



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

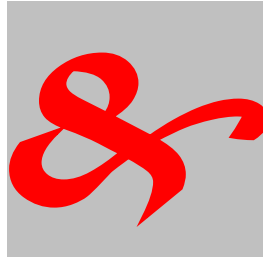


Governo da República Portuguesa

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

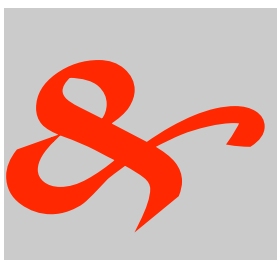


Governo da República Portuguesa

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** 372Autour 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 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



Sofia Trincão: “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 Moraes 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 Moraes, 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 preservar 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 foi 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 interesse 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. Mande 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 apresentada 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