion, contribuindo para a divulgação da edição no universo da cinefilia norte-americana.

Não menos interessante, no contexto desta consagração / celebração, é a transcrição do curso intensivo de realização cinematográfica dado por Pedro Costa, em 2004, na Escola de Cinema de Tóquio, traduzida para inglês sob o título "A Closed Door That Leaves Us Guessing", e que também aqui publicamos. Neste curso, o cineasta posiciona-se perante a história do cinema, reidentifica os seus mestres e referências principais, reafirma solidariedades e cumplicidades. Esperamos que este conjunto de textos, aqui antologiados como documentação, ajude os nossos leitores a reavaliar um cineasta agora reconhecido como parte do *World Cinema*, apesar da "dificuldade" que caracteriza a sua obra.

Documento 1.

The Guardian, 17 de Setembro de 2009

Pedro Costa, the Samuel Beckett of cinema

A retrospective of the stern, uncompromising works of the Portuguese auteur Pedro Costa reveals unexpected pleasures

Peter Bradshaw

NEXT WEEK, Tate Modern in London is unveiling a complete retrospective by a director who I can only describe as the Samuel Beckett of world cinema: and even that comparison doesn't quite convey how severe and how uncompromisingly difficult his movies have latterly become. This is the Portuguese film-maker Pedro Costa – a cult master, a figure who is widely considered on the festival circuit to be for hardcore auteur followers only. A Pedro Costa film does not get a "release". It does not "do business" – any more than a piece by Edgar Varèse rules the iTunes chart. I myself have seen critics and writers at festivals gird their loins reasonably happily for a Béla Tarr film. But at the words "Pedro Costa", they flinch. A haunted look comes into their eyes.

Now, I can understand this. But considering the arc represented by Costa's major features *O Sangue*, or *Blood* (1989), *Ossos*, or *Bones* (1997), *No Quarto Do Vanda*, or *In Vanda's Room* (2000) and *Juventude Em Marcha*, or *Onward Youth* (2007), I now believe that his career arc is one of the most fascinating in modern cinema. Following this career is not, however, easy and Costa does not make it easy, increasingly setting his films in the collapsing rubble of Fontaínhas, Lisbon's grimmest slum. He favours interminably long shots, long silences, long aimless semi-audible conversations between semi-comatose drug addicts: like watching a Big Brother live feed direct from some of the most poverty-stricken places in Europe. When *Onward Youth* was briefly shown in the UK last year, it appeared under the title *Colossal Youth*, and the trade press cheerfully dubbed it "Colossal Bore". My colleague Cath Clarke wrote about this film last year with great insight.

This director increasingly contrives scenes in cramped rooms in semi-darkness, shot from below, with perhaps one light-source in the form of a window in the top right corner of the frame, which glows without illuminating the scene. His most recent film is *Ne Change Rien*, which applies this technique, eccentrically, to a film about the singing career of the French film star Jeanne Balibar, who is shown rehearsing, performing and recording in a weird crepuscular darkness.

The retrospective shows Pedro Costa's work evolving from conventional dramatic movie-making into an experimental docu-installation form, which is something between a real-time "reportage" cinema and an exhibition of animated portrait images. However difficult and punishing his films are, I am becoming weirdly hooked on them. They deserve a hearing from people who are open-minded about cinema as an art form, and particularly as an experimental art form. In scheduling the Pedro Costa series the Tate's curator Stuart Comer is effectively challenging movie writers to re-examine the criteria on which they discuss cinema.

Blood (1989), is Costa's first film, made in black-and-white, about the relation of two brothers and their father. It looks beautiful, and is clearly influenced by *Truffaut's The 400 Blows,* and I think also has something of Buñuel's *Los Olvidados*. It could have been made 40 or even 50 years ago, and Costa contrives a Nouvelle Vague feel, along with a Hollywood-ised reference to Nicholas Ray and maybe Charles Laughton's *Night Of The Hunter*.

Bones (1997) is, I think, Costa's best film. Maybe it's even some sort of masterpiece: a dark, mysterious and mesmeric movie, shot in colour and set in Lisbon, among the urban poor. The faces that Costa captures are compelling, and disquieting, the kind of faces you would see in an unsettling dream: particularly the young woman at the very beginning, and also the face of Tina, who has just had a baby, and whose partner, played by Nuno Vaz, takes it away to try to get rid of it, trying first to give it to the hospital nurse and then to a prostitute. They are like the faces of ghosts, or faces of the dead. The atmosphere of Bones is extraordinary, like a horror film without the horror, or like a social-realist version of David Lynch's *Eraserhead*.

Like many of Costa's films, it has been wearily or amiably dismissed as miserabilism – and yet this isn't how I responded to it. The film is about poverty, yes, and this is a subject which some people in both the movie business or the journalism business think is bad taste, as if poverty doesn't really exist all that much and to emphasise it is a callow pose or crass exaggeration of style. Costa's film takes poor people seriously and does not apologise for the moral and even spiritual seriousness of what it is doing. Watching this, I

remembered a resonant line from Dickens's *Bleak House*: "What the poor are to the poor is known only to themselves and to God."

With *In Vanda's Room* (2000) and *Onward Youth* (2007), Costa's work moves to a dauntingly austere mode, a mode in which traditional cinephilic references are much less useful. To continue the Beckett analogy, *Blood* represents his "Molloy/Watt" phase, the early phase in which his work is at its most traditional and accessible. *Bones* is the "Godot" phase, in which his identity becomes strongest and most distinctive, and yet still accessible in normal cinematic terms, and *In Vanda's Room* and *Onward Youth* are his opaque and difficult, later phase, his "Imagination Dead Imagine" phase.

In *Vanda*, we see the return of two personae from Bones. They are the sisters Zita and Vanda Duarte, now overtly playing themselves, and in fact the film now sheds the ostensible fictional mode of *Bones*, and now becomes far more of a documentary portrait. Zita – whose face in closeup was so haunting at the beginning of Bones – and Vanda are now fully paid-up heroin addicts. Long, long scenes show them in their dark, cramped, squalid room in the Fontainhas slums of Lisbon, doing smack and talking inconsequentially about nothing much. The movie itself, with its series of fixed camera positions, is closer in spirit to an exhibition of photography, a succession of cinematic tableaux. The vivid, ghostly close-ups of *Bones* do not feature.

The people, living fragmented and embattled lives, are shown in tenements which are in the very process of being torn down. Yet there is no positive spirit attached to this, no sense that the Portugese state is moving them to better quarters: just a grim feeling that these houses are awful and even these are being destroyed. In one scene, taking place in crepuscular gloom, one man complains of a fear of death, and another says to him: "The bad never die. It is the innocent who die" – a very Beckettian line, especially when you realise that it is meant to be reassuring, and that the speaker considers himself and his companion to be one of the "bad".

The Pedro Costa retrospective isn't for everyone; but if you want to see challenging art on screen then it is a must. Go and see *Bones* – one of the most enigmatic and haunting films of modern European cinema.

Documento 2.

Entretien avec Pedro Costa
L'enfermement et la fiction

Nicolas Azalbert

Propos recueillis le 19 décembre 2009. Cahiers du Cinéma, Janvier 2010, Nº 652

« JE ME SOUVIENS très bien qu'un jour, sur le tournage d'un de mes premiers films, je me suis dit que je n'étais pas fait pour filmer des paysages. Je me sens beaucoup mieux dans une chambre, dans des couloirs, dans cette espèce de laboratoire humain où il y a des gens qui s'agitent, qui cherchent, avec très peu de moyens, avec des cendriers, des lampes de poche. Pour le film avec Jeanne Balibar, comme pour le film avec Jean-Marie Straub et Daniele Huillet (*Où gît votre sourire enfoui ?*, 2001), j'essaie d'aller plus loin qu'un simple documentaire sur le travail artistique, j'essaie vraiment d'aller vers une fiction. Pendant qu'ils cherchent, pendant qu'iIs travaillent, pendant qu'ils doutent, j'essaie de trouver une histoire là-dedans, un petit fil d'histoire qu'on pourrait suivre, et qui naît de l'espace et de la lumière. Dans le film sur les Straub, c'était le couple, l'homme et la femme, l'écran du moniteur de Daniele et la porte du couloir de Jean-Marie, les allers-retours. Dans le film sur Jeanne, j'ai cherché à construire un espace sans jour, sans nuit, hors du temps, quelque chose d'intense et de très, très long qui pourrait donner l'envie de suivre une histoire. Je me suis fabrique la fiction d'une bande de quatre types qui sont perdus dans une cabane en pleine forêt. II y a un feu de cheminée, il y a clairement le chef du gang, il y en a un autre qui ne parle pas et qui est très anxieux. Enfin, il y a Jeanne qui apaise tout ça, dans son coin. Comme dans un polar ou un western des années 40. Quand j'étais enfant ou adolescent, j'éprouvais devant les westerns une sensation d'enfermement beaucoup plus grande que dans des films étouffants comme ceux de Joseph H. Lewis. Même filmes dans de grands espaces, les westerns d'Anthony Mann, pour moi, manquaient d'air. Je ne voyais pas l'ouverture mais l'enfermement. »

Le noir et le blanc

« Pendant tout le tournage, j'ai évidemment filmé en couleurs avec ma petite caméra. Au début, je ne pensais pas faire le film en noir et blanc. C'est une décision de montage. Chaque fois que je visionnais les concerts que j'avais filmes, je me disais que les lumières des salles de concert étaient très moches. Alors, dans un geste de désespoir, j'ai tourné le bouton de saturation de couleur et tout d'un coup il y avait le noir et blanc. Les concerts passaient beaucoup mieux ainsi que d'autres plans comme celui où Jeanne répète avec sa directrice musicale l'opéra d'Offenbach. Son visage devenait, je ne sais pas si c'est plus réel, plus concret ou plus irréel, mais on voyait des choses qu'on ne voyait pas en couleurs, par exemple les rides, les dents, les nerfs, le cou. II y avait une toute autre sensualité. J'ai donc décidé de tout passer en noir et blanc. Puis j'ai pris la décision un peu folie de transférer la petite vidéo en noir et blanc en négatif 35 mm, un vrai négatif noir et blanc. Et c'est une histoire triste parce qu'à la fin de notre travail de kinescopage et de tirage de copie, les techniciens d'Èclair m'ont dit: *"Dommage, c'est beau, mais dans deux ans tu ne pourras pas en faire un autre comme ça, ce sera fini."* Donc, quelqu'un comme Garrel, je ne sais pas comment il va faire, mais ce ne sera plus possible... »

Le rêve et l'action

« *Ne change rien* repose sur des blocs assez opposés, avec des genres de musique très différents (Offenbach et le rock). À partir du moment où, au montage, j'avais choisi ces blocs, je me suis un peu perdu moi-même dans les paroles des chansons. Dans l'histoire de la Périchole, dans les histoires que Jeanne chante, je commençais aussi à voir une histoire d'amour où il était question de solitude, de torture, d'amour perdu. J'ai suivi un peu ça en assemblant les blocs par thèmes. II y a 80 % de musique dans le film, mais je n'ai pas trop fait attention aux chocs, aux raccords musicaux. Le montage ne suit pas ça, ce n'est pas du tout une alternance de

musique douce et de musique plus violente. On voulait aller vite. Sans transition, sans respiration. C'était plutôt ce que Jeanne chante, ce qu'elle essaie de raconter qui m'intéressait beaucoup parce que, à travers elle, revenaient d'autres femmes de mes films, comme Vanda ou Edith Scob. C'était comme la construction d'une femme qui n'est pas là mais qui vient avec Jeanne, avec ses mots, avec ses paroles. C'est donc finalement un film propice au rêve. Alors que je pourrais dire que je déteste le rêve. Le cinema, c'est le rêve mais c'est aussi l'action. Disons qu'avant j'étais beaucoup plus dans le rêve que dans l'action. Maintenant, je suis beaucoup plus dans l'action pratique, dans la routine du travail un peu chiant, acheter du papier aluminium pour l'éclairage, transporter le pied de caméra, faire moi-même les sandwichs. Et ça c'est de l'action, ce n'est pas du rêve. Mais je n'aime pas non plus l'action. Je veux dire que je deteste le rêve comme l'action. Mais comme je dois faire avec les deux, je les mélange. Ce n'est pas une chose plus qu'une autre. Je ne suis pas dans un rêve de cinema, je ne suis pas dans un petit rêve de scénario, je ne suis même pas dans un petit rêve de perfection, d'idéalisation d'un film à faire. Je suis beaucoup plus dans les emmerdements de la routine, qui peuvent être une torture mais dans lesquels j'ai aussi appris à trouver du plaisir. »

Documento 3.

Autour du cinéma de Pedro Costa

— Travailler à Fontaínhas: Parcours à travers divers entretiens* 2001 / 2008

Publié par “Dérives – revue autour du cinéma”, <www.derives.tv/spip.php?article276> (Documents de cinéastes).

PEDRO COSTA a réalisé *O Sangue* puis *Casa de lava*, au Portugal et au Cap-Vert, avant de découvrir le quartier de Fontaínhas, en banlieue de Lisbonne, et d’y tourner *Ossos*, en 1996. Depuis, il a abandonné le monde du cinéma, sa machinerie et ses équipes, mais n’a plus quitté ce quartier. Il y filme tous les jours, avec une petite caméra vidéo, la vie quotidienne de ses habitants, en marge du monde, ainsi que des histoires, écrites avec eux. Il a réalisé depuis *Dans la chambre de Vanda* (2000) pendant la destruction de ce quartier, *En avant jeunesse* (2006) où l’on voit les habitants relogés dans des appartements neufs, puis *Tarrafal* (2007), ou ceux-ci cherchent un lieu où vivre à nouveau, dans une forêt en bordure de la ville.

Le quartier

Un jour, je suis entré dans le quartier avec des messages, des lettres, des cadeaux que les gens du Cap-Vert qui nous avaient aidés sur le tournage de *Casa de lava* m’avaient donnés à l’attention de leurs parents émigrés à Fontaínhas. J’ai fait un peu le facteur. Et j’ai découvert un quartier que je ne connaissais pas. Ce n’est pas un quartier qu’on va visiter comme ça, pour se balader. Je parlais un peu créole, ce qui fait que j’ai peut-être été plus vite accepté. Alors j’ai commencé à y passer des journées, à traîner, boire, parler. Ca m’a beaucoup plu, ces choses que je devinais chez ces capverdiens, quelque chose de très concret et en même temps de très mystérieux : une espèce de tristesse, qui n’était pas loin, sûrement, de la mienne. Je me suis dit : peut-être qu’il y a quelque chose à faire ici, puisque j’y trouve un accord avec ma sensibilité et qu’en plus plastiquement, ça me plaît beaucoup. Mais davantage que les couleurs, les espaces et les sons, il y avait la force un peu désespérée de ce groupe de gens très en marge, très perdus, très misérables et très invisibles. (1)

Au début, je pensais que c’était un choix, de choisir un monde et pas un autre, certaines couleurs et pas d’autres, des choses esthétiques avec du danger, une espèce d’absence de parole chez des gens qui peuvent pas parler, qui sont exploités. Il y avait un danger, une fascination du moins et du vide, mais toujours avec une espèce de justice, de choses justes qu’il y aurait à filmer d’un point de vue juste. Ca a donné ces films, qui peut-être sont trop perdus, où je voulais essayer de comprendre ces gens-là, ce monde-là, qui n’est pas le mien, qui est même une autre classe. (2)

Au début, je pensais ne pas pouvoir tenir, que cela me demanderait de fournir un effort énorme. Je voulais faire quelque chose, je ne savais pas très bien quoi, à part filmer Vanda, pas exactement filmer sa chambre mais la filmer elle. Je ne savais pas si j’arriverais à entrer dans le monde Vanda. Tout l’effort consistait à essayer d’appartenir à ce quartier, et le faire de manière intéressante et vivante à l’image, avec des moyens impossibles, dans un espace réduit. La chambre de Vanda ne fait que 3 mètres carrés à peine, une toute petite pièce et où le cinéma arrive à fabriquer des choses " bigger than life " comme ils disent. Il y a le lit dans la chambre et environ cinquante centimètres d’espace où j’étais à la filmer, debout. Contre le mur ou contre le lit. Je voulais parler de cela car je sentais que l’on pouvait le faire ressentir dans le film. Deux ou trois choses de la vie des gens, tout simplement. (3)

Le travail

Il n’y a pas de différence entre les repérages et le tournage, je suis là tout le temps, c’est comme si je filmais chez moi, dans mon quartier. Le film commence donc par du doute, de l’approche, du brouillon, des essais. C’est long, la discipline prend forme, puis vient un moment où tout cela s’efface et laisse place à un désir et une certitude immenses. On comprend que c’est possible, que Ventura ou Vanda peut le faire, et moi aussi. Ensuite, c’est une question de temps et de travail. C’est par le travail qu’on passe du probable au certain. Ma rencontre avec le quartier, ce lieu d’histoire, et d’histoires à raconter, m’a permis ça aussi. Mais il ne suffit pas d’avoir cette approche, après il faut travailler, être sérieux, soigner les couleurs, les plans, les dialogues, le son, construire son film comme si c’était le film le plus riche d’Hollywood. Je n’ai pas l’impression de faire des films pauvres. (4)

On tournait de lundi à samedi, on se reposait le dimanche. L’idée que j’avais, c’était de voir si on pourrait tenir un an, deux ans, comme on fait partout : les gens “normaux”, ils travaillent tous les jours, ils vont

au bureau, ils vont à l'usine tous les jours. Or je ne voyais pas pourquoi un film devrait se faire sur une petite période, après quoi tout s'arrête… C'est-à-dire que c'est un travail qui a à voir avec le quotidien : le cinéma est dans le quotidien, pas extérieur à ça, ce n'est pas un truc de science-fiction qui vient d'ailleurs et qui se met à tourner pendant quatre semaines. (1)

Dans la chambre de Vanda, c'était un film fait quasiment par moi tout seul, avec un copain au son, et avec la liberté totale d'un type qui n'a pas d'argent mais pas de problème pour survivre et tourner en même temps, quand il veut et autant qu'il peut. Ca s'est fait avec des cassettes et des soupes ! Les gens du quartier me voyaient tous les jours, soleil ou pluie, souffrir avec Vanda. Pour *En avant, jeunesse*, on s'est plus approchés d'un tournage, disons, normal. On avait une petite équipe, on était beaucoup plus que sur Vanda : on était quatre ! le double ! Donc un tournage plus traditionnel, mais en gardant souplesse et liberté dans notre organisation, c'est-à-dire sans producteur qui impose un rythme de travail. … Et pour la première fois, je me sentais travailler et non pas filmer. Sur les autres films, je me sentais « faire des plans », « faire des compositions plastiques », « trouver des idées », « répéter avec les acteurs », tout ça... Là, tout le monde avait à voir avec ce film dès le début. Pas comme quand un acteur n'est pas vraiment intéressé ou que le deuxième assistant est là pour gagner un peu de fric. Non, il y avait quatre personnes totalement impliquées, et les acteurs étaient même plus qu'impliqués, puisque, même si je les guidais, c'étaient eux qui créaient le scénario, les dialogues, tout. C'était leur histoire à eux. (1)

Il me semble que tout cinéaste devrait fonctionner ainsi : partir d'une idée, d'une conviction comme moteur. Et, de là, arriver à une forme. Et pas l'inverse. Les problèmes sont en effet très concrets. C'est un peu la philosophie de Ventura. Il est maçon et la question, pour lui, est de savoir si un mur est bien ou mal construit. Les plans de cinéma sont un peu comme des pierres : il y a l'ambition qu'à la fin, le film soit comme une maison, entière, habitée, d'où l'on peut sortir et entrer. (5)

Les films

Je n'arrête pas de penser à cette idée, qui me parait juste en ce qui concerne les films : soit c'est de la poésie soit c'est de la politique. Et moi je veux la politique car on ne peut qu'être politique. Et ce qui importe est de ne surtout pas être dans l'urgence. Il faut supprimer cette notion d'urgence collée au politique car c'est le contraire de l'amour. C'est là que ça commence. La politique, c'est l'amour. L'amour c'est un rapport aux choses qui doit forcément être différent et si je filme un arbre ou un mur simplement, si je l'aime, ce mur, je ferai en sorte de bien le filmer et de bien le cadrer. Où alors je suis dans la publicité des sentiments et je ne veux pas ça. Je ne vais pas souvent au cinéma à cause de cela. Je me dis que ce n'était pas comme ça avant au cinéma. Je dois être un peu réactionnaire, je ne me sens pas dans le présent, la société a changé, tout est différent. Quand j'étais jeune, je voulais faire des films et changer les choses car le cinéma est un art important. Et les films que j'ai vu me disaient cela. C'était très fort, en sortant de la salle de cinéma, je pouvais courir pendant quatre heures. Un film d'aujourd'hui ne me fait plus cet effet. Je me souviens très bien d'avoir vu Pierrot le fou et de vouloir le vivre avec les copains dans notre vie, le film continuait dans la rue. (3)

Quand on fait un film, c'est par amour évidemment, il n'y a rien d'autre. C'est l'amour fou pour quelque chose, pas une idée, je sens pas le cinéma comme ça, tout d'un coup, je vais dans la rue, j'ai une idée, non. Le problème des films aujourd'hui, c'est qu'ils viennent du cinéma. Le désir c'est faire comme quelqu'un ou faire un film, c'est pas filmer quelqu'un, c'est très rare. Moi, je crois que pour faire un film aujourd'hui, il faut passer beaucoup plus de temps qu'avant. Pas beaucoup plus, dans le sens où je n'ai pas une idée christique de ça, genre il faut que cela soit un sacrifice, loin de là, mais il faut vraiment bien voir avant de tourner, un deux trois mois, si on peut. (2)

La vidéo

Je crois que la vidéo réclame du temps, elle sert à en perdre plutôt qu'à en gagner. Je n'utilise pas la DV pour réagir à la réalité, ou pour la capter, au contraire. Je l'utilise dans la perte, pas dans le gain. J'ai maintenant une certaine pratique de cet outil, je commence à avoir confiance en lui. On croit toujours qu'une caméra DV, c'est fait pour bouger dans tous les sens, pour faire des choses rapides, réactives. Ça ne m'intéresse pas. (4)

La DV est faite pour voir des petites choses, pour filmer le microscopique plus que le général. On ne peut pas vraiment filmer des paysages ou des arbres en vidéo, parce qu'il y a beaucoup trop d'informations et de détails. La DV est faite pour des murs, des visages, une chose et une seule à la fois. Et aussi pour aller très lentement. C'est quelque chose qu'on doit avoir en poche pour filmer tous les jours afin de trouver ce qu'on cherche. Avec la DV, il faut savoir perdre du temps, ne pas croire qu'on va en gagner. Soit tout le contraire de ce qu'on entend à ce sujet. Au fond, je crois qu'il est beaucoup plus risqué de filmer en vidéo. Je me sentais davantage protégé quand je filmais en 35 mm. Protégé par le cinéma, par la richesse de la pellicule. Avec une petite caméra DV, on est presque nu, ce qui peut être assez dangereux. (5)

La vidéo permet certaines choses et pas d'autres. On parle avant les scènes, on parle pendant des jours et des jours. A un moment on tourne, ça fait partie de la même chose, il n'y a plus de clap, le mouvement est le même. C'est très pensé, c'est une façon de créer une mémoire, de faire en sorte que le texte soit tellement dans ces chambres qu'il peut être dit tous les soirs, tous les mois, toutes les années, chaque jour peut-être un peu mieux. On améliore les choses, les acteurs sélectionnent, ils éliminent ce qui est accessoire, la scène devient plus forte. C'était une chambre et cela suffisait. C'est d'ailleurs un peu miraculeux que le film tienne comme cela. Vanda s'est fait grâce au désir que ça allait se faire, qu'il fallait filmer cela. Un désir qui n'était pas uniquement le mien, mais celui de Vanda, celui de sa soeur, celui des autres. (6)

Le son

Moi, j'aime beaucoup beaucoup travailler le son, mais le travailler vraiment, passer des mois et des mois. Moi, je crois que c'est une bonne chose quand tu as un copain qui fait le son, qui est déjà engagé dans cette espèce de film avec des gens, tu n'es même pas une petite équipe. Et tu dis : "Va écouter un peu ce monde. Prends un

week-end, complètement tout seul, tu verras c'est bien." Faire un son, c'est parler avec des gens, rentrer dans les maisons, c'est dîner, c'est tout ça. Et c'est une autre façon de filmer, j'en ai fait moi-même beaucoup pour Vanda. J'étais avec mon DAT, et j'ai fait parler des gens, ils parlaient de tout et de rien, dans *Ossos* il y a ça, des moments de conversations, de dîner d'une famille, derrière. Le son installe une espèce de confiance dans la vie, il donne un peu de vie, simplement. Dans le quartier, c'est absolument nécessaire parce que le son du monde, il ne s'arrête jamais. (2)
Le son précise l'image. Et si c'est pas fait comme ça, dans l'effet total, dans la musique, dans l'insistance, écouter écouter, passer quelque chose, mais si c'est fait discrètement, tout ce qui vient de la vie, ça précise ton objectif, ça donne la vie, ça peut créer le silence, ce qui n'est pas simple avec le son direct dans le cas des films, des lieux où je tourne. Et oui, ça je me souviens au montage, comment dire qu'il y a aussi le silence, on voit Vanda à l'image et il faudrait un silence bruyant, et ça il faut le recomposer, le refaire mais c'est surtout ne pas tromper mais si le travail est bien fait, sérieux, à l'image ou au son, ça va. Ce qu'il ne faut pas faire c'est faire comme si on était là. C'est ça que j'aime aussi avec le son, c'est qu'il te place. A un moment, si le son est bien, tu es là ou ailleurs, ça peut venir simplement du fait que tu as mis un son de nuit sur une scène de jour, toi tu le sais, mais le spectateur il sera peut-être parti, il sera perdu. Moi, j'aime beaucoup les films qui gardent les pieds sur terre mais qui ont la tête complètement dans les nuages. Les pieds, c'est un peu le son, la tête, l'imaginaire ou les yeux. Aujourd'hui, ton ingénieur du son va te dire "J'ai un bruit infernal", mais ce bruit, c'est le monde. (2)

Ventura

J'avais croisé Ventura à plusieurs reprises pendant le tournage des autres films. Il était l'un des plus marginaux, un solitaire, un hors-la-loi un peu à part. Il m'a toujours intrigué. J'ai discuté avec lui et appris qu'il a été l'un des premiers à construire une maison dans le quartier. Il est arrivé à Lisbonne seul, sans famille. Peu à peu, la vie de Ventura durant les années 1975-1980, s'est mélangée à l'histoire de ce quartier. Il m'a raconté ses difficultés, ses amours. De là est venue l'idée de prendre Ventura comme figure archétypale de ce passé. Mais j'ai d'abord hésité. Malade à cause d'un accident de travail, pouvait-il tenir cette discipline de tournage ? J'en ai discuté avec sa femme, ses enfants, et petit à petit, j'ai commencé à croire en lui, et lui en moi. (5)
Quand je parle de Ventura, je le vois comme un abîme. Un abîme entre lui et moi. Il est noir, parle créole, il appartient à une autre classe. J'avais très peur de cela, ça m'a mis dans une position de caméra différente. En même temps, cet abîme nous a rapprochés. On se voyait tous les jours, mais il y avait un abîme qui était à remplir, et qui a nourri le film. Toutes les imprécisions du film, les flash-back, les histoires..., tout cela devait rester comme un abîme. (6)

Chaque fois les tournages sont plus longs, chaque fois on a plus de mémoire et chaque fois on est lourd de plus de morts. On vieillit en tournant. Ce n'est pas un malheur. Ce film a à voir avec ça. Ventura, le héros, a 53 ans et moi 48. Du coup, il y a beaucoup de moi dans le film. Je me demandais si, en 1975, au lieu de jouer de la guitare avec un drapeau anarchiste et trois cons derrière, j'avais croisé Ventura, qui est venu au Portugal pour travailler et gagner un peu de fric, n'aurait-il pas été terrifié par cette idée de révolution. J'ai forcément croisé ce type, et c'est de ça dont le film veut aussi parler. Le film c'est la fiction que je me fais. Moi je voulais vieillir avec ce type, être à côté de lui pendant le film, pendant deux ou trois ans. Vieillir ensemble, au risque de le perdre, mais quand même en apprenant quelque chose. Le film est sans doute tourné vers le passé. Ce lyrisme doit venir de l'âge. Pendant le tournage, tout le monde allait assez mal : le film est devenu très noir et le titre, que l'on avait décidé avant de tourner, est devenu amer. Juventud em marcha est un chant. « Marche », comme marche la pensée. « Jeunesse » comme celle, éternelle, de Ventura. Au fond, je le vois comme un jeune marcheur. (7)

Le temps

Le quartier de Fontaínhas, au nord-ouest de Lisbonne, où j'ai tourné *Ossos*, n'existe plus. Il était déjà en démolition quand je tournais *Dans la chambre de Vanda*. Les familles ont été relogées beaucoup plus loin, dans un nouveau quartier qu'on voit dans le film, Casal Boba. J'ai pensé que c'était le moment de revenir en arrière, de réaliser une fiction sur les premières baraques et les premiers habitants de ce quartier. (5)
Le quartier étant détruit, je voulais recommencer un autre film, ajouter quelque chose, avec de la fiction. J'ai pensé à la naissance de Fontaínhas, aux premiers hommes qui y sont arrivés, entre 1970 et 1972, à ceux qui ont construit les baraques. Je voulais aussi retravailler avec les mêmes personnes,Vanda, les jeunes qui passaient dans sa chambre. Tous avaient changé de vie, la fiction était là. Vanda répète tout le temps qu'elle a fait des conneries, qu'autrefois elle était comme ceci, comme cela. Quand elle dit ça, nous sommes dans la fiction et en même temps non, parce que le film précédent existe. Tous racontent ici quelque chose de leur présent, ils se mettent en scène. (6)

J'ai le sentiment que Vanda se déroule au présent, pour toujours. C'est peut-être lié à ce qui s'y passe autour des personnages, les ruines, les choses qui tombent, les errances circulaires. Rien ne sort de là, c'est un mouvement présent, un mouvement pour moi très concret. Les choses et le film se parlent. La chambre de Vanda n'existe plus, elle n'existe plus qu'en cinéma. Il y a donc un montage qui se fait. Ce n'est pas formulé ainsi entre nous, mais je sens qu'ils le savent. Vanda fait ce montage dans sa tête : j'étais quelqu'un dans un film, j'étais comme cela, maintenant je suis une nouvelle femme, qui veut être mère, mais en suis-je capable ? Il y a ce minimum qu'ils comprennent très bien et que je suis obligé de faire, ce minimum de narration, de « et après ? ». (6)

La parole

Pour *Dans la chambre de Vanda*, je commençais d'abord par écouter. Puis je sélectionnais des moments et des histoires que je trouvais intéressantes. Et je proposais à Vanda de les dire à nouveau. La seconde fois, le ton prenait cette allure plus détachée, plus distante. Vanda elle-même retravaillait les phrases, préférant dire telle chose un peu différemment. Il y avait une élimination, une sélection de la mémoire, une concentration progressive du texte qui n'était possible qu'à la faveur de ces nombreuses prises. Dans *En avant jeunesse*, ceux qui jouent les « enfants » sont des gens du quartier que j'avais déjà filmés, ou des amis. Chacun

a apporté son scénario, beaucoup d'histoires individuelles, toutes un peu problématiques. On partait d'une idée de scène qui évoluait au fil des répétitions. Tout ça se mettait en place lentement, dans un temps dilaté. C'est pourquoi le temps est un élément fondamental. Mais c'est une liberté qui tient au fait que je filme avec peu de monde, en vidéo, sans grands moyens. (5)

Après *Dans la chambre de Vanda*, avec elle et les jeunes nous nous sommes demandés ce que nous allions faire ensuite. Qu'allait-on raconter ? Ils avaient tous une sorte de petite lettre ou de message à faire passer. On a donc écrit des choses. On s'est mis à table avec une caméra. Ventura était tout le temps là. Vanda racontait : « Je vis parce qu'il y a ma fille, mais comment vais-je être mère ? »On raconte ce qui s'est passé après Vanda. On peut supposer qu'ils sont tous morts, à cause de l'héroïne, de la misère. Chacun a apporté une histoire, je pensais que ce serait plus léger, d'ailleurs, parce qu'en fait ils sont tous en forme, en bonne santé. Ils disent tout le temps : « Il y a eu un passé où j'étais très mal », et comme Ventura est présent, lui qui n'a pas vu ni accompagné ses fils, ils disent : « Ah papa, si vous m'aviez vu, j'étais si mal. » Or nous avons vu Vanda, ce qui signifie en quelque sorte qu'il y a une Vanda qui est morte pour toujours. La Vanda du film est morte. Lors de la scène finale d'*En avant, jeunesse*, elle dit : « Il faut que je passe au cimetière, et le deuil je vais l'enlever parce que je suis en deuil de moi-même. » Ils sont morts au quartier, dans la dernière maison brûlée par amour ou par désespoir. La question était : qu'avez-vous perdu ? Que ressentez-vous aujourd'hui ? Ils disent tous qu'ils ne savent pas, qu'ils étaient mieux avant, plus proches. Ce sont des histoires d'espaces et de voisins, de familles perdues. Dans Vanda, une rue était le couloir d'une maison, un couloir était une rue. Une chambre pouvait presque être une place de village, tout le monde entrait, il n'y avait pas de clef. (6)

D'une certaine façon, on pourrait presque dire qu'il s'agit d'un film à messages. Je demandais à Ventura, aux autres, ce qu'ils aimeraient dire à tel ou tel moment. Vanda, par exemple, voulait parler de son enfant et du changement que cela a provoqué dans sa vie. Ce sont des lettres qui sont adressées à moi ou au spectateur, des petits messages personnels que chacun fait passer.Cela m'intéressait d'avoir cette parole qui voyage dans un espace très limité, dans une chambre, un couloir, entre deux portes. (5)

Ventura dit une phrase très belle, qui vient du Cap-Vert : « Dans les maisons des morts, il y a toujours beaucoup de choses à voir. » Il emploie en fait un mot portugais qui peut désigner à la fois les morts, les dépossédés, les très pauvres, les fantômes, les zombies. Ventura imagine des choses qui se passent sur ces murs un peu calcinés, noircis par l'humidité. Puis, un peu insconsciemment, le film se termine presque dans une maison blanche qui a perdu cette couleur parce qu'elle a été calcinée. On imagine que c'est un feu, et là tout est noir, il y a des figures qui apparaissent.Le nouveau quartier est beaucoup plus violent que l'ancien, il n'y a pas d'histoire, pas de vie, les habitants de l'ancien quartier ne savent pas vivre là. Il y a là plus de mystère, de lumière indirecte, d'ombres, de vie cinématographique. Dans le nouveau quartier, c'est différent. Nous nous posions tous les mêmes questions. Moi : « Comment vais-je vivre dans ce film avec ces murs là ? » Eux : « Comment va-t-on vivre là ? »

(6) *Dans la chambre de Vanda* est édité en dvd par les *Editions Capricci*, accompagné du livre "Conversation avec Pedro Costa" de Cyril Neyrat, septembre 2008.

Notes

* 1. Entretien avec Pedro Costa réalisé à Paris le 16 janvier 2008 par Raphaël Lefèvre. *Critikat*
2. Entretien avec Pedro Costa réalisé le 13 Mars 2001. Sur le site du film *Paria* de Nicolas Klotz : *Asile de nuit*
3. Propos de Pedro Costa recueillis par Nadia Meflah en Septembre 2001. *Objectif Cinéma*
4. Propos de Pedro Costa recueillis par Jean-Philippe Tessé en novembre 2006. *Chronicart*
5. Propos de Pedro Costa recueillis par Jean-Sébastien Chauvin pour le dossier de presse du film *En avant, jeunesse*
6. Propos de Pedro Costa recueillis par Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas en Janvier 2007. *Cahiers du cinéma*
7. Propos de Pedro Costa recueillis par Philippe Azoury et Olivier Séguret en Février 2008. *Libération*

Documento 4.

Crossing the threshold

Kieron Corless, Sight & Sound, October 2009

The films of Pedro Costa have reinvented the relationship between film-maker and subject. Kieron Corless talks to the Portuguese director.

THE FILMS of the 50-year-old Portuguese director Pedro Costa have been captivating audiences on the festival circuit for nearly 20 years, but with the exception of a one-cinema release for his *Colossal Youth* (see *S&S* May and June 2008) none has so far been distributed in Britain. Now, with a complete Costa retrospective at Tate Modern in late September and several DVD releases pending through Second Run and Eureka/Masters of Cinema, British cinephiles can finally acquaint themselves with his singular talent, which first expressed itself in visually striking early works such as *O Sangue* (1989) and *Casa de Lava* (1994). However, it was the so-called Fontaínhas trilogy – *Ossos* (1997), *In Vanda's Room* (*No Quarto da Vanda*, 2000) and *Colossal Youth* (*Juventude em Marcha*, 2006) – which really made the world sit up and take notice; the latter two in particular are widely regarded as key films of the last 20 years.

Costa's discovery of Fontaínhas, a ghetto neighbourhood on the outskirts of Lisbon that's home to impoverished immigrants from Portugal's former colony the Cape Verde Islands, led to his increasing disillusionment with industrial film-making and his switch to small-scale digital work. Costa's subsequent films made with non-professional actors essentially playing versions of their own often bleak lives were underpinned by his striving for a truly collaborative and more rigorous film-making practice – 'a cinema made with justice', as he styles it, drawing for its inspiration on the likes of John Ford, Chaplin, Ozu and Straub-Huillet. (Straub, in particular, he calls his "master".)

How did you start in film?

After film school in 1981, like everyone I got some small jobs on productions – getting the sandwich for the actor, driving the car. I was young, it was money – actually I earned much more money than I am earning now – and I was a bit afraid, I have to say. I didn't like what I saw. I worked for six or seven years as assistant. Every film I worked on I saw the same thing: a lot of tragedies and massacres, producers against directors, crews that weren't interested in the film, directors panicking. So I kept wondering, Is this the life I want to have? But this was a moment when state funding started here and Portuguese films were a bit fashionable. There were a lot of film-makers coming here – Wenders, Ruiz, Tanner etc, and the producer Paulo Branco was very active. So there was a lot of energy, let's say, and I got some money to do a first film, *O Sangue*.

What was influencing you at that time?

The English band Wire and Godard and Straub were my heroes. And they all seemed exactly the same thing for me. Not at all difficult or intellectual. Very simple, very practical, talking about day-to-day life, and very sensual – the most sensual films and the most sensual music. But it could also be Ozu; some felt he was traditional or reactionary, but for me he was the most advanced, progressive, the fastest of film-makers. I felt contemporary to these things, and less to the films that were made during and after the Portuguese revolution, documentaries that were made here and everywhere at that time, left-wing things saying "Cinema is a weapon" and all this bullshit.

You're mainly associated with the loose trilogy you made in Fontaínhas – 'Ossos', 'In Vanda's Room', 'Colossal Youth'. How did you come to that neighbourhood?

I made my second film in Cape Verde, called *Casa de Lava*. I wanted to do this story which actually was a remake of [Jacques Tourneur's 1943] *I Walked with a Zombie*, or it was supposed to be, with zombies and dogs and strange people. And then when we made it, of course it was not at all a remake, but a very difficult thing to do because we had to bring everything, even our own electricity and trucks. It was a mini-*Apocalypse Now* for us, but what was good for me was I felt a possible way of doing things, of being closer to some people, real people. In fact in the last days I got close to the people in the village where we shot. On the last day when we were leaving, they gave me a big plastic bag full of letters and tobacco and rice and coffee for their relatives who were here in Lisbon, in Fontaínhas. I knew where the place was – it was a real ghetto and really dangerous. I spoke some creole and so when I found the people there, I was immediately accepted because I brought messages. And then they kept inviting me, "You must come to dinner tomorrow, you must come Saturday to this party," and I began staying.

Why did you keep going back? What attracted you?

I have to admit that my first attraction was almost sensual, plastic – the colours, the skin colours, the way they talked. It was a lot of music, hearing sounds. I thought this could be a nice world for me to try to film. Even the place seemed like a small studio: all the houses and the street – it was like a set.

How did 'Ossos' come about – it seems like the transitional film in your career?

I met Vanda [Duarte], her mother, sister and then another guy, and then I just got this idea of a baby being born and the parents not wanting it. They want to sell it, which was a common story, a cliché, in that kind of place, that kind of world, I learned a lot of things with that film, because at the same time as I was beginning to think I had found something and I had found a world, at least some people that I really like, and that those people were going to be in front of the camera, still I had a problem behind the camera which in that film was a big, big mess.

So out of this experience you started thinking of a new approach?

I was in fact already thinking about the next film, a correct approach and way of working in that place – about the organisation and about how you keep film in its place so it's not a violating thing, a police thing. There's a lot of things that I cannot do in that place. I cannot say, "Silence" – it's absurd. It means "Don't talk. Stop the music" – and that's what I like! So it's step by step, and it took me a long time.

How important was Vanda Duarte in taking you to this new place?

In Ossos she was the one who resisted all the time. Everything you read about Mitchum, when he was, "Yeah, yeah I'll do it" – and then he did something else. Same with Vanda. She was never on the spot for the light, never. When I said "Good morning," she would say "Good night." She hated the cables, the guys, the trucks – she said this was completely fake. So she gave me the reason.
By the end of the shoot I was completely exhausted, and she said, "Come back and try to do it in another way. Come to my room and stay a bit and think." So there was this kind of invitation to do something with her in her room, which for me was a dream because a room, a girl, a camera – well, for a heterosexual film-maker it can be very tempting. So I thought about that and just went there, bought this camera, put it in my backpack and began coming. No project, just this room and this girl.

So this was the start of the process that eventually led to 'In Vanda's Room'?

In fact two months after I was there she came to her room with stuff and said, "Are you still thinking about something?" I said, "Yeah, we're doing it." It was so small, she didn't realise there was something happening. That was good because nobody was paying attention. They knew it was another film, but it was not about glamour, it was more concrete – there was just one guy. I tried to show them that it is also very hard and I had to be there every day, for myself, for discipline.

Could you describe in a bit more detail how you work with the digital camera?

When I am making a shot with a very small video camera it is exactly like making the shots I did before. The work is done with exactly the same gentleness and care and precision. You have to be much more careful,

actually – you should take it slower. These cameras seem to have a sticker saying, "Move me or do what you want" – but you should not move it. You should take your time, do it slow, think. For me it is like a microscope – it's much more risky than shooting in 35.

Can you say something about how you work on a day-to-day basis?

It's about having a common idea and making it happen. Some very fragile and simple tools – a camera, a mic – and some props, very simple things from the neighbourhood. They dress how they dress. But it's from eight to seven, or nine to ten in the evening, every day. *Colossal Youth* was made from Monday to Saturday, then Sunday rest, for one-and-a-half years, with some pauses. We have the freedom of not shooting when we don't feel like it. We have the freedom, if Ventura [the lead actor in *Colossal Youth*] is not well or Vanda, we do not force them to work of course, and that creates a very good spirit because they actually become more committed. That's a good part of this method. The film takes its own pace. It's much more in your body, in the body of your actors; it becomes daily, it becomes work.

Do you rehearse?

Actually I'm doing something that I always dreamed of, doing exactly what Chaplin did when he started, which was rehearsing on film. Like in that Brownlow documentary about Chaplin, *Unknown Chaplin*, you can see he worked on film. He never rehearsed or tried anything without filming, without having the camera on, and that helps a lot. It takes solemnity and mystery out of the camera. The camera shouldn't be a mystery.

You're famous for doing a large number of takes. What are the advantages of that method?

There's something about repetition – of course with some liberty, they are not nailed to the ground – that makes sense, that connects them to life. For [people in Fontaínhas] much more than for other classes, their life is repetition – there's nothing that's going to change.
I think the record was 80 takes, but it needed 80 takes. We could do 30, 40, 50... Of course these takes are not made like in other films in one day, they are made in weeks. We could spend almost months doing a scene or just two scenes. There are no bosses or producers coming; we just feel that if it's there, we cannot go any further, then we stop. And it's good for them to have this discipline, to understand they can conquer their fear and insecurity and do it better, and tell it better. They can get to a point where it's more clear and more mysterious at the same time.

How do you manage to survive financially?

It's very simple making a budget – it's having the money just to live every month, me and three or four friends. One for the sound, one to help me with the camera, another to assist me, and the actors of course. We try always to have this balance or harmony, all being paid more or less the same. That helps a lot. And in this kind of place it's very important. It tells them film isn't something special. I want to teach them that cinema is not a luxury, it's not just made for very rich and glamorous people – it can be made with less money, it can be made with justice. It's more about that than the artistic work for me. And that's very good, because they now understand that. At the same time it's very, very hard – it's real work. But it's something that has a relation still to the real world, and that was something I didn't find in the films I assisted on, even some films I made with crews.

How have the people in Fontaínhas responded to the films you made in the community?

That is what some of my colleagues don't have, the ones that work in the more normal way – they don't have this immediate critique that I have. You can imagine that after In Vanda's Room, all the neighbourhood said, "Yeah, it's great, it's very beautiful, but there's a lot of drugs. We are not about drugs and now you should show some other things." It was very serious, it was very Maoist. I defended myself. I said, "Yeah, well it's my thing about you." This kind of thing is very useful to me: it's my fear of not losing touch with this thing that I am associating with cinema, this part of humanity or reality that I think was always there since the beginning – and sometimes it's not there enough even in documentaries you see.

*A retrospective of Pedro Costa's films screened at **Tate Modern** from 25 September to 4 October. 'O Sangue' is **released on DVD** on 21 September, followed by 'Casa de Lava', 'In Vanda's Room' and 'Colossal Youth' in early 2010.*

Documento 5.

Serenity

Miguel Gomes

Sight & Sound, October 2009

Director Miguel Gomes explains how Pedro Costa found a home to film as his own with the inhabitants of Fontainhas on the margins of Lisbon

AT ONE POINT in Pedro Costa's *In Vanda's Room*, there's a scene that plays like a Jacques Tati gag. Pango, one of the addicts the film follows, is in the house he's just squatted. He finds an abandoned drawer, which he places horizontally on the floor, with its bottom end facing up. He takes a drag on his cigarette, and sees an improvised bench. He doesn't like it. He lifts the drawer again, and this time he places it vertically, with the open end facing towards him. He sets off to find a piece of wood, and forces it into the middle of the drawer. He's just made a wardrobe.

This is a mere detail in a film in which domestic chores are omnipresent and even compete with the rituals of drug consumption, both activities being part of the daily routine always taking place inside the house. In any case, Pango's gesture is useful, both for himself and for Costa. While the bulldozers outside are reducing the streets and houses of Lisbon's Fontainhas neighbourhood to dust, both character and film-maker

reuse what they can from the debris and abandoned materials. They don't bring them in from the outside – they are already there. Since he started filming in digital, Costa has referred to his new production model as something revitalising, freeing him both from the weight of cinema and from everything that comes between the camera and what is being filmed.

What I think differentiates *In Vanda's Room* from the three films of Costa's that preceded it is the presence of a radically new serenity in his cinema. For me, this serenity is above all the result of the discovery of a community: a place, the people that live there, the network of relationships that exists between them. The greatness of In Vanda's Room has to do with the growing sense that we are witnessing the reconstruction, both concrete and abstract, of this community's experiences. (Reconstruction and not re-creation, because we all know that even though a drawer can be made into a wardrobe, it will always remain a drawer.) This is the film in which the film-maker is reconciled with the possibility of a society. Not 'Society' – but a society on the margins.

On the margins is precisely where the protagonists of Costa's first three features – *O Sangue*, *Casa de Lava* and *Ossos* – exist; and each of those films – although in very different ways – is organised around the confrontation between characters and society. But when, making his fourth film, Costa entered Fontainhas and turned Vanda's room (whose interior walls are more permeable to the noises coming from the streets than to the history of cinema) into a box that resonates with the life of the neighbourhood, he completely reformulated the key elements of his work.

Up until *In Vanda's Room*, Costa always needed to fabricate an ostentatious dramatic pathos in order to create his Romantic imagery. The near-gothic *O Sangue*, born from the darkest night, enfolds its characters in a cocoon of myth, which is emphasised by the mise en scène, cinematography and editing. In *Casa de Lava*, Costa discovered a place – Ilha do Fogo in Cape Verde – that already contained these wild and romantic notions; this film constitutes his first approximation to an autonomous material reality, that is simply there and exists before and after the making of the film. With *Ossos*, Costa discovered Vanda Duarte, the future focus of *In Vanda's Room*, and with her and various others he made a horror film in which bodies emanate and incarnate the dramatic contours of his cinema. Costa is a vampire and his actors are zombies, and that profane dimension is what makes Ossos such a disturbing work.

For his next film, *In Vanda's Room*, Costa – surprise! – infiltrated Fontainhas and ceased filming marginalised characters, since it was the neighbourhood itself that was marginal to the city. The actors didn't require the intervention of a film-maker to expose the dramatic quality of everyday life in their neighbourhood – it was already there, so no need to import it. In retrospect it becomes clear that, in film after film, Costa was trying to materialise his ghosts. Here, finally, those ghosts had bodies, a space to inhabit, and rituals. And it was from this new reality that Costa's serenity was born. It was from this moment on that Costa could invoke Ozu, another director who filmed domestic rituals obsessively.

In his documentary *Où gît votre sourire s'enfoui*, which could be renamed 'In the Straubs' Room', Costa follows this same procedure, although this time with cinema itself. Here, in the dialogue between film-makers Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, and on the moviola where they are editing their 1999 film *Sicilia!*, cinema materialises and becomes a physical reality. Costa registers this patiently, and balances it with a domestic portrait of the film-makers' marriage, surprisingly light and alive.

Contrary to what's often been said, I don't believe Costa's next Fontainhas film, *Colossal Youth*, is a continuation of *In Vanda's Room*, but rather a new approach to the films that preceded *Vanda*, supported by what he conquered along the way. Using a structure and framing which are once again more 'visible', Costa returns here to the mythical associations of his previous works, but now with the serenity of someone who's in a place he knows is (also) his.

Translated by Mar Diestro-Dópido. Reprinted by kind permission of ***Cahiers de Cinéma España***

Documento 6.

The Politics of Pedro Costa

© **Jacques Rancière**

HOW ARE WE to think the politics of Pedro Costa's films? The answer appears simple at first. His films are about a situation seemingly at the heart of the political issues of today: the fate of the exploited, of people who have come from afar, from former colonies in Africa, to work on Portuguese construction sites; people who have lost their families, their health, sometimes even their lives, on those sites, and who yesterday were dumped in suburban slums and subsequently moved to new homes—better lit, more modern, not necessarily more livable. A number of other sensitive themes are joined to this fundamental situation. In *Casa de Lava*, for example, there is the repression of the Salazar government, which sends its opponents off to camps situated on the very spot from where African immigrants leave in search of work in the city. And, starting with *Ossos*, there is the life of young people from Lisbon who, due to drugs and deteriorating social conditions, have found themselves in the same slums and under the same living conditions.

Still, neither a social situation nor a visible display of sympathy for the exploited and the neglected are enough to make art political. We usually expect there to be a mode of representation which renders the situation of exploitation intelligible as the effect of specific causes and, further, which shows that situation to be the source of the forms of consciousness and affects that modify it. We want the formal operations to be organized around the goal of shedding light on the causes and the chain of effects. Here, though, is where things become difficult.

Pedro Costa's camera never once takes the usual path from the places of misery to the places where those in power produce or manage it. We don't see in his films the economic power which exploits and relegates, or the power of administrations and the police, which represses or displaces populations. We never hear any of his characters speaking about the political stakes of the situation, or of rebelling against it. Filmmakers before Pedro Costa, like Francesco Rosi, show the machinery that regulates and displaces the poor. Others, like Jean-Marie Straub, take the opposite approach.

They distance their cameras from 'the misery of the world' in order to show, in an open-air amphitheatre designed to evoke ancient grandeur and modern struggles for liberation, the men and women of the people who confront history and proudly proclaim the project of a just world. We don't see any of this in Pedro Costa. He does not inscribe the slums into the landscape of capitalism in mutation, nor does he design his sets to make them commensurate with collective grandeur.

Some might say that this is not a deliberate choice, but simply the reality of a social mutation: the immigrants from Cape Verde, the poor whites, and the marginalized youth of his films bear no resemblance at all to the proletariat, exploited and militant, which was Rosi's horizon yesterday, and remains Straub's today. Their mode of life is not that of the exploited, but that of a marginalized group left to fend for itself. The police is absent from their universe, as are people fighting in the name of social justice. The only people from the city center who ever come to visit them are nurses, who lose themselves in these outskirts more from an intimate crack than from the need to bring relief to suffering populations.

The inhabitants of Fontaínhas live their lot in the way that was so stigmatized during the time of Brecht: as their destiny. If they discuss it at all, it is to wonder whether heaven, their own choice, or their weakness is responsible for their lot. What are we to think of the way Pedro Costa places his camera in these spaces? It's common to warn people who have chosen to talk about misery to remember that misery is not an object for art. Pedro Costa, however, seems to do the very opposite. He never misses an opportunity to transform the living spaces of these miserable people into objects of art. A plastic water bottle, a knife, a glass, a few objects left on a deal table in a squatted apartment: there you have, under a light that strokes the set, the occasion for a beautiful still life. As night descends on this space without electricity, two small candles placed on the same table lend to the miserable conversations or to the needle sessions the allure of a chiaroscuro from the Dutch Golden Age.

The motion of excavators is a chance to show, along with the crumbling buildings, sculptural bases made of concrete and large walls with contrasting colors—blue, pink, yellow, or green. The room where Vanda coughs so hard as to tear apart her chest delights us with its aquarium green walls, against which we see the flight of mosquitoes and gnats. The accusation of aestheticism can be met by saying that Pedro Costa has filmed the places just as they are. The homes of the poor are on the whole gaudier than the homes of the rich, their raw colors more pleasant to the eye of the art lover than the standardised aestheticism of petit bourgeois home decorations. In Rilke's day already, exiled poets saw gutted buildings simultaneously as fantastic sets and as the stratigraphy of a way of living. But the fact that Pedro Costa has filmed these places 'as they are' means something else, something that touches on the politics of art.

After *Ossos*, he stopped designing sets to tell stories. That is to say, he gave up exploiting misery as an object of fiction. He placed himself in these spaces to observe their inhabitants living their lives, to hear what they say, capture their secret. The virtuosity with which the camera plays with colors and lights, and the machine which gives the actions and words of the inhabitants the time to be acted out, are one and the same. But if this answer absolves the director of the sin of aestheticism, it immediately raises another suspicion, another accusation: what politics is this, which makes it its task to record, for months and months, the gestures and words which reflect the misery of that world?

This is an accusation which confines the conversations in Vanda's room and Ventura's drifting to a simple dilemma: either an indiscreet aestheticism indifferent to the situation of the individuals involved, or a populism that gets trapped by that same situation. This, though, is to inscribe the work of the director in a very petty topography of high and low, near and far, inside and outside. It is to situate his way of working in an all too simple play of oppositions between the wealth of colors and the misery of the individuals, between activity and passivity, between what is given and what is seized. Pedro Costa's method explodes precisely this system of oppositions and this topography. It favors instead a more complex poetics of exchanges, correspondences, and displacements. To see it at work, it might be good to pause a second over an episode from *Colossal Youth* (*Juventude em marcha*) that can, in a few 'tableaux,' sum up the aesthetics of Pedro Costa, and the politics of that aesthetics.

The episode places us, first, in the 'normal' setting of Ventura's existence: that of an immigrant worker who shares a run-down place with a fellow Cape Verdean. As it starts, we hear Ventura's voice reciting a love letter while the camera-eye frames a grey corner of the wall which is pierced by the white rectangle of a window; the four glass bottles on the window sill compose another still life. Urged by the voice of his friend Lento, Ventura's reading slowly fades out. The next shot introduces a quite brutal change of setting: the still life that served as the set for Ventura's reading is succeeded by yet another colored rectangle taken from a still darker section of wall: a painting whose frame seems to pierce with its own light the surrounding darkness which threatens to encroach on its edges. Colors quite similar to the colors of the bottles outline arabesques in which we can recognize the Sacred Family fleeing to Egypt with a sizeable cohort of angels. The sound of footsteps announce the character who appears in the next shot: Ventura, who is leaning with his back against the wall, flanked by a portrait of Hélène Fourment by Rubens, the painter of the Flight to Egypt of the previous shot, and by Van Dyck's Portrait of a Man.

These three well-known works are specifically situated: we are seeing the walls of the Gulbenkian Foundation, a building that is obviously not in Ventura's neighborhood. Nothing in the preceding shot announced

this visit, and there is nothing in the film to suggest that Ventura has a taste for painting. The director has brutally transported Ventura to this museum, which we suppose by the echoing footsteps and the night light to be empty of visitors, closed off for the shooting of this scene.

The relationship between the three paintings and the filmic 'still life' that immediately precedes them, together with that between the decaying home and the museum, and perhaps even that between the love letter and the paintings no right to enjoy. But this simple lesson does not justify the museum being deserted, empty even of those people who do benefit from the work of the Venturas of this world. It does not justify the facworld, and also the workers who've come from the islands of Cape Verde. That might be why Ventura's gaze loses itself somewhere in the ceiling.

We might think he is envisioning the scaffolding he fell constructed around a double return: the return to Ventura's reading of the letter, and a flashback to the accident. We see Ventura, his head now in a bandage, returning to a wooden shack with a The relationship between the three paintings and the filmic 'still life' that immediately precedes them, together with that between the decaying home and the museum, and perhaps even that between the love letter and the paintings on the walls, composes a very specific poetic displacement, a metaphor that speaks in the film about the art of the filmmaker: of its relationship to the art in museums, and of the relationship that one art and the other forges with the body of its characters. A metaphor which speaks, in short, about their politics.

The politics here might seem quite easy to grasp at first. A silent shot shows us a museum guard who is himself black walk up to Ventura and whisper something in his ear. As Ventura walks out of the room, the guard pulls a handkerchief from his pocket and wipes clean the traces of Ventura's feet. We understand: Ventura is an intruder. The guard tells him later: this museum, he says, is a refuge, far from the din of poor neighborhoods and from the supermarkets whose merchandise he used to have to protect from widespread shoplifting. Here, though, is an old and peaceful world that is disturbed only by the chance visit of someone from their world. Ventura himself had already manifested that, both with his attitude—he offered no resistance to being escorted out of the gallery, and eventually out of the museum through the service stairs—and with his gaze, which scrutinized some enigmatic point situated, it seemed, well above the paintings.

The politics of the episode would be to remind us that the pleasures of art are not for the proletariat and, more precisely still, that museums are closed off to the workers who build them. This becomes explicit in the gardens of the Foundation, in the conversation between Ventura and the museum employee during which we learn why Ventura fits into this displaced setting. There used to be nothing here at all but a marsh, bushes and frogs. It was Ventura, together with other workers, who cleaned up the area, laid down the terrace, built the plumbing system, carried the construction materials, erected the statue of the place's founder, and planted the grass at its feet. It was here, too, that he fell from the scaffolding.

The episode, in sum, would be an illustration of the poem in which Brecht asks who built Thebes, with its seven gates and other architectural splendors. Ventura would represent all those people who have constructed buildings, at great danger to their health and lives, which they themselves have no right to enjoy. But this simple lesson does not justify the museum being deserted, empty even of those people who do benefit from the work of the Venturas of this world. It does not justify the fact that the scenes shot inside the museum should be so silent; or that the camera should linger on the concrete steps of the service stairs down which the guard escorts Ventura; or that the silence inside the museum should be followed by a long panoramic shot, punctuated by bird cries, of the surrounding trees; or that Ventura should tell his story, from the exact day of his arrival in Portugal, on 29 August 1972; or that the scene should brutally end with him indicating the spot where he fell. Ventura here is something completely different from the immigrant worker who represents the condition of immigrant workers.

The greenery of the scene, the way Ventura towers over the guard, the solemn tone of his voice as he seems to recite a text that inhabits him—all of this is very far from every narrative of misery. Ventura in this scene is a chronicler of his own life, an actor who renders visible the singular grandeur of that life, the grandeur of a collective adventure for which the museum seems incapable of supplying an equivalent. The relationship of Pedro Costa's art to the art displayed on the walls of the museum exceeds the simple demonstration of the exploitation of workers for the sake of the pleasures of the aesthete, much as Ventura's figure exceeds that of the worker robbed of the fruit of his labor. If we hope to understand this scene, we have to tie the relationships of reciprocity and non- reciprocity into a much more complex knot.

To begin with, the museum is not the place of artistic wealth opposed to the penury of the worker. The colored arabesques of the Flight to Egypt show no straightforward superiority over the shot of the window with four bottles in the poor lodgings of the two workers. The painting's golden frame strikes us as a stingier delimitation of space than the window of the house, as a way of canceling out everything that surrounds it and of rendering uninteresting all that is outside of it—the vibrations of light in the space, the contrasting colors of the walls, the sounds from outside. The museum is a place where art is locked up within this frame that yields neither transparency nor reciprocity. It is the space of a stingy art. If the museum excludes the worker who built it, it is because it excludes all that lives from displacements and exchanges: light, forms, and colors in their movement, the sound of the world, and also the workers who've come from the islands of Cape Verde.

That might be why Ventura's gaze loses itself somewhere in the ceiling. We might think he is envisioning the scaffolding he fell from. But we might also think of another lost gaze fixed on an angle of another ceiling, the ceiling in the new apartment he is shown by a fellow from Cape Verde who in many ways resembles the museum employee. He is, in any case, just as convinced that Ventura is not in his element in this apartment, which Ventura had requested for his fictive family, and also just as eager to wipe clean the traces of Ventura's intrusion on this sterile place. In answer to the spiel about the socio- cultural advantages

of the neighborhood, Ventura had majestically extended his arms towards the ceiling and uttered a lapidary sentence: 'It's full of spider webs.' The social-housing employee cannot verify the presence of these spider webs on the ceiling anymore than we can. It could be Ventura who has, as the saying goes, 'spider webs in the attic.' And anyway, even if insects do crawl up and down the walls of this housing project, they are nothing when compared to the decaying walls of his friend Lento's or of Bete's place, where 'father' and 'daughter' amuse themselves seeing, as good disciples of Leonardo da Vinci, the formation of all sorts of fantastic figures.

The problem with the white walls that welcome the worker to the housing project is the same as the problem of the dark walls of the museum which reject him: they keep at bay the chance figures in which the imagination of the worker who crossed the seas, chased frogs from the city center, and slipped and fell from the scaffolding can be on a par with that of the artist. The art on the walls of the museum is not simply a sign of the ingratitude towards the person who built the museum. It is as stingy towards the sensible wealth of his experience as to the light that shines on even the most miserable homes.

We've already heard this in Ventura's narrative about his departure from Cape Verde on 29 August 1972, his arrival in Portugal, the transformation of a swamp into an art foundation, and the fall. By placing Ventura in such a setting, Pedro Costa has given him a Straub-like tone, the epic tone of the discoverers of a new world. The problem is not really to open the museum to the workers who built it, but to make an art commensurate with the experience of these travelers, an art that has emerged from them, and which they themselves can enjoy. That is what we learn from the episode which follows Ventura's brutal fall. It is an episode constructed around a double return: the return to Ventura's reading of the letter, and a flashback to the accident. We see Ventura, his head now in a bandage, returning to a wooden shack with a dilapidated roof. He sits hunched over at a table, imperiously insists that Lento come play cards, and continues reading the love letter he wants to teach to Lento, who can't read. This letter, which is recited many times, is like a refrain for the film.

It talks about a separation and about working on construction sites far from one's beloved. It also speaks about the soon-to-be reunion which will grace two lives for twenty or thirty years, about the dream of offering the beloved a hundred thousand cigarettes, clothes, a car, a little house made of lava, and a three-penny bouquet; it talks about the effort to learn a new word every day— words whose beauty is tailor-made to envelope these two beings like a pajamas of fine silk. This letter is written for one person only, for Ventura has no one to send it to. It is, strictly speaking, its own artistic performance, the performance Ventura wants to share [partager] with Lento, because it is the performance of an art of sharing [partage], of an art that does not split itself off from life, from the experience of displaced people or their means of mitigating absence and of coming closer to their loved one. The letter, however, and by the same token, belongs neither to the film nor to Ventura: it comes from elsewhere. Albeit more discreetly, it already scanned the 'fictional' film of which *Colossal Youth* is the echo and the reverse:

Casa de Lava, the story of a nurse who goes to Cape Verde in the company of Leão, a worker who, like Ventura, has also injured his head, but on a different construction site. The letter first appeared in the papers of Edith, an exile from the big city who went to Cape Verde to be near her lover, sent by Salazar's regime to the Tarrafal concentration camp. She stayed there after his death and was adopted, in her confusion, by the black community, which lived off of her pension, and thanked her with serenades. It had seemed, then, that the love letter had been written by the sentenced man. But at the hospital, at Leão's bedside, Mariana gave the letter to Tina, Leão's younger sister, to read, as it was written in Creole.

Tina appropriates the letter, which becomes for the viewer not a letter sent from the death camp by the deported man, but by Leão from a construction site in Portugal. But when Mariana asks Leão about it, as he finally emerges from his coma, his answer is peremptory: how could he have written the loveletter, if he doesn't know how to write? All of a sudden, the letter seems not to have been written by, or addressed to, anyone in particular. It now seems like a letter written by a public scribe adept at putting into form the feelings of love, as well as the administrative requests, of the illiterate. Its message of love loses itself in the grand, impersonal transaction which links Edith to the dead militant, to the wounded black worker, to the kitchen of the erstwhile camp cook, and to the music of Leão's father and brother, whose bread and music Mariana has shared, but who would not go visit Leão at the hospital. They continued, nevertheless, working on refurbishing his house, the house which he would not enter but on two legs, all the while making arrangements so that they, too, could go and work on construction sites in Portugal.

The letter that Pedro Costa gives Ventura to read belongs to this wide circulation: between here and elsewhere, committed city folk and exiled workers, the literate and the illiterate, the wise and the confused. But in extending its addressees, the letter doubles back to its origin and another circulation is grafted onto the trajectory of the immigrants.

Pedro Costa wrote the letter by mixing two sources: a letter by an immigrant worker, and a letter written by a 'true' author, Robert Desnos, who wrote his letter sixty years earlier from camp Flöha in Saxony, a way-stop on the road to Terezin, and death. This means that Leão's fictional destiny and Ventura's real one are brought together in a circuit which links the ordinary exile of workers to the death camps. It also means that the art of the poor, of the public scribe, and of great poets are captured together in the same fabric: an art of life and of sharing [partage], an art of travel and of communication made for those for whom to live is to travel—to sell their work force to build houses and museums for other people, in the process bring with them their experience, their music, their way of living and loving, of reading on walls and of listening to the song of humans and birds.

There is no aestheticizing formalism or populist deference in the attention Pedro Costa pays to every beautiful form offered by the homes of the poor, and the patience with which he listens to the oftentimes trivial and repetitive words uttered in Vanda's room, and in the

new apartment where we see Vanda after she has kicked her habit, put on some weight, and become a mother. The attention and the patience are inscribed, instead, in a different politics of art.

This politics is a stranger to that politics which works by bringing to the screen the state of the world to make viewers aware of the structures of domination in place and inspire them to mobilize their energies. It finds its models in the love letter by Ventura/Desnos and in the music of Leão's family, for their art is one in which the form is not split off from the construction of a social relation or from the realization of a capacity that belongs to everyone. We shouldn't confuse this with that old dream of the avant-garde in which artistic forms would be dissolved in the relations of the new world. The politics here, rather, is about thinking the proximity between art and all those other forms which can convey the affirmation of a sharing [partage] or shareable [partageable] capacity.

The stress on the greens of *Vanda's room* cannot be separated from the attempts—by Vanda, Zita, Pedro or Nurro—to examine their lives and take control of it. The luminous still life composed with a plastic bottle and a few found objects on the white wooden table of a squat is in harmony with the stubbornness with which the redhead uses his knife to clean, the protests of his friends notwithstanding, the stain from the table destined for the teeth of the excavator.

Pedro Costa does not film the 'misery of the world.' He films its wealth, the wealth that anyone at all can become master of: that of catching the splendor of a reflection of light, but also that of being able to speak in a way that is commensurate with one's fate. And, lastly, the politics here is about being able to return what can be extracted of sensible wealth—the power of speech, or of vision—from the life and decorations of these precarious existences back to them, about making it available to them, like a song they can enjoy, like a love letter whose words and sentences they can borrow for their own love lives.

Isn't that, after all, what we can expect from the cinema, the popular art of the twentieth century, the art that allowed the greatest number of people—people who would not walk into a museum—to be thrilled by the splendor of the effect of a ray of light shining on an ordinary setting, by the poetry of clinking glasses or of a conversation on the counter of any old diner?

Confronted with people who align him with great 'formalists' like Bresson, Dreyer or Tarkovsky, Pedro Costa sometimes claims a whole different lineage: Walsh and Tourneur, as well as more modest and anonymous directors of *B* films who crafted well-formatted stories on a tight budget for the profit of Hollywood studios, and who didn't for all that fail to get the audiences of neighborhood cinemas to enjoy the equal splendor of a mountain, a horse, or a rocking chair—equal because of the absence of any hierarchy of visual values between people, landscape, or objects (1). At the heart of a system of production entirely subservient to the profit of its studio heads, cinema showed itself to be an art of equality.

The problem, as we unfortunately know, is that capitalism is not what it used to be, and if Hollywood is still thriving, neighborhood cinemas are not, having been replaced by multiplexes that give each sociologically-determined audience a type of art designed and formatted to suit it. Pedro Costa's films, like every work that eludes this formatting process, are immediately labeled as film-festival material, something reserved for the exclusive enjoyment of a film-buff elite and tendentiously pushed to the province of museums and art lovers.

For that, of course, Pedro Costa blames the state of the world, meaning the naked domination of the power of money, which classes as 'films for film-buffs' the work of directors who try to bring to everyone the wealth of sensorial experience found in the humblest of lives. The system makes a sad monk of the director who wants to make his cinema shareable [partageable] like the music of the violin player from Cape Verde and like the letter written jointly by the poet and the illiterate worker.

It is true that today, the domination by the wealthy tends to constitute a world in which equality must disappear even from the organization of the sensible landscape. All the wealth in this landscape has to appear as separated, as attributed to, and privately enjoyed by, one category of owners. The system gives the humble the pocket change of its wealth, of its world, which it formats for them, but which is separated from the sensorial wealth of their own experience. This is the television in Vanda's room. Still, this particular deal of the cards is not the only reason behind the break in reciprocity and the separation between the film and its world.

The experience of the poor is not just that of displacements and exchanges, of borrowing, stealing, and giving back. It is also the experience of the crack which interrupts the fairness of exchanges and the circulation of experiences. In *Casa de Lava*, it is difficult to tell if Leão's silence as he lies on the hospital bed is the manifestation of a traumatic coma or the desire not to return to the common world. So, too, with Edith's 'madness,' her 'forgetfulness' of the Portuguese language and her confinement to booze and Creole. The death of the militant in the camp of the Salazar regime and the wound of the immigrant who works on construction sites in Portugal establish—at the heart of the circulation of bodies, medical care, words, and music—the dimension of that which cannot be exchanged, of the irreparable. In *Ossos*, there is Tina's silence, her loss as to what to do with the child in her arms other than take the child with her to their deaths.

Colossal Youth is split between two logics, two regimes of the exchange of words and experiences. On one side, the camera is placed in Vanda's new room, which is sterile white and filled by a double- bed of the type one finds at discount stores. There, a mellower and plumper Vanda talks about her new life, about her detox, the child, the deserving husband, about her treatment and health issues. On the other, the camera follows the often silent Ventura, who now and then utters an imperious command or lapidary sentence, and who sometimes loses himself in his narrative or in the reciting of his letter. It portrays him as a strange animal, too large or too shy for the set, whose eyes sometimes shine like those of a wild animal, and whose head is more often bent down than held up: the distracted gaze of a sick man.

The point with Ventura is not to gather the evidence of a

hard life, even if it is in order to figure out who cinema can share [partager] this life with, and to whom it can give it back as his or her life. The point is rather to confront what cannot be shared [l'impartageable], the cracks that have separated a person from himself. Ventura is not an 'immigrant worker,' a poor man entitled to be treated with dignity and to share in the pleasures afforded by the world he has helped build. He is a sort of sublime drifter, a character from tragedy, someone who interrupts communication and exchange on his own.

There seems to be a divorce between two regimes of expression in the passage from the dilapidated walls, the colorful sets, and the loud colors of the slums to the new furniture and the white walls which no longer echo the words of those in the room. Even if Vanda is willing to play the role of one of Ventura's 'daughters,' even if Ventura sits at her table and chats in her room, and occasionally even does some baby-sitting, the crack in Ventura casts the shadow of this enormous and broken body, this enormous body which has been displaced into the story of Vanda's new life, on her narrative at the same time that it lends vanity to it. We can describe this intimate divorce using terms taken from on old quarrel, one summed up more thantwo centuries ago by Jean-Jacques Rousseau in the Preface to *The New Heloise*. These family letters, are they real or fictive, the objector asks the man of letters. If they are real, then they are portraits, and we expect portraits to be faithful to the model. This makes them not very interesting to people who are not members of the family. 'Imaginary paintings,' on the other hand, interest the public, provided they resemble, not a particular individual, but the human being.

Pedro Costa says things differently: the patience of the camera, which every day mechanically films the words, gestures, and footsteps of the characters—not in order to make films, but as an exercise in approximating the secret of the other—must bring a third character to life on the screen.

A character who is not the director, nor Vanda, nor Ventura, a character who is, and is not, a stranger to ourlives (2). But the emergence of this impersonal also gets caught up in the disjunction in its turn: it is hard for this third character to avoid becoming either Vanda's portrait, and as such enclosed in the family of social identifications, or Ventura's painting, the painting of the crack and the enigma which renders family portraits and narratives futile. A native of the island says as much to Mariana, the well-intentioned nurse: your skull is not fractured. The crack splits experience into those that can be shared [partageable], and those which cannot [impartageable]. The screen where the third charactershould appear is stretched between these two experiences, between two risks: the risk of platitude, in the life narratives, and of infinite flight, in the confrontation with the crack.

Cinema cannot be the equivalent of the love letter or of the music of the poor. It can no longer be the art which gives the poor the sensible wealth of their world. It must split itself off, it must agree to be the surface upon which the experience of people relegated to the margins of economic circulations and social trajectories try to be ciphered in new figures.

This new surface must be hospitable to the division which separates portrait and painting, chronicle and tragedy, reciprocity and rift. An art must be made in the place of another. Pedro Costa's greatness is that he simultaneously accepts and rejects this alteration, that his cinema is simultaneously a cinema of the possible and of the impossible.

Notes

1. See Pedro Costa and Rui Chaves, *Fora! Out!* (Porto: Fundação de Serralves, 2007) 119.
2. *Fora! Out!,* p.115.

Documento 7.

Adventure: An Essay on Pedro Costa

Shigehiko Hasumi

This text first appeared in the catalogue of the Pedro Costa retrospective, Sendai Mediatheque, 2005. Thanks to Naoto Ogawa.

© Shigehiko Hasumi and Sendai Mediatheque 2005. Cannot be reprinted without permission of the author and editors

A Tracking Shot

A YOUNG MAN walks with broad steps down a sidewalk. From one of his hands hangs something in a black plastic bag. Some distance away, the camera closely follows from the side his solitary stride. While the man remains in the centre of the frame, the sound that reverberates behind the images as they flow steadily to the right is not his footsteps but the roar of the cars' engines that cross the screen now and then in the opposite direction. As shown clearly by the low but lively noise of the street, the camera is now exposed to the outside air. With a human form seen only here and there, the sidewalk is uncrowded. Perhaps it is still early morning.

The rays of light falling on the street are indeed still dull, and the figure of the man does not stand out strongly from the background as he walks along, the walls of dingy houses on his left. Clearly this is not unfamiliar territory for him; he is moving straight ahead through a well-known landscape. He glances neither right nor left, and no one looks back in surprise at his intense manner of walking. The doors of the houses painted crimson and blue, and the window shutters and the graffiti on the walls, provide visual accents to the long wordless tracking shot.

Anyone who has seen this much of *Ossos* (*Bones*, 1997), the third film by Pedro Costa, knows well who this ponytailed man is. He is a poor unemployed youth who has just unexpectedly become a father, and he still has the air of a child. But the viewer does not understand immediately the meaning of his intense pace, because, as in many other cases, Pedro Costa's editing satisfyingly avoids explanations of the preceding

and following context. The viewer is drawn without an intermediary into the long tracking shot passing before the eye and tries not to miss a moment. In fact, all of Pedro Costa's shots have a vertical power that breaks the viewer free from the story's linear cause and effect. The pleasure of exposure to that liberation has, ever since F W Murnau, been a privilege allowed only to film.

As the moving camera stays aligned with the walking man, a breathtaking suspense builds. This suspense is not anticipation that an unknown situation may arise; rather, it forms around the question of how long the certainty that nothing is likely to happen can be maintained. The viewer worries how long this scene will continue and has no choice but to keep staring at the screen so as not to be abandoned by the flow of the film.

In his solitary stride, the man appears both to be fleeing from something and to be hurrying somewhere. At one point, his pace seems to falter slightly. But his jeans-clad legs continue their broad, unhesitating motions. Only the movements of his arms show any change: without halting his step, he lifts the black bag that he has been dangling from one hand and suddenly holds it to his chest with both arms.

At this point, we suddenly comprehend what is wrapped up in the plastic bag. Embraced in the arms of the walking man is a small living thing. The manner in which his two arms hold the bag shows that the bag's contents are not inanimate but alive. It must be a baby. The long-haired man who has just become a father has abducted his nursing baby from its mother and is now rushing away with it. Although we cannot accept immediately whatever it was that has led him to do this, we are forced to the awareness that, just as Jean-Luc Godard's *À bout de souffle* (1960) is a film about a car thief, Costa's *Ossos* is a film about a baby thief.

Adventure

I will not go into detail about how the story develops thereafter. It is enough that we are drawn into that long tracking shot that begins so suddenly and that we are shaken by its immense directorial power. Watching any of Pedro Costa's films grabs hold of our gaze and forces us to personally experience the motion of the film. At times his scenes sting our eyes with their piercing pain, and at times they wrap our eyes in ineffable tenderness. What is amazing for the viewer who witnesses the tracking shot in *Ossos* is how the motion that is first felt as pain is then, at the instant the young man embraces the black plastic bag, miraculously transformed into tenderness.

At that moment, the viewer must confront two issues. The first is the function and meaning of tracking shots in the works of this director, and the second is the role of the tracking shot in this particular film. At the beginning of *Ossos* is a series of fixed close-ups of the faces of men and women whose identity it is difficult to know at first and whose interrelations are hard to discern. But with the tracking shot the viewer is drawn into and disturbed by the horizontal motion of the camera. The story that has been taking place in narrow alleys and cramped rooms is suddenly flung out into the open air and exposed to natural light. What is the meaning of the change in texture introduced by this tracking shot?

What is clear is that ever since his early film *O Sangue* (*The Blood*, 1989), Pedro Costa's camera has been moving less with each film, until *No Quarto da Vanda* (*In Vanda's Room*, 2000), which consists almost entirely of fixed shots. Although the only long tracking shot in *Ossos* is the one of the young man walking, we of course recall that a similar long tracking shot appeared in Costa's previous film, *Casa de Lava* (*Down to Earth*, 1995). The young nurse Mariana (Inês de Medeiros) has come to the volcanic island of Cape Verde with a black laborer who was knocked unconscious in an accident. When she leaves the hospital for the first time and sets out alone for the centre of the island, the long tracking shot of her walking anticipates the similar scene in *Ossos*.

Wearing only a shortish red dress, the young woman in *Casa de Lava* suddenly starts stepping lightly along the foreign road. The long tracking shot of her unexpected walk, taken from the side, makes us pleasantly forget what the previous shot has been. As she moves ahead silently while looking at the dirty walls of the islanders' homes on her left, the camera flows to the right, keeping the nurse in the centre of the frame and never changing the shooting angle. Unlike the youth in *Ossos*, she carries nothing in her arms, which swing fluidly around her petite body, and her occasional glances to the left and right harmonise pleasantly with her motions as she tries to create a new relationship with this unfamiliar land. I do not need to point out that this long tracking shot is amazingly similar to the one in *Ossos*. As she steps lightly through the intersections and keeps walking with no sign of stopping, her stride declares the pleasure of absorbing this unfamiliar world with her entire body and moves the scene far beyond the facile cinematic tool of exoticism.

In contrast to the shot of the young man walking with his arms around the black plastic bag, the long tracking shot in *Casa de Lava* is tender from the start. The young woman does not regard her unexpectedly intimate encounter with a foreign land even as an adventure. As the camera follows her from the side, the natural blending of her unhesitating forward motion into the surrounding atmosphere and sunlight is captured on film, and what deserves to be called an adventure is the extremely pure tension that fills the movie. Such is the power of Pedro Costa's tracking shots. Like Roberto Rossellini's *Stromboli, Terra di Dio* (1950), *Casa de Lava* is an adventure film in the best sense of the word.

Fiction and Documentary

Casa de Lava also begins with close-ups: the expressionless faces of women who live on the island. It is unclear what their eyes are seeing or what their blank faces are trying to say, for Pedro Costa rarely uses shots that connect the eyes, which are the origin of sight, to the objects captured by their gaze.

These fixed shots of human faces, images that are gratuitous in the narrative sense, are suddenly interrupted by a moving camera shot, this time an aerial view taken from a camera looking down on volcanic rock. This shot is followed by a distant tracking shot of two helicopter pilots carrying the unconscious patient on a stretcher and the young nurse walking with the clear container of intravenous fluid held up high. The brown sand blown up by the unseen blades of the helicopter and the desolate volcanic landscape stretching off into the background highlight the foreignness of the setting. The pilots tell the nurse that it is her responsibility to take the stretcher to the hospital, and the camera reverses direction for another tracking

shot of the nurse as she chases after them. After arguing with the nurse, the pilots go away, leaving the stretcher where it is.

As the young woman stands on this unfamiliar land with the unconscious black patient lying on the stretcher, her profile shows an innocence unsuitable for a person who is to take care of a patient who is clearly sturdier than she is. Compared with the calm caregiver in white portrayed by Isabel Ruth in *Ossos*, Inês de Medeiros is clearly helpless as she stands next to her patient. Nevertheless, she must get him to the island's clinic by herself. This apparent imbalance is what drives her actions into a risky adventure on the volcanic island of Cape Verde.

The next shot in *Casa de Lava*, the viewer recalls, shows the young nurse embracing a living thing just as the young man does in *Ossos*. After vibrating shots of the volcanic mountains taken from a moving vehicle, a backing shot is inserted of a dog running up along a gravel road, telling us again of the risky adventure that has begun for the young nurse.

As she rattles along in the back of the truck with the unconscious patient resting against her chest and his transparent intravenous container held as high as she can reach, her blank expression suggests neither bewilderment nor a strong sense of devotion to duty. Her gestures reveal only an intense commitment to the present moment; despite her desperation, she shows no irritation, and her figure lit by the setting sun as she endures the uncomfortable shaking in the truck is incredibly beautiful. The filming here includes no consideration of the aesthetic, but in this silent shot there is born a solitary, taciturn beauty of a person endeavoring to endure a situation wisely when offered no other choice. As she embraces the head of the unconscious stranger, behind her stretches arid scenery that must be foreign to her. But she never allows her gaze to shift.

In the back of the truck, exposed and defenseless against the outside air, the only thing heard is the dull sound of the engine. It is late afternoon, and the sinking sun shines on the intravenous container as the nurse consciously tries to keep from lowering it. She has no time to look at the rays of the dull afternoon sun shining through the transparent container as she is carried wordlessly to the island's clinic. While this shaking fixed shot in the back of the truck is not as long as the tracking shot along the sidewalk in *Ossos*, it is powerful enough to liberate the viewer from the cause and effect of the narrative. Though not understanding the origin of this power that inserts itself vertically into the movie, we can only mutter 'splendid' at the sweet pain inflicted by the film's alignment with the present moment as it progresses across the screen.

The Present Moment Made Absolute

Costa's sequence of shots does not attempt to tell when or how the young nurse went from standing in that desolate alien landscape next to the sick man on the stretcher with the intravenous container hanging from a nearby tree branch to riding in the back of the truck. But the viewer acknowledges the young nurse being shaken along in the truck as it drives down the road covered with volcanic gravel and unhesitatingly accepts as the only possible reality the image of her cradling the unconscious patient against her chest.

What is happening is different from the classical aesthetic of omission practiced so expertly in the films of Fritz Lang and Alfred Hitchcock. Here, the present moment is made visually absolute. While not abandoning the time flow of the film, this 'absolutification' of the present moment is a bare, unadorned directorial technique that creates a raw filmic continuity for fiction, which otherwise would be subordinated to narrative flow and human psychology. Only rarely in film is the ultimate state of fiction thus so simply integrated with the ultimate state of documentary.

This visual absolutification of the present frees the shot from cause-and-effect narrative. By the time of *No Quarto da Vanda*, it would form the core of Pedro Costa's films. But even in his earlier works, as in the scene on the moving truck bed and the walk into town in *Casa de Lava* and the long tracking shot in *Ossos*, it had already been attempted in partial form.

In Pedro Costa's editing, the story's context is rarely explained through sequences of shots, so the moment when the baby is grabbed away by his father is never shown on the screen. What we end up seeing is only the uncomfortable re-encounter, after some time has passed, between the father and the mother, and the miserable figure of the woman as she looks wordlessly at the man deep asleep next to the baby.

We do see, of course, shots of the childish mother as she returns home with her newborn baby in her arms, carefully shuts the windows, and drags the gas tank from the kitchen to the sofa where the baby is sleeping. But Pedro Costa projects these gestures performed by the woman into the future and avoids presenting the sequence as suspense over whether the mother has decided to use the gas to kill herself and her baby. Then the tracking shot suddenly begins, a long, powerful shot that is fully self-sufficient and that liberates the viewer from what comes before and after.

As I have already said, this long tracking shot is imbued with marvellous tension. While enduring that tension, the viewer attains an understanding of it by noticing a small gesture performed during the shot. When the man suddenly embraces with both arms the black plastic bag that he has been dangling casually from one hand, his act of having stolen the baby explodes silently upon the screen. While upset by the theft itself, the viewer is also pained by the memory that at the beginning of the shot the man let the bag nearly scrape against the ground as he walked.

Would someone really throw a newborn baby into a plastic bag like a bunch of vegetables and then stride down the sidewalk with the bag dangling from his hand? This is the question that all of us ask when we belatedly realise the seriousness of the situation. At the same time, we are relieved that the young father has felt it necessary to bring the tiny creature to his chest. As if ignoring that change, however, the long tracking shot continues.

Once again, one is deeply moved by the incredible power that this young director – Costa was only thirty-eight when he filmed *Ossos* – was able to put on the screen. One cannot help gasping in shock at the directorial boldness of Costa's introduction into the long continuous shot of a tiny, momentary change – from dangling the plastic bag to embracing it—that reveals everything, and at the visual precision that such boldness demands.

I do not know whether Costa intended this long tracking shot to make the viewer realise that the plastic bag contains a newborn infant. But it seems certain that Costa carefully instructed the actor playing the father to make that motion. I also wonder idly about what was going on behind that directed action, such as whether the black plastic bag really did contain a baby.

It is not necessary to know the answer to that question, of course, to understand *Ossos*. But when, through this long tracking shot, we experience vicariously the palpable, forlorn feeling of holding that unidentified tiny life to our chests, that virtual sensation enlivens our view of the film at the uncertain boundary between fiction and documentary.

Embracing

One ambitious element of Costa's direction in *Ossos* is undoubtedly the way he had the unfatherlike young man embrace the baby and then captured that helpless gesture on camera. Costa's ambition here, of course, is completely independent of our memories of banal comedies in which unmarried men fumble awkwardly as they try to take care of nursing babies. Rather, this element might better be said to show how tempting it is to point the camera at a man hesitatingly embracing an infant, as John Wayne does in John Ford's *Three Godfathers* (1949).

The only director since Ford who has had an unfatherlike man walk a long way with a newborn infant in his arms is Pedro Costa. Although I point out this fact, I have no intention of declaring triumphantly that Ford's Western is recalled in *Ossos*. But just as crossing the desert with a baby in his arms was a rare adventure for the Western star John Wayne, equally rare adventures for film are the young father's embracing of the black plastic bag in the poor neighborhood of *Ossos* and the young nurse's embracing of the head of her patient, who is clearly much sturdier than she is, as she rattles along in the back of the truck on the volcanic gravel road in *Casa de Lava*. The adventure here, of course, is not in the depiction of a situation that has already been imagined to be adventurous but in the capturing on film of an unknown experience that occurs during the moment of filming.

Perhaps for Pedro Costa the act of holding something to one's chest is itself an adventure. To recall a familiar image, when the black plastic bag containing the baby is suddenly embraced in *Ossos*, it resembles the shoddy wooden box holding vegetables that Vanda (Vanda Duarte) carries now and then at her side in *No Quarto da Vanda*. The times when she carries that box along shadowy alleys and to the doors of houses so dark it is difficult to make out the residents are precisely the times when Vanda has left her room. For Pedro Costa, the act of carrying something in the arms may be an excuse for exposing a person to the outdoors. Just like Vanda trying to sell lettuce and salad greens as she carries the box through the alleys, the young father in *Ossos* is trying to get money for the embraced baby exposed to the gaze of passersby. The tired Vanda sets her box of unsold vegetables down, squats next to a wall, and smokes a cigarette; similarly, the father in *Ossos* sits on the pavement, leans against the wall, and takes a deep drag on his cigarette as he awkwardly gives milk to the infant.

I do not mean to suggest that the vegetable seller in *No Quarto da Vanda* is repeating the gesture of the young father in *Ossos*. The similarity between these two gestures in undeniable, but it would be difficult to say that merely pointing out that similarity will determine our understanding of these two works. But it is certainly true that the incredible liveliness of Pedro Costa's direction appears when a man or woman holds something in or under his or her arms.

Does that gesture suggest an invisible family? Or does it show the embracing of a love that transcends carnality? To find out, we must look forward to the director's next work.

Documento 8.

A Closed Door That Leaves Us Guessing

Pedro Costa

From 12-14 March 2004, Pedro Costa offered an intensive course in filmmaking at the Tokyo Film School (under the joint auspices of Athénée Français Cultural Center and Cinematrix). The following is the transcript of his lectures; questions and answers are omitted. First published in the catalogue of the Pedro Costa retrospective, Sendai Mediatheque, 2005. Transcription by Valérie-Anne Christen, English translation by Downing Roberts. Thanks to Pedro Costa, Masamichi Matsumoto (Tokyo Film School) and Naoto Ogawa (Sendai Mediatheque).

© Pedro Costa and Sendai Mediatheque 2005. Cannot be reprinted without permission of the author and editors. Edited by <www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html>.

FIRST, I WANTED to thank a few people – this is going to be a bit like the Oscars, but that's how it is. I wanted just to say thanks to my mother, to Mr Yano and to Mr Matsumoto, because they are the two most important people for me, at least for some time now. (1) They've given me a good reason for something that I've felt – that perhaps I've loved Japan and didn't know it. Just as in the cinema, we must meet people, real people, in flesh and blood, to believe in this love. Of course, I thank all the others in the very lovely brochure that you have published, and which gives me great pleasure and honour. All of this is to say that I thank those who I know now and didn't know before, and that has something to do with what I'd like to say to you today, tomorrow, and the day after – simply, that we can know things through the cinema. Like me, for example, I loved Japan and I knew some things about Japan, without ever having been here before now.

I knew the Japan of films, above all of the three directors most well known in Europe – namely, Mizoguchi, Ozu and Naruse. I knew Japan through them, these who are dead, who are of another time, but I loved it already, at a distance – and that also is very

important in the cinema, to love at a distance. There were things in Japan that I'd never seen in the films of Ozu or Mizoguchi or Naruse, and that I continue not to see in Japan. Here, I launch into a rather complicated subject, for there are things that these directors, or the other great directors I don't know, hid from me, aspects of Japan that they didn't show me. Today I'm in Japan and I still don't see them. That is to say, sometimes in the cinema, it's just as important not to see, to hide, as it is to show.

The cinema is perhaps more a question of concentrating our gaze, our vision of things. That's what great directors, like these three Japanese, are doing. They are not showing Japan – they're condensing something. Instead of scattering your mind, your heart and your senses, they're concentrating your vision. That's what I'm always saying: the cinema is made for concentrating our vision. To concentrate means also to hide. It's a cliché to say that Japan is like the films of Ozu, and the history of Japan is the same as in the historical films of Mizoguchi. Now I understand and I sense Japan better (it's the same thing: to understand is to feel and to feel is to understand). For example (and you must not laugh now), I have the impression that I don't see pregnant women on the streets in Japan, and I understand that after having seen the films of Ozu. I know what it means not to see a pregnant woman on the streets of Tokyo. In Ozu's films, he gives us cues to understand that it's hidden.

That is to say, Ozu prepared me to see this absence of pregnant women. So, sometimes a director who is very much a realist, working almost in a documentary mode like Ozu, sometimes he makes films also to hide something. There's a secret somewhere in his films, and to assert certain things he must hide others. Maybe it's necessary to step a bit outside of Japan, because what I'm about to say could make you uncomfortable, I don't know ... but for me, the true Japanese documentaries are by Ozu. All the people I know in Japan, all my Japanese friends, I knew before, through the films of Ozu. What I've just said, Ozu has written in his journal. He says: 'I've never made up a character. In my films, I make copies of my friends.'

All of that is to begin to tell you what I think the cinema really does well, what it has as its ultimate function, and in the first place that isn't artistic or aesthetic. For me, the primary function of cinema is to make us feel that something isn't right. There is no difference between documentary and fiction here. The cinema, the first time it was seen and filmed, was for showing something that wasn't right. The first film showed a factory, the people who were leaving the factory. It's similar to photography, which is also something quite close to our world. It's like when we take a photo in order to have proof of something that we see, which is not in our mind, something in front of us, of reality. The first photograph shown to the world in newspapers was of the corpses of the Paris Commune, it showed the bodies of the Communards. (2)

So, you begin to see that in the first film ever shown we see people leaving a prison, and the first photo published in a newspaper showed dead people who tried to change the world. When we speak of cinema starting from there – or of photography, documentary, or fiction – we're speaking of its very realist basis. It's sort of a basic historical given that the first film and the first photograph are somewhat terrible things. They're not love stories, they're anxieties. Somebody took a machine in order to reflect, to think and to question. For me, there is in this gesture, this desire – be it the gesture to make a film or a photograph, or today to make a video – there is in this gesture something very strong, something which says to you: 'Don't forget.' Of course, the first gesture, the first film, the first photograph, the first love, is always the strongest, always the one that we don't forget.-

The problem comes afterwards, because after the first film, after *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895, *La Sortie des Usines Lumière*) by the Lumières, there is a second film, again workers leaving a factory made by the same Brothers Lumière. It is here that things deteriorate, go awry, become complicated, because the Lumières were not very happy with the appearance of the workers coming out of their factory (it was their own factory), they said to the workers: 'Try to be a bit more natural.' They managed the workers. So the first gesture was lost, this first act of love – it's an act of love but also of criticism – is very powerful, like a first gaze is very powerful. So they managed the workers, they said: 'You, go left, don't go to the right ... you, you can smile a bit, and you too ... you, go with your wife over there ...' And so there was *mise en scène*. Thus, fiction was born, because the boss gave orders to an employee, to a worker. It's obvious that the first film script – a script is always a book of law, of rules – the first book of rules for cinema was a production script. In comedy scripts, it was noted how much it costs for an actress to play a young girl, how much it costs for an actor to play a lover, and for an actor to play the father who just hit the head of his son, i.e. that costs such and such amount of money. That was it, the first script.

At the same time, or a bit afterwards, films were also made without scripts, and strangely these films still exist today in the museums of cinema. I'm talking about erotic films. It's as if the first fiction films (as we understand a fiction film) with a script, a love story, and characters which speak, were romantic comedies. We could also say that the first films without a script, thus documentary, are vaguely amateur films, vaguely secret, pornographic. At the beginning of the century, in 1900, there were thus on the one hand, the first directors who wrote fiction and the script was how much things cost, so it was really an economic story, this love story, a romantic comedy, a melodrama. While on the other hand, there were directors who filmed without a script, who also filmed love stories, that is to say, the gestures of love, in an erotic or pornographic film, but without a script. So, there were already people who showed things, fiction, they showed a love story, a girl, a father, a mother, a happy ending, and on the other hand, there were people who also showed things, a gesture of love, somebody fucking somebody else.

What's interesting here is that documentary and fiction in the cinema are born at the same time, with the same idea of love. Except that on one side, it started with a sort of economy, which afterwards began to be an industry, and from the industry, a market, and thus a need for people who want to buy a certain product. It became the law of the market. Even if that's just one aspect of cinema at the beginning of Hollywood, it continues even today.

On the other side, there were films without a script,

without an apparent market, without an industry, amateur films that were made at home, and which were above all also films of love, because they were erotic films, family films, but they continued to be only the gesture to make a film for film's sake. It was thus necessary to have people who could bridge these two things. At the beginning of the century, there were people who succeeded in putting a bit of fiction into documentary and a bit of documentary into fiction, and thus a bit of money into the private sphere, and a bit of the private sphere into money.

We could say that the first directors were those who synthesised the documentary and fiction film, that is to say, created a synthesis of the almost private, documentary film, made in its own corner, in a village, at home, and the film made in public where one showed everything. This synthesis between the public and the private happened with Griffith who made a war film that was also a pornographic film, and succeeded in putting sex and terror into the same shot. This happens in *The Birth of a Nation* (1915) and *Intolerance* (1916). These films convey a very strong feeling that the passions and terrors of men can make two things: love and war.

Griffith saw that the cinema could show things that everybody knows, that everybody wants to recognise, and at the same time, not show certain things which are very violent, which must be hidden. Griffith was the first to understand and experiment with the idea that cinema is an art which can make its strongest effect with the idea of absence, with the idea of cinema as an art of absence. To give a very simple example: you've seen a film that I made called *Bones* (1997), and what is not in *Bones* are, among many other things, drugs. There's another absence in the film, and that's you, but *Ossos* ends exactly like Mizoguchi's film *Street of Shame* (1956), that is to say, there's a girl who closes a door and who looks at you, and the door is closed on you. That means that you can't enter this film. Starting from this moment, you yourself cannot enter. Or, in another way, it's better that you don't enter this film, into this world.

Mizoguchi did this with respect to Japan, with regard to the business of prostitution (which is universal, not specifically Japanese), but he went very far into the meaning of extreme misery, such as one man can inflict on another, or a man can inflict upon a woman, or finally that we can inflict upon ourselves.

I think what Mizoguchi wanted to say in the final shot was: 'Starting from here, it's going to be so unbearable that there's not even a film.' After this closed door, a film is no longer possible. It's terrible, so don't come in. It's a closed door for you. So, *Ossos* ends with a closed door. I didn't know it when I filmed that shot that I was thinking of a girl who shuts a door. It was an ending, but I'd not thought of Mizoguchi. I'd seen all of Mizoguchi's films, but at that moment I didn't know it. After that the film came to me – something that Mizoguchi could not do, I believe.

Afterwards, I didn't know if *Bones* had become a documentary or if it was still fiction, but I know there's a closed door that leaves us guessing. As you have seen, *Ossos* is a film that came from very familiar things, things you easily recognise. It comes from Chaplin, from the melodramas of the beginning of cinema, a boy with a baby who has nothing to eat, the street, speeding cars, bread, a prostitute, a kitchen, all of that is the beginning of cinema. Even if there's a very strong desire be a documentary, because it's made with people who are not actors, who are very close to the things that they represent. The boy is really poor, the housekeeper, she's a housekeeper, the neighbourhood, it's a real neighbourhood. We're not in a studio, but even if there's a desire to be something of a documentary, it's nevertheless fiction that carries, that saves the film. Fiction is always a door that we want to open or not – it's not a script. We've got to learn that a door is for coming and going.

I believe that today, in the cinema, when we open a door, it's always quite false, because it says to the spectator: 'Enter this film and you're going to be fine, you're going to have a good time', and finally what you see in this genre of film is nothing other than yourself, a projection of yourself. You don't see the film, you see yourself. Fiction in the cinema is exactly that: when you see yourself on the screen. You don't see anything else, you don't see the film on the screen, you don't see a work, you don't see the people who make things, you see yourself, and all of Hollywood is based on this. It's very rare today that a spectator sees a good film, he always sees himself, sees what he wants to see. When he begins, rarely, to see a film, it's when the film doesn't let him enter, when there's a door that says to him: 'Don't come in.' That's when he can enter.

The spectator can see a film if something on the screen resists him. If he can recognise everything, he's going to project himself on the screen, he's not going to see things. If he sees a love story, he's going to see his love story. I'm not the only one to say that it's very difficult to see a film, but when I say 'see' it's really seeing. It's not a joke, because you think that you see films, but you don't see films, you see yourself. It's very strange but I assure you, this is what happens. To see a film, that means not crying with the character who cries. If we don't understand that, then we don't understand anything. This is why I spoke of doors which close themselves. There are certain films, for me, which are like doors, even if there are no doors in them. They resemble doors that don't let you enter as the protagonist of the film. You are outside. You see a film, you are something else, and there are two distinct entities. There are certain films, for me, which make this separation, for example the films of Ozu, Mizoguchi or Naruse, or many others, but here I will cite the Japanese.

This door is absolutely necessary. It's not a piece of private property, that is to say, it's not closed in an authoritarian manner. We can open it, we can close it, it's your choice. It's always your choice in the cinema, it's always the choice of the spectator. If you decide to go see *The Last Samurai* (2003), you're going to see *The Last Samurai*, you know that it's going to be painful, you're Japanese, but you go and see it, I'm sure that you go and see it. It's like junk food, like cake, it makes you want it, and you go for it, and you know it's bad for you, but you go for it. This is what I call the open door films. Commerce is like that. The door to McDonalds is always open. So, a film like *Late Spring* (1949) or *An Autumn Afternoon* (1962) is not completely open. In a similar way, *Ossos* is a film that slightly closes the door. It hides certain things, it tells you that you can feel pain, but not everything, and so that suggests a bit of trouble.-

I don't know if you've heard it, but there's a word of praise, a compliment from Mizoguchi to Ozu that's very beautiful, and that relates to this. One day, a journalist asked Mizoguchi if he liked his colleague Ozu's films, and he replied: 'Of course.' 'Why?' 'Because I think that what he does is much more difficult and mysterious than what I do.' (3) That's an enormous compliment because you know better than I that Mizoguchi is considered a poetic and mysterious director, and Ozu a very down to earth, very realistic director. It's Mizoguchi who says: what that gentleman does with these doors is more difficult than what I'm doing. There are the doors, once again! It's beautiful because Mizoguchi is the director of mysteries, of secrets, while Ozu is the director of doors, or windows, of entries and exits, of marriage, of very basic things. It's as if Mizoguchi said: I who spin mystery with all of this fog, I'm nothing next to a fellow who films doors and back streets. That, that's much more difficult and mysterious. That's a statement of genius. That, to me, is the greatest compliment that one director can make to another, and the most beautiful definition of documentary, of fiction, realism, and the imagination.

I'll summarise this. It's very simple: I think, and I hope that you'll agree with me, that Mizoguchi, Ozu, Griffith and Chaplin are the greatest documentary directors, and thus the greatest directors of life, of reality. They are the directors who hide things, who close the doors, and you can open them, sometimes. Yet, to open the doors of such films is difficult, dangerous – it's work. Sometimes when we think that we're going to show everything, that we make a documentary to show everything, in fact we don't show anything, we don't see anything, we're just scattered. It's absolutely necessary that you must be outside, not on the screen. Never cry or suffer with the character who suffers on the screen, never. When we do that, it's exactly what we do when we go to McDonalds, and you know that very well, for everybody here has already been unfaithful to his fiancée, has already betrayed somebody, has already had an emotional problem. At that moment, he knows that he's been stupid, cowardly, and just not good.

As for me, I cry and am always more affected and deeply moved by the love of a couple in the fifteenth or sixteenth century of Japan – a completely abstract thing for me – I'm more affected by that than by a terrorist attack reported on television, like the one yesterday in Madrid. (4) Sometimes, a single word can kill. I don't know if it can save, but a single word can do some good when it is well spoken, well-crafted, well-thought, and delivered at just the right moment. That is to say, this word is in the films of Mizoguchi, Ozu, John Ford, it's not in TV documentaries, or in news reports. A single gesture or glance of an actor can say a lot more about suffering, misery, or joy, than a documentary that shows everything.-
So, the real directors don't distinguish between documentary and fiction. Never in my life have I thought: am I making a documentary, am I making a fiction, and what are the ways to make one or the other? They don't exist. We film life, and the more I close the doors, the more I hinder the spectator from taking pleasure in seeing himself on the screen – because I don't want that – the more I close the doors, the more I'm going to have the spectator against me, perhaps against the film, but at least he will be, I hope, uncomfortable and at war. That is, he will be in the uneasy situation of the world. It's not good if one is at ease all the time. So, for me, films, the entire history of cinema, and I would even say all music, all the work that men have made in what we call the arts – this work is like the trains that go alongside life, but must never cross it.

It's work to make films, a kind of work very comparable to the work of seeing films. It's as difficult to see a film as it is to make one properly. For example, it's very difficult to see an Ozu film, to really see one from the perspective that they are truly documentaries about mankind, about the passions. There is a small detail, which is Japanese, a small area on the earth, but it's just a detail, say, it's a yellow bottle, not a green one, which is a Japanese detail. What's important here is that it's a documentary about what men do to other men. For me, it's a detail that Ozu happens to be Japanese. Personally, I think he's Portuguese ... but when we make what we call a documentary, we are very quickly immersed in nationalist thought. If you go to a documentary film festival, for example at Yamagata, you see there are films from Chile, from Argentina, and already we're going to see a Chilean film. It's not that the problem of the mine or the workers in Chile couldn't be important, specific, and particular to Chile, it's that normally they are poorly filmed, poorly seen, seen in any old way, seen without everything provided by a craftsman, an artist, or a director, such as patience, or the qualities of the profession.

The pleasure of making a film is in making a film, it's not in showing a problem. The first reason to make a film is for the pleasure of making it, the pleasure of the work. If there's no pleasure in the work, there's nothing. So, what would be the most important characteristic of a documentary? It's seeing that the person who made it did a good job, that's the first thing, that he went up to something and worked on it. A film is always a documentary of its own filming, of its own making. Here, I'll say that every film by Ozu and Mizoguchi is a film above all concerning artisans, concerning the pleasure of working, the work, that work is a good thing, and work well done is beautiful, it says everything, and that's good enough for a film. The work that we see well done – that's more important than the theme. For example, in the pleasure and work that I shared with others in making *Ossos*, my task was, first, to create an interesting and well-made film; and, second, to make it with people who didn't know anything about cinema. This desire made a film that is, I hope, morally and cinematically interesting. This is not because it speaks of misery or suffering, but because it is constructed in a manner I believe to be very fair, correct.

So, to finish this story about documentary and fiction – for you are students of cinema, or at least interested in yourselves – we must never wonder if the work we're doing is documentary or fiction, that has no interest as a problem. It has a theoretical interest, but it's not a question that we're going to ask ourselves, and afterwards the critics are going to say, 'that's fiction', but such a question doesn't exist for me, that shouldn't exist. That's not the question, but I found it a very complicated way to begin this discussion today. After *Ossos*, I made a film called *In Vanda's Room* (2000) and, for example, all the journalists, Japanese, American, British, they always asked me: 'Ah, do you see this film more as fiction or as documentary?' and

sometimes I say that this question is actually about something else. It hides another question, which is: 'Is this true, or is this false?'

I don't know if this is comprehensible, but imagine that you are acquainted with Johann Sebastian Bach, and you have a romantic problem. Bach, he's indifferent to your problem, he just doesn't give a damn. He doesn't care at all about your girlfriend, your problems, or your trivial emotional situation. He absolutely doesn't care about private matters. Here, I believe that we could say that Bach is like a documentary director, he's someone who doesn't want to add any feelings in his work, who doesn't want to put any of you into his work. I believe the cinema has a very strong power of projection, and in two directions. There's something that comes and goes, something that leaves the screen, towards you, and also something that goes from you towards the screen.

It is a question of fear, that's scary, but that's the difference between the great films, the great directors, and the mediocre ones. Mediocre directors take advantage of the fear on the screen. It's a game of shadows, of projection, and so there's fear. When the lights are turned out, we're going to be afraid. The bad director, fiction or documentary, is going to play with our fear in a bad way. So, fear, desire, and projection – as you know, these three words are often used in psychology, in psychoanalysis. Personally, I believe that a film should not be made into a psychoanalytic session, it should not psychologise. The more cinema descends into psychology, the more people are confused.

Do you know the films of Chaplin when he was the Tramp? There are not many. I'd thought of showing a bit of Chaplin, because he's the first who played with everything that I've described here: documentary, fiction, fear, desire. Chaplin is above all, I believe, the only director who has succeeded, as we would say that Picasso succeeded. As Chaplin said: 'I earned my living, I became rich, by playing a poor man.' It is important because he's the only one who earned a lot of money, really a lot, always working on the subject of lack, the lack of things, money, food, love, and the more films he made about this lack, the more money he earned, the more food, young girls ... Not only did he do that, but he was seen, understood and loved by the whole world, so he touched a lot more than any other artist in the cinema. Anyone who achieves that must really be the greatest, cinematically and morally, in documentary, fiction, melodrama, musical, Western, any genre, because he made his life the opposite of his films. He made everything work in films that didn't work in his life. So, I would have liked to show you Chaplin as an example of what I consider the greatest schizophrenic ever. There's a famous statement by the French poet Rimbaud, who said: 'I am an other' [*Je est un autre*]. (5) That's Chaplin: 'I am an other.' He's the greatest because in effect he's both, both master and slave, artist and his own public, he's all of that at once.

For that achievement, he pushed cinema the furthest it can go in the direction of life, and at the same time in the direction of what would be the dream of life. I had thought of showing a film of Chaplin about boxing, but we didn't find that, so we found another film which is sublime, called *The Tramp* (1915), I'd really like if you could watch it for this idea we've spoken of just now, the idea of documentary-fiction. Then you can tell me, because you're going to speak, where you've seen trees, doors, cars, or animals like this. I assure you that it's rare to see a door that is a door, a dog that's a dog, or even a banknote, money, that is money as it is shown in this Chaplin film. I'll give you 10,000 yen if you tell me 'Once, I saw a better door than the one in Chaplin's film.' It's a bet. There is already in this film, one of the first by Chaplin, a way of rendering things, objects, trees, money, cars, a way of showing them, a condensed manner, so concentrated that today it is painful, it hurts our eyes to see a banknote in the Tramp's hands, it hurts to see a car passing, you are terrified by the car ...

This sort of thing that we're doing with regard to cinema, what we call a course or seminar, or whatever you call it in Japanese, it's a very difficult process. I went to film school in Lisbon, where I live, and at about your age, between twenty and thirty. At that time, I was a bit green about cinema. I was more into music, and I entered a school because I was at a bit of a loss about what to do with my life. Then, I started to see things in film, in the cinema, which affected me but without my realising it. I myself was at a film school, and I found that there is something ambiguous in this kind of seminar. It is the school and a director who is supposed to say things about *mise en scène*, montage, the direction of actors, because of course we can learn some rules, basic techniques with respect to the camera, sound, montage, all the technical aspects, we can learn the history of cinema. Yet for everything that concerns feelings – and here, at the risk of appearing a bit old-fashioned, I want to insist that in fact the cinema is made above all with feelings – here, we're on very dangerous ground, because I don't know if I can convey that to you. Either you have it in yourself, or you can learn it. It's a bit technical.

At bottom, being a student of cinema is a very solitary labour, because it involves working on your own feelings. To be good, you must work on your own feelings. It is perhaps impossible to really know yourself, but when you direct an actor, when you have an actor in front of you, you can only work with feelings. For example, when I entered film school, my background was in music. I played a bit of guitar, and it was the moment when rock was becoming rawer. So, I entered school already a bit in revolt against things that people were going to tell me. I knew very well that I was going to school in order to say 'no' to professors, I was going to be a contrarian. Yes, I was going to learn to make light come into a camera, I was going to learn to record sound, learn to use an editing table, but nobody in the world could tell me what to feel and how to translate that onto the screen. There's no professor who can teach you that. For some reason, I want to tell you: don't place too much stock in what I say! I'm not a professor. Resist a bit – it's useful to me. I'm telling you about my beginning in film school, in the world of cinema, about this position of resisting the master, the professor, resisting authority, resisting knowledge – all of this because I think that one of the cornerstones of filmmaking is resistance, resisting everything.

I don't care so much for metaphors – metaphor is a bad thing in a film – but I believe that I've found a pretty good metaphor for speaking here, in this school. When Mr Matsumoto told me that this school was in fact a bank, I thought of an old film by Lubitsch called *Trouble in Paradise* (1932). There's a moment in this film when a character goes to a bank, and he's so worried, so unsettled, that instead of writing out a

cheque, as he should, instead he writes a love letter. It's a very beautiful scene, because you see the contradiction, writing a love letter in a bank! So my metaphor is that you are at film school in a bank building, and that's a problem ...

From this idea that we're in a bank, I want to speak about Chaplin, by way of the bank, since it has everything to do with this – I believe that film is an art that can fight against excess, against inflation, against the excess of things, whether it be the excess of money, images, or effects. Instead, it should be less, less and less. Here, I'm not speaking about minimalism, but that you must find within yourselves the right feeling, something essential, perhaps very subtle, but for that you must look quite deep inside yourself, in order not to get lost and trapped by inflation, because banks are about inflation.

We understand many things quite quickly. Take Chaplin, for example, the character of the Tramp. In several films, as soon as the Tramp enters a deluxe hotel or a bank, he's immediately thrown out. You see that in many of Chaplin's films: as soon as he enters, he's rejected, somebody throws him out. It's systematic, and so not by chance that he does that. This means, I believe, that he wanted to tell us that cinema belongs to the street. It was born in the street, and it stays in the street, with those who are powerless. This is not a militant position. He remains with people who need poetry and not money. He will stay with those who have feelings, and not with the bankers.

To understand what he means, think of *The Tramp*, which is magnificent. A tramp is a beggar, a vagabond, one of the homeless wandering the streets, which are his home. The sky is his roof and there's a road that he follows. What Chaplin wants to tell us is that we must keep all of our feelings very sharp, that we have a vast spectrum of feelings. If we don't feel things, then we can't make production techniques work for us, because the technical aspects – montage, cinematography, sound – there are feelings in these as well. lf we don't put feelings into the technology, then it won't work.

Chaplin is extremely rich in emotion, in feelings – from despair, to joy, to all possible feelings – and this is why he can infuse his method, his method as a director, with such emotion. He's the greatest actor in the physical sense. He's a great dancer, a genius of an actor. His whole body is magnificent. He has two qualities that we should observe, and to see those I decided to show you some scenes of his. He invented several principles of montage, several principles and rules for positioning the camera, that is, some techniques that are basic to cinema. He was able to do this, because he was extremely rich in feelings and he wanted to convey them. The one is the condition of the other. A good technician, a good craftsman, has a good – let's call it ethical – a good ethical position.

In *The Tramp*, one of the first films with this character, he sets out almost everything that he's going to show for the rest of his career as a director. He shows the weakest, the most desperate people. He has already developed several principles of filming, ways to show things in a very simple manner, almost discrete. You'll notice that there's always a scale of medium shots. On the screen, he tries to frame people almost in their entirety, all the time, showing the entire body. You've also seen an excerpt from *A Countess from Hong Kong* (1966), Chaplin's last film. I gather you know a bit about the end of Chaplin's life, how he ended very rich but very unhappy, as he had been prevented many times from working, especially in America.

So you've seen one of the first films and a part of the last. I wanted to show you an excerpt from *A Countess from Hong Kong* which is very funny, because it's a way of showing how Chaplin was still struggling even at the end of his life. He was still fighting against inflation. He took the greatest stars of the time, Marlon Brando and Sophia Loren, he put them in a room where there were no doors, and created a game of doors. He remained faithful to his beginnings, making a film with very little, with mankind, with people, a couple, and a sort of room. It takes place in a room on a boat, only that, and from there we're going to work with it. That's more difficult work.

A Countess from Hong Kong might appear very superficial, very banal. It's a gag we've already seen a thousand times, but there's something very vital, very essential there. So, I come back to this story of resisting death by all means possible. Even if there are only two or three doors, and two big stars, Chaplin is able to put them in their place, making them act like idiots, like the rest of us – people who are simple and a bit stupid, who open and close doors. That's life, opening and closing doors. That's what he's telling us, and it's of the greatest simplicity. Like all great artists in their last works, he reaches a sort of pure line, very clear, very Japanese, moreover. It's comparable to Ozu's last film, or John Ford's. It's just a dash. It speaks of one thing: life.

Chaplin's last film was made when he was old. Similarly, I spoke of the old Ozu, of the old John Ford. In a way, the director must be a bit old to do the work of making films. We must be a bit old, all of us. You twenty or twenty-five year olds, when you're going to do a shot with your actors in front of Mount Fuji, you've got to be twenty and eighty at the same time. That's what's hard in the cinema – trying to feel as if you're twenty and eighty at the same time. That is to say: all the feelings of a life must pass through your shot.-

I'm talking about this line, at which all great artists reach at the end of their lives. Finally, they cast away everything that is superficial, everything that concerns psychology, to get to something more fundamental. The philosopher Gilles Deleuze has written a bit about cinema, and he says a very beautiful thing with regard to old age. He says that an old man is somebody who doesn't need anything other than himself. (6) When we arrive at what is called old age, we're just old. That's all. In a certain way, though, we're more attentive to the world, because we're just old. We don't need to seduce, we don't need to use effects. Being a bit old, I think, is very necessary in the cinema. Being just so, not playing with seduction, making films full of effects, full of clever allusions ...

So, that's a director. You, who are beginning to make films, you must keep a bit of *The Tramp* in you, and you must have begun already to have a bit of *A Countess from Hong Kong* in you too. You must always have the extreme youth of *The Tramp* that wants to speak against society, that we're on the street, that we have the sky and belong to mankind, and you must have begun already to have a bit of *A Countess from Hong Kong*,

being very old and a bit bitter. That, in order to say as he does in that film, that society has let go of him, that it doesn't take an interest in him any more. Here, perhaps it's different in Japan, because the Japanese relationship with old age is completely different.

As Deleuze put it very well: an old man is not only somebody who is just old, and is only that, he's also someone who has been released by society. In Europe, society isn't interested in the old. In Japan, perhaps it's different. This is exactly what we see in *A Countess from Hong Kong*. Chaplin makes this film at the moment of the American super-productions, but he's outside of society. He makes this film with two doors, in his little room. He doesn't give a damn about society.

We make films as members of society, although there are many people who make films, or see films today, and who think that we live on Mars, or the planet in *Terminator*, or wherever, but no, we live in a society, Japanese, Portuguese, English, but it's a society, and we're living on the planet Earth. Upon what, finally, is this society based? What happens in this society, ours? I submit – and I think that I'm not wrong to say that Chaplin, John Ford, Ozu, Mizoguchi, and all the great directors would agree – that in our society we're doing business. That's what's happening. Yes, there are unjust deals, deals which are not right in both senses of the word, not right in the sense of social injustice, and in the sense of being out of key, out of tune.

This seems abstract, but really it's not. If we return to the subject of working with feelings, I would say that the one thing we can't do in the cinema is be in the business of selling feelings. What do I mean by that, the business of selling feelings? Roughly speaking, it's practically all the films that are made today in America. They are trading on your feelings. Directors should say to us: we must not trade against people's feelings. That is to say, an image is not like a yen note or a dollar. The image is something else that has a true value. Money has no value.

An image, a sound, the gaze of an actor, or the shock between two shots in sequence – these cannot be like some currency, like an act of commerce, like when we go to a cafe, where we give one thing and we receive another. If that's cinema, well, excuse me, that's a trifle, that's mediocre. An image and a sound together must be like the first things in the world. It's just that simple: they must be like an explosion. You see a sound, an image, an actor, and you say to yourself, 'Hey, I've never seen that in my life, what a strange thing, this is my world, my society, and I've never seen anything like it. It's so weird.'

You directors who want to make films, you must work to make each shot, each image, each speech from an actor, each sound, you must work to make them like the first shot ever made, the first sound ever heard. That doesn't mean originality or something like that. Not at all, in fact it's exactly the opposite. It's a matter of working with the oldest feelings, as Chaplin did. He worked and worked and worked, to show feelings as if it were the first time.

Besides, great directors are never original. The clever ones aren't flowery, they don't use effects. They are discreet, almost anonymous people with practically no style. They come at us head-on. Think of John Ford: at the end of his life, he's very flat, almost anonymous, like Chaplin or Ozu. So, it has nothing to do with being cleverer than somebody else, because then one would still be in the business of selling feelings, still being competitive.

Thus, we come to a conclusion that is both very simple and very complex, namely, that there are things that people do to each other, what I can do to somebody else, what somebody else can do to me, and it can be fear, extreme terror, torture, all the way up to total love. Good and evil don't exist in heaven or hell, they exist between people. The cinema exists for showing that, too. It exists so we can see what's not working, where the evil lies between you and I, between me and somebody else, so we can see the evil in society and, so we can search for the good. You've seen that in *The Tramp*. He is very sensitive. He wants to be happy, he's searching for something, he walks onward.

I just said that he walks, he searches, and I mean that in the sense of doing research, really, it's almost scientific. A director is also something of a scientist, we must be researchers of good and evil, roughly, because if we're a bit scientific about this research, we're going to reach a conclusion. We can arrive at being very simple, very material, in the sense that good and evil are between us, and not down in hell or up in the sky. If this is happening between us, between people, then it can be seen with a movie camera, we can have proof of the harm that you're doing me, or the good that I'm doing you. When we do that, and if we do it well, then we can go to hell or show heaven. The beauty of cinema is that it's very materialist. We are making material with bodies, and in that way attain a sort of mysticism. The great films are simultaneously the most realistic and unrealistic, the most natural and supernatural, the most atheistic and the most religious.

To digress briefly, because this is a very nice little story: there was an old professor of film giving a course on direction, and he showed Dreyer's film *The Word* (1954) to his students. At one moment, a few of the students laughed during the film, and after the end of the film, the professor said to them: 'Look, if you start laughing when you hear the word 'God,' you're never going to make a film.'

I tell this story because filmmaking is a very real and serious profession. Serious means heavy, and sometimes the weight of things can be very heavy. The weight of feelings is something to handle with balance and common sense, and so we must never laugh when somebody speaks about God or the Devil. In effect, when we speak of God or the Devil in cinema, we're speaking about good and evil, we're talking about people. We're speaking about ourselves, about the Devil and the God in us, because there's no God up on high, and no Devil below.

It's correct because all the things in front of you, all the themes that you can try to film in your lives as directors, these are always very serious things, even the comedies or the gags that Chaplin filmed. These are always very serious things which, at bottom, are related to good and evil.

Now, I'd like to propose that we look at two brief moments in two films, by very different directors: one by Bresson, I don't know if you know him, and the other

by Jacques Tourneur, maybe you know him less well. This entails two completely different production systems, one being an auteur, a difficult European, artist, we could say, who worked in France, and the other a studio director in America, in Hollywood, not even a first-rate director, but a director of B pictures, that is, a director who works with what he's given in the studio, so very different. These two short excerpts are from *Money* (1983) by Robert Bresson, and from *Night of the Demon* (1957) by Jacques Tourneur. You're going to see how two very different films in effect speak about the same thing, about everything that I've been talking about, about good and evil, about how people exchange good and evil, the business of evil, which goes to the point of death in each case. You're going to see some very strange things, but also how it's exactly the same thing, in two totally different systems of film production. For example, when I see a film by Suwa, I feel very close to him, though I'm very far while he is here. I would say it's almost telepathic.

[Projection]

I'm very curious to hear if one of you could tell us what you've seen just now. What happens in these two excerpts? We're not in school, this is not an exam, so if you don't want to...

[Student 1] — "In Bresson's film, a young man kills a hotel employee, steals money and runs away. Later, he sees an old woman withdrawing money from a bank. He follows her to steal the money".

Thank you. It's not very far from that. In any event, a film doesn't hold a complete truth, a film is for making us think, and to have different ideas about things. But what you've said is not very far off. What have you seen?

[Student 2] — "In Jacques Tourneur's film, the bearded man is a psychoanalyst. He hypnotises Dana Andrews' lover to steal her from him. Andrews tracks them down in a train compartment, thrusts a piece of paper into the analyst's pocket, whereupon the latter dies".

Personally, I think that the two excerpts are talking about the same thing. It's about, as you have described so well, the accursed paper that we exchange. Bresson's accursed paper is money, and Tourneur's accursed paper is ... accursed paper. It's a trick from horror films, it's nothing. It's like Hitchcock's MacGuffin, a thing used to move the story forward.

Well, I had told you that Bresson and Tourneur are of two totally different worlds, working and living the cinema in a European mode, the cinema of auteurs, artists even, very solitary, part-director, part philosopher, part painter, working in a system that was in a way very free, even if Bresson had many difficulties making his films. By contrast, Tourneur lived in the Hollywood system, the most powerful industrial system in the world, where he worked as an employee, as a civil servant. He had to supply films, make them, as in a factory. Making films in Hollywood is like working on an auto-assembly line. Clearly, Tourneur has less freedom. He does what he's told to do.

For Bresson to say what he wants to say, then, it's not necessary to use metaphors, MacGuffins, or stage tricks. He goes right to the point, in a very concrete manner. He's very much in the world. This is a very concrete working of the sound and image. Without metaphors, there are only sounds and images. Bresson doesn't use the means of the horror film, or the Western, or whatever, to tell us something, because the horror film, it's already a highly coded form, full of little things that must be done to tell a story. For these reasons, I admire, even more than that, I really like Jacques Tourneur, because he had to do horror films and detective films and Westerns, in order to say the same thing that Bresson says to us. That's difficult, poor guy. He has an idea, I believe it's the same idea that the world is not right, that there's evil, and that we can communicate this idea, and he has to make a horror film to convey this idea. I really admire Jacques Tourneur, because he makes very beautiful things, with a sort of eternity. The themes of Tourneur's films are always important, are still relevant today.

For Bresson, then, it's very clear. There's no psychology. He tells us that there's no psychology in film. There are sounds. There are images. Psychology comes afterwards, with us, with the construction of the film. It's the construction that is psychological, not the things in the film.

Jacques Tourneur doesn't believe in psychology either, but the poor guy has to go through a lot just to speak of this evil. I find it very beautiful, very interesting. You mentioned the psychoanalyst in the train, and that in fact, he's a sorcerer in the film. I would say he's the Devil, he's even got a goatee, but he's a sorcerer. What does this sequence resemble? This scene on the train, it's almost like a psychoanalytic session. For what is analysis in psychology, if not something that says: 'Give me your evil'? When we go to an analyst (me, I wouldn't go, I'm afraid!), we hope that passing our evil to another is going to relieve us, that if we communicate this evil, we're going to be well – you see the perversity of it. What is very beautiful, clever and intelligent in Tourneur's film, is that we have a situation where someone, the sorcerer, the analyst, doesn't want his client to give him this evil. It's a way that Tourneur says he doesn't believe much in psychology in the cinema, in art. He thinks we must represent evil using some thing, and in that way to narrate it, to describe the evil.

In effect, these two directors are saying the same thing: evil circulates between people. It's always in motion, travelling. By chance, there are wallets in both of these clips, where people put money and papers, they are bags that close up. The wallet is already something we keep close to our hearts.
In the clip from Tourneur, let's imagine that the train car is our society. In it there is psychoanalysis, there are police, there are women who are totally hypnotised and there are above all those who believe, who have faith, and those who do not. Here, Tourneur creates a little world and shows a fight in this society between those who know, who have some knowledge, and those who don't. That's the minor conflict there. One of them says: 'Something terrible is going to happen', another doesn't believe him, and because he doesn't believe, he forces the other to be with him, to stay with him.

We might ask: Well, why so much dialogue, because they really talk a lot, and why so many gestures, so much agitation, tension, in this little train car? Why does Tourneur mix all of that in, like a sort of Molotov

cocktail that's ready to explode? Why so many things? The answer is: all of this is to make the invisible visible. The invisible is always present in the Bresson clip, and the invisible is evil. There's no other word for it: it's evil. Bresson and Tourneur make two films that want to render visible, make a thing that is invisible visible. They represent it, make it become image, become sound and image, because the invisible evil between us, it's called the Devil. In Bresson's film, evil is visible: it's called money. Moreover, there's a character in that film who says: '0 money, 0 money, visible God!' That's the whole difference between them. One director makes a horror film where the Devil is going to kill, or the Devil is in pockets, in wallets, and another makes a film where God is in pockets and wallets. So, Tourneur makes the same film that Bresson makes, it's the same thing, we must pass through the Devil to speak of God. Finally, it seems a bit complicated, but in effect they speak of exactly the same thing, one by the Devil and the other by God. They speak of society, where there is God and the Devil at the same time, where it all happens between people. Don't touch me: in Bresson's film, people never touch, in Tourneur's they don't want to be touched.

Thus, it's very simple. It's scientific, even: for Bresson and Tourneur, evil is between people, between two people. It's in society because two people are already society, and this society is called Capitalist society, because evil appears when God becomes an image. So we go from one film to the other, Bresson gives us an image of God as money, this little paper passes to Tourneur's film, and he shows us the Devil, because it's a horror film, but it's exactly the same thing. We are all God and Devil, and he's in our wallets.

All of this is to say that we can use the cinema to represent things in two very different ways. In Hollywood, we can make highly fictional, adventurous stories that say exactly the same thing that Bresson says without the same artifice, without needing to use effects. Yet, we can equally love Bresson and Tourneur, even if they stand for two totally different ways of representing the world. We can love them because there's a kind of work, a professionalism that is exactly the same. This work to suggest, to hide, to show when it is necessary, to speed up, slow down, explode, implode – that's our profession. That's montage, for example.
The cinema is movement. This is very striking in the clips of Bresson and Tourneur, where we see clearly two films that are full of movement. Movement is tension between two things. It's atomic. In Bresson's film, there's a powerful tension between the old woman and the boy. There's a movement of gazes. You feel an enormous tension the whole time in this clip, Bresson maintains it because he knows his craft, he knows how to keep tension in the image, or the sound that goes with it, up to the moment when we reach another image, another sound, and sometimes there are violent shocks.

By creating this explosive cocktail in the train car, Tourneur does something a bit similar. The tension that the director must master using montage and individual shots is completely visible in his film. It's visible because there are forces in collision, and characters who at the same time want to pull away from each other. That's the tension: things in combat. Moreover, it's quite beautiful that all of this happens in a moving train. It moves forward, but when this paper appears it goes in the other direction. One goes ahead and the other retreats, so there's also a visual tension that Tourneur controls very well.

One other thing is very palpable in these two clips, and this is essential to the cinema, namely: what's going to happen next? What follows, one second or one minute later? Here, the cinema is very close to life, because I, for example, I also have this feeling in my life: what will happen next? Where am I going to live next? Who am I going to meet next? That's suspense.

What comes next is very scary. All great directors tend to be a bit scary, because we never know what's happening next in a great film – we can't know. It's always new, and that's a bit like life. There's no script. It can't be planned. This anecdote about fear, I broach this to try to say that a director sort of lives with fear. He's a man or a woman, who even organises that fear in his work, who tries to live it more or less well, but who never knows. He can't know, he doesn't know what's going to happen. In fact, when we start the camera, we never know what's going to happen. Even if you've organised everything in your head, in your script, you start the camera, the film begins but we never know what's going to happen, never.

So, I've been speaking of some slightly strange things: fear, God, the Devil, good, evil, all of that to avoid telling you what cinema is and how it's made. For the only thing that I know is that we don't know what's going to happen when we make a film. People who say the opposite are imposters. I can't tell you that the cinema is *x*, montage is *y*, we do it like this, we direct an actor like that, that Jacques Tourneur is an expressionist director, Robert Bresson is a minimalist, etc. All of that is profoundly idiotic. That's why I've been speaking of God, the Devil, fear, good and evil, because that seems to me clearer really. It's certainly clearer that everybody here thinks it's a bit scary to make films, that we don't know how to make them, and that perhaps the way to make films is to consider that we live together with people on this planet, Earth, and that there are machines, the camera and the sound recorder which are good ways to work against the fear of death, to have a bit less fear, and that's all.

I'm speaking about resistance again, in order to resist fear, to resist death. In films, we resist. It's the material itself that resists. You see it in the clips. There are things that resist in relation to other things, one image resists another, one sound resists another. When I say 'resist,' it's a fight. This is not violence ... yes, there is some violence, but it's not the violence that we impose on ourselves. That needs to be made clear. There's a form of violence that exists in the world, that comes from the beginning of the world, from fire. The other, social, violence must be resisted as strongly as possible, and by the cinema too.

In the film I made about the Straubs you can see there's really an acute tension in the editing room between Danièle and Jean-Marie, and there's definitely a bit of fear. Sometimes, Jean-Marie is quite afraid. That's why he leaves. He says, though without exactly saying it: 'Danièle, save me, save this image, save the film. I'm afraid. I'm going out for a bit.' There's an extreme tension in this film, an enormous resistance. For example, there's a resistance to the first idea, which is perhaps always a bit deceptive. They say: 'We're going to cut the ... no, let's hold off from that, let's work a bit more.' Here, we have another kind of resistance:

resistance to the machine itself, to the tools of the director. For example, I made films, including the one about the Straubs, using a small camera – in fact, the same one that I have here, a Panasonic video camera. With this camera, I've the impression that I must resist it, that is to say, I must resist my film. My other film, *In Vanda's Room*, was made a bit against this camera, I resist this camera a bit, in the sense that I don't do what the managers of Panasonic in the skyscrapers of Tokyo, I don't do what they want me to do with it. For example, they want me to move it around a lot, and I don't want to move it. That's resistance.

I have the impression that these little cameras come with a label that states the price, that says '3CCD' and 'Optical Zoom' and there's also an invisible label – though very visible for me – that says: 'Move me, move, you can do everything with me.' That's not true. Don't do that with your camera or sound recorder, what the people who make them want. I bought this Panasonic camera but I'm not going to do what Panasonic wants. Things are used for work, cameras, small cameras, they're very useful, they're practical, not expensive, but watch out, it's necessary to work them a lot, and work is the opposite of ease. Ease is the first idea. It's like a lack of resistance.

So, I can't teach you this work of making films, because it's the work that takes work. The proof is in the pudding. We know that the act of working is difficult, we know that it's during the work that it happens. It's during the montage, for example, the work of montage. So, I worked a lot to make a film about work, a film about the Straubs, and I made it to show what I can't teach you here, to show what happens in practice. When we face the material, when we're in front of the film that we're going to splice, that's when we make decisions. It's not before, not in theory, not in our heads, that we're going to make films. We always make films with people, with actors, technicians, all the collaborators, friends, sometimes enemies, and it's then and there that it happens. It happens in the moment, in the present, so it's not now that I'm going to say to you: that's how it is.

I can't say to you: 'Your film is poorly cut, poorly filmed, etc.' These are stupid comments. What really happens is that you live through a strange, firm moment, and you're going to film poorly, that's what happens. That's how I think, and as I don't know how to tell you more than that, I made a film about the cinema, about the Straubs, for myself, for others, and for you. It's a film about the very material, specific, concrete and, at the same time, very mysterious dimensions of cinema. It aims to try to explain this mystery a bit, to show the difficulty of filmmaking. It's not Dogma. It's not a small camera being moved. It's not made as if it were life. It's a lot of work, and in that way it begins to resemble life.

It takes a lot of patience, sweat, blood, tears and fatigue to begin to represent something that is close to life. Look at Bresson, for example. He shows our world, and at the same time it appears strange, this world. It's odd how people move in Bresson's films. They walk strangely, their gestures are very fast or very slow. That's the work. It's our world, and at the same time it's very abstract. Cinema is not exactly life. It works with the ingredients of life and you organise, construct these ingredients in a manner different from life. We're going to see them in a different light. It's not life, but at the same time, it's made using the elements of life, which is something very mysterious and sometimes quite beautiful.

A director would have to live in tension all the time, but it's complicated because we can't. Films should be tight, but directors are only human. We can't be tense all the time, because we would have to be listening to everything, seeing everything, all the time. To begin to see what's happening, to condense it, we must see everything. As Cézanne says, we must see the fire that's hidden in a person or in a landscape. We must strive for what Jean-Marie Straub describes: if there's no fire in the shot, if there's nothing burning in your shot, then it's worthless. Somewhere in the shot, something must be on fire. This fire that must always be in the shot, it's the love letter in the bank. Very few people are going to see this love letter in the bank, and still fewer are going to write a love letter in a bank. So, to finish with the metaphor,

I would say that my work as a director, your work as students, future directors – it's in this bank, here. Your work is to continue trying to write love letters, and not cheques. Sometimes people don't notice your work, of course. Well, we resist and we keep going to the bank to write love letters.
It is perhaps time for us to say farewell ... I'm going to leave you in very good company, because I've brought a little piece of a great director named Cézanne, some words on the profession and our work, so, from somebody who died trying to paint a mountain. He really died on the field, because it was raining, it was really cold, he was getting on in years, but he wouldn't budge. He was trying to resist even the rain and the cold. He left us these words, these impressions on the work that we must do. He left them, and Danièle and Jean-Marie put them in a very beautiful film that I advise you to see (at the Athénée Français, I suppose, the only place where one could see such a film) that's called *Cézanne* (1989), and I'm going to leave you with that. Excuse me if I've not been terribly clear, and I hope one day to see, finally, to read your love letters.-

'You see, a motif is this ...' (He put his hands together, drew them apart, the ten fingers open, then slowly, very slowly brought them together again, clasped them, squeezed them tightly, meshing them.) 'That's what one should try to achieve. If one hand is held too high or too low, it won't work. Not a single link should be too slack, leaving a hole through which the emotion, the light, the truth can escape. You must understand that I work on the whole canvas, on everything at once. With one impulse, with undivided faith, I approach all the scattered bits and pieces. Everything we see falls apart, vanishes, doesn't it? Nature is always the same, but nothing in her that appears to us lasts. Our art must render the thrill of her permanence along with her elements, the appearance of all her changes. It must give us a taste of her eternity.

What is there underneath? Maybe nothing. Maybe everything. Everything, you understand! So I bring together her wandering hands. I take something at right, something at left, here, there, everywhere, her tones, her colors, her nuances, I set them down, I bring them together. They form lines. They become objects, rocks, trees, without my planning. They take on volume, value. If these volumes, these values, correspond on my canvas, in my sensibility, to the planes, to the spots which I have, which are there before our eyes, then my

canvas has brought its hands together. It does not waver. The hands have been joined neither too high nor too low. My canvas is true, compact, full. But if there is the slightest distraction, if I fail just a little bit, above all if I interpret too much one day, if today I am carried away by a theory which runs counter to that of yesterday, if I think while I paint, if I meddle, whoosh! everything goes to pieces.

Question: “Interpretation is worthless?”

The artist is no more than a receptacle for sensations, a brain, a recording apparatus. But if it interferes, if it dares, feeble apparatus that it is, to deliberately intervene in what it should be translating, its own pettiness gets into the picture. The work becomes inferior.

Question: “Do you mean that we should slavishly follow nature?”

That's not what I meant. Art is a harmony parallel to nature. What can we say to the fools who tell us: the painter is always inferior to nature? He is parallel to her. Provided, of course, he does not intervene deliberately. His only aspiration must be silence. He must stifle within himself the voices of prejudice, he must forget, always forget, establish silence, be a perfect echo. Then the landscape will inscribe itself on his sensitive tablet. In order to record it on the canvas, to externalise it, his craft will have to be appealed to, but a respectful craft which also must be ready only to obey, to translate unconsciously – so well does it know its language – the text it is deciphering, the two parallel texts, nature as seen, nature as felt, the one that is there... (he pointed to the green and blue plain), the one that is here... (he tapped his forehead), both of which must merge in order to endure, to live a life half human, half divine, the life of art, listen to me... the life of God.'
Then the landscape cast itself into me. I grabbed and put it on the canvas. See how the odor of pine needles envelops the sun. Each morning the festival begins, filled with the odor of stones and fresh green grass, and I marry Mt. St-Victoire. I take all of this, not with words but with colors. There is harmony within the sense of perfect contentment. In my mind, the world turns until everything melts together. My senses grasp this turning in a lyrical manner. Closing my eyes, I imagine the hill of St-Marc. The odor of scabiouses.

Notes

1. Masamichi Matsumoto is the director of Athénée Français Cultural Center, and Kazuyuki Yano is the chief of YIDFF (Yamagata International Documentary Film Festival) Tokyo Office.
2. Photographed by Nadar, this picture appears in the last sequence of Straub-Huillet's *Introduction to Arnold Schönberg's* Accompaniment to a Cinematic Scene (1972).
3. See: Round-table Talk attended by Mizoguchi and Ozu, in Masazumi Tanaka ed, *Ozu on Ozu 1933-1945* (Tokyo: Tairyusha, 1987), pp. 185-186 and Hideo Tsumura's comment in Shindo Kaneko, *The Life of a Film Director: The Chronicle of Kenji Mizoguchi*, (Tokyo: Eijinsha, 1975), p. 368.
4. On March 11, 2004, terrorists bombed commuter trains and a station in Madrid, killing 190 people.
5. ‘Letter to Paul Demeny, 15 May 1871,’ *Rimbaud Complete Works: Selected Letters*, trans. Wallace Fowlie (Chicago: Chicago University Press, 1967), p. 304.
6. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (Paris: Editions Montparnasse, 2004).

Arquivo documental

relativo à Lei do Cinema e do Audiovisual, criação do FICA e transformação do ICAM em ICA (2003-2007)

Legislação de referência (não transcrita aqui), disponível em www.ica-ip.pt:
— Lei nº 42/2004 de 18 de Agosto (Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual);
— Decreto-Lei nº 227/2006 de 15 de Novembro (Regulamento da Lei 42/2004);
— Portaria nº 277/2007 (Criação do Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual);
— Decreto-Lei nº 95/2007 de 29 de Março (lei orgânica do ICA)
Documento 1.

“Progama Mínimo” da Associação Portuguesa de Realizadores

7 de Maio de 2003

A ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE REALIZADORES foi convocada pelo Ministério da Cultura para discutir a nova lei de cinema e o regulamento respectivo, numa reunião no C.C.B. na terça-feira, 1 de Abril de 2003. Depois de uma reunião geral, aberta a todos os realizadores, a Associação decidiu apresentar o seguinte programa mínimo (em anexo) como contributo para a discussão desse novo projecto de lei. Assinaram o texto em anexo, os 60 seguintes realizadores:
Alberto Seixas Santos, António Escudeiro, António Loja Neves, Catarina Mourão, Carlos Braga, Catarina Alves Costa, Claudia Tomáz, Daniel Blaufuks, Edgar Feldman, Eduardo Condorcet, Elsa Bruxelas, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Fernando Vendrell, Francisco Villalobos, Inês de Medeiros, Isabel Aboim, Isabel Rosa, Ivo Ferreira, Jeanne Waltz, João Botelho, João Canijo, João Mário Grilo, João Matos Silva, João Pedro Rodrigues, Joaquim Pinto, Jorge António, Jorge Cramez, Jorge Silva Melo, José Alvaro Morais, José Nascimento, José Filipe Costa, Leonor Areal, Luis Alvarães, Luis Fonseca, Luis Alves de Matos, Madalena Miranda, Manuel Mozos, Manuel João Aguas, Margarida Cardoso, Margarida Gil, Miguel Gomes, Nuno Amorim, Paulo Guilherme Santos, Paulo Rocha, Pedro Caldas, Pedro Costa, Pedro Sena Nunes, Pierre-Marie Goulet, Raquel Freire, Regina Guimarães, Renata Sancho, Rita Azevedo Gomes, Rodrigo Areias, Rosa Coutinho Cabral, Solveig Nordlund, Sandro Aguilar, Serge Tréfaut, Teresa Garcia, Teresa Villaverde.

PROGRAMA MíNIMO

Uma nova lei que se destina a regular a actividade cinematográfica deve pressupôr que o cinema é prioritáriamente uma arte e é por isso que é tutelada pelo Ministério da Cultura.
Pelo menos desde 1971 que o país entendeu fomentar e defender o seu cinema como uma afirmação entre outras, da sua arte, da sua cultura e da sua história. Impediu-se assim, através da lei de 1971 e decretos regulamentares subsequentes que o cinema português fosse esmagado por interesses estranhos a esses princípios. A crescente indústria do cinema americano, a televisão e a propaganda.
A lei de 1971 é o resultado da constatação da impossibilidade da criação de uma indústria de cinema em Portugal. Se em 1971 essa impossibildade era manifesta, hoje ela é absolutamente clara. Não há em nenhum país europeu nem do resto do mundo com a dimensão do nosso (da Irlanda à Dinamarca, da Suécia à Suiça, etc.) nenhuma indústria de cinema. E mesmo países com a dimensão do Canadá, do Brasil ou a Itália viram o seu cinema nacional destruido pelo baixo desejo de o transformarem em imitação ridícula da indústria americana, que como toda a gente sabe não admite concorrência. Foi isso que o legislador viu há 30 anos. "A regra quer sempre a morte da excepção". O cinema português é uma das excepções, e uma excepção nobre de que nos orgulhamos e de que os poderes públicos se deviam orgulhar.
Por isso qualquer projecto de uma nova lei de cinema deve reger-se pelos princípios da lei de 1971 adaptados à nova Constituição da República e também adaptados à existência de uma indústria impiedosa e dominadora que para sobreviver precisa de ser única.
Exigimos que o Estado cumpra as suas obrigações com a Arte e a Cultura, excepções confirmadas nas regras do comércio internacional.
Todos os meios financeiros que o Estado português capte para desenvolver quer a arte cinematográfica quer os produtos audiovisuais são bem vindos (fazem parte da sua responsabilidade) desde que haja uma separação clara entre o cinema e o audiovisual. Todos sabemos que os objectivos, o modo de produção, o modo de difusão e o modo de consumo das obras cinematográficas e dos produtos audiovisuais são radicalmente diferentes.
As fontes de financiamento para a produção do audiovisual devem ser asseguradas pelos cadernos de encargos das televisões e separadas absolutamente das verbas do cinema.
Este ante-projecto confunde voluntáriamente estas realidades, omite deliberadamente o organismo que deve gerir o cinema, e promove o desvio e a sangria dos dinheiros da arte e da cultura para uma indústria que não assenta em nada. É esta ilegalidade que este projecto lei quer tornar legal. Como se estivéssemos a viver em ditadura, este anteprojecto de lei quer decretar a morte de uma arte que é verdadeira, livre e admirada em todo o mundo. Como ainda não pode matar os artistas mata a possibilidade das suas obras.
Ao contrário do que nos propõem exigimos uma lei que defenda o cinema com um ordenamento jurídico lógico e claro.
Essa nova lei deve integrar o programa mínimo de que não estamos dispostos a abdicar, respeitante a obras cinematográficas.

Assim:
1- Queremos um Instituto para o cinema com autonomia administrativa e financeira.
2- O aumento das receirtas desse instituto deve implicar um aumento de numero de filmes assistidos financeiramente em cada ano, em todas as áreas e géneros de produção.
3 – O Instituto fica obrigado a anunciar o seu plano de produção anual, sujeito aos seguintes items:
3.1 - Na totalidade dos concursos públicos deverá ser garantido um número mínimo de 20 filmes anuais de longa metragem incluindo pelo menos 4 filmes de primeiras obras.
3.2 - um minimo de 25 curtas metragens de ficção.
3.3 - um mínimo de 20 obras cinematográficas documentais
3.4 - um mínimo de filmes de animação (longas e curtas metragens)
3.5 - Os projectos, em qualquer dos concursos, podem ser apresentados pelos realizadores, pelo menos em igualdade de circunstâncias com os produtores, embora o financiamento seja entregue ao produtor, escolhido pelo realizador e indicado num prazo mínimo de 90 dias após a atribuição do apoio financeiro.
3.6 – O organismo que rege o cinema deve anunciar no princípio de cada ano a calendarização e as verbas envolvidas em cada concurso mantendo o anúncio das verbas e da composição do júri pelo menos trinta dias antes de cada um deles.
4 – A anunciada Comissão Técnica será bem vinda desde que sirva para analisar e fiscalizar a viabilidade dos orçamentos, o cumprimento dos prazos e a boa execução do plano de produção, isto é, com funções anteriores e posteriores às do júri.
5 – O anunciado programa de Apoio Financeiro a Planos de Produção Plurianuais deve ser encarado como experimental nos primeiros anos da sua existência e deve destinar-se prioritáriamente ao aparecimento de novos produtores sem prejudicar a independência dos realizadores e garantir também um número mínimo de primeiros filmes. O financiamento deste programa deve ser suplementar em relação ao plano de produção enunciado nos numeros anteriores e apoiado por um protocolo entre a Secretaria de Estado da Indústria, Comércio e Serviços e o Ministério da Cultura.
6 – Os critérios de selecção das obras cinematográficas em todos os concursos e no programa suplementar plurianual devem reger-se pelos seguintes princípios:
6-1 - Natureza e qualidade do tema
6.2 - Características qualitativas da realização.(o cinema é o modo de filmar)
6.3 - Adequação do projecto aos meios financeiros disponíveis.
6.4- Idoneidade do produtor no caso de o projecto ser por ele apresentado
7 – Para corrigir as possíveis injustiças subjectivas (todos os critérios de escolha por mais regras "objectivas" que nos queiram apresentar são sempre subjectivos) fica o Instituto obrigado para cada concurso e para cada programa a nomear comissões artisticas, isto é, júris idóneos que tenham dado provas da sua capacidade de ler cinema.
A rotatividade anual de júris competentes é uma garantia para a diversidade e a liberdade das escolhas.

Associação Portuguesa de Realizadores (APR)
7 de Maio de 2003

Documento 2.

Manifesto da Associação Portuguesa de Realizadores sobre a Lei do Cinema

(24 de Março de 2004)

DEPOIS DE UM LONGO PROCESSO, o Governo prepara-se para fazer aprovar, no próximo dia 30, no plenário da Assembleia da República, uma nova Lei do Cinema, desta vez intitulada Lei das Artes Cinematográficas (porquê o plural?) e do Audiovisual.

Do texto desta Lei desaparece o Instituto do Cinema e é criado um denominado Fundo para o Investimento e Fomento das Artes Cinematográficas e do Audiovisual, através do qual o Governo ameaça converter o (pouco) dinheiro disponível para a produção do cinema português no capital de um suspeito negócio a estabelecer com os distribuidores e exibidores americanos e as estações privadas de TV e destinado a financiar projectos com uma suposta "grande atractividade comercial".

Tais manobras acontecem no momento em que o cinema português, para além de ter reforçado a sua identidade e os seus modos de produção, formou uma massa crítica ampla e extremamente diversificada (como se prova pela crescente qualificação das candidaturas aos concursos públicos do ICAM), composta por jovens autores em início de carreira e cineastas com obra já feita e reconhecida interna e externamente.

Assim, quando todos os indicadores apontam para uma consolidação da cinematografia portuguesa, em torno de uma produção numerosa e diversificada, o Governo pretende agora, num passe de ilusionismo, arruinar os fundos da cultura em negócios duvidosos, estrangulando a produção, produzindo muito menos filmes e muito mais caros, expulsando do sistema dezenas de criadores, em nome de um mirífico "cinema comercial" nacionalista, que em Portugal só deu prejuízo (cultural e financeiro), como continuará a dar no futuro.

A verdade é que nenhum raciocínio económico pode suportar a legitimidade deste cinema "caro e comercial", nem o Governo - em absoluta e irresponsável navegação à deriva - se apoiou em qualquer estudo prospectivo.

Porque a verdade é que quanto mais dinheiro se investe num filme português mais prejuízo ele causa ; enquanto, pelo contrário, se tem demonstrado a muito melhor "performance comercial" de filmes muito mais baratos, muito mais livres e originais que circulam pelo mundo todo, mobilizando espectadores de gerações, culturas e mercados completamente diferentes.

Para o cinema – como para toda a arte e toda a cultura -, exigimos, assim, um Ministério da Cultura com uma efectiva política cultural e artística e não um Ministério do Negócio.

Não queremos políticas comerciais ou industriais no Ministério da Cultura (ainda por cima, completamente ilegais no quadro dos acordos internacionais do comércio), mas efectivas políticas de protecção e defesa do cinema português, num mercado selvaticamente abandonado aos interesses das grandes produtoras americanas.

Exigimos que o dinheiro do cinema seja para o cinema, que seja disputado em concursos públicos com regras e critérios transparentes, assegurando a liberdade e a independência da criação. Queremos que isto se faça em nome da soberania cultural do país, em nome da ligação do cinema a todas as artes e em nome, também, do património e da identidade de Portugal.

A tal "atractividade comercial" dos filmes "caros" defendida pelo Governo fica demonstrada pela relação custos/receitas dos dois filmes portugueses cujos custos ultrapassaram, nos últimos anos, os 3 milhões de euros: o primeiro "rendeu" nas bilheteiras cerca de 100 mil euros, tendo "realizado" um prejuízo de 2,9 milhões de euros; o segundo não passou dos 50 mil euros, para um prejuízo de 2,95 milhões de euros.

Exigimos do Ministério da Cultura um Instituto do Cinema, com receitas próprias e autonomia administrativa e financeira, assim como queremos uma separação clara entre a arte do cinema (uma só) e os interesses mercantis do audiovisual.

Quarenta anos depois do início do Cinema Novo português, não podemos admitir que o cinema português seja subjugado aos interesses das televisões privadas e públicas nem que o Governo se sirva do estatuto cultural do cinema, para financiar, pela calada – e como se presume pelo tal Fundo de Investimento -, os défices das televisões e a sua crónica incapacidade de produção.

Queremos mais legalidade na Lei. Exigimos que ela seja regulamentada no espírito do seu preâmbulo, proporcionando as condições de produção para mais filmes e mais diferentes, com mais gente a filmar de todas as gerações. E queremos, sobretudo, que o Estado se remeta ao seu papel de garante da liberdade e de defesa intransigente da independência dos criadores e das suas obras. Para que no futuro possamos saber, realmente, o que foi este País, em imagens e sons livres e autênticos, pensados e realizados fora das pressões de agiotas que, desde há muito, nada mais fizeram que hipotecar o imaginário e boa parte da vida dos portugueses aos interesses do cinema americano e às modas da televisão brasileira.

Sacrificar uma cinematografia a tais desígnios é um crime hediondo, incompatível com a história e as regras da democracia e a defesa da liberdade. E tudo indica poder ser este apenas o princípio do fim da soberania cultural portuguesa, um fim anunciado para a sua independência e originalidade, em nome de uma literatura de best-sellers, de uma pintura e de uma escultura decorativas, de um teatro de anedotas, de uma dança folclórica, o regresso, enfim, a um país de analfabetos e ao pesadelo de uma cultura retrógrada, completamente abandonada às conjunturas do mercado e aos interesses dos senhores que o comandam. Viva o CINEMA PORTUGUÊS !

A.P.R. Associação Portuguesa de Realizadores

Versão francesa, divulgada para conhecimento internacional e recolha de apoios

MANIFESTE DE L'ASSOCIATION PORTUGAISE

DE REALISATEURS -A.P.R.
du 26 Mars 2004

Le Gouvernement Portugais s'apprête à faire voter au milieu du mois d'Avril une nouvelle Loi du Cinéma, intitulée Loi des Arts Cinématographiques (pourquoi le pluriel?) et Audiovisuels. L'Institut du Cinéma, ICAM, (équivalent portugais du C.N.C) disparaît de la loi. Par contre est créé un "Fonds pour l'Investissement et le Développement des Arts Cinématographiques et de l'Audiovisuel" à travers lequel le Gouvernement menace de convertir le peu d'argent disponible pour la production du cinéma portugais en capital pour un commerce louche avec les distributeurs et exploitants américains et les chaînes privées de télévision, un "Fonds" destiné à financer des projets supposée attirer le public afin de générer des bénéfices.
De telles manoeuvres arrivent au moment où le cinéma portugais, après avoir renforcé son identité et ses modes de production, a vu apparaître de jeunes auteurs et a permis le travail de cinéastes confirmés dont l'oeuvre est reconnue tant au niveau national qu'international. Ainsi, alors que tous les indicateurs démontrent une consolidation de la cinématographie portugaise autour d'une production importante et diversifiée, le Gouvernement Portugais prétend maintenant, par un numéro d'illusionniste, ruiner les fonds de la culture au profit d'un commerce douteux, étranglant la production, produisant moins de films mais au budget beaucoup plus élevé, excluant du système des dizaines de créateurs, au nom d'un mirifique "cinéma commercial" qui, au Portugal, n'est parvenu qu'à engendrer des échecs financiers et des naufrages culturels.
Aucun raisonnement économique ne peut étayer la légitimité de ce cinéma "cher et commercial": et le Gouvernement - dans une irresponsable navigation à la dérive - ne s'appuie pour légitimer ce choix sur aucune étude prospective.
En vérité, plus il est investi d'argent dans un film portugais plus grand est le préjudice qu'il provoque; tandis que, au contraire, il a été démontrée la bien meilleure "performance commerciale" de films beaucoup moins coûteux, beaucoup plus libres et originaux, films qui, eux, circulent dans le monde entier, mobilisant des spectateurs de générations différentes et de cultures diverses.
Pour le cinéma - comme pour tous les arts et toute la culture – nous exigeons donc un Ministère de la Culture, avec une politique culturelle et artistique effective, et non un Ministère du Commerce. Nous n'acceptons pas les politiques commerciales et industrielles au sein du Ministère de la Culture (contraires aux accords internationaux du commerce et aux directives communautaires sur le statut de l'exception culturelle) mais nous voulons de véritables politiques qui protègent et défendent le cinéma portugais dans un marché abandonné aux intérêts de l'industrie américaine.
Nous exigeons que l'argent du cinéma soit pour le cinéma, qu'il soit attribué à travers des concours publics avec des règles et des critères transparents qui assurent la liberté et l'indépendance de la création. Nous voulons que cela soit fait au nom de la souveraineté culturelle du pays et au nom des liens qui unissent le cinéma à tous les autres arts, et aussi au nom de la préservation de l'identité culturelle de chaque pays.
Nous exigeons du Ministère de la Culture un Institut du Cinéma, avec des recettes propres et une autonomie administrative et financière et nous voulons aussi une séparation claire entre l'art du cinéma et les intérêts de l'audiovisuel, qui, eux, relèvent exclusivement des cahiers des charges des télévisions et doivent être absolument séparés des fonds qui soutiennent le cinéma.

Nous ne pouvons admettre que le cinéma portugais soit soumis aux intérêts des télévisions privées et publiques ni que le Gouvernement se serve du statut culturel du cinéma pour financer en douce - à travers le dit "Fonds d'Investissement" - les déficits des télévisions et leur incapacité chronique à soutenir la production.
Nous exigeons que la loi respecte les principes énoncés en son préambule: plus de films, plus de diversité, possibilité pour plus de cinéastes - de toutes les générations- de filmer. Et nous voulons surtout que l'État en revienne à son rôle de garant de la liberté et de la défense intransigeante des créateurs et de leurs oeuvres, sans les prétentions populistes qui, depuis longtemps, ont fait main basse sur l'imaginaire des Portugais au profit des intérêts de l'industrie du cinéma américain et des sous-produits de la télévision brésilienne.
Sacrifier une cinématographie à de tels desseins est un crime à l'encontre de la démocratie et de la liberté de tous. Et tout indique que ce ne pourrait être que le début d'un processus mettant fin à la souveraineté culturelle portugaise, une mort annoncée de son indépendance et de son originalité au nom d'une politique culturelle menée en faveur d'une "littérature" de best-sellers, d'une "peinture" et "sculpture" décorative, d'un "théâtre" de boulevard, d'une musique de super-marché, le retour enfin au cauchemar d'une sous-culture rétrograde, obéissant aux caprices du marché et aux intérêts des messieurs qui croient le diriger.

Lisbonne, le 26 Mars 2004
A.P.R. Associação Portuguesa de Realizadores.

L' A.P.R., la plus importante association de réalisateurs au Portugal, réunit 56 réalisateurs de longs et courts-métrages de fiction, documentaire et animation:
Sandro Aguilar, Manuel João Aguas, Luis Alvarães, Catarina Alves Costa, Luis Alves de Matos, Nuno Amorim, Jorge António, Leonor Areal, Rita Azevedo Gomes, Carlos Braga, Daniel Blaufuks, Margarida Cardoso, José Pedro Cavalheiro, João Botelho, João Canijo, José Filipe Costa, Pedro Caldas, Eduardo Condorcet, Pedro Costa, António Escudeiro, Edgar Feldman, Luciana Fina, Luis Fonseca, Raquel Freire, Teresa Garcia, João Mário Grilo, Margarida Gil, Miguel Gomes, Pierre-Marie Goulet, Regina Guimarães, António Loja Neves, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, João Matos Silva, Inês de Medeiros, Madalena Miranda, José Álvaro Morais, Catarina Mourão, Manuel Mozos, José Nascimento, Solveig Nordlund, Joaquim Pinto, João Ribeiro, Paulo Rocha, João Pedro Rodrigues, Monique Rutler, Saguenail, Renata Sancho, Alberto Seixas Santos, Pedro Sena Nunes, Jorge Silva Melo, Serge Tréfaut, Fernando Vendrell, Francisco Villa-Lobos, Teresa Villaverde, Jeanne Waltz.

Documento 3.

<www.peticaopublica.com/?pi=P2010N1571>

Março 2010

Manifesto pelo Cinema Português

Para: Ministra da Cultura

NUNCA COMO NOS ÚLTIMOS vinte anos teve o cinema português uma tão grande circulação internacional e uma tão grande vitalidade criativa. E nunca como hoje ele esteve tão ameaçado. No mesmo ano em que um filme português ganhou em Cannes a Palma de Ouro da curta-metragem e tantos e tantos filmes portugueses foram vistos e premiados um pouco por todo o mundo, o cinema português continua a viver sob a ameaça de paralisação e asfixia financeira.

Desde há dez anos que os fundos investidos no cinema não cessaram de diminuir: a produção e a divulgação do cinema português vivem tempos cada vez mais difíceis. E a criação de um Fundo de Investimento (e a promessa de um grande aumento de financiamentos), revelou-se uma enorme encenação que na generalidade só serviu para legitimar o oportunismo de uns tantos.

O cinema português vive hoje uma situação de catástrofe iminente e necessita de uma intervenção de emergência por parte dos poderes públicos e em particular da senhora Ministra da Cultura.

O cinema português - o seu Instituto - ao contrário do que é repetido vezes sem conta, é financiado por uma taxa (3,2%) sobre a publicidade na televisão, e não pelo Orçamento de Estado.

O financiamento do cinema português desceu na última década mais de 30% e a produção de filmes, documentários e curtas-metragens, não tem parado de diminuir.

O Fundo de Investimento no cinema, que era suposto trazer à produção 80 milhões de euros em cinco anos, está paralisado e manietado pelos canais de televisão e a Zon Lusomundo, e não só não investiu quase nada, como muito do pouco que investiu foi-o em coisas sem sentido.

Por isso se torna imperioso e urgente:

a) normalizar o funcionamento desse Fundo e multiplicar as verbas disponíveis para investimento na produção de cinema, nomeadamente multiplicando as receitas do Instituto de Cinema, e tornando as suas regras de funcionamento transparentes e indiscutíveis;

b) normalizar a relação da RTP (serviço público de televisão) com o cinema português, fazendo-a respeitar a Lei e o Contrato de Serviço Público, assinado com o Estado Português;

c) aumentar de forma significativa o número de filmes, de primeiras-obras, de documentários, de curtas-metragens, produzidos em Portugal;

d) e actuar de forma decidida em todos os sectores – não apenas na produção, mas também na distribuição, na exibição, nas televisões (e em particular no serviço público), e na difusão internacional do cinema português.

Depois de mais de seis anos de inoperância e desleixo dos sucessivos Ministros da Cultura, que conduziram o cinema português à beira da catástrofe, impõe-se:

1. Normalizar o funcionamento do FICA (Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual) reconduzindo-o à sua natureza original: um fundo de iniciativa pública, tendo como objectivo o aumento dos montantes de financiamento do cinema e da ficção audiovisual original em língua portuguesa e o fortalecimento do tecido produtivo e das pequenas empresas de produção de cinema. E fazer entrar nos seus participantes e contribuintes os novos canais e plataformas de televisão por cabo (meo, Clix, Cabovisão, etc), que inexplicavelmente têm sido deixados fora da lei;

2. Multiplicar as fontes de financiamento do cinema português, nomeadamente junto da actividade cinematográfica, recorrendo às receitas da edição DVD (a taxa cobrada pela IGAC, cuja utilização é desconhecida, e que na última década significou dezenas de milhões de euros); à taxa de distribuição de filmes (que há décadas não é actualizada) e à taxa de exibição. As receitas das taxas que o Estado cobra ao funcionamento da actividade cinematográfica devem ser integralmente reinvestidas na produção e na divulgação do cinema português (produção, distribuição, edição DVD, circulação internacional);

3. Aumentar as fontes de financiamento do Instituto de Cinema, para aumentar o número, a diversidade, a quantidade e a qualidade, dos filmes produzidos. Filmes, primeiras-obras, documentários, curtas-metragens, etc.

4. Apoiar os distribuidores e exibidores independentes, e estimular o aparecimento de novas empresas nesta actividade, de forma a que o cinema português, o cinema europeu e o cinema independente em geral, possam chegar junto do seu público. E apoiar os cineclubes, as associações culturais e autárquicas, os festivais e mostras de cinema, que um pouco por todo o país fazem já esse trabalho;

5. Fazer cumprir o Contrato de Serviço Público de Televisão por parte da RTP, que o assinou com o Estado Português, e que está muito longe de o respeitar e às suas obrigações, na produção e na exibição de cinema português, europeu e independente em geral. E contratualizar com os canais privados e as plataformas de distribuição de televisão por cabo, as suas obrigações para com a difusão de cinema português.

O cinema português, que vale a pena, tem hoje em dia, apesar da paralisia, quando não da hostilidade, dos poderes públicos, um indiscutível prestígio internacional. Os seus realizadores, actores, técnicos, produtores, não deixaram de trabalhar apesar de tudo o que se tem vindo a passar. Está na altura de os poderes públicos assumirem as suas responsabilidades. É necessária uma nova Lei do Cinema, mas é urgente uma intervenção de emergência no cinema português.

Assinam: os realizadores Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo, João Botelho, Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Margarida Cardoso, Bruno de Almeida, Catarina Alves Costa e João Salaviza.
E os produtores Maria João Mayer (Filmes do Tejo), Abel Ribeiro Chaves (OPTEC), Alexandre Oliveira (Ar de Filmes), Joana Ferreira (C.R.I.M.), João Figueiras (Black Maria), João Matos (Terratreme), João Trabulo (Periferia Filmes) e Pedro Borges (Midas Filmes).

Documento 4.

O cinema português nunca existiu tanto e com tão pouco

(Artigo)
31.03.2010 - Inês Nadais in www.ipsilon.pt e www.publico.pt, consultado em 31.03.2010

O alerta lançado por um grupo de realizadores e produtores para o estado em que se encontra o cinema português fala em calamidade pública. A realidade não anda longe

EM 2009, O CINEMA PORTUGUÊS foi a retrospectiva de Pedro Costa na Tate Modern e a Palma de Ouro em Cannes para uma curta-metragem de João Salaviza, Arena, mais os 929 mil euros de receita de bilheteira de Amália, o Filme, e um possível blockbuster português falado em inglês, Second Life, que acabou por não sair das salas em ombros mas ainda assim fez 90 mil espectadores (desde 2004, só sete longas-metragens de produção nacional tiveram melhor desempenho). É muito, é pouco? É o que há, com o dinheiro que há: no ano passado, o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) investiu um total de 8 milhões de euros no apoio à criação e à produção cinematográfica. São cinco milhões a menos do que o dinheiro disponível em 2000 e 7,5 milhões a menos do que em 2001. Agora já sabemos do que falamos quando falamos da "catástrofe iminente" do cinema português - uma declaração de calamidade pública que levou mais de 2300 pessoas, encabeçadas por Manoel de Oliveira, a exigirem, no Manifesto pelo Cinema Português de há duas semanas e meia, "uma intervenção de emergência" da ministra da Cultura.

Como é que se vive, afinal, do cinema português? "Vivemos mais para o cinema do que propriamente do cinema", resume Rodrigo Areias, 31 anos, com um historial de produção repartido entre Periferia Filmes, que fundou com João Trabulo, e o Bando à Parte, um colectivo do Porto. Está a filmar pela primeira vez com dinheiros do ICA - recebeu um apoio de 42 mil euros -, depois de ter feito uma longa, *Tebas*, e uma curta multipremiada, *Corrente*, sem financiamento público: "É possível fazer filmes em Portugal sem apoio do Estado, claro - mas tens de ter um gang contigo a alinhar nessa maluquice. Os técnicos e os actores do *Corrente* não receberam um chavo. Não dá para fazer a coisa assim a vida inteira."

E no entanto tem sido essa a vida inteira recente do cinema português - mesmo produtoras sólidas, como a MGN Filmes de Tino Navarro ou a Filmes do Tejo de Maria João Mayer, admitem que o sector está perto da ruptura. "Em 20 e tal anos nunca deixámos de cumprir um único compromisso. Mas não dá para grandes aventuras, como é óbvio. E a situação agravou-se muito com a diminuição dos apoios à produção, num país em que ainda não há condições para o autofinanciamento da actividade cinematográfica. Há produtoras mais conservadoras que conseguem resistir, mas muitas estarão a perguntar seriamente se devem fechar a porta", sublinha Tino Navarro. Luís Urbano, cuja O Som e a Fúria produziu um dos casos mais singulares do cinema português dos últimos anos, *Aquele Querido Mês de Agosto* (mais de 20 mil espectadores em Portugal, e uma carreira internacional que podemos considerar exuberante: só numa semana, fez mais de 4000 espectadores na Argentina), por exemplo: "Em 2009 não ganhámos nenhum apoio e por isso este ano não vamos produzir nada. Essa interrupção pode ser fatal para nós - e estamos a falar de uma das produtoras mais bem-sucedidas, o que dá para ter uma ideia da fragilidade de tudo isto." Também a Stopline, de Leonel Vieira, se viu impedida de fazer filmes no ano passado: "A produção está de facto paralisada", diz o realizador.

Mesmo quando há apoios do ICA e, portanto, dinheiro para remunerar a mão-de-obra envolvida, o cinema é uma actividade particularmente mal paga, sublinha Pedro Borges, da Midas Filmes, um dos primeiros subscritores do manifesto: "Nesse sentido, todos os filmes sérios são em grande parte autofinanciados. São feitos com montantes baixíssimos para o que deviam custar e para o que se gasta noutros países, e as pessoas ganham muito mal. Não é saudável." A estagnação dos financiamentos do ICA provocou um claro "empobrecimento" do sector, acrescenta Maria João Mayer: "Produzir filmes é economicamente catastrófico."

"Matar no ovo uma geração"

Em Portugal, o cinema é um tecido precário composto sobretudo por microempresas - mas que em 2005, segundo dados do estudo O Sector Cultural e Criativo em Portugal, encomenda do Ministério da Cultura à Augusto Mateus & Associados, empregava 6020 trabalhadores e representava 4,5 por cento da riqueza gerada em Portugal pelo sector (165 milhões de euros). Podíamos fazer muito mais e muito melhor, insiste Pedro Borges: "Há cada vez mais pessoas a querer fazer filmes e cada vez se apoiam menos filmes. Estamos a matar "no ovo", como se costuma dizer, toda uma nova geração."

O problema é estrutural e tem a ver com a gritante insuficiência do mercado português - somos um país pequeno e só vamos 1,6 vezes por ano ao cinema, quando a média europeia é de 2,3 vezes -, com o desinteresse dos privados pelo cinema de produção nacional (Pedro Borges diz que faz falta uma verdadeira Lei do Mecenato, António Ferreira, da ZEDFilmes, e Leonel Vieira dizem que é preciso copiar o modelo brasileiro de incentivos fiscais) e com a má relação entre o cinema português e os espectadores. "A quota de mercado do cinema nacional é de dois por cento. É irrisório. A média europeia é de 23 por cento. Se estivéssemos na média, tínhamos quatro milhões de

espectadores e 20 milhões de euros de receitas de bilheteira", aponta Tino Navarro. Seria todo um outro filme, concordam os restantes produtores ouvidos pelo PÚBLICO.

Apesar de tudo, 2009 não foi um ano para esquecer: mesmo tendo tido de desistir, "por causa da paralisia do Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual [FICA]" (ver caixa), de um projecto em 3D, a MGN Filmes conseguiu manter a sua média de produção (um filme a um filme e meio por ano) e, em Coimbra, a produtora de António Ferreira teve "até um ano bastante produtivo" (duas longas, um documentário, três curtas), em parte graças a sinergias com o estrangeiro. "Estamos cada vez mais a fazer co-produções com outros países porque a estagnação financeira sente-se muito mais em Portugal. Aqui nunca houve muito dinheiro para fazer cinema - e o que há está mal distribuído", diz o realizador, cuja recente segunda longa-metragem, *Embargo*, foi "viabilizada fora de Portugal".

Publicidade e videoclips

Para sobreviver - sobretudo em Coimbra, na periferia do cinema português -, a ZEDFilmes teve de diversificar a sua área de negócios e ir também à publicidade e aos videoclips, que representam actualmente 50 por cento da sua produção. É esse jogo de cintura que lhe tem permitido manter uma equipa fixa de sete pessoas - e gerar dinheiro para fazer filmes não subsidiados: "Quando conseguimos o financiamento para o documentário *Futebol de Causas*, já estávamos há meses a filmar. É avançando por nossa conta que temos conseguido continuar a produzir. Mas sempre com muito aperto financeiro."

A Stopline também optou pela diversificação: "Estamos a produzir séries de televisão e filmes publicitários. Estrategicamente, desde que criámos a empresa quisemos estar presentes nas três áreas - até porque em Portugal seria impossível viver só de cinema. A Stopline só tem alguma estabilidade porque a publicidade é um sector forte da facturação", diz Leonel Vieira". No cinema, Brasil e Espanha têm sido parceiros estratégicos; é "o único caminho viável" para quem não quer "passar a vida a contar histórias só à medida do dinheiro que existe em Portugal", e das audiências portuguesas. Uma das próximas produções da Stopline é, de resto, a adaptação cinematográfica de Budapeste, o romance de Chico Buarque.

Fora de Lisboa, a Bando à Parte vai mantendo, com a produção de videoclips e habilidosas montagens financeiras com o estrangeiro (Brasil e Finlândia, por exemplo), uma actividade regular. "Mas estamos todos permanentemente em risco de passar a ir vender sapatos para o centro comercial. Infelizmente, somos uma espécie em vias de extinção", diz Rodrigo Areias. Ou pelo menos uma espécie na gaveta: na da Midas, por exemplo, estão neste momento projectos como o cinco-em-um *Histórias de Amor* (cinco contos de José Cardoso Pires realizados por Fernando Lopes, Fonseca e Costa, Joaquim Leitão, Margarida Cardoso e Cláudia Clemente), a série de três episódios para televisão que devia acompanhar a próxima longa de João Canijo, *Sangue do Meu Sangue*, e *Com a Roupa do Corpo*, documentário de Helena Matos sobre os retornados. Na da Filmes do Tejo, há uma longa de Inês de Medeiros que espera há dois anos por financiamento e um projecto de adaptação de um romance de José Eduardo Agualusa. Não sabemos se, nem quando, os iremos ver. É portanto aqui que está pelo menos uma parte do cinema português: corremos o risco de ficar sem ele.

Promessa de "uma nova era para o cinema e audiovisual em Portugal" já leva cinco anos de quase estagnação

(Artigo) 31.03.2010 - Sérgio C. Andrade com Inês Nadais in www.ipsilon.pt e www.publico.pt, consultado em 31.03.2010

Todos são unânimes: o FICA está paralisado e assim não pode continuar. Mas se alguns vêem um problema endémico, outros esperam ainda dele um contributo

O FUNDO DE INVESTIMENTO PARA O CINEMA E AUDIOVISUAL (FICA) foi criado em 2004 no consulado de Pedro Roseta, ministro da Cultura do governo social-democrata de Durão Barroso. Mas só em meados de 2007, era ministra a socialista (independente) Isabel Pires de Lima, o organismo foi efectivamente lançado, com a promessa de que se estava a inaugurar "uma nova era para o cinema e audiovisual em Portugal". O horizonte dessa promessa media-se num volume de 83 milhões de euros a distribuir por cinco anos (cerca de 16 milhões em cada) e reunidos pelas contribuições regulares das cinco entidades participantes - o Estado, através do IAPMEI, a Zon e os três canais de televisão generalistas, RTP, SIC e TVI.

Pouco mais de um ano passado, o FICA entrou em letargia, e assim tem permanecido até ao presente. Dos primeiros contratos assinados ou negociados com os produtores, apenas uma parte ínfima foi cumprida. Até ao momento, e mesmo se vamos já a meio do primeiro quinquénio, segundo os números disponibilizados pelo Ministério da Cultura (MC), os cinco fundadores apenas realizaram a subscrição de 17,3 milhões de euros. E o incumprimento começou pelo próprio Estado, que, até agora, só realizou um décimo (3,3 milhões de euros) do seu compromisso total, verba com que interveio no "investimento indirecto" em três empresas: a Utopia Filmes (produtora de Second Life), a Valentim de Carvalho Filmes (*Amália* e Uma *Aventura na Casa Assombrada* foram as suas produções mais notórias) e a produtora de TV e multiplataforma Be Active II (que se candidatou com um pacote que incluía a série da RTP1 *Flatmates T2 para 3*, *Castigo Final*, uma coprodução com o Brasil, e a série policial *The Line/ The Weight*, com Linda Hamilton como protagonista).

O "exemplo" do Estado parece ter sido seguido pela Zon e pelas televisões. "Isto é inaceitável. É o Governo a não cumprir aquilo que ele próprio legislou; e não é justo, para ninguém", protesta Tino Navarro, numa posição que é denominador comum de todos os produtores por nós ouvidos. Leonel Vieira, também realizador ("A Selva"), constata que "a regulamentação dos financiamentos não tem sido muito bem tratada pelos políticos, ao contrário do que acontece em Espanha, França ou mesmo no Brasil e na Argentina".

Aparentemente, o atraso na realização da subscrição do Governo ficou a dever-se a um diferendo com a ESAF, a empresa do Grupo BES inicialmente escolhida para gerir os dinheiros do FICA, que viria a manifestar "fortes reservas jurídicas" ao recurso por parte do Estado a verbas do QREN para esse fim - estaria em causa a utilização de fundos europeus para uma região, Lisboa e Vale do Tejo, que já não teria direito a eles... A actual ministra da Cultura, Gabriela Canavilhas, veio reconhecer já publicamente a insustentabilidade da situação e, em acordo com os demais fundadores, decidiu dispensar os serviços da ESAF e abrir concurso para a sua substituição. A confirmarem-se os prazos anunciados pelo presidente do Instituto de Cinema e do Audiovisual (ICA), José Pedro Ribeiro, nos próximos dias deverá ser transmitida à assembleia geral de participantes do FICA "uma proposta de designação da nova entidade gestora" decorrente das candidaturas entretanto recebidas, e cujo número não foi divulgado. "O FICA retomará o seu funcionamento normal com a maior urgência possível", acrescenta o responsável pelo instituto.

Projectos pelo caminho

No caminho ficou, entretanto, o rasto dos prejuízos de quantos criaram expectativas face à criação do organismo, mesmo que ele fosse visto e apreciado com sensibilidades diversas por parte dos diferentes agentes do sector. "Do FICA, não recebi até agora nem um tostão", realça Tino Navarro, que candidatou oito projectos e que, mesmo assim, concretizou as longas-metragens *A Esperança Está Onde Menos Se Espera*, de Joaquim Leitão, e *Capitães de Areia*, uma adaptação do romance homónimo de Jorge Amado realizado pela sua neta, Cecília Amado. "O Fundo podia significar uma alteração importantíssima, e que traria à produção de cinema quase tanto como o ICA, e portanto dobraria o investimento público", diz Pedro Borges, da Midas, lamentando ainda que o FICA tenha, até agora, desbaratado dinheiro com produções que considera "de duvidoso interesse e nenhuma rentabilidade". "O FICA veio criar uma expectativa gigantesca no sector e depois defraudou-a", lamenta, por sua vez, Rodrigo Areias, realizador e produtor radicado em Guimarães. "Pensou-se que a existência de um fundo para o cinema comercial também abriria espaço para o cinema de autor", o que não veio a verificar-se, acrescenta.

Alexandre Valente enumera também os vários projectos que tem em fila de espera, entre os quais está *Variações*, um biopic sobre o malogrado autor e intérprete de "O corpo é que paga". Estão parados, por razões "incoerentes e incompreensíveis", lamenta o produtor de *Corrupção*, que, apesar de tudo, considera que "o Fundo tem tudo para funcionar desde que se encontre a entidade gestora correcta". Já António-Pedro Vasconcelos, que começa por elogiar a decisão de Pedro Roseta de fazer incidir a contribuição para o Fundo "a toda a cadeia de valor" e a não ficar só pelas televisões generalistas, lamenta que, no momento da sua instituição, ela se tenha cingido a estes canais, "que acabam por poder decidir em proveito próprio". O realizador de *A Bela e o Paparazzo* defende que o FICA tem que funcionar "como um instrumento de capital de risco, constituído pelas plataformas de TV (Meo, Zon, Cabovisão, futura TDT) e que complementa o investimento que o mercado não é capaz de fazer".

Documento 5.

AR — Assembleia da República.pt (Actividade parlamentar e processo legislativo)

2287 | II Série A - Número 051 | 15 de Abril de 2004

PROJECTO DE LEI N.º 420/IX (APROVA O REGIME JURÍDICO QUE REGULA A INTERVENÇÃO DO ESTADO NAS ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICA E AUDIOVISUAL)

PROPOSTA DE LEI N.º 113/IX (ESTABELECE O REGIME E OS PRINCÍPIOS DA ACÇÃO DO ESTADO NO QUADRO DO FOMENTO, DESENVOLVIMENTO E PROTECÇÃO DAS ARTES E ACTIVIDADES CINEMATOGRÁFICAS E DO AUDIOVISUAL)

Relatório, conclusões e parecer da Comissão de Educação, Ciência e Cultura

Relatório

Introdução

1.1 Por despacho do Sr. Presidente da Assembleia da República de 18 de Fevereiro de 2004, foi mandada baixar à 7.ª Comissão a proposta de lei n.º 113/IX, de iniciativa do Governo, que se encontra em apreciação nos termos do artigo 147.º do Regimento. No dia 18 de Março, deu entrada um projecto de lei apresentado por Deputados do Partido Socialista, que foi admitido no dia 24 com o n.º 420/IX e baixado à mesma Comissão.
1.2 A proposta de lei do Governo tem como base o anteprojecto de Lei das Artes Cinematográficas e Audiovisuais, apresentado à discussão pública pelo Ministério da Cultura em 11 de Maço de 2003. Alguns dispositivos daquele anteprojecto, então amplamente criticados, como a criação de uma comissão técnica que teria como funções analisar os projectos apresentados e proceder ao acompanhamento e fiscalização das suas diferentes fases, não foram retidos pela proposta de lei n.º 113/IX.
1.3 A relatora teve conhecimento dos pareceres emitidos pelas diversas entidades do sector durante o debate público do anteprojecto, bem como pareceres emitidos já diante da actual proposta de Lei pela Associação Portuguesa de Realizadores, pela Associação Portuguesa de Empresas Cinematográficas, além dos pareceres da Região Autónoma dos Açores e da Madeira, aguardando-se neste momento o parecer solicitado à Associação de Realizadores do Cinema e Audiovisuais.

Objecto da proposta de lei n.º 113/IX

2.1 A proposta de lei n.º 113/IX do Governo pretende reordenar de uma forma global os diferentes sectores da produção, da distribuição, da exibição e da difusão de obras cinematográficas e audiovisuais, enquadrando-os numa perspectiva de longo prazo. Considerando que o

enquadramento legislativo que vigora até hoje, e que decorre do Decreto-Lei n.º 350/93, de 7 de Outubro, já há alguns anos "não constitui instrumento legislativo adequado ao desenvolvimento das artes e actividades cinematográficas e audiovisuais", a exposição de motivos pondera que "actualmente, a produção cinematográfica e audiovisual é, por excelência e em regra, uma actividade cultural com uma base de sustentação empresarial" e observa que "os auxílios nacionais a estes sectores, complementares dos apoios comunitários", devem ser mantidos sobretudo como "um dos meios principais de garantir a diversidade cultural". Apesar disso, o Governo não considera negativo o resultado da política do Estado e dos planos de produção anuais, realizados através, nomeadamente, do Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM) [Chama a atenção, porém, que o ICAM só seja mencionado na exposição de motivos da proposta de lei, não aparecendo uma única vez no articulado]: "é indiscutível que, a partir da década de 80, [o cinema português] se impôs internacionalmente como uma das nossas artes prestigiadas. Tornou-se presença constante nos grandes festivais internacionais, conquistou prémios e galardões e tornou respeitados e famosos alguns dos seus maiores criadores, que se contam hoje entre os grandes nomes da nossa cultura. O Estado deve, por isso, manter meios e estruturas que permitam afirmações culturais e artísticas diversas e inequívocas, continuando a apoiar aqueles que, com os seus filmes, projectam e projectaram a cultura portuguesa e o nome de Portugal, interna e externamente". Mas, na extensa enumeração de objectivos desta proposta de lei, volta a figurar em destaque a necessidade de fomentar "a constituição de um tecido empresarial equilibrado, adoptando medidas que garantam o exercício das actividades de realizador e de produtor sem hiatos prejudiciais à construção e continuação de uma obra pessoal coerente". Da lista de objectivos são de destacar diferentes vectores:

- O mais importante é, obviamente, o apoio à criação, à produção, à distribuição, à exibição, à difusão, à edição e à promoção nacional e internacional das obras cinematográficas e audiovisuais, diversificando a origem e aumentando o financiamento, "nomeadamente através da intervenção de novas entidades financiadoras e de novas formas de mecenato", do incentivo a co-produções internacionais e de uma maior cooperação entre os sectores do cinema, do audiovisual e das telecomunicações, não esquecendo a promoção da "participação do sector privado no desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual", e "a participação das entidades representativas dos sectores cinematográfico e audiovisual na definição das medidas de política para o cinema e audiovisual". Por parte do Estado, o diploma afirma a garantia de que os critérios de atribuição de apoios não serão "subjectivos, casuísticos e discriminatórios". Como outros vectores podem ainda destacar-se:
- A conservação do património cinematográfico e audiovisual;
- O desenvolvimento do ensino artístico e da formação profissional contínua;
- A formação de novos públicos e a criação de hábitos culturais que permitam um novo acesso e fruição dos cidadãos à arte do cinema e ao audiovisual.

De salientar ainda a importância que a exposição de motivos dá ao sector de conteúdos de media interactivos, afirmando que "a criação de novos serviços, aplicações e conteúdos que permitam desenvolver novos mercados e aumentar a produtividade, constitui igualmente um dos grandes objectivos a atingir para a configuração de uma sociedade do conhecimento".

Análise da proposta de lei n.º 113/IX

3.1 Na medida em que pretende criar um novo regime e princípios da acção do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e protecção das artes e actividades cinematográficas e do audiovisual, revogando o regime legal em vigor - o Decreto-Lei n.º 350/93, de 7 de Outubro -, o diploma do Governo dedica o seu primeiro capítulo às definições gerais, ocupando-se do objecto, definições, objectivos, conservação e acesso do património, depósito legal das obras, e serviços e organismos (em que estabelece a tutela do Ministério da Cultura sobre os serviços e entidades competentes para a aplicação das medidas de apoio aos sectores cinematográfico e audiovisual).

3.2 O capítulo II, dedicado às artes cinematográficas e audiovisual, aborda numa primeira secção tudo o que se refere à produção, para depois se dedicar, nas secções seguintes, à distribuição, exibição e difusão. Nesta primeira secção, há a destacar o princípio do fomento pelo Estado da produção através de planos plurianuais (diferentes dos planos anuais que existem actualmente), e o do estabelecimento de mecanismos de crédito e financeiros que favoreçam "o tecido industrial nos sectores cinematográfico e audiovisual". Estabelece-se ainda o apoio ao desenvolvimento de projectos inovadores, ao acesso das pessoas com deficiências às obras cinematográficas e audiovisuais e a criação de prémios para o reconhecimento público das obras e dos profissionais.

3.3 O artigo 8.º é o que cria os diversos programas de apoio, nomeadamente:

a) À escrita de argumento para longas metragens de ficção, ao desenvolvimento de projectos de séries e filmes de animação e ao desenvolvimento de documentários;

b) À produção de longas metragens de ficção, primeiras obras de longa metragem de ficção, curtas metragens de ficção, séries de animação e documentários;

c) À produção de longas metragens de ficção de realizadores que apresentem curricula relevantes para a promoção da cultura e da língua portuguesas;

d) A planos de produção plurianuais de produtores cinematográficos e independentes de televisão que desenvolvam estratégias de produção de médio e longo prazo;

e) É criado um programa automático que atende aos resultados de bilheteira durante o período de exibição em sala e à receita de exploração comercial de obra anterior do mesmo produtor;

f) É criado um programa destinado a co-produções de longa metragem de ficção, de filmes e séries de animação e de documentários de participação minoritária portuguesa;

g) É criado um programa destinado a co-produções de longa metragem de ficção, filmes e séries de animação e de documentários.

Finalmente, dispõe-se que a efectivação dos planos de produção anuais e plurianuais supõe "a realização harmoniosa, proporcionada e integral de todos os programas de apoio financeiro" e que os programas de apoio previstos têm a natureza "de planos plurianuais legalmente aprovados, nos termos do artigo 25.º do Decreto-Lei n.º 155/92, de 28 de Julho".

3.4 Estabelece-se em seguida (artigo 9.º) a natureza dos apoios financeiros a atribuir (empréstimos e apoio não

reembolsável), deixando-se para diploma regulamentar as suas regras; ficam definidos, porém, os seus pressupostos (igualdade de oportunidades, justiça e imparcialidade, critérios técnicos objectivos, anúncio público dos montantes anuais de financiamento, apoio a obras de reconhecido valor, ter em atenção o desenvolvimento sustentado da actividade dos produtores, atribuir apoio automático com base nos resultados de bilheteira e na receita de exploração).
3.5 Finalmente, define-se quem pode beneficiar dos apoios e o que são consideradas obras nacionais.
3.6 A secção II deste capítulo, dedicada à distribuição, exibição e difusão das obras cinematográficas e audiovisuais, dispõe sobre as diferentes modalidades do apoio do Estado a estas actividades, (o que inclui, além do apoio à tiragem de cópias, do incentivo à exibição e promoção das obras, do apoio aos exibidores, também apoios a exibições não comerciais, nomeadamente por cineclubes e associações culturais, entre outras entidades) sendo de destacar o artigo 14.º, que estabelece que "A distribuição comercial e a consequente exibição de, pelo menos, 60% de obras nacionais é assegurada, anualmente, por todos os distribuidores cinematográficos com actividade comercial em território nacional".
3.7 Os capítulos III e IV dispõem sobre o ensino artístico e formação profissional (III) e sobre o registo e inscrição empresas e de obras cinematográficas e audiovisuais (IV).
3.8 É no capítulo dedicado ao financiamento (V) que aparecem as mais importantes novidades deste diploma. Em primeiro lugar, as fontes de financiamento são alargadas. Além da taxa sobre a exibição de publicidade comercial, tanto nas salas de cinema quanto na televisão, de 4%, as empresas de distribuição passam a ter de investir anualmente um montante não inferior a 2% das suas receitas (percentagem que pode ser revista, anualmente). Este investimento pode ser feito através da participação na montagem financeira do filme, através da participação na produção ou através de adiantamentos à produção; caso não sejam investidos estes montantes num ano civil, o dinheiro será entregue ao fundo de investimento. Mas a principal fonte de investimento passa a porvir da cobrança de uma contribuição equivalente a 5% do valor dos resultados líquidos relativos à prestação de serviços dos operadores e distribuidores de televisão com serviços temáticos de acesso condicionado. Este montante, assim como o produto de contratos de investimento celebrados entre o Ministério da Cultura e estes operadores, passam a ser consignados a um fundo de investimento de capital, que será criado por diploma legal próprio e sobre o qual nada mais se diz neste diploma.

Contributos de entidades com interesse na matéria abordada pela presente proposta de lei.

4.1 **Um manifesto assinado pela APR** - Associação Portuguesa de Realizadores - e nominalmente por 56 realizadores (Alberto Seixas Santos, António Escudeiro, António Loja Neves, Catarina Mourão, Carlos Braga, Catarina Alves Costa, Daniel Blaufuks, Edgar Feldman, Eduardo Condorcet, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Fernando Vendrell, Francisco Villa-Lobos, Inês de Medeiros, Jeanne Waltz, João Botelho, João Canijo, João Mário Grilo, João Matos Silva, João Ribeiro, João Pedro Rodrigues, Joaquim Pinto, Jorge António, Jorge Silva Melo, José Álvaro Morais, José Nascimento, José Filipe Costa, José Pedro Cavalheiro, Leonor Areal, Luciana Fina, Luis Alvarães, Luís Fonseca, Luís Alves de Matos, Madalena Miranda, Manuel Mozos, Manuel João Águas, Margarida Cardoso, Margarida Gil, Miguel Gomes, Monique Rutler, Nuno Amorim, Paulo Rocha, Pedro Caldas, Pedro Costa, Pedro Sena Nunes, Pierre-Marie Goulet, Raquel Freire, Regina Guimarães, Renata Sancho, Rita Azevedo Gomes, Saguenail, Solveig Nordlund, Sandro Aguilar, Serge Tréfaut, Teresa Garcia, Teresa Villaverde) acusa a proposta de lei n.º 113/IX de, "no momento em que o cinema português, para além de ter reforçado a sua identidade e os seus modos de produção, formou uma massa crítica ampla e extremamente diversificada (...), composta por jovens autores em início de carreira e cineastas com obra já feita e reconhecida interna e externamente", pretender arruinar os fundos da cultura em negócios duvidosos, estrangulando a produção, produzindo muito menos filmes e muito mais caros, expulsando do sistema dezenas de criadores, em nome de um mirífico "cinema comercial", que em Portugal só deu prejuízo cultural e financeiro.
O principal alvo da crítica deste manifesto é o fundo de investimento que, no dizer destes realizadores, "ameaça converter o pouco dinheiro disponível para a produção do cinema português no capital de um suspeito negócio a estabelecer com os distribuidores e exibidores americanos e as estações privadas de TV e destinado a financiar projectos com uma suposta 'grande atractividade comercial'".
O manifesto exige "um Ministério da Cultura com uma efectiva política cultural e artística e não um Ministério do Negócio." (sublinhado no original). E prossegue: "Não aceitamos políticas comerciais ou industriais no Ministério da Cultura (...), mas efectivas políticas de protecção e defesa do cinema português, num mercado selvaticamente abandonado aos interesses da indústria americana".
A preocupação dos realizadores é que "o dinheiro do cinema seja para o cinema, que seja disputado em concursos públicos com regras e critérios transparentes, assegurando a liberdade e a independência da criação". E sublinham, aludindo ao desaparecimento do ICAM do texto do diploma: "Exigimos do Ministério da Cultura um Instituto do Cinema, com receitas próprias e autonomia administrativa e financeira, assim como queremos uma separação clara entre a arte do cinema e os interesses do audiovisual, que devem ser assegurados, exclusivamente, pelos cadernos de encargos das televisões e separados absolutamente das verbas do cinema".
A preocupação dos realizadores, neste caso, é com os contratos a realizar entre o Ministério e as televisões, no quadro do fundo de investimento que, a seu ver, terão um poder desproporcionado na definição do que se produz e não produz em cinema: "Não podemos admitir que o cinema português seja subjugado aos interesses das televisões privadas e públicas nem que o Governo se sirva do estatuto cultural do cinema, para financiar, pela calada - através do tal Fundo de Investimento -, os défices das televisões e a sua crónica incapacidade de produção".
Finalmente, os realizadores da APR pedem que a futura lei seja "regulamentada no espírito do seu preâmbulo, isto é, proporcionando as condições de produção para mais filmes e mais diferentes, com mais pessoas a filmar de todas as gerações".
Terminam com um alerta: "Sacrificar uma cinematografia a tais desígnios é um crime incompatível com a história e as regras da democracia e a defesa da liberdade. E tudo indica poder ser este apenas o

princípio do fim da soberania cultural portuguesa, um fim anunciado para a sua independência e originalidade, em nome de uma política 'cultural' feita para uma literatura de best-sellers, uma pintura e uma escultura decorativas, um teatro de anedotas, uma música pimba, uma dança de casino, o regresso, enfim, ao pesadelo de uma cultura retrógrada, completamente abandonada às conjunturas do mercado e aos interesses dos senhores que o comandam".

4.2 Junto com este manifesto, foi divulgada uma **carta de Manoel de Oliveira**, onde o realizador entende não ser correcto misturar cinema e audiovisual: "Embora o audiovisual tenha origem no cinema, ele não passa do desenvolvimento técnico, e apenas técnico, seja no processo químico e mecânico ou no electromecânico. Em essência, não será nunca a mesma cousa". "O cinema afirma-se como uma expressão artística, enquanto o audiovisual, em si, tem funções completamente outras", diz Manoel de Oliveira, acrescentando: "Se compararmos o cinema e a literatura, o livro ao filme, veremos que o audiovisual (televisão e outros) está para o cinema como o jornalismo está para a literatura".

4.3 Por seu lado, a **Associação Portuguesa de Empresas Cinematográficas** insurge-se contra o disposto no artigo 14.º da proposta de lei, que dispõe que "A distribuição comercial e a consequente exibição de, pelo menos, 60% de obras nacionais é assegurada, anualmente, por todos os distribuidores cinematográficos com actividade comercial em território nacional". Para esta entidade, "a qualidade e o interesse comercial dos filmes a distribuir é variável de ano para ano, não podendo ser imposta a distribuição e consequente exibição de obras cinematográficas desprovidas de qualquer interesse". Assim, a APEC propõe uma redacção diferente para o n.º 1 do artigo 14.º, em que fica indeterminada a percentagem anual de obras nacionais que têm distribuição assegurada.

4.4 Por seu turno, a **Comissão Permanente de Assuntos Sociais da Assembleia Legislativa Regional dos Açores** propõe um aditamento às disposições finais e transitóriasdo diploma, sobre a aplicação às Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira, esclarecendo que esta se faz "sem prejuízo das competências cometidas aos respectivos órgãos do governo próprio para a sua execução administrativa através dos respectivos serviços das administrações regionais autónomas, e das adaptações que lhe venham a ser introduzidas por diploma próprio das respectivas Assembleias Legislativas Regionais." E, num n.º 2 do aditamento, propõe-se que "o produto das taxas previstas no artigo 28.º do presente diploma constitui receita própria das Regiões Autónomas quando aplicada no seu território". 4.5 Por outro lado, a 7.ª Comissão Especializada Permanente de Educação, Juventude, Cultura e Desporto da Assembleia Legislativa Regional da Madeira emitiu, a 17 de Março, parecer relativo à proposta de lei n.º 113/IX (Gov). Após análise e discussão da proposta, a Comissão deliberou por unanimidade que nada tem a opor à proposta de lei.

Objecto do projecto de lei n.º 420/IX

5.1 Na exposição de motivos, o projecto de lei n.º 420/IX, apresentado pelo Partido Socialista, concorda também com a "necessidade de revisão do enquadramento legal da actividade cinematográfica em Portugal", mas ressalva que esta não deverá "pôr em causa o que de melhor têm a experiência, o património e o modo de produção do cinema português, cuja singularidade vem sendo, aliás, justamente realçada no panorama internacional e cuja contribuição para a criação cultural nacional é iniludível". Tal como é afirmado, "Sem negar nem evitar a dimensão propriamente económica das actividades cinematográficas e audiovisuais, estruturadas em indústrias e mercados próprios, o projecto de lei parte, todavia, do princípio fundador de que se trata de incentivar e apoiar tais actividades pelo seu valor cultura. O projecto refere-se, pois, ao quadro da política pública para a cultura e à responsabilidade específica do Ministério da Cultura". Defendendo os seus autores que "os objectivos essenciais dessa política são o respeito pela liberdade de criação, a defesa da diversidade e a promoção do sector, como espaço privilegiado de afirmação da língua e cultura portuguesas", passam a enumerar as "condições necessárias, que o projecto-lei consagra":
- A existência e actividade de institutos públicos, dotados de autonomia administrativa e financeira, encarregados da execução das políticas;
- A distinção clara entre cinema e audiovisual, de modo a evitar, designadamente, que fundos públicos de apoio ao cinema possam ser desviados, integral ou maioritariamente, para o apoio ao audiovisual;
- A obrigatoriedade de concurso público para a atribuição de apoios, com intervenção de júris independentes, sempre que estejam em causa valorações de mérito;
- A centralidade da criação na definição das prioridades dos apoios públicos, determinando-se em consequência a primazia dos programas de apoio a projectos, em função do valor das respectivas propostas artísticas e técnicas e das respectivas condições de produção;
- A obrigatoriedade da participação do serviço público de televisão no apoio ao cinema e ao audiovisual nacional;
- A reserva aos produtores independentes de televisão do benefício de apoios públicos no sector do audiovisual;
- O alargamento das fontes do financiamento público ao sector do cinema e do audiovisual;
- A previsão de medidas de apoio à distribuição e exibição de cinema português, de modo a corrigir as distorções que hoje impedem o acesso efectivo das obras aos mercados, recorrendo, se necessário, à imposição temporária de quotas;
- A promoção da educação e da formação profissional, do cineclubismo, da exibição não comercial e de outros contextos e estratégias de desenvolvimento da capacidade técnica disponível no sector e dos hábitos de consumo e recepção crítica das obras cinematográficas e audiovisuais, entre a nossa população.

5.2 Os próprios autores salientam, como inovações:
- A melhor adequação do regime jurídico das actividades cinematográficas e audiovisuais ao direito comunitário;
- A abordagem do cinema e do audiovisual na dupla perspectiva cultural e económica, tal como as actividades e os sectores são entendidos ao nível da União Europeia;
- O reforço dos meios de intervenção do organismo com responsabilidade na execução das políticas para o cinema e o audiovisual, prevendo a possibilidade da celebração de contratos-programa e de participação em

fundos de investimento e de garantia;
- A transformação da actual taxa de exibição em taxa de exibição e de acesso, de modo a cobrir também as prestações de serviço de acesso a infra-estruturas de distribuição de emissões televisivas, a assinatura de canais de acesso condicionado e a determinados programas televisivos e audiovisuais.

Análise do projecto de lei n.º 420/IX

6.1 No Capítulo I são tratadas as Disposições gerais, começando por estabelecer o objecto: regular a intervenção do Estado nas actividades cinematográfica e audiovisual, nos aspectos relacionados com as atribuições específicas do Ministério da Cultura, sem prejuízo da demais legislação aplicável a estas actividades.
6.2 Esta intervenção é definida em linhas gerais no artigo 3.º: "O Estado promove o desenvolvimento e divulgação do cinema e do audiovisual, enquanto formas de arte e instrumentos de conhecimento, de cultura e entretenimento e exerce com esse fim uma intervenção reguladora sobre as respectivas actividades, competindo-lhe por isso: a) O apoio à criação; b) A formação de públicos; c) A afirmação da identidade nacional; d) A projecção da língua e a valorização da imagem portuguesa no mundo; e) O desenvolvimento de uma indústria e de um mercado nacionais de conteúdos" sendo atribuições do Estado, entre outras, a regulamentação das actividades do cinema e do audiovisual, a concessão de apoios e incentivos ao desenvolvimento das actividades do cinema e do audiovisual; defesa da concorrência no âmbito das actividades comerciais e industriais do cinema e do audiovisual (artigo 6.º).
6.3 Estabelece, por isso, o artigo 7.º os sectores a serem abrangidos pelos apoios e incentivos do Estado:
a) Desenvolvimento e produção das obras que obedeçam aos requisitos de elegibilidade previstos na lei;
b) Distribuição, exibição, edição e difusão de obras;
c) Divulgação e promoção do cinema e audiovisual;
d) Ensino e formação profissional;
e) Promoção da cultura cinéfila e do gosto e dos hábitos de consumo e recepção crítica das obras cinematográficas e audiovisuais. Define o artigo 5.° que "a intervenção do Estado tem lugar no respeito pela liberdade de criação e de fruição das obras cinematográficas e audiovisuais e deve ser exercida com respeito pelo pluralismo e diversidade das orientações estéticas, sem imposição de qualquer modelo cultural."
6.4 O artigo 12.º estabelece que cabe ao Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), sob a tutela do Ministro da Cultura, a realização das atribuições e o exercício das competências que não forem expressamente reservadas ao Governo ou a outra entidade pública e que "O ICAM é dotado de autonomia administrativa e financeira para a realização das atribuições e competências previstas na presente lei e na demais legislação". É ainda estabelecido que "O Ministro da Cultura exerce a tutela do cinema e do audiovisual" (artigo 13.º).
6.5 O Capítulo II (artigos 14.º a 45.º) trata do Cinema, começando pelo apoio do Estado à produção de obras cinematográficas "com o objectivo de estimular a criação cinematográfica e a diversidade da oferta cultural e reforçar a indústria que lhe está associada" (artigo 15.º), definindo em seguida no artigo 16.º as modalidades de apoio financeiro, com "a natureza de subsídios a fundo perdido ou empréstimos", podendo ainda o ICAM "celebrar contratos-programa plurianuais com produtores cinematográficos e criar, isoladamente ou em conjunto com outras entidades públicas ou privadas, fundos de investimento e de garantia destinados à criação e produção cinematográfica." O projecto-lei preconiza (artigo 17.º) que os apoios financeiros possam ser "organizados em programas de apoio à produção de obras cinematográficas":
"a) Programa destinado à escrita de argumento para longas metragens de ficção, ao desenvolvimento de projectos de séries e de filmes de animação e ao desenvolvimento de documentários;
b) Programa destinado à produção de longas metragens de ficção, primeiras obras de longa metragem de ficção, curtas metragens de ficção, séries de animação e documentários, que atende ao conteúdo da produção e às suas propostas estéticas, técnicas e artísticas;
c) Programa destinado à produção de longas metragens de ficção e de animação para o mercado cinematográfico, que atende aos resultados de bilheteira durante o período de exibição em sala e à receita de exploração comercial de obra anterior do mesmo produtor;
d) Programa de apoio a co-produções, designadamente com países de língua portuguesa, devendo o ICAM assegurar o desenvolvimento em simultâneo de todos os programas".
6.6 O artigo 24.º define as garantias de igualdade, transparência e independência das decisões:
1. Os apoios financeiros são atribuídos mediante concurso.
2. Em simultâneo com a abertura dos concursos, devem ser anunciadas publicamente as verbas a atribuir, a composição dos órgãos encarregados da apreciação das candidaturas e as condições específicas do apoio a conceder.
3. Sempre que a concessão dos apoios financeiros se baseie em valorações de mérito acerca do conteúdo dos projectos ou do currículo dos produtores e realizadores, a apreciação das candidaturas será feita por um júri ou por órgão independente de natureza análoga, nomeado pelo Ministro da Cultura segundo critérios de competência e probidade reconhecidas e com um mandato temporal limitado". O artigo 18.° trata dos contratos-programa plurianuais, que têm por objectivo apoiar planos de produção plurianuais apresentados por produtores cinematográficos que demonstrem capacidade para desenvolvê-los de forma diversificada e sustentável. Ressalva-se porém a criação de condições necessárias para que novas empresas de produção não sejam excluídas.
6.7 No artigo 19.° é definida a participação do ICAM em fundos de investimento e de garantia destinados à criação e produção cinematográfica, com objectivo de estimular o desenvolvimento de um tecido industrial no sector cinematográfico, "acompanhando os esforços das diferentes entidades privadas que operam, directa ou indirectamente, neste sector, designadamente produtores, distribuidores e exibidores de cinema e operadores e distribuidores de televisão". Ressalva-se, porém, que as condições da participação do ICAM nestes fundos são objecto de regulamentação própria.
6.8 São ainda definidas (artigo 20.°) as obrigações da empresa concessionária do serviço público de televisão no que concerne ao apoio à criação e produção cinematográfica nacional, prevendo-se quer "a comparticipação financeira na produção das longas-metragens de ficção apoiadas pelo ICAM"; quer "a promoção e a exibição de longas-metragens de ficção,

curtas-metragens de ficção, séries de animação e documentários".

6.9 Outros artigos neste capítulo tratam de questões como contratos de apoio financeiro, comunicação prévia do início da rodagem, colaboração das entidades públicas e as obrigações e responsabilidades do produtor do cinema, bem como da definição de filme nacional ou equiparado.
6.10 Na Secção II trata-se da distribuição cinematográfica, em particular do acesso ao mercado da distribuição, do apoio do ICAM à distribuição comercial de filmes nacionais, das licenças de distribuição, legendagem e dobragem e exclusivo nacional e europeu.
6.11 Já a Secção III trata dos aspectos da exibição cinematográfica (acesso ao mercado da exibição, apoio a programações especiais, apoio à exibição não comercial, apoio aos recintos de cinema e controlo de bilheteiras.
6.12 A Secção IV aborda a promoção e divulgação do cinema, o apoio à promoção comercial, a promoção e divulgação do cinema em Portugal, a promoção e divulgação do cinema português no estrangeiro, o Museu do cinema e os Prémios.
6.13 O Capítulo III é dedicado ao audiovisual, definindo que "O Estado, através do Ministério da Cultura, apoia a criação e a produção audiovisual, com o objectivo de estimular a oferta diversificada de obras originais em língua portuguesa para televisão, incentivar a produção independente, os investimentos dos operadores de televisão e favorecer a estabilidade dos níveis de produção de forma a contribuir para o desenvolvimento da indústria audiovisual". As modalidades de apoio financeiro são definidas no artigo 48.º: os apoios têm a natureza de subsídios a fundo perdido ou empréstimos, e são organizados em programas de apoio à produção de obras audiovisuais; o ICAM pode ainda celebrar contratos-programa plurianuais com produtores independentes de televisão e criar, isoladamente ou em conjunto com outras entidades públicas ou privadas (como os operadores e distribuidores de televisão) fundos de investimento e de garantia destinados à criação e produção audiovisual. Os beneficiários deste apoio financeiro são os operadores independentes de televisão, definidos como "a pessoa colectiva, inscrita no ICAM, que tem por actividade principal a produção audiovisual e cujo capital social não seja detido em mais de 25% por um operador de televisão, ou em 50% no caso de várias operadores".
6.14 O projecto de lei trata ainda da educação artística e da formação profissional (Capítulo IV) e do registo e inscrição de obras cinematográficas e audiovisuais (Capítulo V).
6.15 A questão do financiamento é tratada no Capítulo VI, estabelecendo o artigo 66.º os seus princípios:
São definidas como fontes de financiamento "o produto das taxas e contribuições referidas nos artigos seguintes, bem como as verbas provenientes do Orçamento do Estado, a afectar anualmente". Estabelece-se ainda que compete ao ICAM a gestão dos fundos públicos relativos ao apoio às obras e actividades cinematográficas e audiovisuais. Já a gestão dos fundos públicos relativos ao financiamento da preservação, conservação, arquivo e divulgação museográfica das obras cinematográficas compete à Cinemateca - Museu do Cinema. Finalmente, o diploma remete para regulamentação própria a gestão dos fundos provenientes de acordos com operadores privados, bem como a gestão dos fundos de investimento e de garantia. Quanto à taxa de exibição e de acesso (artigo 67.º), para além de manter a que incide actualmente sobre o preço pago por:
"a) Publicidade comercial exibida nas salas de cinema;
b) Publicidade comercial difundida pela televisão, designadamente os anúncios publicitários, os patrocínios e as televendas, independentemente da plataforma de emissão utilizada", estende a sua cobrança a:
c) Acesso a qualquer infra-estrutura de distribuição de emissões de televisão;
d) Assinatura de um ou mais canais de televisão de acesso condicionado;
e) Acesso a um determinado programa de televisão, emitido sem endereçamento prévio;
f) Acesso a um determinado programa audiovisual, mediante solicitação individual;
g) Publicidade incluída pelos operadores de plataforma nos guias electrónicos de programas.
A taxa é de 4%, calculada sobre o preço do produto vendido ou serviço prestado. Destaque-se ainda a repartição da receita (80% para o ICAM e 20% para a Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema), sendo obrigatória a afectação de, pelo menos, dois terços das receitas arrecadadas pelo ICAM ao financiamento dos programas de apoio a obras cinematográficas.

Conclusões

7.1 Ambos os diplomas reconhecem a necessidade de um novo enquadramento legislativo para a actividade cinematográfica e audiovisual, e partem de pressupostos semelhantes e consensuais (liberdade de expressão e criação, apoio à criação, à formação de públicos, afirmação da identidade nacional, cooperação com os países de língua portuguesa). Defendem ambos também a necessidade de desenvolver uma indústria para a actividade cinematográfica e audiovisual, através de fundos de investimento. No que diz respeito a este último aspecto, porém, há uma diferença importante entre os dois diplomas. Se, por um lado, a proposta de lei do Governo concentra no Fundo de Investimento o fomento à produção, esbatendo-se o papel do ICAM, que de facto fica em suspenso (já que o Instituto não é mencionado no articulado do diploma), o projecto de lei do PS apresenta os eventuais fundos de investimento como fontes de financiamento complementares e sem nunca poderem prejudicar os programas de apoio à produção do ICAM. Este Instituto do Ministério da Cultura mantém, aliás, no projecto de lei n.º 420/IX, um papel preponderante.

Note-se ainda que, em ambos os diplomas, as regras de criação e de gestão do fundo de investimento são remetidas para diplomas posteriores. Os princípios de transparência, igualdade de oportunidades, diversidade, justiça e imparcialidade na atribuição dos apoios financeiros constam nos dois diplomas, mas a sua concretização é diferente. No caso da proposta de lei n.º 113/IX, as regras de financiamento são remetidas a diplomas regulamentares; e nos pressupostos a essas regras (n.º 2 do artigo 9.º) não constam os critérios de formação e a duração dos júris, tema sempre extremamente sensível entre os profissionais do ramo.
Como no anteprojecto figurava uma Comissão Técnica que foi alvo de polémica, convinha esclarecer de que forma e com que organismo serão avaliados os projectos a apoiar. Já no projecto de lei n.º 420/IX estabelece-se o princípio de júris ou órgãos independentes nomeados pelo Ministro da Cultura segundo critérios de

competência e probidade reconhecidas e com um mandato temporal limitado, sempre que a concessão dos apoios financeiros se baseie em valorações de mérito acerca do conteúdo dos projectos ou do currículo dos produtores e realizadores.
Finalmente, no que diz respeito às fontes de financiamento, o Governo estabelece taxas mais altas (5% para os operadores e distribuidores de televisão com serviços temáticos de acesso condicionado, contra 4% do PS) e mais abrangentes (2% das receitas provenientes da distribuição de cinema, sendo que o PS não prevê esta taxa).
Ressalte-se, por outro lado, a preocupação do projecto de lei n.º 420/IX de distinguir, na prática, os apoios ao cinema, por um lado, e ao audiovisual, por outro, estabelecendo que é obrigatória a afectação de, pelo menos, dois terços das receitas arrecadadas pelo ICAM, ao financiamento dos programas de apoio financeiro a obras cinematográficas. Dada a celeridade com que foi agendado o debate em Plenário, sugere-se para concluir que durante a discussão na especialidade sejam marcadas pela Comissão audiências com as diferentes entidades do sector.

Parecer

Sem prejuízo da ponderação do mérito das motivações e das consequências destas iniciativas, relativamente aos quais os grupos parlamentares expressarão as respectivas posições nos debates na generalidade e na especialidade, a proposta de lei n.º 113/IX e o projecto de lei n.º 420/IX **preenchem todos os requisitos regimentais e constitucionais exigíveis, pelo que estão em condições de subir a Plenário da Assembleia da República para apreciação e votação na generalidade**.
Assembleia da República, 14 de Abril de 2004. - A Deputada Relatora, **Alda Sousa** - O Presidente da Comissão, **Pedro Duarte**.
Nota: As conclusões e o parecer foram aprovados por unanimidade.

Documento 6.

www.esquerda.net
31-Julho-2007
ARTIGO

A grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal

Alda Sousa

O cinema português não será nunca auto-sustentado. Entregá-lo às televisões e às empresas de telecomunicações só servirá para matar de vez o cinema nacional.

COM ALGUMA POMPA e muita circunstância, a ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima, e o ministro dos Assuntos Parlamentares, Augusto Santos Silva, apresentaram na semana passada ao país o "famoso" Fundo de Investimento ao cinema e audiovisual. Numa conferência de imprensa onde, previsivelmente, estariam (e estavam) presentes uma grande parte dos realizadores e dos produtores nacionais (mais de cem), não houve direito a perguntas.
O Fundo de Investimento conta com as participações fundadoras do Estado (33,2 Milhões de Euros - ME), da PT Multimédia (25 ME) e dos três canais de televisão RTP, SIC e TVI (no total outros 25 ME), ou seja, 40% dos Estado, 30% da PT e outros 30% das televisões, num total de 83,3 ME para os próximos sete anos. As verbas do Fundo serão geridas pela ESAF (a Sociedade Gestora do Grupo BES), entidade escolhida mediante concurso público.
Mas os objectivos e os critérios do Fundo de Investimento ficaram muito mais claros na boca de Fernando Coelho. O administrador da ESAF garantiu que os projectos que serão apoiados financeiramente pelo Fundo de Investimento, deverão todos eles ser "rentáveis, competitivos e de qualidade".
Zeinal Bava, presidente executivo da PT Multimedia, foi ainda mais longe: afirmou que "este Fundo tem de ser gerido numa lógica de mercado, financiando obras que apresentem potencial sucesso comercial, de forma a gerar retorno para o próprio Fundo e, em consequência, criar disponibilidades para novos investimentos".
"Rentáveis, competitivos e de qualidade" parece ser agora o desígnio dos filmes portugueses. A própria ministra veio dizer que o Fundo de Investimento deveria servir para aumentar a "capacidade de penetrar no mercado". Isabel Pires de Lima explicou que com a criação deste fundo os apoios ao sector passam de 10 ME para cerca de 25 ME anuais e Augusto Santos Silva salientou "o esforço de criar novas formas de financiamento do cinema português". À parte isso, tanto Isabel Pires de Lima como Augusto Santos Silva, foram parcos em explicações e fortes em contradições ou pelo menos em ambiguidades.
Não admira. Este Fundo de Investimento é a concretização da regulamentação da lei do Cinema e do Audiovisual aprovada no final do Governo Durão Barroso (1 de Julho de 2004), com a oposição do BE, PS e PCP. Na altura, o PS tinha também apresentado um projecto de lei que, se bem que admitisse a possibilidade de um fundo de investimento, fazia uma separação clara entre cinema e audiovisual.
O então deputado Augusto Santos Silva questionava deste forma o então ministro Pedro Roseta: " (...) Devo dizer que a primeira preocupação essencial é a de que a proposta de lei do Governo, a ser aprovada, cria uma espécie de regime de apartheid entre o chamado cinema de autor e o cinema dito com atractividade comercial. (...) Portanto, a questão é a seguinte: o dinheiro que é canalizado através dos fundos de investimento é reservado para cinema com atractividade comercial a que título? Quem define a atractividade comercial desse cinema? O que é cinema com atractividade comercial? Em que é que ele é cinema e em que é que ele pode constituir objecto de apoio por parte do Ministério da Cultura ou de um fundo de investimento cujos gestores são nomeados pelo Ministro da Cultura" (DAR I série Nº.76/IX/2 2004.04.17). Na discussão na especialidade o PS apresentou propostas no sentido de os beneficiários do Fundo, no que diz respeito ao audiovisual, só poderem ser produtores independentes de televisão.
Mas, agora no governo, o PS não teve coragem para revogar a lei de Pedro Roseta/Durão Barroso. Preferiu optar pela sua regulamentação que, em 2006, conduziu à criação do Fundo de Investimento do Cinema e do

Audiovisual, que conheceu agora a sua primeira assembleia de fundadores.
Esta lei tinha merecido uma fortíssima oposição da Associação dos Realizadores Portugueses, precisamente por causa do Fundo de Investimento que, previsivelmente, se transformaria numa forma de financiamento às televisões. O Manifesto na altura assinado por 56 nomes (entre os quais Alberto Seixas Santos, António Loja Neves, Catarina Mourão, Catarina Alves Costa, Daniel Blaufuks, Fernando Lopes, Inês de Medeiros, João Botelho, João Canijo, João Mário Grilo, Jorge Silva Melo, José Álvaro Morais, Margarida Cardoso, Margarida Gil, Pedro Costa, Pedro Sena Nunes, Raquel Freire, Regina Guimarães, Serge Tréfaut, Teresa Garcia, Teresa Villaverde) acusava a proposta de Lei de "no momento em que o cinema português, para além de ter reforçado a sua identidade e os seus modos de produção, formou uma massa crítica ampla e extremamente diversificada (...), composta por jovens autores em início de carreira e cineastas com obra já feita e reconhecida interna e externamente", pretender arruinar os fundos da cultura em negócios duvidosos, estrangulando a produção, produzindo muito menos filmes e muito mais caros, expulsando do sistema dezenas de criadores, em nome de um mirífico "cinema comercial", que em Portugal só deu prejuízo cultural e financeiro".
Foi nesse mesmo sentido que nos pronunciámos aquando da discussão no Parlamento em 2004: "Defendemos que o principal papel do Estado em relação ao cinema é o de promover a criação, criar memória e garantir a diversidade cultural. E a diversidade cultural exige quantidade. Como dizia Bergman: «nas fileiras da cultura o importante é a infantaria e não a gloriosa cavalaria». Os bons realizadores fazem-se fazendo filmes. Não se fazem em gravações de telenovelas. Do resto, que trate o mercado. O Estado não tem por função ajudar grandes empresas nem canais de televisão. Se queremos ter cinema, no futuro, se queremos que outros conheçam as nossas criações, então esta lei é o pior caminho possível.
A direita vive uma ilusão: quer ter Hollywood em Portugal. Não é a grande ilusão, é a aldeia de roupa branca. (...) A sequência da auto-estrada do Matrix custou o mesmo que todos os filmes portugueses desde 1975 (...). Não há competição possível neste domínio. A não ser a de fazer com qualidade, de fazer diferente, de fazer melhor.
O cinema português não será nunca auto-sustentado. Entregá-lo às televisões e às empresas de telecomunicações só servirá para matar de vez o cinema nacional.
Portugal poderá, se souber escolher o caminho certo, ter alguma, mesmo que incipiente, indústria de cinema: aquela que nos permita ter regularidade na produção e profissionais experientes. Desengane-se quem acredita que o caminho é macaquear os modelos de outros. Para que esta indústria exista, o público nacional não chega. Só filmes que tenham espaço no mercado internacional e sobretudo que sobrevivam ao tempo podem construir uma produção nacional digna desse nome.
(...) Alguns números destroem a retórica de quem confunde os seus preconceitos com a realidade. Por exemplo, um filme como "Vou para Casa", de Manoel de Oliveira, teve 16 mil espectadores em Portugal. Outro, como "Adão e Eva", de Joaquim Leitão, teve 234 mil. Conclusão: um, mais comercial do que o outro (isto sem qualquer juízo de valor sobre a sua qualidade), terá tido um sucesso muitíssimo maior.
Nada mais errado. "Vou para Casa" teve, fora das nossas fronteiras, quase meio milhão de espectadores. Estreou em 13 países. Um filme como "Verdes Anos", de Paulo Rocha, foi visto por gerações e gerações de espectadores. Qualquer um deles foi mais lucrativo do que os filmes comerciais portugueses. (...)" (DAR I série Nº.76/IX/2 2004.04.17)
Agora o Estado ficou reduzido ao mero papel de investidor num fundo criado para cobrir o deficit das televisões e a produzir dois filmes caros por ano. Que viva o mercado! Acabou-se a diversidade. Como poderá continuar a haver presença de filmes portugueses em Cannes, Veneza e Berlim, como afirmou a ministra? Como vai o ministério da Cultura e o governo PS gerir tamanha contradição?
Pedro Roseta e Durão Barroso podem dormir tranquilos. Isabel Pires de Lima, Augusto Santos Silva e José Sócrates, com a força da maioria absoluta, deram agora um golpe brutal no cinema português.

Documento 7.

www.telecom.pt/InternetResource/PTSite/PT/Canais/Media/NoticiasPT/Nacionais/ptmfundocinema.htm
NOTÍCIA 24-Jul-2007

PT Multimedia apoia o cinema e o audiovisual português

NO ÂMBITO da contínua aposta no sector audiovisual português, a PT Multimedia vai dar a segunda maior contribuição, a seguir ao Estado, para o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual português
A PT Multimedia vai contribuir com 25 milhões de euros para o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual português. A empresa do Grupo PT dá assim a segunda maior contribuição para este Fundo, cujo total será de 83 milhões de euros, a realizar ao longo dos primeiros cinco anos.
Zeinal Bava, presidente executivo da PT Multimedia, afirmou que "fomos os primeiros a aderir a este projecto, apresentado em 2004, vamos investir 25 milhões de euros e queremos que, acima de tudo, o Fundo leve mais espectadores às salas de cinema. Acredito que este investimento é da maior importância para o desenvolvimento da produção e indústria cinematográfica e audiovisual em Portugal. Espero que todas as produtoras e realizadores vejam neste Fundo uma excelente oportunidade para fazer mais e melhor cinema português". Zeinal Bava acrescentou ainda que "este Fundo tem de ser gerido numa lógica de mercado, financiando obras que apresentem potencial sucesso comercial, de forma a gerar retorno para o próprio Fundo e, em consequência, criar disponibilidades para novos investimentos".
"As características deste Fundo e o conceito que o define é uma solução bastante inovadora a nível europeu e pode ser o pontapé de saída para levar o cinema português a reaproximar-se do público. Esta data pode ser considerada como um momento histórico para o cinema português", realçou Antunes João, administrador delegado da PT Conteúdos.

O Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual português

Anunciado há três anos, o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual português, foi ontem (23-Jul-2007) assinado por várias entidades públicas e privadas no Palácio Foz, em Lisboa. A Ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima, participou nesta cerimónia e considerou o momento como o início de uma nova era para o cinema e audiovisual em Portugal.
O Fundo surge como um instrumento de política de fomento e desenvolvimento do sector audiovisual por um conjunto de entidades públicas e privadas e com a participação do Estado. Inicialmente previsto na Lei do Cinema de 2004, foi posteriormente definido e regulamentado a partir de uma análise do sector em Portugal e do potencial de desenvolvimento desta indústria criativa.
Este Fundo, que tem um prazo inicial de sete anos, destina-se a investir em PMEs do sector e em obras para televisão (documentários de criação, séries de ficção, animação e documentais ou ainda telefilmes ou filmes de animação), obras cinematográficas (ficção, animação ou documentário de longa metragem) e obras concebidas desde raiz para exploração em diversos suportes, incluindo new media (obras multiplataforma).

Documento 8.

Diário de Notícias, 15 de Outubro de 2005
NOTÍCIA

Fundo de 25 milhões na Lei do Cinema e do Audiovisual

Leonor Figueiredo

UM FUNDO DE INVESTIMENTO de capital autónomo para o fomento e desenvolvimento do cinema e do audiovisual, com um orçamento que se estima poder atingir os 25 milhões de euros, é a grande novidade avançada ontem pela ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima, na apresentação das propostas de Decreto-Regulamentar e de Decreto-Lei para o sector.

Estas verbas destinam-se essencialmente a longas metragens de ficção e séries de animação (com 30 a 40% dos financiamentos), telefilmes, séries de ficção e documentais para televisão, assim como documentários para televisão (com 60 a 70%). São verbas provenientes das contribuições por parte dos distribuidores de cabo e satélite, canais de TV codificados e distribuição de cinema, vídeo e DVD.

Um orçamento superior ao do próprio Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia (ICAM), que se prevê contar em 2006, com 18 milhões de euros, provenientes da taxa de publicidade e PIDDAC para a escrita, desenvolvimento, produção cinematográfica, distribuição, exibição e promoção.

Mas é o fundo que atrai todas as atenções, já que o governo propõe um modelo de gestão participada, através de uma "assembleia de participantes" como órgão máximo para fazer a separação entre a sua administração e execução.

De acordo com o documento apresentado em conjunto com o ministro dos Assuntos Parlamentares, Augusto Santos Silva, que tutela o audiovisual, os projectos apoiados pelo fundo podem ser submetidos à apreciação ao longo de todo o ano, excluindo as obras não independentes, assim como as adaptações ou versões nacionais de formatos importados de ficção televisiva e outros.

É a "assembleia de participantes" que decide o tipo de apoios, mas com parâmetros para o tipo de obras a co-financiar. Os projectos individuais terão entre 60 a 80% de financiamento e os planos plurianuais de produção entre 10 e 30%, para reforçar a sustentabilidade das Pequenas e Médias Empresas do sector da produção.

Colocada a questão sobre a sobreposição de competências entre ICAM e fundo, o secretário de estado Vieira de Carvalho especificou que "não se deve confundir a política pública do ICAM como um universo mais vasto do cinema". A política pública para o sector será portanto assegurada pelo ICAM e por este novo fundo, um novo instrumento a criar de raiz e que a tutela quer que tenha um modelo de gestão ágil.

O ICAM ficará com as mesmas competências (não se mexe na lei orgânica), assegurando a gestão da maior parte dos programas de apoio ao cinema. O fundo dará prioridade ao mercado e desenvolvimento empresarial, abrangendo os projectos cinematográficos, televisivos e plataforma, além de assegurar o apoio à produção independente de televisão.

"A regulamentação desta lei é uma das principais prioridades do actual Governo", recordou Isabel Pires de Lima perante vários intervenientes do sector, acentuando que a criação do fundo "pode encontrar formas de enriquecimento dos conteúdos e também maior qualidade."

Santos Silva considerou, por sua vez, que esta proposta de regulamentação tem três potencialidades, nomeadamente "a diversificação das fontes de financiamento, diversificação do conjunto de obras inscritas para produção e diversificação dos órgãos de decisão. Sobre a obrigatoriedade das televisões generalistas terem 15% em obras criativas, pormenorizou que este conceito abrange "documentários ou telefilmes, mas não as situações de telenovelas e produção diária". Segue-se agora um período de um mês para discussão pública e propostas dos agentes do sector.

Documento 9.

Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos (APAD)
argumentistas.org

A APAD é a Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos, uma organização sem fins lucrativos que *"tem como objecto social promover a actividade da escrita para cinema, teatro, televisão, rádio e multimédia, assim como participar nas iniciativas dos respectivos sectores, tanto em Portugal como no estrangeiro*" (art.2º dos Estatutos).

Manifesto dos argumentistas europeus

AS HISTÓRIAS estão no âmago da Humanidade e são o repositório da diversidade da nossa herança cultural. São contadas, recontadas e reinterpretadas vezes sem conta por contadores de histórias; os argumentistas desempenham esse papel no nosso tempos.
O talento dos argumentistas europeus merece confiança, incentivo e apoio. As indústrias cinematográficas europeias têm de encontrar maneiras de atrair e manter os seus argumentistas no cinema e na sua actividade.
Afirmamos que:

O argumentista é um autor do filme, o criador primeiro do trabalho audiovisual.

O uso indiscriminado do crédito possessório é inaceitável.

Os direitos morais do argumentista, especialmente o direito de manter a integridade da obra e de o proteger de distorções ou uso indevido, devem ser inalienáveis e honrados integralmente.

O argumentista deverá receber a justa contrapartida por todas as formas de exploração do seu trabalho.

O argumentista, enquanto autor, tem direito a estar envolvido tanto na produção quanto na promoção do filme e ser pago por esse trabalho. Enquanto autor, o seu nome deverá constar em todas as publicações, inclusive catálogos de festivais, listas de programação televisiva e críticas.
Apelamos:

Aos governos nacionais e agências de financiamento, para que apoiem os argumentistas, aplicando mais energia e recursos, quer na forma de subsídios, benefícios fiscais ou esquemas de investimento, quer na fase de desenvolvimento da produção cinematográfica e televisiva, quer no financiamento directo da sua actividade.

Aos académicos e críticos de cinema, para que reconheçam o papel dos argumentistas, e às universidades, academias e programas de formação, para que eduquem as novas gerações em concordância com o espírito colaborativo do meio e com respeito para com a arte e o ofício da escrita de argumento.

Aos festivais, cinematecas e outras instituições, para que nomeiem os argumentistas nos seus programas e planeiem e projectem tributos a argumentistas, do mesmo modo que o fazem com realizadores, actores e países.

Aos legisladores nacionais e comunitários, para que reconheçam que o argumentista é um autor do filme.

Aos legisladores para que garantam, nas leis nacionais e europeias, que os argumentistas possam organizar-se, negociar e contratar colectivamente, de modo a incentivar a manutenção das identidades culturais distintas de cada país e a facilitar o livre trânsito de argumentistas entre as nações.
Comprometemo-nos:

A distribuir este manifesto aos membros da indústria cinematográfica e à imprensa nos nossos países de origem.

A fazer campanha pela implementação dos objectivos definidos por este manifesto.

A lutar pelas mudanças legislativas, nacionais e europeias, exigidas neste manifesto.

Segue-se o texto inglês original do Manifesto dos Argumentistas Europeus.

THE EUROPEAN SCREENWRITERS MANIFESTO

Stories are at the heart of humanity and are the repository of our diverse cultural heritage. They are told, retold and reinterpreted for new times by storytellers. Screenwriters are the storytellers of our time. European writing talent should be trusted, encouraged and supported. The European film industries need to find ways to attract and keep its screenwriters in the cinema and in their craft.
We assert that:

The screenwriter is an author of the film, a primary creator of the audiovisual work.

The indiscriminate use of the possessory credit is unacceptable.

The moral rights of the screenwriter, especially the right to maintain the integrity of a work and to protect it from any distortion or misuse should be inalienable and should be fully honored in practice.

The screenwriter should receive fair payment for every form of exploitation of his work.

As author the screenwriter should be entitled to an involvement in the production process as well as in the promotion of the film and to be compensated for such work. As author he should be named in any publication accordingly, including festival catalogues, TV listing magazines and reviews.
We call on:

National governments and funding agencies to support screenwriters by focusing more energy and resources, whether in form of subsidy, tax breaks or investment schemes, on the development stage of film and television production and by funding writers directly.

Scholars and film critics to acknowledge the role of screenwriters , and universities, academies and training programmes to educate the next generations in accordance to the collaborative art of the medium and with respect towards the art and craft of screenwriting.

Festivals, film museums and other institutions to name the screenwriters in their programs and plan and screen film tributes to screenwriters just as they do to directors, actors and countries.

National and European law should acknowledge that the writer is an author of the film.

National and European law should ensure that screenwriters can organise, negotiate and contract collectively, in order to encourage and maintain the distinct cultural identities of each country and to seek means to facilitate the free movement of writers in and between all nations.
We will:

Distribute this manifesto to industry members and the press in our respective countries.

Campaign for the implementation of the agenda defined by this manifesto.

Seek the transition into national and European law of the legal changes demanded by this manifesto.

Documento 10.

European Commission / Competition Directorate-General
Competition Policy Newsletter 1/2007

State aid for films – a policy in motion? (1)

Jérôme Broche, Obhi Chatterjee, Irina Orssich and Nóra Tosics (2)

In late 2006, the Commission approved the new UK and German film support schemes. This article explains the application of the State aid rules in these two cases, in particular in view of the recent trends such as the global competition to attract large budget films. It also considers the future perspectives of the Commission's State aid policy in this field.

US PRODUCTIONS generally dominate European screens. It is commonly believed that, in the absence of public support to film production in most Member States, most European productions would already have disappeared. In the four years 2002-2005, they provided over € 6.5 billion of State aid for film production (3), which helped to produce over 3,600 films. France provides the highest overall amounts of State aid for films, followed by the UK, Germany, Italy and Spain, Public support in these five countries is accounting for 83% of the total. According to the European Audiovisual Observatory, there are over 600 film support schemes operating across the EU.

Legal basis for State aid control

Cinema and TV production support mechanisms are assessed on the basis of Article 87(3)(d) EC which was introduced by the Maastricht Treaty. This provision specifically deals with State resources being dedicated to culture. Following this provision "*aid to promote culture and heritage conservation where such aid does not affect trading conditions and competition in the Community to an extent that is contrary to the common interest, may be considered to be compatible with the common market*". Since the introduction of this article into the Treaty, it is clear that, in principle, culture is not excluded from the application of the Community State aid discipline. (4)

In 2001, based on its experience of assessing various national film support schemes and particularly the French system, the Commission published a Communication setting out the conditions for the application of Article 87 (3)(d) to the production of "*cinematographic and other audiovisual works*, (the 'Cinema Communication') (5). This the so-called general legality principle to be respected and sets out four additional specific compatibility criteria according to which aid for cinema and TV production can be approved as cultural aid under the exception in Article 87(3)(d) EC:

a) The general legality principle

The general legality principle is essentially enshrining into the Cinema Communication the established case law according to which State aid incorporating conditions which contravene other provisions of the Treaty cannot be approved by the Commission (6). For example the benefit of aid schemes cannot be restricted on the basis of nationality. Also, schemes of aid to cinema and TV production financed by parafiscal charges are incompatible with the Treaty when such schemes benefit solely national producers.

b) Aid must benefit a cultural product

The aid must be directed at a cultural product. Each Member State must ensure that the content of the aided production is cultural according to verifiable national criteria (in compliance with the application of the subsidiarity principle). Therefore, the Commission does not assess what is culture and what is not. The Commission only verifies that the national authorities have drawn up a verifiable selection system which ensures that only cultural products, as defined by the national authorities, will benefit from the aid. It is only where the Commission considers that there is a manifest error in the definition of the cultural products concerned that the Commission might question the substance of the cultural definition.

c) Territorialisation

This criterion foresees that the producer must be free to spend at least 20 per cent of the film budget in other Member States without suffering any reduction in the aid provided for under the scheme (so-called territorial conditions).

d) Aid intensity

The aid intensity must in principle be limited to 50 per cent of the production budget with a view to stimulating normal commercial initiatives inherent in a market economy and avoiding a bidding contest between Member States. Difficult and low budget films are excluded from this limit. Under the subsidiarity principle it is up to each Member State to establish a definition of difficult and low budget film according to national parameters. For example, a derogation might be granted for works in a language which is not widely spoken.

e) Aid supplements

Finally, the last criterion stipulates that aid supplements for specific film-making activities (e.g. post-production) are not allowed in order to ensure that the aid has a neutral incentive effect and consequently that the protection / attraction of those specific activities in/to the Member State granting the aid is avoided.

It should be noted that the Cinema Communication only refers to the production of films. In its more recent Decisions the Commission applied the Communication by analogy also to the development of film projects, including the writing of screenplays,(7) as well as to the promotion and distribution (8) of films. This approach is motivated by the idea that these activities are so closely linked to the production of films that the principles

developed in the Communication are also applicable to them (9).

While the Commission's approach in assessing these criteria has not significantly changed over the 5 years since the Communication was first published, various new trends have emerged in the funding policies applied across the EU.

Films as cultural goods

In the past, State aid for the film industry was mainly given in order to promote a 'national cultural film industry' and it is against this background that the current rules were drafted. One recent trend however has been the global incentive 'war' to attract large budget films. Two analyses, one for the UK (10) and one for California (11) illustrate the economic advantages of attracting and the costs of losing large budget films, respectively.

The first analysis concluded that the UK film industry contributed £3.1 billion (EUR 4.5 billion) to UK GDP in 2004. Both analyses stress that this is a highly mobile industry and the Californian analysis begins by noting that *"... a growing number of states and countries have recognized the value of employment and government tax revenues generated by film and television production and are aggressively courting the business with tax credits and other enticements. ... [They] have started building their own studio facilities, launched training programs for their residents, and implemented relocation and outreach programs for experienced non-residents. The result has been to create real competition for motion picture production."*

In view of the fact that the attraction of (foreign) film productions to a certain national territory is driven often by more economic than by cultural considerations, and that these film productions would sometimes receive considerable financial support, the Commission has to ask itself whether the schemes it assesses meet the cultural condition for the application of the cultural derogation. It is for the Member States to define the concept of culture, albeit along the lines of the Cinema Communication, i.e. that "*Each Member State must ensure that the content of the aided production is cultural according to verifiable national criteria*".

The Commission shall thus ensure that the Member States have not committed a manifest error in defining the cultural purpose of their schemes, and that the criteria they have established ensure that this goal will be met. In any event, since the Cinema Communication is based on Article 87(3)(d) EC, any aid that could not be argued to go to cultural activities, cannot be declared compatible with this Communication.

It is in this perspective that the Commission examined the new £ 120 million per year UK and EUR 60 million per year German film schemes at the end of 2006. These schemes apply both points-based cultural tests as part of their eligibility criteria, which were closely analysed by the Commission to see whether they effectively ensure that the aid is directed towards a cultural product. In fact, the approval of the UK film tax incentive (12) was based on a revised UK Cultural Test submitted by the UK authorities in November 2006, rather than on the original UK Cultural Test which they had notified to the Commission.

UK film tax incentive

In the UK film tax incentive case, the aid takes the form of an enhanced tax deduction and a payable film tax credit. The enhanced tax deduction allows a film production company to benefit from a higher deduction for certain production costs than the normal UK tax rules would allow. The payable film tax credit allows the film production company to receive a cash payment of up to 25% of any tax loss.

To select the eligible films, the UK authorities have drawn up a point-based test called the UK Cultural test. The original UK Cultural Test was divided into three sections, two of which referred to certain technical costs (such as studios and visual effets) and the geographic origin of certain categories of cast members. In view of this, only the criteria in the first section of the original UK Cultural Test could be used to ensure that the aid was directed towards a cultural product. However, the first section only accounted for 4 points out of 32 (one of which for the use of English in the film's dialogue). A film could achieve the pass mark of 16 points without picking up any of the points in this section. It therefore was not clear that the original UK Cultural Test would always ensure that the aid would be directed towards a culturally British product.

The revised UK Cultural Test which has subsequently been included in the relevant legislation is substantially different from the original UK Cultural Test:

UK Cultural Test	**Revised**		**Original**	
(Sections)				
A - Cultural content	16	52%	4	12%
B - Cultural contribution	4	13%	0	0%
C - Cultural hubs	3	10%	15	47%
D - Cultural practitioners	8	26%	13	41%
Overall maximum	31	100%	32	100%

The Cultural content section comprises four criteria: extent to which the film is set in the UK; what proportion of the main characters are British citizens or residents; whether or not the subject matter or underlying material of the film is British; and extent to which the original dialogue is in English. The new Cultural contribution section comprises three criteria: cultural diversity, cultural heritage and cultural creativity. These two sections account for 65% of the overall points available (20 out of 31 points). Therefore a film satisfying only these two sections could achieve the 16 points required to pass the test.

In addition, in case of the extreme scenarios of a film obtaining most if not all of the 11 points in Sections C and D and all the four points for the use of English, (as English is widely spoken internationally, it could be argued that the use of English in a film's original dialogue would not necessarily guarantee that the film would be culturally British), a film could not pass the test without fulfilling at least one additional cultural criterion from the first two sections. The Commission therefore concluded that the revised UK Cultural Test ensures that the content of this film could reasonably be found to be cultural, according to the UK definition.

German Film Fund

The new German Film Fund, also approved by the

Commission at the end of 2006, (13) represents a different model both in its form and in its definition of cultural content. From the point of view of its form, it is a selective scheme which awards direct grants. Moreover, there is a maximum financial limit to the grant available per film, which is as a rule, EUR 4 million, or up to 10 million in exceptional cases. These characteristics make it already inherently less attractive for large budget films than the UK scheme.

In addition, the eligibility test designed by the German authorities respectively for feature films, documentaries and animation films focus not only on German, but also on European cultural content and contain specific criteria for films promoting universal cultural heritage. This test include three different parts: "*cultural content*", "*creative talents*" and "*production*", each of which is attributed a number of points..

The *"cultural content*" part contains a number of criteria, including the following :

• Content, motives, film locations, principal characters, storyline are from Germany, the German culture or language area or from Europe or the EEA,
• One of the final versions of the film is in German,
• The film is an adaptation of a literary work or originates from traditional fairy tales or legends,
• The film is about artists, art genres, significant personalities, historical achievements, religious or philosophical questions, issues of socio-cultural relevance, way of living of people and minorities, scientific issues,
• In the case of animation films, the storyline is meant and appropriate for children's or youth film
• The film is made with the contribution of a contemporary artist.

The *"production"* part clearly relates to commercial aspects and attributes points based on the production phases carried out in Germany. The part on *"creative talents"* reflects the participation of creative talents from Germany or the EEA.
In order to qualify for the aid, a film has to first fulfil a minimum number of criteria in the *"cultural content"* part (the "pre-test") (this number varies according to the type of production). Additionally, the candidate film has to achieve a minimum score of the total points available in the test.

In its assessment, the Commission examined in detail the different criteria proposed by the German authorities, the structure of the tests as well as the individual points attributed to the different aspects. Taking into account the pre-test specifically designed to ensure the cultural content of the films financed under the scheme and the truly cultural character of the criteria in the *"cultural content"* part of the tests, the Commission came to the conclusion that aid is indeed directed towards a product with cultural content. In this case, the relevant criteria aimed either at supporting German culture (eg, content, motives, film locations, principal characters, storyline/artworks from the German culture, the German language requirement, etc.), or promoting European culture (eg, European content and motives, film location or principal character), or strengthening cultural heritage in the general sense (eg, adaptations of literary works, films about artists, art genres, significant personalities, historical achievements, etc.).

Extended outlook and the question of territorial conditions

As explained above, the new UK and German schemes were, like any other audiovisual and TV production support system, assessed on the basis of the Cinema Communication. This Communication will expire on 30 June 2007. The Commission had announced that "*in advance of the next review of the Communication, the Commission intends, in addition to further analysing the arguments of the sector, to carry out an extensive study on the effects of the existing State aid systems. The study should examine in particular the economic and cultural impact of the territorialisation requirements imposed by Member States, in particular taking into account their impact on co-productions.*"(14) This study was launched in August 2006 and is expected to be completed in autumn 2007. The preliminary results will be discussed at a workshop in summer 2007 to which stakeholders such as funding bodies, film producers, exhibitors and distributors will be invited. In order to allow time to complete the study and the subsequent review of the Communication, the Commission will continue to apply the rules of the current Communication until such time as new rules come into effect, or, at the latest, until 31 December 2009. The current Cinema Communication will be prolonged accordingly.

Territorial conditions, which require that a proportion of the film production expenditure is incurred in the territory providing the aid will thus be among the central issues of the review.
As noted above, the relevant criterion in the current Communication is that film producers must be able to spend at least 20% of the film budget in other Member States without suffering a reduction in the aid provided for under the scheme. In other words, the Commission accepts that territorial conditions may require expenditure of up to 80% of the production budget of an aided work to be spent in the territory providing the aid.

On the one hand, such conditions may be justified to ensure the continued presence of human skills and technical expertise required for cultural creation. On the other hand, the clauses obliging producers to spend a considerable amount of the film budget in the territory offering the aid are likely to constitute a barrier to the free circulation of workers, goods and services across the European Union. They may also strengthen the fragmentation of the European film sector and some film producers have called for territorial conditions to be removed.

Finally it is not at all clear why certain cost categories should be considered to have to have an impact on the expertise needed for cultural creation: for example costs for catering are often considered to be part of the film production budget, hence are subject to territorial conditions.

Indeed, the Communication also states that territorialisation requirements must be limited to the minimum degree required to promote cultural objectives. The maximum territorial requirement of 80% was set in 2001 when few Member States imposed territoriality requirements in order to qualify for aid. However, the recent trend has been for most new schemes to apply territorial conditions and to set them at

or close to this limit, as in the UK film tax incentive scheme and the German Film Fund.

In this context, the question arises to what extent should the cultural derogation in Article 87(3)(d) EC allow the Member States to support their 'national cultural industries' to the detriment, for instance, of the Treaty's fundamental freedoms. This question goes to the heart of the relationship between 'culture' as a nationally defined concept and the internal market freedoms. To strike the right balance between these two elements, the new rules that the Commission will adopt will have to consider these issues as reflected in the results of the study concerning territorialisation. The review of the Communication could also take account of other recent trends affecting the sector. These include the growing number of State aid schemes offering aid for aspects such as film distribution and development, the global incentive 'war' to attract large-budget productions, and investment in digital distribution / projection facilities. The Commission will aim at ensuring that its policy is suited to the current environment of the sector.

Notes

1. Article appeared in the Competition Policy Newsletter 1/2007
http://ec.europa.eu/competition/publications/cpn/
© European Communities 2007. Reproduction is authorised provided that the source is acknowledged.
2. European Commission, Directorate-General for Competition, Unit H-3. The content of this article does not necessarily reflect the official position of the European Communities. Responsibility for the information and views expressed lies entirely with the authors.
3. Copenhagen Think Tank / European Audiovisual Observatory:http://www.dfi.dk/NR/rdonlyres/1BE19F2D-F61F-403F-934CB0AB2447D9D8/0/CTT_Information_Notes_300606.pdf
4. The issue of whether or not the Treaty, and hence State aid rules, is applicable to culture at all has been settled a long time ago. Already in one of its early cases, the Court of Justice dismissed the argument that the Treaty was an economic Treaty and would not apply to cultural goods (case 7/68 Commission v Italy [1968] ECR 617). Moreover, despite the fact that prior to the introduction of Article 87(3)(d) EC, it was a frequent assumption that culture in general should be exempted from the application of State aid rules, the Commission actually examined and approved a range of aid mechanisms for culture under Article 87(3)(c) EC, including aid to the audiovisual sector. See also Rapport présenté par la Commission au Conseil sur la prise en compte des aspects culturels dans l'action de la Communauté européenne of 17. 4.1996, COM(1996) 160 final, page 22.
5. Communication from the Commission to the Council, the European Parliament, the Economic and Social Committee and the Committee of the Regions on certain legal aspects relating to cinematographic and other audiovisual works (COM(2001)534 final of 26.09.2001,OJ C 43 of 16.2.2002); prolonged by Communication from the Commission to the Council, the European Parliament, the Economic and Social Committee and the Committee of the Regions on the follow-up of the Commission communication on certain legal aspects relating to cinematographic and other audiovisual works of 26.09.2001 (COM(2004)171 final of 16.3.2004, OJ C 123 of 30 April 2004.
6. Case 73/79 Commission v Italy [1980] ECR 1533, paragraph 11; Case C-225/91 Matra v Commission [1993] ECR I-3203, paragraph 41; Case C-156/98 *Germany* v *Commission* [2000] ECR I-6857, paragraph 78.
7. For example State aid N 181/2004 – Germany, *Förderung von Film- und Fernsehproduktionen in Baden- Württemberg: Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg mbH.* http://ec.europa.eu/community_law/state_aids/comp-2004/n181-04.pdf .
8. For example State aid N 368/2005 - Spain, *Ayudas a la promoción de obras audiovisuales por Andalucía*, http://ec.europa.eu/community_law/state_aids/comp-2005/n368-05.pdf
9. On the other hand, measures favouring activities not linked to the production of films have been assessed under Article 87(3)(d) EC directly. Furthermore, undertakings in the film and television programme production sector may, depending on the circumstances, also benefit from other aid types granted under national horizontal aid schemes, not aimed directly at cultural activities, but more widely at assisting types of economic activities or regions which happen to also encompass undertakings in the audiovisual sectors (e.g. regional aid, aid for small and medium sized enterprises (SMEs), research and development aid, training aid, employment aid).
10. *The economic contribution of the UK film industry* published by Oxford Economic Forecasting, supported by the UK Film Council and Pinewood Shepperton plc, September 2005:
http://www.ukfilmcouncil.org.uk/get/?doc=117
11. What is the cost of run-away production? Jobs, Wages, Economic Output and State Tax Revenue at Risk When Motion Picture Productions Leave California published by the California Film Commission and the Los Angeles Economic Development Corporation, August 2005:
http://www.film.ca.gov/ttca/pdfs/link_overview/cfc/California_Film_Commission_Study.pdf
12.http://ec.europa.eu/comm/competition/state_aid/register/ii/by_case_nr_n2005_450.html#461
13.http://ec.europa.eu/comm/competition/state_aid/register/ii/by_case_nr_n2006_690.html#695
14. Communication from the Commission to the Council, the European Parliament, the Economic and Social Committee and the Committee of the Regions on the follow-up of the Commission communication on certain legal aspects relating to cinematographic and other audiovisual works of 26.09.2001 (COM (2004) 171 final of 16.3.2004, OJ C 123 of 30 April 2004.

Documento 11.

Publica-se a seguir o texto inicialmente apresentado à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, solicitando apoio para a presente investigação. Dados os procedimentos requeridos pelo financiamento de projectos, o calendário de acções, inicialmente previsto para o período entre Março de 2009 e Dezembro de 2010 foi adiado para o período entre Janeiro de 2010 e Outubro de 2011, embora o projecto se tenha, de facto, iniciado na data prevista, então ainda sem financiamento.

Main trends in contemporary Portuguese Cinema (1990-2010)

— A comprehensive study on project development, style, genre and narrative

Duration in months: 20 (January 2010 – October 2011)

THIS PROJECT FOCUSES at the major themes, tendencies and influences that shape the work of Portuguese producers, directors and screenwriters of feature films and documentaries, when compared with their contemporary European/American peers.

The project will be mainly developed at ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema, Higher School for Theatre and Cinema) by a team of members of CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Research Center for Arts and Communication) and a small number of invited young researchers. CIAC obtained the classification of **Excellent,** in 2008, by the international evaluation panel of FCT.

Along with project development skills and organizational culture, this project focuses on professional craftsmanship: on style and genre, and on storytelling in its relation with the main subjects that fall aboard in recent Portuguese feature films and documentaries.

In other words, this project aims to describe the organizational culture of the Portuguese professional areas of Cinema and Audiovisual fictional and documentary contents. In order to meet this goal, it will analyze the practices and means of project development and screenwriting for feature films and documentaries in Portuguese Cinema.

Scientific Component — Summary

This is the kind of research that may contribute to influence decision-makers in the Cinema and Television fields, as far as their valuation criteria, their support to projects and their financial reckoning are concerned. It will broach such questions as the following:

— What is the relevance of the script of the contemporary feature film, among the other creative skills that are needed to build a project (camera, direction style, art direction, sound design, editing and general post-production), and how does it articulate with them? What criteria allow for the evaluation of a script?

— In contemporary Portugal, is there a dominant typology among the film projects that obtain financial support from Public Institutions (namely ICA, the Public Institute for Cinema and Audiovisual)? What is the level of knowledge and know how (resulting of academic learning or of professional experience) required to be accepted as a screenwriter or as a "script doctor"?

— Is there some kind of agenda-setting, corporate culture or gatekeepers counseling which intervene as experts or advisers in the making of creative scripts? How do authors work, either individually or(if) organized in teams? How to describe their organizational culture and methods, when compared with equivalent choices of their peers (ex. HBO, others)?

— Are the fictional contents of Portuguese feature films and are the contents of Portuguese documentaries, of the last 20 years, related to the main trends and questions of contemporary societies (Portuguese, or other, when observed under an inter-cultural, multicultural point of view)? Is it possible to identify a Portuguese position among the main trends of contemporary cinema?

— Is the new proximity, and contamination between Television, Cinema and the WWW somehow expressed by the contents and aesthetics of contemporary Portuguese Cinema, either fictional or documental? Is there an influence of some recent experiences like AQTV (American Quality TV) or of the new trends of the Sundance Festival (Utah) in Portuguese films and television?

— To what extent have contemporary Cinema & Audiovisual schools adapted their teaching and learning goals and methodologies to a new era of technological tools and multimedia screenwriting in a rapidly changing environment? What are their main difficulties in this area, and what are they doing in order to improve their relationship with new professional trends, lobbies and institutions?

The applied research that characterizes this project intends to analyze, on a systematic basis, the narrative feature films and some examples of documentaries produced in Portugal during the last 20 years by comparing their typology and identity within the context of the main trends of contemporary international cinema.

In practical terms, the result of this research will be a comprehensive essay on the cinematic Portuguese experience of the last 20 years. We intend to make it available at the CIAC website (as a tool for teaching and learning and for cinema and television professional reflection). We also intend have it published as a book. In either case, the texts and other materials (filmed interviews) will be edited by two senior researchers (PhD) of CIAC, but will be mainly produced by a small team of guest researchers.

The project engages contacts with professional institutions and personalities working at the area of creating / financing film projects (producers, directors, screenwriters, the ICA), renewing and rejuvenating the applied research in this field and involving the active social actors / social shapers, as well as the scholar research and the professional reflection.

The senior researches are teachers in A&C, working in Higher Education Institutions, and expert writers in the area. They will invite young researchers to work at ESTC and UALG, where CIAC (Research Center in Arts and Communication) was born.

Partner institutions: CIAC will approach the ICA (www.ica-ip.pt, Instituto do Cinema e do Audiovisual (National Authority for Cinema and Audiovisual) to support the Project Team in the viewing of the feature films whether in DVD, or in film, at its locations in Lisbon). It will also attempt to engage RTP2, one of the channels of Portuguese Public Television, in order to assure the visibilization of some of the contents of the project (especially the filmed interviews with directors, producers or screenwriters).

Visibility of the results: Along with the eventual collaboration of RTP2, the results of the project will be published in 2010 at the CIAC website; it will also provide the contents for formation modules in the Master Degree course in Film Project, at ESTC, and in the Arts PhD of UAlg (Universidade do Algarve).

Research Plan and Methods

In Portugal, it is impossible to ground and finance a Research like this one (Main trends in contemporary Portuguese Cinema, 1990-2010) on a private basis or "civil society" basis. That is the reason why this project needs public framing and funding. This does not mean we will not look for partners: as said before, contacts

are being mad and will be made, with the ICA as well as well as with RTP2 — which, however, are still public institutions.

It is our conviction that a detailed analysis of the feature films and documentaries produced in Portugal over the last 20 years will show a series of creative/organizational issues that may be addressed by an improvement on practices:

— Poor tradition of team brainstorming on the goals of each project, in order to understand its potential reception by the publics.
— Poor knowledge of their craftsmanship by the screenwriters;
— Poor tradition of the art directing tasks, generally understood as belonging to the director;
— Poor discussion of the rushes in order to prevent post-production insolvable problems;
— Poor knowledge of the cultural market, of the actions to be taken to publicize the project and of their costs.

It is commonly admitted that, along with traditional under-financing, managerial culture and professional organization in the world of Portuguese Film Production and Audiovisual Fictional and Documental Contents suffers of too much personal improvisation, individual self-willing, absence of valuation of spectatorship and lack of academic knowledge and preparation. This state of affairs represents a certain organizational culture that has survived despite the existence of new ways of conceiving and producing films and video contents.
Portuguese film industry lost 400.000 spectators in 2008, and the complex causes of that phenomenon are yet to be explained and explored.

It is our claim that Portuguese Cinema & Television schools (namely HEI) must find practical ways to improve their links with the two different industries, looking forward for a better and more comprehensive understanding of the practical needs expressed in the professional world. Conversely, professional experts should teach in schools more often, even if for short periods of time, in order to reduce the gap between academic knowledge and professional know-how. This demands a deeper reform of organizational culture in these areas, as well as a new paradigm for project development and creative contents.

The present research project aims to contribute for this new paradigm, working in three main areas of concern:

1) As far as Portuguese contemporary movies are concerned, by producing a comparative analysis of their main trends, characteristics and limitations within the broader and competitive European/international extent, in order to assess their installed productive and creative routines and capacity for innovation. Such a critical description, based on academic research is still lacking within the Portuguese contexts.

2) As for cultural industries and their specific reception by their markets, the project will proceed by analyzing the evolution of experiences and of the relationship between Art Cinema / Quality TV and their market reception, in the light of contemporary spectatorship studies; it will also analyze the efforts of independent production in different countries in order to improve contents and their exhibition/distribution. In other words, a classical contemporary question will be addressed: What are the good practices that provide better results? What is a "good practice" and by what criteria do we assess what "better results" are?

3) As far as the links between academic teaching and learning and the professional world are concerned, this project will describe the diversity of experiences, namely at specialized HEI, which are trying to open the way for a new approach of the actual relationship between scholar knowledge and professional know-how. In other words, the following classical contemporary question will be addressed: in the domain of Film and Television Studies at HEI, what patterns and practices of teaching and learning offer the best rendering of the necessary interdependence of academic knowledge and professional know-how?

We deeply believe that by meeting these challenging questions, we are placing the academic research in the core business of the contemporary needs to reform the relationship between A&C HEI and the professional world, in the domain of Film Studies and Audiovisual Communication.

Our research project will advance the state of the art by proposing new approaches of the organizational culture and working methodologies in the concerned area, helping producers, directors and screenwriters to rethink their actual routines.

This goal will be met by proposing to producers, directors and screenwriters (and their professional associations) different thematic seminars where our Research Team will present and discuss its results and proposals.

The materials to be produced by our Research Team are the following:
— A general analysis of Portuguese feature films and documentaries of the last 20 years;
— The filmed interviews with producers, directors, screenwriters;
— The case studies of different approaches of the organizational culture in these sectors of activities;
— The conclusions and proposals of these different actions (also available at the CIAC website).

As for the interventions of our expected partners: ICA will be invited to be present at the proposed meetings with producers, directors, screenwriters; RTP2 will be asked to present an edited synthesis of the filmed interviews.

We expect that this project will create the conditions for a continuous relationship between Film and Television Schools and the main professional associations of these sectors.

Tasks denominations

In 2010 (January / December)

1) Preparing for work — Project organizational seminar.

2) Critical analysis and review: 20 years of Portuguese feature films — a critical review (by film, authors, producers). An estimated total of about 180 feature films and about 30 documentaries are to be viewed by the younger (probationer) researchers in order to write for each of those a critical review (by film, author, producer). ICA is expected to become the main partner for this task, providing viewing facilities or

DVD copies of the films. By the end of the year, all the texts must be written so that the senior researchers may edit and rewrite them. Framed by the objectives of the research, this critical review will become the basis for the subsequent tasks.
3) Direction Case Studies: The directors, their tasks, their formation and professional roots and culture.
4) Screenwriting Case Studies (Screenwriting): The screenwriters, their professional preparation and craftsmanship skills.

In 2011 (January / October)

1) **Production Case Studies**: The producers and their organizational culture.
2) **Filming the Interviews**: production and post-production
3) **Contact seminars (Production, Direction, Screenwriting)**: Towards a new organizational culture?
4) **Website fill-in**: Editing of the project materials in the CIAC's website
5) **Editing the book**: CIAC will engage partners in the publishing of the project's book.

Apreciação pela FCT

O projecto acima apresentado foi avaliado pelo **Painel de Avaliação de Estudos Artísticos – 2008 da FCT, constituído por: Johannes Goebel** (Coordenador), Rensselaer Polytechnic Institute, Estados Unidos; **António Pinto Ribeiro** (Avaliador), Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal; **Sally Jane Norman** (Avaliadora) Newcastle University, Reino Unido; **Sharon Macdonald** (Avaliador) University of Manchester - School of Social Sciences, Reino Unido; e **Xavier Serra** (Avaliador), Universitat Pompeu Fabra, Espanha. Com o seguinte resultado, que a seguir se transcreve:
Refª project: PTDC/EAT-AVP/108328/2008

Project title: Principais Tendências do Cinema Português Contemporâneo (1990-2010)

FCT's decision (Artigo 11º do Regulamento)

Evaluation Panel Statement and Rating

Overall rating: 85

Panel comments intended for the applicant: The proposed overview of twenty years of Portuguese cinema trends, and in particular, analysis of the reasons for the downturn in production, raises questions of interest both nationally and internationally. If well articulated and contextualised, the study is likely to make a good contribution to the community, as well as providing original pedagogical resources (plan to integrate findings into a Masters Degree Film Course and Arts PhD). The project appears solidly built and potentially likely to yield useful outputs. Concern with the national pedagogical - as well as film-making - sector is appreciable. Fellowships might include masters thesis candidates (?), who would thereby be feature as stronger stakeholders in the research programme. Additional contextualisation (and translation?) effort would ensure good uptake of findings outside Portugal, exploiting the PI's appreciable networks, since the situation addressed by the project is indeed a widespread one. Additionally, it is felt that the contribution of this project to the scientific community could be improved through more knowledge dissemination planning to more directly serve cinema production in Portugal.

Comments: Requested funding appears fully justified and explained.

Comments: The fellowships guarantee early career researcher participation in the shaping of a new corpus of material for pedagogical and wider scientific (and professional/ industrial) uptake. It would be valuable, as part of the research building to which this project corresponds, to make dissertations an integral part of the programme.

Documento 12.

Proposta de Lei do Cinema (Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, I.P., ICA, I.P. E IGAC)

– Versão discussão pública,
30 de Setembro de 2010

Capítulo I
Disposições gerais

Artigo 1º
Objecto

A presente lei define as bases da política pública de apoio e desenvolvimento do cinema e do audiovisual, num contexto de protecção e valorização da identidade, da cidadania e da diversidade cultural e de aproveitamento do potencial dos sectores cinematográfico e audiovisual, enquanto indústrias criativas.

Artigo 2º
Definições

Para os efeitos da aplicação da presente Lei, entende-se por:
a) ―Obras cinematográficas: as criações expressas por um conjunto de combinações de palavras, música, sons, textos escritos e imagens em movimento, fixadas em qualquer suporte, destinadas prioritariamente à distribuição e exibição em salas de cinema;
b) ―Obras audiovisuais: as criações expressas por um conjunto de combinações de palavras, música, sons, textos escritos e imagens em movimento, fixadas em qualquer suporte, destinadas prioritariamente à teledifusão;
c) ―Produtor independente: a pessoa colectiva, com sede ou estabelecimento estável no território nacional, cuja actividade principal consista na produção de obras cinematográficas ou audiovisuais, desde que preencha cumulativamente os seguintes requisitos:
i) Capital social não detido, directa ou indirectamente, em mais de 25% por um operador de televisão ou em mais de 50% no caso de vários operadores de televisão;
ii) Limite anual de 90% de vendas para o mesmo operador de televisão.
d) «Produção» a execução da obra, até à obtenção da cópia final, independentemente do seu suporte original,

abrangendo a produção de elementos que permitam toda a promoção posterior da obra, nomeadamente, entre outros, fotos de cena e filmes promocionais (*teasers* e *trailers*);
e) «Obra de criação original de produção independente» a obra produzida por um produtor independente e que satisfaça os seguintes requisitos:
i) Detenção da titularidade de direitos sobre a obra por parte do produtor, com clara definição contratual do tipo e duração dos direitos de difusão cedidos aos operadores de televisão e do número de difusões coberto por essa cedência;
ii) Liberdade na forma de desenvolvimento da obra, nomeadamente no que respeita à escolha dos estúdios, actores, meios e distribuição.
f) ―Exibidor: a pessoa singular ou colectiva com domicílio ou estabelecimento estável em Portugal que tem por actividade a exibição de obras cinematográficas, independentemente dos seus suportes originais;
g) «Distribuidor» a pessoa singular ou colectiva com domicílio ou estabelecimento estável em Portugal que tem por actividade principal a distribuição de obras cinematográficas e audiovisuais, quaisquer que sejam os seus suportes.

Capítulo II
Princípios e Objectivos

Artigo 3º
Princípios

1 - A política pública de apoio e desenvolvimento do cinema e do audiovisual orienta- se pelos princípios da liberdade de expressão, da liberdade de criação intelectual e artística e do respeito e protecção dos direitos de autor e de propriedade intelectual, e visa, designadamente:
a) Promover o acesso e fruição generalizados e não discriminatórios aos conteúdos culturais, com a correcção de assimetrias regionais ou outras;
b) Assegurar o cumprimento das obrigações estabelecidas no domínio das relações internacionais, em especial, no que diz respeito à promoção da língua portuguesa e dos laços com os países de língua oficial portuguesa;
c) Assegurar a livre concorrência e prevenir abusos de posição dominante e práticas restritivas da concorrência;
d) Incentivar a actividade empresarial, em particular, das pequenas e médias empresas;
e) Apoiar a projecção internacional dos criadores, das obras e das empresas portuguesas.
2 – No âmbito da aplicação da presente Lei o Estado garante a observância e o respeito pelas normas e princípios de direito internacional aplicáveis e tem em conta as recomendações relevantes, nomeadamente:
a) A Convenção da UNESCO, de 20 de Outubro de 2005, sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, aprovada pela Resolução da Assembleia da República n.º 10-A/2007, de 16 de Março
b) As normas gerais e específicas da União Europeia aplicáveis em matéria de ajudas de Estado;
c) A Convenção Cultural Europeia, do Conselho da Europa, de 1954, aprovada para ratificação pelo Decreto nº 717/75, de 20 de Dezembro;
d) A Convenção Europeia sobre Co-Produção Cinematográfica, do Conselho da Europa, de 1992, aprovada para assinatura pelo Decreto nº 21/96, de 23 de Julho;
e) Os acordos bilaterais de co-produção que vinculam o Estado português;
f) Os tratados internacionais respeitantes à propriedade intelectual;
g) Outras convenções internacionais sobre co-produção cinematográfica;
h) A Recomendação CM/REC (2009) 7, de 23 de Setembro de 2009, do Comité de Ministros do Conselho da Europa aos Estados-Membros, sobre políticas cinematográficas nacionais e a diversidade das expressões culturais;
i) A Recomendação da UNESCO para a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento, de 1980;
j) A Convenção Europeia para a protecção do património audiovisual;
l) As recomendações e conclusões relevantes das instituições da União Europeia.

Artigo 4º
Objectivos

1 – Constitui objectivo principal da política cinematográfica e audiovisual a promoção do desenvolvimento sustentado e integrado do sector nas suas vertentes cultural e económica, potenciando o impacto positivo da criação e produção cinematográfica e audiovisual na sociedade.
2 – São objectivos específicos da política cinematográfica e audiovisual, nomeadamente, os seguintes:
a) Consolidar e aumentar o reconhecimento nacional e internacional da cinematografia nacional;
b) Contribuir para uma maior circulação e promoção nacional e internacional das obras cinematográficas e audiovisuais;
c) Potenciar o crescimento da quota de mercado do cinema nacional;
d) Fomentar a excelência artística nacional e a emergência de novos valores;
e) Salvaguardar o património cinematográfico e audiovisual, garantindo o acesso ao mesmo por parte das gerações actuais e futuras;
f) Contribuir para o aumento da difusão de obras de criação original portuguesa em televisão e em outros meios de acesso a conteúdos audiovisuais;
g) Incrementar a co-produção internacional;
h) Promover a diversificação da oferta cinematográfica;
i) Incrementar a sustentabilidade do tecido das pequenas e médias empresas do sector, contribuindo para o aumento da oferta de trabalho e para a criação de valor acrescentado;
j) Promover o impacto das actividades cinematográficas e audiovisuais no desenvolvimento regional e local;
l) Contribuir para a promoção e divulgação da língua e cultura portuguesas;
m) Promover medidas que garantam o acesso das pessoas com deficiência às obras cinematográficas e audiovisuais, bem como medidas que favoreçam a igualdade de género e as culturas e direitos das minorias.

Artigo 5º
Papel do Estado

1 – Incumbe ao Estado em especial:
a) Promover uma visão estratégica e prospectiva da política cinematográfica e audiovisual;
b) Planear e assegurar o controlo estratégico das políticas definidas para os sectores cinematográfico e audiovisual;

c) Assegurar a sustentabilidade do regime de financiamento das políticas definidas para os sectores cinematográfico e audiovisual, de acordo com critérios de rigor e transparência;
d) Estimular a diversificação de centros de financiamento e decisão e sua complementaridade;
e) Assegurar uma participação efectiva dos criadores, profissionais e associações do sector, garantindo o acompanhamento e controlo da execução e da gestão dos
recursos atribuídos;
f) Promover e estimular a diversidade e a fruição das obras apoiadas pelo Estado, tendo em vista a satisfação dos cidadãos.
2 - A acção do Estado, no âmbito das matérias relacionadas com a presente Lei, é exercida através do Instituto de Cinema e Audiovisual e da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, sem prejuízo das competências legalmente atribuídas nesta matéria a outros serviços ou entidades.

Capítulo III
Do Cinema e Audiovisual

Artigo 6º
Apoios

1 – O Estado fomenta a criação, a produção, a realização de co-produções, a promoção, a exibição, a distribuição, a difusão nacional e a internacionalização de obras cinematográficas e audiovisuais, designadamente através de:
a) Atribuição de incentivos financeiros;
b) Criação de obrigações de investimento;
c) Promoção de medidas fiscais e de valorização de mecenato.
2 – Os incentivos financeiros referidos na alínea a) do número anterior são definidos por decreto-lei, podendo incluir mecanismos selectivos e automáticos, apoios directos e em parceria, bem como outras modalidades que venham a revelar-se apropriadas.
3 – Os incentivos financeiros referidos na alínea a) de natureza selectiva atribuídos pelo Instituto de Cinema e Audiovisual são propostos por um corpo de jurados, cuja
composição é designada pela Secção Especializada do Cinema e Audiovisual do Conselho Nacional de Cultura, nos termos definidos pelo decreto-lei referido no número anterior.
4 – O Estado apoia ainda a formação profissional, incentiva o ensino das artes cinematográficas e audiovisuais no sistema educativo, e apoia acções destinadas a crianças e jovens, à formação de públicos e literacia dos media, bem como outras actividades de promoção da cultura cinematográfica e audiovisual.
5 – Sem prejuízo de outras contrapartidas estabelecidas, ou acordadas, o Estado detém o direito de exibição não comercial das obras produzidas com incentivos ao abrigo da presente Lei.

Artigo 7º
Salvaguarda, Valorização e Fruição do Património

1 — O Estado garante a preservação e a conservação a longo prazo das obras do património cinematográfico e audiovisual português ou existente em Portugal, património que constitui parte integrante do património cultural do País.
2 — O Estado promove o acesso público às obras que integram o património cinematográfico e audiovisual nacional para fins de investigação artística, histórica, científica e educativa, submetendo esse acesso às regras de conservação patrimonial, salvaguardados e salvaguardando os legítimos interesses dos detentores de direitos patrimoniais ou comerciais.
3 — O Estado assegura ainda a exibição e exposição públicas, segundo critérios museográficos, das obras cinematográficas e audiovisuais que constituem já ou constituirão no futuro seu património, em obediência ao direito dos cidadãos à fruição cultural.
4 — O Estado promove o depósito, a preservação e o restauro do património fílmico e audiovisual nacional, bem como o património fílmico e audiovisual internacional mais representativo.
5 — O Estado mantém uma colecção que procura incluir todos os filmes nacionais e equiparados, bem como filmes estrangeiros de reconhecida importância histórica e artística.
6 — O Estado promove a salvaguarda, a preservação e a exposição pública do património cinematográfico e audiovisual em sentido lato, incluindo a componente não- filme relevante para a compreensão da história do cinema em Portugal e no mundo.
7 - O regime jurídico do depósito legal «das imagens em movimento», que abrange, nomeadamente, a definição do estatuto patrimonial daquelas imagens e a obrigatoriedade do depósito legal das mesmas, para fins de preservação e acesso público, é estabelecido por diploma próprio.

Artigo 8º
Obra nacional

1 – São consideradas ―obras nacionais: as produzidas por entidade com sede ou direcção efectiva em Portugal, ou de outro Estado-Membro da União Europeia com estabelecimento estável em território português, e que sejam devidamente certificadas pelo Instituto de Cinema e Audiovisual.
2 - Para efeitos da certificação do número anterior, as obras devem reunir os seguintes requisitos:
a) Incluir um mínimo de 50% de autores, de nacionalidade portuguesa ou de qualquer Estado-Membro da União Europeia ou detentores de título de residência válido em Portugal, tendo o realizador necessariamente de cumprir este requisito;
b) Incluir um mínimo de 50% de actores em papéis principais e secundários de nacionalidade portuguesa ou que cumpram os requisitos de nacionalidade ou residência estabelecidos na alínea anterior;
c) Incluir um mínimo de 50% de membros das equipas técnicas que cumpram os requisitos de nacionalidade ou residência estabelecido na alínea a);
d) Ter versão original em língua portuguesa, salvo excepções impostas pelo argumento;
e) Efectuar a rodagem, salvo exigências do argumento, e a pós-produção e trabalhos de laboratório em território português ou de outros Estados-Membros da União Europeia, salvo exigências de co-produção;
f) No caso das obras de animação, os processos de produção devem realizar-se em território português ou de outros Estados-Membros da União Europeia, salvo exigências de co-produção.
3 – Para efeitos do disposto na alínea a) do número anterior, entende-se como autores o realizador, o argumentista, o autor da música original e o autor de adaptação para obra cinematográfica ou audiovisual de obra pré-existente.
4 – Considera-se ainda obra nacional a realizada em regime de co-produção internacional, em conformidade

com as convenções internacionais aplicáveis e com regulamentação específica sobre esta matéria.

Capítulo IV
Registo de obras, empresas e profissionais

Artigo 9º
Registo de Obras

1 – O Estado organiza o registo das obras cinematográficas e audiovisuais, tendo em vista a segurança do comércio jurídico.
2 – Estão sujeitas a registo obrigatório as obras cinematográficas e audiovisuais, qualquer que seja o seu género, formato, suporte e duração, produzidas, distribuídas ou exibidas em território nacional.
3 – As regras a observar no registo são definidas por decreto-lei.

Artigo 10º
Registo de Empresas cinematográficas e audiovisuais

1 – É criado um registo de empresas cinematográficas e audiovisuais regularmente constituídas.
2 — O registo referido no número anterior é obrigatório para todas as pessoas singulares ou colectivas com sede ou estabelecimento estável no território nacional que tenham por actividade comercial a produção, a distribuição e a exibição, bem como os laboratórios e estúdios de rodagem, dobragem e legendagem e as empresas de equipamento e meios técnicos.
3 — O regime jurídico do registo é definido por decreto-lei.

Artigo 11.º
Registo de profissionais do sector

1 – É criado um registo de profissionais do sector cinematográfico e audiovisual.
2 – O registo referido no número anterior é obrigatório para todos os profissionais que exerçam actividade em obras cinematográficas e audiovisuais apoiadas ao abrigo da presente Lei, nomeadamente todos os elementos da equipa artística e técnica.
3 — O regime jurídico do registo é definido por decreto-lei.

Capítulo V
Distribuição e exibição

Artigo 12º
Licença de Distribuição

1 - Considera-se licença de distribuição aquela que permite a uma pessoa singular ou colectiva com domicílio ou estabelecimento estável em Portugal que tenha por actividade principal a distribuição de obras cinematográficas e audiovisuais, quaisquer que sejam os seus suportes, a respectiva exploração.
2 — A distribuição, incluindo a venda, aluguer e comodato, de obras cinematográficas destinadas à exploração comercial depende de prévia emissão de licença.
3 — Pela licença referida no número anterior é devido o pagamento, pelo distribuidor, de uma taxa, que constitui receita da entidade emissora.
4 — Os filmes nacionais exibidos com menos de seis cópias estão isentos do pagamento da taxa de distribuição.
5 — A determinação do valor, as formas de liquidação, a cobrança e a fiscalização dos montantes a arrecadar com a taxa de distribuição são definidos por decreto-lei.

Artigo 13º
Classificação Etária

1 – A comercialização, exibição, difusão das obras cinematográficas e audiovisuais, bem como a oferta ao público de serviços audiovisuais a pedido, qualquer que seja o meio ou o suporte, só pode ter lugar após ter obtido a respectiva classificação etária pela Comissão de Classificação e as advertências obrigatórias que devem ser incluídas na sua promoção junto do público.
2 – A classificação etária das obras cinematográficas e audiovisuais integra-se nos princípios e objectivos de desenvolvimento do audiovisual e da competitividade da
indústria europeia de serviços audiovisuais e de informação e visa a protecção dos direitos dos menores e da dignidade humana e dos direitos do consumidor.

Artigo 14º
Controlo de Bilheteiras

1 – Para efeitos de controlo de bilheteiras é criado um sistema de gestão e controlo de bilheteiras, que permite a recepção e tratamento da informação relativa à emissão de bilhetes, e respectiva divulgação, nos termos legalmente permitidos.
2 – O sistema previsto no número anterior é definido por decreto-lei e deve garantir o efectivo controlo de receitas e a informação relativa ao período de exibição de cada filme e ao número de espectadores.

Artigo 15º
Concorrência

Na área da concorrência no sector cinematográfico incumbe ao Instituto de Cinema e Audiovisual e à Inspecção Geral das Actividades Culturais acompanhar e comunicar à Alta Autoridade para a Concorrência os actos, acordos, ou práticas que tenha conhecimento e que apresentem indícios de violação da lei da concorrência.

Artigo 16º
Serviços não-lineares

1 - Os fornecedores de serviços de comunicação social audiovisual a pedido, tal como definidos na alínea g) do nº 1 do artigo 1º da Directiva 2010/13/UE, do Parlamento Europeu e do Conselho, de 10 de Março de 2010, relativa à coordenação de certas disposições legislativas, regulamentares e administrativas dos Estados-Membros respeitantes à oferta de serviços de comunicação social audiovisual, têm de incluir, na sua oferta disponível ao público, pelo menos 50% de obras europeias e, cumulativamente, pelo menos 20% de obras em versão original em língua portuguesa.
2 - Em alternativa à obrigação prevista no nº 1, os fornecedores dos referidos serviços podem optar pela sujeição ao regime de investimentos mínimos obrigatórios dos distribuidores de cinema e editores de video, previsto no artigo 21º da presente lei.
3 - Em caso de não cumprimento do previsto no nº 1 nem do previsto no nº 2 do presente artigo, os fornecedores de serviços de comunicação social audiovisual a pedido ficam sujeitos à obrigação de contribuição prevista no nº 5 do artigo 21º da presente lei.

Capítulo VI
Do financiamento

Artigo 17º
Formas de financiamento

As medidas de política pública no âmbito da presente Lei são financiadas através de:
a) Pagamento de contribuições;
b) Realização de investimentos.

Artigo 18º
Contribuições

1 – Os operadores de serviços de programas de televisão de acesso não condicionado livre, na acepção da Lei n.º 27/2007, de 30 de Julho, estão sujeitos ao pagamento de uma contribuição correspondente a 2% dos seus proveitos operacionais anuais totais nesses serviços, incluindo as receitas dos serviços referidos no n.º 3 do presente artigo.
2 – No caso das empresas concessionárias do serviço público de televisão, o valor da contribuição referida no número anterior é de 3%.
3 – Os operadores de serviços de programas de televisão de acesso condicionado ou de acesso não condicionado com assinatura, sob a jurisdição do Estado Português, na
acepção da Lei n.º 27/2007, de 30 de Julho, estão sujeitos ao pagamento de uma contribuição correspondente a 1,5% dos seus proveitos operacionais anuais totais nesses serviços.
4 – Os operadores de distribuição de serviços de programas televisivos, na acepção da Lei n.º 27/2007, de 30 de Julho, estão sujeitos ao pagamento de uma contribuição anual correspondente a 2% dos seus proveitos operacionais anuais totais nesses serviços.
5 - As empresas que oferecem serviços de comunicações electrónicas em redes fixas ou móveis, na acepção da Lei nº 5/2004, de 10 de Fevereiro, estão sujeitos ao pagamento de uma contribuição, correspondente a:
a) no caso das operações em redes fixas, 1,5% dos proveitos operacionais anuais da prestação de serviços de fornecimento de acesso de banda larga à Internet;
b) no caso das operações em redes móveis, 0,25% dos seus proveitos operacionais anuais totais nesses serviços.
6 – O processo de liquidação e cobrança da contribuição a que se refere este artigo é objecto de regulamentação autónoma, sendo aplicável o disposto na Lei Geral Tributária e no Código de Procedimento e de Processo Tributário.
7 – Para efeitos da aplicação do presente artigo e do artigo 20.º entende-se por proveitos operacionais anuais totais as receitas brutas de vendas e prestações de serviços, incluindo subsídios e indemnizações recebidos.

Artigo 19º
Consignação das contribuições

O produto das contribuições previstas no artigo anterior constitui receita própria do Instituto de Cinema e Audiovisual e da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, na proporção de 80% e 20%, respectivamente.

Artigo 20.º
Retenção do preço dos bilhetes

1 – Os exibidores cinematográficos devem reter 10% da importância do preço da venda ao público dos bilhetes de cinema.
2 – A verba proveniente da retenção referida no número anterior é aplicada da seguinte forma:
a) 80% destinam-se exclusivamente ao fomento da exibição cinematográfica e à manutenção da sala geradora da receita, é gerida pelo exibidor e tem expressão contabilística própria;
b) 20% constituem receita do Instituto de Cinema e Audiovisual, consignada a medidas de apoio ao sector da exibição, incluindo a digitalização da salas.

Artigo 21º
Investimentos

1 — A participação dos distribuidores de cinema e de videogramas na produção cinematográfica e audiovisual é assegurada pelo investimento anual de um montante não inferior ao equivalente a 2% dos seus proveitos operacionais anuais totais.
2 - Para além das contribuições obrigatórias referidas no número anterior, as entidades referidas nos nºs 1 e 2, do artigo 18.º, estão ainda obrigadas a realizar
investimentos anuais na produção cinematográfica e audiovisual no valor equivalente a 5% dos seus proveitos operacionais anuais totais.
3 — O investimento referido nos números anteriores, pode assumir as seguintes modalidades:
a) Participação na montagem financeira de obra de criação original de produção independente, como co-financiador, sem envolvimento na produção;
b) Participação na produção de obra de criação original de produção independente, como co-produtor;
c) Adiantamentos à produção, sob a forma de mínimos de garantia;
d) Aquisição de direitos sobre a obra.
4 – Os termos e condições do reconhecimento dos investimentos previstos no presente artigo, bem como o regime sancionatório, são regulados por decreto-lei, devendo em qualquer caso, os investimentos previstos:
a) Respeitar critérios de nacionalidade das obras;
b) Ser realizados em determinadas tipologias de obras;
c) Ser realizados paritariamente em obras cinematográficas e audiovisuais;
d) Ser realizados em obras de língua portuguesa.
5 — Os montantes de investimento devidos nos termos do presente artigo que, em cada ano civil, não forem afectos ao investimento na produção são entregues ao Instituto de Cinema e Audiovisual, aplicando-se-lhe em matéria de liquidação e cobrança o regime das contribuições previstas na presente neste diploma.

Capítulo VII
Benefícios fiscais

Artigo 22º
Crédito fiscal a produções estrangeiras

1 - A produção em território nacional de obras cinematográficas ou audiovisuais não nacionais, promovidas por empresas produtoras não residentes e sem envolvimento de co-produtor português, pode beneficiar de crédito fiscal, relativo às despesas comprovadamente efectuadas em território nacional na produção daquelas obras, nos termos estabelecidos no presente artigo.
2 – São elegíveis para efeitos da aplicação do número anterior, as produções que realizem pelo menos um milhão de euros de despesas elegíveis em Portugal.

3 - O crédito fiscal a atribuir, calculado para cada exercício, é de 25% do montante total das seguintes despesas sujeitas a tributação em território nacional:
a) As remunerações pagas aos autores, assim como os custos sociais associados;
b) As remunerações pagas aos actores e outros artistas e intérpretes, assim como os custos sociais associado;
c) As remunerações pagas aos elementos das equipes técnicas, assim como os custos sociais associados;
d) As despesas com estúdios, laboratórios e outros prestadores de serviços do sector cinematográfico e audiovisual, incluindo aluguer e construção de cenários, guarda- roupa, efeitos especiais, e outros bens e serviços indispensáveis à materialização da obra;
e) As despesas com deslocações, alojamento e alimentação dos autores, artistas,intérpretes e equipes técnicas;
4 – O benefício é concedido ao produtor a quem cabe proceder à realização das despesas referidas no número anterior.
5 – O limite de crédito fiscal é de 2.000.000€, por obra.
6 – A taxa e o limite do crédito fiscal previstos nos nºs 3 e 5 do presente artigo podem ser majorados para, respectivamente, 27,5% e 2.500.000€ nos casos em que a obra elegível implique uma visibilidade elevada de elementos cénicos ou de conteúdo ligados ao património natural e edificado, à cultura e à realidade nacional e apresente garantias de distribuição e difusão comercial mundial particularmente alargada e relevante.
7 – O reconhecimento do cumprimento dos critérios, da elegibilidade das despesas bem como da majoração prevista no número anterior é da competência do Instituto de Cinema e Audiovisual, sem prejuízo de verificações posteriores ou complementares por parte da administração fiscal.
8 – O crédito fiscal concedido ao produtor independente pode ser aplicado por este nos três exercícios seguintes ao que gerou o crédito.
9 – Em alternativa à aplicação prevista no número anterior, a empresa beneficiária pode optar, desde o momento da concessão do crédito e até ao terceiro exercício seguinte, por ceder o crédito de que seja beneficiário a outra entidade fiscalmente residente em Portugal.

Artigo 23º
Titularização e transmissão

O regime de titularização e transmissão do crédito fiscal previstos no artigo anterior, ou do seu desconto junto de instituições financeiras é definido por decreto-lei.

Capítulo VIII
Disposições finais e transitórias

Artigo 24º

Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA)

1 – O Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual – FICA, previsto na Lei nº 42/ 2004, de 18 de Agosto, regulamentado pelo Decreto-Lei nº 227/2006, de 15 de Novembro, mantém-se até à sua liquidação nos termos previstos no respectivo Regulamento de Gestão.
2 – Até ao termo da fase de investimento do FICA, parte das contribuições a que estão obrigadas as entidades previstas no nº 4 do artigo 18º, pode ser substituída por investimento, mediante a subscrição e a realização de unidades de participação naquele Fundo.

Artigo 25º
Norma Revogatória

É revogada a Lei 42/2004, de 18 de Agosto, e todas as normas legais que contrariem o disposto na presente lei.

Artigo 26º
Norma transitória

Até à entrada em vigor dos diplomas previstos na presente lei, mantém-se em vigor, com as necessárias adaptações, o Decreto-Lei nº 227/2006, de 15 de Novembro.

Artigo 27º
Entrada em vigor

A presente lei entra em vigor ……..

Fim do arquivo documental

Novas & velhas

tendências no cinema

português contemporâneo

Um projecto do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), sediado na Escola Superior de Teatro e Cinema e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Coordenador: João Maria Mendes (CIAC/ESTC).

Investigador convidado: Jacques Lemière (Université de Lille).

Investigadores séniores: Ana Isabel Soares (CIAC/UALg), José de Matos-Cruz (ESTC), Vítor Reia-Baptista (CIAC/UALg).

Equipa de investigação (CIAC/ESTC): Carlos Pereira, Jorge Jácome, Marta Simões, Miguel Cipriano, Vanessa Sousa Dias.

Colaboradores (ESTC): Ágata Pinho, André Gil Mata, António Câmara, David Cortegaça, Fátima Chinita, Guilherme Trindade, Helder Moreira, Joana Beleza, José Moeda (CIAC/UALg), José Rato, Jorge de Sá Gouveia, Levi Martins, Lídia Queirós, Luís Falcão, Marco Amaral, Paulo Leite, Pedro Vaz Simões, Rosário Oliveira, René Alan.

Invocados: António Reis, João César Monteiro, José Álvaro Morais.

No arquivo documental sobre Pedro Costa : Jacques Rancière, Kieron Corless, Miguel Gomes, Nicolas Azalbert, Pedro Costa, Peter Bradshaw, Ryland Walker Knight, Shigehiko Hasumi.

Odete, de João Pedro Rodrigues

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

Listagem de documentários produzidos entre 2000 e 2010 (anexo do ensaio de Ana Isabel Soares "Nem Velho nem Novo: Outro Documentário (Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI)"

2010

Fantasia Lusitana	João Canijo	Port	65'
Há Tourada na Aldeia	Pedro Sena Nunes	Port	?
Ilha da Cova da Moura	Rui Simões	Port	90'
Pelas Sombras	Catarina Mourão	Port	?
Sem Companhia Além do Medo	João Trabulo	Port	88'
Significado – A Música Portuguesa se Gostasse Dela Própria	Tiago Pereira	Port	?
Tarrafal – Memórias do Campo da Morte Lenta	Diana Andringa	Port	30'

2009

48	Susana Sousa Dias	Port	93'
A Cidade dos Mortos	Sérgio Tréfaut	Port	?
Aldina Duarte, Princesa Prometida	Manuel Mozos	Port	47'
António Sena – A Mão Esquiva	Jorge Silva Melo	Port	60'
Apoteose	António Borges Correia	Port	?
As Horas do Douro	Joana Pontes, António Barreto	Port	?
B-Fachada, Tradição Oral Contemporânea	Tiago Pereira	Port	52'
B-Leza	Rui Lopes da Silva	Port	35'
Bartolomeu Cid dos Santos – Por Terras Devastadas	Jorge Silva Melo	Port	52'
Birth of a City	João Rosas	Port, Reino Un	75'
Cobra G8	Cobra T & Cobra G	Port, Alem	10'
Coração Independente	Joana Cunha Ferreira	Port	50'
Corpo Todo	Pedro Sena Nunes	Port	35'
Dicas no Vinil, com Sam the Kid	Filipa Reis	Port	48'
Dundo, Memória Colonial	Diana Andringa	Port	60'
Equilíbrio Justo	Miguel Cabral	Port	15'
Escrever, Escrever, Viver	Solveig Nordlund	Port	53'
Fado Vadio: Um Dia na Vida de Luís Morgado	Carlos Ramos	Port	14'
Fala di Mindjeris	Sandra Oliveira	Port, Guiné	19'
Falamos de António Campos	Catarina Alves Costa	Port	60'
Faz Tudo Parte	André Godinho	Port	53'
Futebol de Causas	Ricardo Antunes Martins	Port	70'
Gente da Casa	Carlos Gomes, Ruy Otero	Port	96'
Lefteria = Liberdade	Tiago Afonso	Port	30'
Lisboa Domiciliária	Marta Pessoa	Port	92'
Luz Teimosa	Luís Alves de Matos	Port	?
M. H. M. – Manuel Hermínio Monteiro	André Godinho	Port	55'
Mãe Fátima	Christine Reeh	Port	90'
Matar o Tempo	Margarida Leitão	Port	20'
Muitos Dias Tem o Mês	Margarida Leitão	Port	90'
Ne Change Rien	Pedro Costa	Port	100'
No Caminho do Meio	Catarina Mourão	Port	58'
Numa Casa Portuguesa Fica Bem	Sofia Baptista	Port	15'
Nuno Teotónio Pereira – Um Homem na Cidade	Joana Cunha Ferreira	Port	54'
Nus dans la Cage de l'Escalier	Regina Guimarães, Saguenail	Port	?
O Meu Amigo Mike ao Trabalho	Fernando Lopes	Port	40'
Paisagem – João Luís Carrilho da Graça	João Trabulo	Port	25'
Para que Este Mundo Não Acabe	João Botelho	Port	54'
Páre, Escute e Olhe	Jorge Pelicano	Port	100'
Paredes Meias	Pedro Mesquita	Port	54'
Ruínas	Manuel Mozos	Port	60'
Saturado	Tiago Afonso	Port	20'
Territórios	Mónica Baptista	Port	11'
Todi – A Segunda Morte de Luisa Aguiar	Rui Esteves	Port	55'
Vai Com o Vento	Ivo Ferreira	Port	58'
Visita Guiada	Tiago Hespanha	Port	56'
Waalo Waalo	Ricardo Falcão, Ricardo Silva	Port	75'

2008

13 | 14	Joana Areal	Port	21’
A Carta de Quinhamel	Peter Anton Zoettl	Port	77’
A Fundamental Right	Karsten Krause	Port	29’
A Invisibilidade das Pequenas Percepções	Miguel Clara Vasconcelos	Port	38’
A Luz dos Meus Dias	Anabela Saint-Maurice	Port	52
A Nossa Necessidade de Consolo	André Santos, Marcos Leão	Port	13’
Aljustrel, Vila Mineira	João Pedro Duarte	Port	68’
Álvaro Lapa: A Literatura	Jorge Silva Melo	Port	100’
Aquele Querido Mês de Agosto	Miguel Gomes	Port	150’
Árvores	Eva Ângelo	Port	130’
As an Ear and an Eye	Job Leijh	Port	36’
As Pedras e as Pessoas	Luís Nogueira	Port	12’
Atrás da Campina	Alexandre Mestre	Port	40
Bab Sebta	Frederico Lobo, Pedro Pinho	Port	110’
Body and Words	Collective Group	Port	48’
Bordeira	Diana Gomes	Port	20’
Brancusi	Alexandre Martins	Port	28’
Cada Aldeia Cada Gaiteiro	Luís Fernandes	Port	85’
Caminhu Ku Futuro	Carlos Eduardo Viana	Port	90’
Criar Saúde	Catarina Faria	Port	52’
Da Vida das Bonecas	Neni Glock	Port	56’
Desvio/Padrão	Sara Morais	Port	18’
Dificilmente o que Habita Perto da Origem	Olga Ramos	Port	60’
É a Nossa Tradição!	Carlos Reis	Port	90’
Entrega	João Coimbra	Port	9’
Esta é a Minha Cara	Raquel Branco Rodrigues Freire	Port	223’
Eu Adoro Este Som!	Filipe Fernandes, Rui Matos, Zulmira Gamito	Port	20’
Fonte Santa	André Godinho	Port	4’
Gravura: Esta Mútua Aprendizagem	Jorge Silva Melo	Port	80’
Íman	João Pinto	Port	30’
Imorredoira	Sílvia das Fadas	Port	6’
Looking Back Into The Future	Ivo Serra	Port	26’
Maison Tropicale	Manthia Diawara	Port	58’
Moiras	Regina Guimarães, Saguenail	Port	25’
Muitas Pessoas	Joana Areal	Port	36’
Nacional 206	Catarina Alves Costa	Port	53’
O Adeus à Brisa	Possidónio Cachapa	Port	45’
O Compasso	Saguenail	Port	158’
O Corpo Eléctrico	Filipe Ferraz	Port	80
O Labirinto do Atum	João Romão	Port	52’
O Lar	António Borges Correia	Port	61’
O Sabor da Diáspora	Eurico Filipe	Port	50’
O Segredo	Edgar Feldman	Port	26’
O Tapete Voador	João Mário Grilo	Port	56’
O Voo do Humbi-Humbi	Carlos Eduardo Viana	Port	60’
Queria Ser	Sílvia Firmino	Port	75’
Rememorações	José Coimbra, Tiago Guimarães	Port	51’
Retrato de Inverno de uma Paisagem Ardida	Inês Sapeta Dias	Port	42’
RIGO 23, On Indian Time	Luís Carapeto	Port	58’
Ruas da Amargura	Rui Simões	Port	111’
Se Esta Praça Fosse uma Pessoa	Manuela Sans, Diogo Andrade	Port	22’
Sem Título 3	Vincent Lefort	Port	110’
Soundwalkers	Raquel Castro	Port	29’
Territórios de Passagem	Solveig Nordlund	Port	8’
The Nine Movements of the Eyelid	Rajela Jain	Port	104’
Tóquio Porto 9 Horas	João Nuno Brochado	Port	8’
Travelogue	Claudia Tomaz	Port	13’
U Omãi qe Dava Pulus	João Pinto Nogueira	Port	7’
Uma História Fugaz	Miguel Clara Vasconcelos	Port	14’
Valentum	Clara Gomes	Port	10’
Vento Branco	Nikolai Grigorievitch Nekh	Port	33
Via de Acesso	Nathalie Mansoux	Port	82’

2007

«Ex»	Miguel Clara Vasconcelos	Port	54’
& Etc	Cláudia Clemente	Port	25’
A Baleia Branca, uma Ideia de Deus	João Botelho	Port	55’
A Casa	Paulo Cartaxana	Port	51’
A Ilha da Boa Vida	Mercês Tomaz Gomes	Port	25’
Alda	Miguel Coelho	Port	21’
A Ocasião Seguinte	Rita Brás, Cláudia Alves	Port	35’
À Poesia Tradicional	Nuno Costa	Port	22’
A Ponte de Todos	Anabela Saint-Maurice	Port	52’
A Terra Antes do Céu	João Botelho	Port	63’
A Voz da Saudade	Joaquim Vieira	Port	60’
Adeus, Até Amanhã	António Escudeiro	Port	90’
Agostinho da Silva, um Pensamento Vivo	João Rodrigo Matos	Port, Bra	80’
Arquitectura de Peso – Cine Sinfonetta Muralista	Edgar Pêra	Port	24’
Arritmia	Tiago Pereira	Port	44’
As Duas Faces da Guerra	Diana Andringa, Flora Gomes	Port	100’
As Operações SAAL	João Dias	Port	90’
B7	Mª João Guardão, Hugo Barbosa, Edgar Massul	Port	51’
Balaou	Gonçalo Tocha	Port	77’
Ballad of Technological Dependency	Cláudia Tomaz	Port	33’
Beiras	Verónica Castro	Port	53’
Cães de Rua	Tiago Almeida	Port	10’
Carlos de Oliveira – Sobre o Lado Esquerdo	Margarida Gil	Port	50’
Cinema com Gente Dentro	Rui Pedro Lamy	Port	25’
Côa, o Rio das Mil Gravuras	Jean Luc Bouvret	Port, Fra	53’
Como se Faz o Queijo da Serra	Cátia Brito	Port	15’
Convicções	Julie Frères	Port, Fra	55’
Cova da Moura: Portugal ou Cabo Verde II	Paulo Cabral	CVer	35’
De Lábios Pintados	Nuno Alberto	Port	26’
Diva – Simplesmente uma Homenagem	Pedro Éfe	Port	55’
Entre Nós – A Vida de Benoit Capital	João Paulo de Macedo	Port	24’
Era Preciso Fazer as Coisas	Margarida Cardoso	Port	52’
Espaço de Ensaio	Madalena Miranda	Port	60’
Evocação de Barahona Fernandes	José Barahona	Port	22’
Excursão	Leonor Noivo	Port	24’
Gestos em Cadeia	Carla Mota	Port	11’
Grande Hotel	Anabela Saint-Maurice	Port	52’
Grandes Esperanças	Miguel Marques	Port	74’
Há Setenta Anos, o Tarrafal	Fernanda Paraíso	Port	57’
Informe	Anais Bouts, Jª Bergano, Tiago Barbosa, Vera Mota,	Port	23’
Jardins	João Vladimiro	Port	80’
La Petite Fille et le Chien Vont au Bal de la Reine	Ana Margarida Fernandes Gil	Port	18’
Lagar da Moira – Retrato de Um Lagar de Azeite	Paulo Porfírio	Port	50’
Lisboa Dentro	Muriel Jacquerod, Eduardo Saraiva Pereira	Port	56’
Lusofonia, a Revolução	Red Bull	Port	60’
Luzlinar e o Louva-a-Deus	Margarida Gil	Port	27’
Malangatana, Contador de Histórias	Karin Monteiro	Port	50’
Mana	Márcia Santos	Port	37’
Masquerade – A Vestir-Se	Rodrigo Areias	Port	23’
Metamorphoses	Bruno Cabral	Port	48’
Milú – A Menina da Rádio	António Pedro Vasconcelos	Port	75’
Mulheres Sobre a Pornografia	Pedro Gil	Port	20’
Mulheres Traídas	Miguel Marques	Port	55’
Música da Câmara	Tiago Afonso	Port	9’
Não me Obriguem a Vir Para A Rua Gritar	Rui de Brito	Port	55’
Névoa	Tiago Veloso Dias	Port	7’
Ngwenya, o Crocodilo	Isabel Noronha	Port, Moçamb	90’
Nikias Skapinakis – O Teatro Dos Outros	Jorge Silva Melo	Port	60’
No Dia em que Salazar Caiu da Cadeira	José Carlos de Oliveira	Port	47’
Nocturno	João Nisa	Port	27’

Nu Bai – O RAP Negro de Lisboa	Otávio Raposo	Port	65’
O Fado dos Prazeres	Marie Carré	Port	24’
O Fogo Contra o Fogo	Francisco Manso	Port	41’
O Fogo Controlado	Francisco Manso	Port	52’
O que Eles Chamam Paraíso	Filipa Bravo, Rita Cabral	Port	33’
Onde Estão os Touros	João Manso	Port	22’
Paisagens Sonoras	Pedro Gil	Port	15’
Pão Nosso	Camilo Azevedo, Sofia Leite	Port	52’
Paul Author	Rita Nunes	Port	44’
Peregrinações	Nuno Pires	Port	80’
Poeticamente Exausto, Verticalmente Só	Luísa Marinho	Port	53’
Popstar	José Águeda	Port	16’
Portugal, Um Retrato Social (7 episódios)	Joana Pontes, António Barreto	Port	...
Reencontro	Tiago Carvalho	Port	9’
Saucedade	Danilo Lauria Phillissé	Port	26’
Terceiro Bê	Maria Remédio	Port	28’
Uma História Fugaz	Miguel Clara de Vasconcelos	Port	14’
Vilarinho das Furnas	Sofia Leite	Port	27’
Villa Meean	Ricardo Ferreira	Port	38’
Voltar a Ama Gao	Luís Campos Brás	Port	45’

2006

11 Burros Caem no Estômago Vazio	Tiago Pereira	Port	26’
A Bagagem	Regina Guimarães, Saguenail	Port	87’
A Braseira	Ana Casimiro	Port	33’
A Casa do Barqueiro	Jorge Murteira	Port	61’
À Espera da Europa	Christine Reeh	Port	58’
A Festa	Joana da Cunha Ferreira	Port	52’
À Flor da Pele	Catarina Mourão	Port, Fra	64’
A Olhar o Mar	Pedro Neves	Port	52’
ABC da Nossa Vida	Pedro Noel da Luz	Port	21’
Ainda Há Pastores?	Jorge Pelicano	Port	72’
Andar a Construir Ideias	Marco Aurélio Fernandez	Port	30’
António	José Alberto Pinto	Port	25’
Assembleia	Leonor Noivo	Port	44’
Auto das Velas	Filipa Serejo	Port	23’
Boom Festival 06	Jorge Fialho	Port	20’
Brava Dança	Jorge Pires, José Pinheiro	Port	80’
Bubbles, 40 Anos à Procura de Sabe-se Lá o Quê	Helena Lopes, Paulo Nuno Lopes	Port	60’
Cartas a Uma Ditadura	Inês de Medeiros	Port	60’
Casa Don Bosco	Manuel Monteiro Grillo	Port	44’
Concierges	Andreia Barbosa	Port, Fra	49’
Corrida de Galgos	Miguel Clara Vasconcelos	Port	22’
David Mourão Ferreira “Duvidávida”	António Almeida	Port	?
De Lábios Pintados	Nuno Alberto	Port	27’
De Polegares e Estradas	Rita Macedo, Kevin Kirchenbauer	Port	50’
Diferenças	Neni Glock	Port	42’
Drop	Miguel Seabra Lopes	Port	108’
Eduardo Luiz – Retrato do Artista Desaparecido	Victor Candeias	Port	55’
Elogio ao 1/2	Pedro Sena Nunes	Port	70’
Encontros	Pierre-Marie Goulet	Port, Fra	105’
Ensaio Sobre o Teatro	Rui Simões	Port	90’
Ensaios	Miguel Clara Vasconcelos	Port	16’
Entre Nós	Colectivo	Port	74’
Está a Chegar Cinemarena	Fabian Ribezzo	Port	50’
Estados da Matéria	Susana Nobre	Port	14’
Fernando Lopes-Graça	Graça Castanheira	Port	57’
Filhos do Tédio – Um Filme Sobre os Tédio Boys	Rodrigo Fernandes, Rita Alcaire	Port	50’
Fora da Lei	Leonor Areal	Port	84’
Gentes do Mar	Dânia Lucas	Port	33’
Homens que São Como Lugares Mal Situados	João Trabulo	Port	21’
Impending Doom – Cinediários Funerais do Papa e de Álvaro Cunhal	Edgar Pêra	Port	8’

José Carlos Schwarz – A Voz do Povo	Adulai Jamanca	Port	50’
Lapsus Sonorus	Luís Margalhau	Port	32’
Levê, Levê	Raquel Castro	Port	23’
Logo Existo	Graça Castanheira	Port	64’
Longe de Mim	Peter Anton Zoettl	Port, STPrí	77’
Margem Atlântica	Ariel de Bigault	Port, Fra	56’
Minotauro	Patrícia Leal	Port	25’
Movimentos Perpétuos – Cine-Tributo a Carlos Paredes	Edgar Pêra	Port	70’
No Fim do Mundo	Mariana Gaivão	Port	13’
No Fundo da Gaveta	Joana Pinho Neves	Port	20’
O Casino	Hugo Maia	Port	13’
O Fole, um Objecto do Quotidiano Rural	Carlos Eduardo Viana	Port	32’
Olhar o Cinema Português 1896-2006	Manuel Mozos	Port	54’
Os Edifícios e 13 Testemunhos	Luís Alves de Matos	Port	?
O Sonho de Dom Arménio	Rosa Branca Almeida	Port	26’
Os Sons Também Falam	Luís Margalhau	Port	47’
Pátria Incerta	Inês Gonçalves, Vasco Pimentel	Port	52’
Pausa para Café	Cláudia Rita Oliveira	Port	14’
Pé na Terra	João Vladimiro	Port	20’
Piccolo Lavoro	António Nuno Júnior	Port	18’
Pintura Habitada	Joana Ascensão	Port	50’
Praia de Monte Gordo	Sofia Trincão, Oscar Clemente	Port	30’
Quem é que Nós Somos	Adriana Bolito	Port	13’
Quinta da Curraleira	Tiago Hespanha	Port	19’
Rockumentário	Sandra Castiço	Port	40’
Sombras – Um Filme Sonâmbulo	João Trabulo	Port	88’
Sombras do Passado	José Manuel Fernandes	Port	59’
Subliminal	Claúdia Tomaz	Port	45’
Terror Japonês	Miguel Clara Vasconcelos, Aya Koretzky	Port	17’
The Three of Portugal	Jordan Paterson	Canadá	24’
Um Pouco Mais Pequeno que o Indiana	Daniel Blaufuks	Port	78’
Uma Vida Nova	Nuno Pires	Port	24’

2005

1º Concerto	António de Sousa	Port	8’
A 15ª Pedra – Manoel de Oliveira e J. Bénard da Costa, Conversa Filmada	Rita Azevedo Gomes	Port	74’
A Barba e a Base	Joana Montez, David Costa	Port	11’
A Conversa dos Outros	Constantino Martins, Nuno Lisboa	Port	22’
A Guerra dos Anjos	Ossanda Liber	Port	38’
A Minha Aldeia Já não Mora Aqui	Catarina Mourão	Port	60’
A Ocasião	Claúdia Alves, Rita Brás	Port	50’
Acampamento de Desminagem	Licínio Azevedo	Port	60’
Álvaro Cunhal – A Vida de um Resistente	Nuno Ramos de Almeida	Port	22’
Amanhã não é Aqui	Joana Pimenta, João Seiça	Port	30’
A Pele	Álvaro Romão	Port	55’
As Minhas Mãos São o Meu Olhar	João Luz	Port	74’
Bandeira	Rui Filipe Torres	Port	70’
Blind Runner, an Artist Under Surveillance	Luís Alves de Matos	Port	85’
C-Mail: Quando o Correio Chegar por Mar	Filipe Araújo	Port	10’
Cá Dentro	José Neves	Port	64’
Comer o Coração de Rui Chafes e Vera Mantero	Inês Oliveira	Port	30’
Contornos	Rita Bonifácio	Port	5’
Contrastes: Varsóvia	Miguel Sanches Cunha, Sofia Arriscado	Port	5’
Da Pele à Pedra	Pedro Sena Nunes	Port	37’
Dar é Receber	João Pupo Correia	Port	35’
Dariel – Entrevista a um Estudante Cubano	Mário Costa	Port	24’
Death by Water	Renato Amaral	Port	24’
Destroços ou o Trabalho do Homem	Hugo Maia	Port	5’
Diários da Bósnia	Joaquim Sapinho	Port	82’
Documento Boxe	Miguel Clara Vasconcelos	Port	53’
Doutor Estranho Amor	Leonor Areal	Port	74’
Drogas em Letras	Nucivo	Port	21’

Era uma Vez um Arrastão	Diana Andringa	Port	20’
Estudo da Luz na Ria Formosa	João Botelho	Port	41’
Expansão do Microcosmos Tentacular	Thom de Bock	Port	43’
Falta-me	Cláudia Varejão	Port	20’
Fiat Lux	Luís Alves de Matos	Port	16’
Floripes, ou a Morte de um Mito	Miguel Gonçalves Mendes	Port	45’
Flow (Now Was Once the Future)	Yve Le Grand, António Cardoso	Port	19’
Fora de Jogo	Diogo Santo, L. Neves, G. Santos, Tiago Valente	Port	?
Genesis Encore – A Época, O Concerto, As Memórias	João Dias	Port	40’
Gosto de Ti Como és	Sílvia Firmino	Port	57’
Ilha Portugal	Anabela Saint-Maurice	Port	55’
In Utero	Alexandre Martins	Port	67’
Joshua Benoliel – Repórter Fotográfico	Luís Alves de Matos	Port	?
Kadó-Matsu	António Barreira Saraiva	Port	43’
Liberdade e Inocência	Paulo César Fajardo	Port	29’
Lisboa, Cidade Triste e Alegre	Luís Camanho	Port	45’
Lisboa Imaginada	Maria Carita, Marta Rosa	Port	22’
Lusco-Fusco	Ricardo Freitas	Port	20’
Mão-de-Obra	Ana Rita Ferreira	Port	23’
Meta	Tiago Pereira	Port	25’
Meu Deus...	Regina Guimarães, Saguenail	Port	58’
Micro Doc’s Kingdom	Colectivo	Port	26’
Morte Galinha	João Miguel Vaz	Port	8’
Nasci Adulta Morrerei Criança	António José de Almeida	Port	55’
Nocturnos: A Outra Face da Lua	Hugo da Nóbrega	Port	10’
O Escritor Prodigioso – Jorge de Sena	Joana Pontes	Port	62’
Olhares Cinematográficos no Lugar de Gaia	João Lisboa	Port	14’
Olho da Rua	Regina Guimarães, Saguenail	Port	6’
Ópera Aberta	Leonor Areal	Port	75’
O Sítio de Castelo Velho	Catarina Alves Costa	Port	53’
Pescadores de Vila Chã	João Lisboa	Port	14’
Porque É que Clara se Apaixona?	Miguel Marques	Port	60’
Príncipe Real	Colectivo	Port	12’
Projecto “Companhia Rui Lopes Graça”	José Carlos Fraga	Port	8’
Rastas	Neni Glock	Port	56’
Recordações de Cartão	Isabel Marques da Silva	Port	15’
Repórter X Reaparece	Alexandre Reina	Port	60’
Riders	André Godinho	Port	26’
S. João – Rua 15	António Barreira Saraiva	Port	33’
Sereias – Águas Internacionais	Dina Campos Lopes	Port	70’
Slava – As Palavras	Sónia Ferreira, José Cavaleiro Rodrigues	Port	42’
Sobre Azul	Marta Pessoa	Port	42’
Sons Vindos da Terra	Éder Neves	Port	20’
Terra de Cegos	Regina Guimarães, Saguenail	Port	69’
Tudo Vai Acabando	José Manuel Fernandes	Port	28’
Urban Sights	Nuno Barradas	Port	56’
Vila Morena	Alice Rohrwacher, Alexandra Loureiro	Port	36’
Viva Pancho	Carlos Cabral Nunes	Port	22’
Yangel	Alejandro Campos Garcia, Patrícia Leal	Port	21’

2004

A Aldeia do Viagra	Filipe Araújo	Port	10’
A Fé de Cada um	Neni Glock	Port	57’
A Guerra no Iraque	Leonor Areal	Port	26’
A Ilha da Montanha	Júlio Barata, Teresa Perdigão	Port	69’
A Incerteza do Acordar	Pedro Barata	Port	13’
À l’Écoute de Son Corps	Alex Eiseinger	Port	10’
Antes e Depois do Adeus	António José de Almeida	Port	53’
A Praça	Luís Alves de Matos	Port	52’
Aquecimento	Miguel Ribeiro	Port	14’
A Terra dos Deni	Mário Lopes	Brasil	30’
A Utopia do Padre Himalaya	Jorge António	Port	52’

Ailleurs Si j'y Suis – Crónicas do Além	Regina Guimarães, Saguenail	Port	89'
Alexandre O'Neill – Tomai lá do O' Neill!	Fernando Lopes	Port	52'
Antes da Estreia	André Godinho	Port	20'
Arte da Memória	Tiago Pereira, Raquel Castro	Port	15'
Autografia	Miguel Gonçalves Mendes	Port	103'
Bayingyi, a Outra Face da Birmânia	Luís Nestor Ribeiro	Port	110'
Brooklyn	Daniel Ruivo	Port	10'
Buenos Aires Hora Zero	José Barahona	Port	69'
Carta de Chamada	Cristina Ferreira Gomes	Port	65'
Cenas de um Microclima	Edgar Feldman	Port	50'
Cidade Só	Ana Margarida Penedo, Cecília Dionísio	Port	22'
Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa	Luís Alves de Matos	Port	?
Circo!	Rui Ribeiro	Port	37'
Cold Wa(te)r	Teresa Villaverde	Port	5'
Comunitários, a Pesca e os Pescadores na Foz do Guadiana	João Romão	Port	52'
Conversas com Glicínia	Jorge Silva Melo	Port	55'
Desassossego	Catarina Mourão	Port	75'
Descanse em Paz	Celso Junior, Ângelo Tavares	Port	21'
Duas Histórias de Prisão	Ginette Lavigne	Port	83'
Entre Duas Terras	Muriel Jaquerod, Eduardo Saraiva Pereira	Port Suí	94'
És a Nossa Fé	Edgar Pêra	Port	41'
Estórias da Pintura	Joana Pontes	Port	90'
Estrela da Tarde	Madalena Miranda	Port	25'
Fajã de Santo Cristo	José Neves	Port	?
Feira da Ladra	Claúdia Silvestre, Sílvia H.	Port	21'
Fiat Lux	Luís Alves de Matos	Port	16'
Je T'aime, Moi Non Plus	Maria de Medeiros	Port, Fra	80'
Lisboetas	Sérgio Tréfaut	Port	105'
Macau Sem Regresso	Michaele Boganim	Port	50'
Mal-Me-Quer, Bem-Me-Quer ou o Diário de uma Encomenda	Catarina Mourão	Port, Fra	51'
Mais um Dia de Noite	António José de Almeida	Port	53'
Morabeza	Constantino Martins	Port	90'
Na Rua	Nuno Miguel, Sara Morais	Port	20'
Natureza Morta – Rostos de uma Ditadura	Susana Sousa Dias	Port	72'
No Jardim do Mundo	Maya Rosa	Port, Fra	65'
Nos Braços do Meu Xodó	Maria João Taborda	Port	15'
O Arquitecto e a Cidade Velha	Catarina Alves Costa	Port	72'
O Encontro	Luciana Fina	Port	61'
O Inimigo	Bruno Caracol	Port	12'
O Jardim	Bernardo Antunes, Gonçalo Palma	Port	13'
O Sal da Terra e do Mar	Luís Margalhau	Port	26'
O Sonho de Guerreiro	Rui Simões	Port	24'
Os Povoadores do Tempo	Tiago Pereira, Raquel Castro	Port	15'
Outras Frases	Jorge Antonio	Port, Ang	82'
Palco Oriental	Miguel Vasconcelos, Maria Antunes	Port	25'
Para Além do Tejo	Patrícia Poção	Port	74'
Porta do Tempo	Sandra Gomes, Catarina Vidigal	Port	15'
Presente	Regina Guimarães	Port	14'
Preto & Branco	João Rodrigues	Port	12'
Pró-Memória – A Arte da Memória	Tiago Pereira, Raquel Castro	Port	60'
Remember Me in Your Dreams	Maria João Tomaz	Port	10'
Retrato	Carlos Ruiz Carmona	Port, Esp	83'
Se Podes Olhar, Vê, Se Podes Ver, Repara.	Rui Simões	Port	40'
Shikhani	Carlos Cabral Nunes	Port	25'
Skinheads – Rebeldes com uma Causa!	Vítor Hugo Costa	Port	20'
Tamira	Marta Lima	Port	20'
Tango Privado	Rui Simões	Port	15'
Um Quadro de Rosas	Miguel Ribeiro	Port	25'
Vestígios	Tiago Afonso	Port	15'

2003

999 – Post Mortem	António Nuno Júnior	Port	105'
À Conquista da Nova Europa	Filipe Araújo	Port	?

Alicubi	Tiago Angelino	Port	35’
Aqui	Nina Silva, Rita Brás	Port	28’
Bitola	Nuno Ventura Barbosa	Port	45’
Capital	Rui Ascensão	Port	40’
Da Natureza das Coisas	Luís M. Correia	Port	36’
Daycare Hospital	Susana Nobre	Port	102’
De Sable et de Ciment (Lettre à Elias)	Jorge León	Bélg	57’
Durante o Fim	João Trabulo	Port	68’
Em Trieste, as Almas	Sílvia Henriques	Port	?
Fernanda Fragateiro – Lugares Perfeitos	Luís Alves de Matos	Port	50’
Futuro	Rui Lopes da Silva	Port	56’
I Have A Dream	Graça Castanheira	Port	45’
Lisboa Capital do Nada	Luís Alves de Matos	Port	?
Máquinas Movimento	Carla Freire	Port	4’
Marrabentando – As Histórias que a Minha Guitarra Canta	Karen Boswall	Port	58’
Mercado do Bolhão	Renata Sancho	Port	42’
Momentário Zero	Paulo Nisa	Port	25’
Ninguém É Perfeito	Luciana Fina, Olga Ramos	Port	43’
O que Pode um Rosto?	Susana Nobre	Port	103’
Obsessões Avulso	Luísa Homem	Port	20’
Outras Frases	Jorge António	Port	52’
Outras Vozes da América	Miguel Ribeiro	Port	15’
Outros Sonhos	Christine Reeh	Port	4 x 25’
Paisagens Invertidas	Daniel Blaufuks	Port	37’
Pintura Sem Título	Luísa Homem	Port	26’
Prova de Contacto	João Mário Grilo	Port	52’
Rabo de Peixe	Nuno Leonel, Joaquim Pinto	Port	55’
Romaria de Nossa Senhora d’Agonia	Juan Manuel Buelvas, Marco Aurélio Fernández	Port Bra, Colôm	25’
Solange... Com Saudades	Noémie Mendelle	Port	50’
Somos Quase Arrastas	André Jorge	Port	25’
Sonotigadores de Tradições	Tiago Pereira	Port	19’
Taraf, Três Contos e uma Balada	Luciana Fina, Olga Ramos	Port	41’
Terra Longe	Daniel Torbecke	Port	52’
Timor Leste, o Sonho do Crocodilo	Diana Andringa	Port	56’

2002

24 Horas e Outra Terra	Luciana Fina, Olga Ramos	Port	45’
911 – Um Dia a Direito	David Rebordão	Port	15’
A Morte do Cinema	Pedro Sena Nunes	Port	30’
Ana Hatherly – A Mão Inteligente	Luís Alves de Matos	Port	52’
Arte de Ser Português (Crónica do Século)	Rui Nunes	Port	69’
Caminhos da Memória, a Trajectória dos Judeus em Portugal	Elainer Egar, Luize Valente	Bra	70’
Contra a Corrente	Carlos Eduardo Viana	Port	34’
Dalai Lama – O Monge que Ri	Andreia Barbosa, Luís Miguel Branco, Patrícia de Sá	Port	26’
Desassossego de Pessoa	Zézé Gamboa	Port	10’
Em Volta	Ivo M. Ferreira	Port	111’
Entre Muros	João Ribeiro, José Filipe Costa	Port	75’
Faz-me Face, José Pedro Croft	Margarida Ferreira de Almeida	Port	52’
Fleurette	Sérgio Tréfaut	Port	80’
Gaia	Amarante Abramovici (Saguenail)	Port, Fra	27’
Imagine	José Neves	Port	?
Inside Out	Leonor Noivo	Port	11’
João Penalva – Personagem e Intérprete	Luís Alves de Matos	Port	?
Língua, Vidas em Português	Victor Lopes	Port, Bra	104’
Luz	Rogério Sena	Port	44’
Luz e Sombra	Ana Mourato	Port	28’
Mundos Paralelos	Andreia Faria	Port	21’
Narradores Orais da Ilha do Princípe	Ivo Ferreira	Port	26’
Nicolinas	Rodrigo Areias	Port	53’
O Nosso Caso Livros I a VI	Regina Guimarães, Saguenail	Port	...
Os Madeirenses Errantes	Camilo Azevedo	Port	50’
Peixe Miúdo	Luís Margalhau	Port	16’

Rebelados no Fim dos Tempos	Jorge Murteira	Port	52’
Sob Céus Estranhos	Daniel Blaufuks	Port	58’
Terra de Sonhos	Rui Simões	Port	46’
Um Tempo Reencontrado	M. F. Costa e Silva	Port	22’
Vitória ou Morte, A Queda da Índia Portuguesa	Pedro Madeira	Port	52’

2001

1147 – A Cruzada de Lisboa	Nuno Cintra Torres	Port	3x52’
180º	Nuno Lisboa	Port	40’
25 Anos	João Matos Silva	Port	54’
A Fotografia Rasgada	José Vieira	Port, Fra, Bélg	52’
Agostinho Neto	Orlando Fortunato	Port	52’
Amílcar Cabral	Ana Ramos	Port	59’
A Noite do Golpe de Estado	Ginette Lavigne	Port	52’
As Sereias	Paulo Rocha	Port	31’
Bruta Flor do Querer	Catarina Portas	Port	21’
Dentro	Regina Guimarães, Saguenail	Port	244’
De Paso por Juchitán	Pedro Fidalgo, Nathalie Mansoux	Port, Fra	26’
Desobediência	Licínio Azevedo	Port	92’
Encontros de África	Vasco Pinto Leite	Port	37’
É Tarde	Luís Brás	Port	25’
Fernando Calhau – Work in Progress	Luís Miguel Correia	Port	40’
Grupo Puzzle	Hugo Vieira da Silva	Port	52’
Ilusíada, a Minha Vida Dava um Filme	Leonor Areal	Port	170’
Je Vous Suis par la Présente	Jean Breschand	Fra	19’
Jorge Molder, Por Aqui Quase Nunca Ninguém Passa	José Neves	Port	52’
José Gomes Ferreira: Um Homem do Tamanho do Século	António Cunha	Port	59’
Kids	Paula Oudman, Massimo Villa	Port	56’
Kuxa Kanema, O Nascimento do Cinema	Margarida Cardoso	Port	52’
La Photo Déchirée	José Vieira	Port	52’
Largo	Pedro Sabino	Port	50’
LH – Saber Ver Demora	João Trabulo	Port	68’
Língua – Vidas Em Português	Victor Lopes	Port	105’
Lisboa-Kiev	João Ribeiro, José Filipe Costa	Port	60’
Loro Sae: The Rebirth of a Nation	António Escudeiro	Port	50’
Macau Aparte	Leonor Noivo	Port	35’
Máscaras	Catarina Mourão, Catarina Alves Costa	Port	40’
Mais Alma	Catarina Alves Costa	Port	56’
Mulheres de Argel	Kamal Dehane	Port	92’
O Fato Completo (Ou à Procura de Alberto)	Inês de Medeiros	Port	68’
O Homem-Teatro	Edgar Pêra	Port	53’
Où Git Votre Sourire Enfoui?	Pedro Costa	Port, Fra	104’
Outubro	Graça Castanheira	Port	75’
Ouvir Ver Macau	António Escudeiro	Port	50’
Paisagem	Renata Sancho	Port	17’
Paraíso em Lugar Nenhum	Christine Reeh	Port	48’
Pós	Regina Guimarães, Saguenail	Port	42’
Próxima Paragem	Catarina Mourão	Port	15’
Requiem Para a Minha Mãe	Christine Reeh	Port	38’
Retornados ou os Restos do Império	Leandro Ferreira	Port	42’
Retratos Contextuais em 999	António Nuno Júnior	Port	43’
Senhorinha	José Filipe Costa	Port	38’
Ser Forcado	Matti Bauer	Port	52’
Teatro da Cornucópia, a Louca Jornada	José Álvaro de Morais	Port	48’
Um Olho para Ver, o Outro para Sentir	Colectivo	Port	115’
Un Voyage au Portugal	Pierre Primetens	Fra	13’
Vida Mix	Tiago Pereira	Port	18’
Walk Don’t Walk	Laurent Simões	Port	24’

2000

25 de Abril – Uma Aventura para a Demokracya	Edgar Pêra	Port	16’
Amador	Rui Filipe, Constantino Martins	Port	56’
Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades	Rui Simões	Port	34’
Anos de Guerra: Guiné 1963-1974	Pedro Éfe, José Barahona	Port	52’
Avenida Brasil – Episódios 1 a 5	Bento Pinto da França	Port	...
Cold Hands	Rui Simões	Port	15’
Com Quase Nada	Carlos Barroco, Margarida Cardoso	Port	61’
Criminal Case 141/53	Susana Sousa Dias	Port	58’
Danças de Câncer	Rui Esteves	Port	58’
Devaneios Flutuantes, Carlos Paredes	Pedro Sena Nunes	Port	10’
Devolvidos	Jorge Paixão da Costa	Port	65’
Dois Mundos	Graça Castanheira	Port	52’
Entraste no Jogo Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu	Pedro Sena Nunes	Port	40’
Entroncamento	Maria Joana Figueiredo	Port	27’
Exílio	Christine Reeh	Port, Alem	45’
Fragmentos de Infância	Luísa Homem	Port	12’
Haik	João Pinto Nogueira	Port	20’
Inútil – Praticar para Esquecer	Marta Morais	Port	50’
Luz Submersa	Fernando Matos Silva	Port	82’
Macau – Um Lugar em Comum	Luís Alves de Matos	Port	52’
Mar das Índias	Camilo Azevedo	Port	?
Medicina das Viagens, Malária	Paulo Cartaxo	Port	30’
Natal 71	Margarida Cardoso	Port	52’
Outro País	Sérgio Tréfaut	Port	70’
Regresso a Nacala	Brigitte Martinez	Port	52’
Resistência	Luís Filipe Costa, António Saraiva	Port	8x50’
Segunda Geração	Helena Lopes	Port	25’
Senhora de Maio	Rui Paulo da Cruz	Port	52’
Wanderlust	Bruno Gonçalves	Port	29’