



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-I.

Coordenador: João Maria Mendes (CIAC/ESTC).

Investigador convidado: Jacques Lemièrre (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 Lemièrre, 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

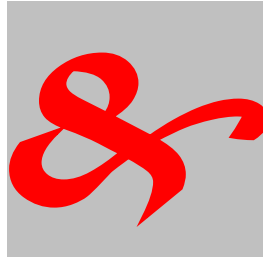


Governo da República Portuguesa

CIAC CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO



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

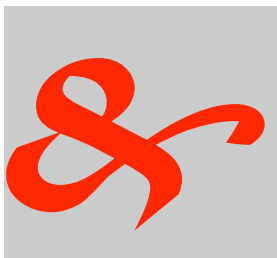


Governo da República Portuguesa

CIAC CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO



Novas



velhas tendências

no cinema
português
contemporâneo

Índice

APRESENTAÇÃO

INTRODUÇÕES

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

Vítor Reia-Baptista & José Moeda

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

Jacques Lemièrre

Objectos únicos e diferentes
— por uma nova “cultura organizacional”
do cinema português contemporâneo

João Maria Mendes

ENTREVISTAS COM REALIZADORES E NOTAS SOBRE FILMOGRAFIAS

Margarida Gil: “O produtor não põe
um cêntimo no filme”

Vanessa Sousa Dias

Os filmes de Margarida Gil

Vanessa Sousa Dias

João Botelho: “Fazemos um cinema cosido à mão”

Marta Simões e Jorge Jácome

Os últimos filmes de João Botelho

Marta Simões

Joaquim Leitão: “Não há receitas para escrever
ou para fazer um bom filme”

Vanessa Sousa Dias

João Canijo: “Não estou no nível do Pedro Costa
porque não fiz o Conservatório”

Carlos Pereira, Vanessa Sousa Dias

Filmes recentes de João Canijo

Carlos Pereira

Jorge Silva Melo: “Filmar tem de ser tão simples
como estar ali naturalmente”

Joana Beleza

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 filmes 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

Pág. 1

11

16

27

53

61

68

74

79

Artur Ribeiro: “Com menos dinheiro continuariam a fazer-se bons filmes de autor”		Tino Navaro: “A quota nacional do cinema português É um décimo da média europeia. Porquê?”	
Guilherme Trindade	192	Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano	265
João Salaviza: “O que importa é aquilo em que o filme se transforma”		José Mazedra: “Um milhão de euros é hoje O mínimo para uma longa”	
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias	196	Miguel Cipriano e Vanessa Sousa Dias	271
<i>Arena</i> , de João Salaviza		Henrique Espírito Santo: “O Estado deve subsidiar Um Cinema mais cultural”	
Carlos Pereira		Levi Martins e Carlos Pereira	274
Cláudia Varejão: “A geração mais nova está a conseguir ultrapassar as dificuldades”		CONCLUSÕES	
Carlos Pereira	201	As entrevistas, suas leituras e seu <i>syllabus</i> — Apropriação e <i>empowerment</i>	
Os filmes de Cláudia Varejão		João Maria Mendes	277
Carlos Pereira		Da criação à divulgação	
Pedro Sena Nunes: “A produção é uma área absolutamente criativa”		Vanessa Sousa Dias	303
Ana Isabel Soares	205	Se pensarmos num filme como Alice	
Miguel Gonçalves Mendes: “Infelizmente escrevo sozinho”		Carlos Pereira	304
Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano	211	Novos <i>turning points</i>	
Os filmes de Miguel Gonçalves Mendes		Miguel Cipriano	305
Vanessa Sousa Dias		A porta dos festivais	
Miguel Clara Vasconcelos: “Faço cinema porque há o digital”		Jorge Jácome	306
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias	219	ENSAIOS	
Jorge Cramez: “Imagino-me a receber um Óscar”		Manoel de Oliveira ou o cinema original	
Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias	223	José de Matos-Cruz	308
<i>O Capacete dourado</i> de Jorge Cramez		<i>Jaime</i> de António Reis – O inesperado no cinema português	
Carlos Pereira		João César Monteiro (in <i>Cinéfilo</i> de 20/04/1974)	313
Sérgio Tréfaut: “Nunca fiz filmes a pensar só em Portugal”		Identidade e descentramento em Pedro Costa	
Jorge Jácome	226	Miguel Cipriano	322
Documentários de Sérgio Tréfaut		A obra longa e breve de José Álvaro Morais	
Jorge Jácome		João Maria Mendes	325
Catarina Alves Costa: “A escrita é um processo importantíssimo no cinema”		Nem Velho nem Novo: Outro Documentário (Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI)	
Marta Simões	232	Ana Isabel Soares	331
Documentários de Catarina Alves Costa		O cinema europeu e um novo World Cinema	
Marta Simões		Jorge Jácome	335
Graça Castanheira: “Os criadores precisam de maturidade”		O tempo dos outros: João Salaviza e Cláudia Varejão — No interior de uma nova geração	
Jorge Jácome, Marta Simões e Miguel Cipriano	237	Carlos Pereira	338
Sofia Trincão: “O documentário é um meio para...”		Os filmes de Maria de Medeiros	
Ana Isabel Soares	240	Vanessa Sousa Dias	340
João Dias: “Sou localista para compensar a tendência de fazer para fora”		Imagens de mulheres em Margarida Gil e Teresa Villaverde	
Ana Isabel Soares	243	Vanessa Sousa Dias	343
ENTREVISTAS COM PRODUTORES		Dois filmes de António-Pedro Vasconcelos	
Luís Urbano (O Som e a Fúria): “Tem de haver uma sociedade secreta entre realizador e produtor”		Jorge Jácome	348
Levi Martins e Miguel Cipriano	249	Sassetti: Music is part of a movie’s soul	
Maria João Mayer (Filmes do Tejo): “Gostava de produzir o Almodóvar português”		Jorge de Sá Gouveia	349
Carlos Pereira e Levi Martins	255	Reflections on the way film projects are developed in Portugal	
Maria João Sigalho (Rosa Filmes): “Com oito filmes por ano a competição é assassina”		Paulo Leite	353
Vanessa Sousa Dias e Jorge Jácome	258	A realidade da ilusão: “Lá Fora” como alegoria cinematográfica	
		Fátima Chinita	356
		<i>Second Life</i> : 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
Fontainhas — 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 n.º 42/2004 de 18 de Agosto (Lei de Arte
Cinematográfica e do Audiovisual);

— Decreto-Lei n.º 227/2006 de 15 de Novembro
(Regulamento da Lei 42/2004);

— Portaria n.º 277/2007 (Criação do Fundo de
Investimento para o Cinema e Audiovisual);

— Decreto-Lei n.º 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
apoiar 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



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 obtive 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 Mariaíva 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 a 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 esboços 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 rotação 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 decidi 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 perdes 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