

Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha (orgs.)



GERAÇÃO INVISÍVEL

os
novos cineastas
portugueses

ANA CATARINA PEREIRA, TITO CARDOSO E CUNHA
(ORGS.)

GERAÇÃO INVISÍVEL

Os novos cineastas portugueses



Livros LabCom
Série: Cinema e Multimédia
Direção: José Ricardo Carvalheiro
Design de Capa: Madalena Sena
Paginação: Cristina Lopes
Covilhã, UBI, LabCom, Livros LabCom

Tiragem: 200 exemplares
Depósito Legal: 360725/13
ISBN: 978-989-654-108-8

Título: Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses
Autor: Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha (Orgs.)
Ano: 2013

www.livroslabcom.ubi.pt
www.facebook.com/geracaoinvisible

Índice

Prefácio	1
<i>Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha</i>	
Apresentação	7
Manuel Mozos, sobre a nova geração de cineastas portugueses	15
<i>Entrevista de Ana Catarina Pereira</i>	
<i>I'll See You in my Dreams: O morto-vivo como pesadelo na aldeia portuguesa</i>	27
<i>Adriano Messias de Oliveira</i>	
O fantasma do <i>anjo da casa</i> no filme <i>Daqui p'rá Frente</i> , de Catarina Ruivo	51
<i>Ana Catarina Pereira</i>	
A nova geração de cineastas da animação portuguesa.....	79
<i>António Costa Valente, Rita Capucho</i>	
Origens possíveis e consequentes desenvolvimentos contemporâneos da longa-metragem <i>O Fantasma</i> , de João Pedro Rodrigues.....	105
<i>Caterina Cucinotta</i>	
Sinais de inquietude: O cinema de Sandro Aguilar	129
<i>Daniel Ribas</i>	
<i>Estrada de Palha</i> , de Rodrigo Areias: Este <i>western</i> é para mim.....	155
<i>Eduardo Paz Barroso</i>	
Janelas para o (in)visível: O cinema de João Salaviza	169
<i>Érico Oliveira de Araújo Lima, Janaina Braga de Paula, Larissa Souza Vasconcelos</i>	

A morte de um mito: <i>Floripes</i> , de Miguel Gonçalves Mendes.....	191
<i>Helena Brandão</i>	
<i>Terra Sonâmbula</i> , de Teresa Prata: Correntes de imagens, palavras, fantasias, transcrição e imortalidade	217
<i>Josette Monzani</i>	
O <i>El Dorado</i> como não-lugar: <i>Performances</i> do poder em <i>Viagem a Portugal</i> , de Sérgio Tréfaut.....	249
<i>Mariana Duccini Junqueira da Silva</i>	
Gabriel Abrantes: O contador de estórias	267
<i>Paulo Cunha</i>	
<i>Tabu</i> , de Miguel Gomes	287
<i>Salomé Lamas</i>	
Reflexões sobre cinema feito na universidade	309
<i>Tito Cardoso e Cunha</i>	
A presença da invisibilidade em <i>Alice</i> , de Marco Martins.....	319
<i>William Pianco</i>	
Os autores.....	343

Apresentação

Começamos então a conhecer melhor este novíssimo cinema português, sublinhando que a ordem pela qual os artigos são apresentados é estritamente alfabética, no que concerne ao nome dos seus autores. Os textos seguem a grafia do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, respeitando-se a vontade dos investigadores que se manifestaram contra o mesmo, nomeadamente no caso de Eduardo Paz Barroso. Traçando uma panorâmica geral da temática, iniciamos este livro com as palavras de Manuel Mozos, em discurso direto, pela perspectiva privilegiada que o realizador nos oferece sobre a nova geração de cineastas, estabelecendo um interessante paralelismo com o movimento vanguardista dos anos 60.

Em seguida, iniciam-se os estudos e reflexões de cada um dos nossos autores. O primeiro deles é de Adriano Messias de Oliveira, doutorando na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pesquisador convidado da Universidade Paris 8 e escritor de obras de literatura fantástica para crianças e adolescentes. Com base na sua área de especialização, o investigador interessou-se especificamente por aquele que é considerado o primeiro filme de terror da história do cinema português, a curta-metragem de Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo: *I'll See You in my Dreams* (2003). Sublinhando o pioneirismo e a rara incursão de cineastas lusitanos pelo género, Adriano Messias de Oliveira relembra-nos que o filme foi premiado com o *Méliès de Ouro* no Festival de Cinema Fantástico de Amesterdão, com o *Méliès de Prata* no Fantasporto (Portugal), em 2006, como *Melhor Curta de Terror Português* e *Filme de Terror Português Mais Popular* pelo MOTELx. No seu artigo, apresenta-nos o filme como resultante de um trabalho da dupla Vivas/Melo, por entender que ambos participaram conjuntamente na realização, produção e escrita de guião, tal como foi assumido nas diversas entrevistas concedidas e apresentações públicas da obra.

Ana Catarina Pereira, co-organizadora da presente publicação, jornalista, mestre em Direitos Humanos e doutoranda em Ciências da Comunicação na

Universidade da Beira Interior, elegeu a segunda longa-metragem de Catarina Ruivo, *Daqui p'rá Frente* (2008), como objeto de análise, à luz das teorias feministas do cinema e das metáforas iconográficas de Virginia Woolf. O filme, que narra a história de uma esteticista candidata à liderança da Assembleia Municipal do Montijo, revela algumas das dificuldades que uma mulher pode enfrentar ao assumir um cargo político. No seu estudo, a autora estabelece um diálogo com os elementos de género presentes na obra, suscitando o debate em torno de questões atuais de ordem sociológica e cultural. Pela sensibilidade com que as temáticas são abordadas, Ana Catarina Pereira entende que os movimentos feministas são aqui mostrados como uma luta *de* (e não *entre*) ambos os sexos, caracteristicamente integrativa e intergeracional.

António Costa Valente (Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro, produtor e realizador de cinema) e Rita Capucho (mestre em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra) são os autores que se seguem nesta nossa antologia. Como membros da direção do Cineclube de Avanca, que todos os anos se distingue pela produção única e singular de um cada vez maior número de filmes de animação, propõem-nos uma análise do percurso e principais obras dos jovens cineastas que dedicam a sua compleição artística a este género em particular. Destacando os diversos prémios que os realizadores nacionais têm vindo a conquistar neste início de século, defendem a necessária abertura de um cinema português a géneros minoritários. No seu artigo, refletem ainda sobre as marcas estilísticas dos cineastas e a minuciosidade imagética de cada um, ao mesmo tempo que questionam os próprios sobre a sua formação, contexto criativo e identidade sociocultural.

Caterina Cucionotta, figurinista e doutoranda na Universidade Nova de Lisboa, com formação em Estudos Artísticos pelas universidades de Palermo e Bolonha, empreende uma incursão pela *fashion theory*, através dos filmes de João Pedro Rodrigues e, em particular, do seu *Fantasma* (2000). Baseando-se em análises de origem sociológica ou comunicacional sobre o vestuário cinematográfico, a autora sublinha que este último não deve ser encarado como mero objeto decorativo, refletindo antes a mensagem que o próprio corpo da personagem pretende transmitir. Neste sentido, são identificados os processos intertextuais que unem os diversos elementos característicos da obra de

Rodrigues (a homossexualidade, o género, a transgressão, o *queer* e a pertença a determinados grupos sociais), sugerindo-nos que o Cinema, como depósito cultural e motor do imaginário social, atua em estreita sinergia com a moda.

Já Daniel Ribas, docente do Instituto Politécnico de Bragança e investigador na Universidade de Aveiro, propõe-nos uma análise da cinematografia de Sandro Aguilar, revelando a evolução, as principais recorrências temáticas e a constante interrogação experimental do cineasta. Apresentando-o como “um dos maiores expoentes da Geração Curtas” (movimento heterogéneo que nasce no seio da produção de curta-metragem no final dos anos 90), o autor destaca o aproveitamento deste formato com potencialidades próprias, pela especificidade da duração e pela capacidade de experimentação. Define, para além disso, a longa-metragem *Zona* (2008) como um filme híbrido, com atmosferas visuais e emocionais que oferecem, a quem assiste, momentos de uma realidade alternativa.

No artigo seguinte, Eduardo Paz Barroso, Professor Catedrático da Universidade Fernando Pessoa e investigador do LabCom, centra a sua atenção num dos raros *westerns* do cinema português. *Estrada de Palha*, a longa-metragem que Rodrigo Areias estreou em 2012, alcança, na opinião do autor, a dupla proeza de inscrever a realidade nacional num conjunto de arquétipos de um género cinematográfico essencialmente americano, atualizando o seu conteúdo. Neste ponto em particular, o filme adquire contornos eminentemente políticos, mostrando a falta de expectativas dos que não sucumbem a um sistema incentivador do oportunismo e da falta de ética. Rodrigo Areias não tinha dinheiro para filmar, mas vestiu a pele de um *cowboy*/realizador solitário e perdeu-se por entre as montanhas e planícies da Beira Interior. O resultado final deste trabalho é difícil de definir: estamos perante uma apologia da emigração, reflexo de uma geração cansada e desiludida com o seu país? Ou manifesta-se antes uma obsessão de filmar uma longa-metragem com o subsídio obtido para uma curta?

Do Brasil chegou-nos também uma interessante análise dos filmes de João Salaviza. Os investigadores Érico Lima, Janaina Braga de Paula e Larissa Souza Vasconcelos, da Universidade Federal do Ceará, deixaram-se envolver pela poesia do olhar do “menino de ouro” do cinema português, com um percurso já

Sinais de inquietude: O cinema de Sandro Aguilar

Daniel Ribas

Resumo: O cinema de Sandro Aguilar trabalha no confronto dos materiais filmicos: a narrativa, a montagem, a banda sonora ou a construção do plano. Este artigo faz uma análise progressiva das diferentes fases da obra do realizador, assinalando as suas principais recorrências temáticas e a sua constante interrogação experimental, jogando com as expectativas do espectador em relação aos géneros cinematográficos. A partir de uma análise filmica detalhada ensaia-se uma explicação para uma *zona* de transição narrativa e cinematográfica.

Palavras-chave: “Geração Curtas”; curtas-metragens; minimalismo; experimental; género cinematográfico.

Um dos nomes mais singulares da nova geração de realizadores portugueses, Sandro Aguilar é um dos maiores expoentes da Geração Curtas, um movimento heterogéneo que nasceu no seio da produção de curta-metragem no final dos anos 90, a par de outras figuras, como João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes. De facto, Aguilar será mesmo o nome que mais consubstanciou a ideia de que o formato de curta-metragem tem potencialidades próprias, sobretudo pela especificidade da sua duração e capacidade de experimentação. Sandro Aguilar tem uma carreira de cerca de quinze anos, desde que saiu da Escola Superior de Teatro e Cinema, em 1997, onde se formou na área da Montagem. Desde então, o cineasta tem apresentado uma longa filmografia baseada no formato curto: nove curtas-metragens entre 1998 e 2012, a que se acrescentam a sua primeira obra

de longa-metragem, *A Zona* (2008), e algumas experiências de trabalhos para contexto de galeria¹.

Como argumentámos noutro local, a Geração Curtas marcou um novo movimento no cinema português, sobretudo através de duas estratégias cinematográficas: uma mais visual e minimalista, outra mais fantasiosa e baseada em sequências com diálogos, optando por uma reinvenção narrativa. Os representantes e criadores destas duas conceções são, respetivamente, Sandro Aguilar e Miguel Gomes:

“(...) no caso de Aguilar, a curta é entendida através de um olhar realista sobre o mundo, apostando numa estratégia narrativa baseada em muito poucos diálogos e numa construção densa do plano (ao nível da sua beleza estética). No caso de Gomes, surge o reverso: uma proposta de curta baseada, na maior parte das vezes, numa fantasia narrativa, e onde os diálogos são abundantes.” (Ribas, 2010a: 94 - 95)

A posição central dos dois autores motivou, ao longo da década, uma série de outros cineastas, também eles jovens, que seguiram estas duas vias no campo da curta-metragem e nas suas primeiras experiências de longa-metragem (Ribas, 2010a: 93-105; Ribas, 2011)².

O trabalho intenso de Aguilar no campo da curta-metragem tem prejudicado o reconhecimento crítico internacional de cineasta, nomeadamente se compararmos o seu caso com os dos seus companheiros de geração (os já citados Miguel Gomes e João Pedro Rodrigues). No entanto, em certos meios mais cinéfilos, nomeadamente no circuito dos festivais, Sandro Aguilar já tem sido notado como um autor secreto. A prova dessa repercussão está, por exemplo, nas recentes retrospectivas do autor em dois festivais importantes no ano de 2011: Roterdão (Holanda) e o BAFICI, de Buenos Aires (Argentina)³, para não

1) Por exemplo, *Da Cabeça ao Rabo* (2003) e *And They Went* (2011), ambos encomendas do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema, e expostas na Solar – Galeria de Arte Cinemática.

2) Sobre a Geração Curtas, ver também Seabra, 2000.

3) Disponível em: <http://festival.curtas.pt/blog/?id=7> [consultado a 11 de setembro de 2012].

falar das incontáveis presenças em competições de diferentes festivais (como Roterdão, Montreal ou Clermont-Ferrand) e dos prémios que até hoje recebeu (entre muitos outros, Locarno, Veneza, IndieLisboa ou o Curtas Vila do Conde, onde, afinal, tudo começou em 1998).

Para além disso, o papel de Sandro Aguilar no cinema português não se tem resumido à realização (embora seja esse o enfoque deste texto), já que, nos finais da década de 90, Aguilar fundou a produtora *O Som e a Fúria*, juntamente com o realizador João Figueiras (substituído, em meados da década de 2000, por Luís Urbano). Desde então, a produtora é responsável por uma parte muito importante da produção portuguesa de cinema: numa primeira fase, curtas-metragens, incluindo filmes nevrálgicos da Geração Curtas — como o inicial *Entretanto*, de Miguel Gomes (1999) — e da segunda vaga que principia a meio dos anos 2000 [assinale-se, por exemplo, *Rapace*, de João Nicolau (2006)]; mas também evoluindo para as longas-metragens, sobretudo as primeiras obras dos autores da Geração — casos de Miguel Gomes, João Nicolau e do próprio Aguilar, e até mesmo os últimos filmes de Manoel de Oliveira [*O Gebo e a Sombra* (2012)] e o seguinte, ainda em produção. *O Som e a Fúria* é uma produtora que continua a política de autor no cinema português, privilegiando a autoria criativa do realizador e a sua liberdade. Aguilar também surge como montador de outros filmes, e veremos, ao longo deste texto, como a importância do trabalho laborioso da montagem é fundamental para perceber o pensamento cinematográfico do autor.

Convém frisar, por isso, que o terreno cinematográfico que produz Sandro Aguilar é um terreno de mudanças irreversíveis no cinema português que marcam o nascimento da Geração Curtas e a primeira década do século XXI. As práticas de produção — de que *O Som e a Fúria* pode constituir um dos melhores exemplos — são particularmente diversas, sobretudo na procura por parcerias internacionais de coprodução ou na introdução do digital (que terá particular impacto na fase final da obra de Aguilar).

1. Uma visão de conjunto

Os dez filmes realizados por Aguilar configuram uma filmografia coerente e com preocupações peculiares. Talvez a característica mais notória do cineasta seja a de ter criado um universo particular, o que representa, também, uma forma específica de aproximação aos materiais filmicos (a narrativa, a *mise-en-scène*, a fotografia) através de uma contínua experimentação, subvertendo os modelos do cinema clássico. Para além disso, deambular pela obra de Aguilar é participar de um mistério que procura compreender os sinais mais secretos da inquietude do ser humano e das coisas que o rodeiam. A razão deste mistério, a par de uma recusa da narrativa naturalista e tradicional, está numa vontade de mostrar e contar apenas aquilo que é absolutamente necessário, através de um minimalismo narrativo e de uma sublimação estética. Algo que o próprio autor definiu desta forma: “Eu tenho a tendência, muito obsessiva, por qualquer coisa de síntese, de não usar mais do que é preciso” (Ribas, 2010b: 89). Nesse sentido, a obra de Aguilar é marcada por um acentuado formalismo, e o realizador controla quase todos os aspetos criativos do filme: para além da realização, é sempre autor do argumento, participa na produção e trabalha, em coautoria, no desenho do som. Este controlo será também reforçado na construção da cena e do plano, quase sempre composto por uma densidade assinalável de camadas, e assume os contornos mais fundamentais na montagem destes filmes, sobretudo nos da fase mais avançada da sua obra (Aguilar é o montador de toda a sua filmografia).

Para além disso, parece-nos que estes filmes se colocam numa *zona* específica. Na obra do autor esta palavra tem significados múltiplos, para além de ser, literalmente, o título da sua primeira longa-metragem e de convocar a obra-prima de Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979)⁴. É, na verdade, uma experiência de estados de transição e de uma fricção dos elementos cinematográficos: na construção da *mise-en-scène*, nos enquadramentos, no esboço de narrativa que os filmes propõem e, sobretudo, na sua montagem. A análise fílmica aos filmes pressupõe, nesse sentido, que se possa explorar esta questão destes estados

4) Em *Stalker*, as personagens entram numa “Zona” onde se acredita que as pessoas podem concretizar os desejos mais íntimos.

— diríamos — quase fantasmáticos. Para além disso, tentaremos abordar as obsessões temáticas de Aguilár: a doença, a morte, a perda, a solidão; em suma, uma espécie de ausência que será concretizada na obsessão dos espaços vazios e da natureza. Finalmente, será importante analisar, nesta fricção, a forma como o cineasta contrapõe o concreto ao abstrato, e a proposta de uma síntese entre a ficção e a tentativa do documentário.

Outra das preocupações será a de analisar a forma como estes filmes lidam, sobretudo, com o tempo e a memória. Isto é, estes estados de transição participam de uma análise não linear do tempo e das imperfeições da memória. Por isso, muitas vezes, não saberemos em que tempo narrativo estamos e a diegese é minada por cenas que não percebemos se vêm depois ou se aconteceram antes. Outro dos objetivos é o de analisar, detalhadamente, a forma como o cineasta faz uma montagem por camadas, construindo, densamente, as suas cenas: a imagem, o som (o ruído de cena e a banda sonora) e o esboço da narrativa.

O nosso método de análise incidirá de uma forma progressiva e temporal nos filmes de Aguilár, examinando as diferentes fases da sua obra. Iremos propor uma divisão em três períodos: os primeiros anos — em que incluímos as curtas *Cadáver Esquisito* (1997), *Estou Perto* (1998), *Sem Movimento* (2000) e *Corpo e Meio* (2001) —, uma fase a que chamaremos provisoriamente de documentário experimental — *Remains* (2002), *A Serpente* (2005) e *Arquivo* (2007) — e, finalmente, uma última fase de síntese, composta pela longa-metragem *A Zona* (2008) e pelas curtas *Voodoo* e *Mercúrio*, ambas de 2010, e *Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido* (2012).

2. Os primeiros anos

A obra de Aguilár, como dissemos, iniciou-se em 1997 e tem procurado reinventar-se ao longo destes anos. O filme de transição entre a escola e a sua carreira é *Cadáver Esquisito*, uma espécie de falso documentário em que diferentes personagens dialogam com um repórter ausente (que falará apenas brevemente). Já nesta fase se nota a pouca preocupação de Aguilár em dar pistas narrativas claras ou em montar de forma clássica (invisível) a narrativa que propõe. Estas

personagens contam histórias de alguém ausente (por vezes, parece que falam de mortos). Há picos dramáticos — como quando uma das raparigas conta que o seu filho, bebé, morreu sufocado —, mas as personagens estão imperturbáveis, quase se diria controladas, numa apatia social ou psiquiátrica. É, portanto, um filme de fragmentos narrativos, um mosaico de personagens (algo que Aguilar não voltaria a repetir) mas, sobretudo, um filme de fragilidades humanas. Para além disso, a preocupação formal está aberta desde o início, como prova o ponto de partida do próprio autor: “[...] apeteceu-me fazer um argumento que fosse isto: uma espécie de ampulheta, de sensação de esvaziamento de umas coisas e de preenchimento de outras” (Castro, 1999: 73). É notório, também, que o filme é muito feérico, apressado, repleto de *jump cuts*, de planos inclinados e uma câmara à mão, nervosa.

De certa forma, é um pouco este modelo de intensidade cinematográfica que é replicado em *Estou Perto*, o seu filme seguinte. No entanto, nota-se que há um movimento de procura do controlo da narrativa, concentrando-a em apenas duas personagens. Filme também de transição — e com óbvias referências à obra de Wong Kar Wai —, *Estou Perto* marca a intensa experimentação de Aguilar na montagem do som e na construção da imagem (e também por isso é um filme excessivo). Para além disso, é um filme feito de um mistério narrativo: duas personagens — um homem e uma mulher — dialogam tanto na voz *off* que domina o filme como em algumas cenas (embora não pareça que sejam exatamente as mesmas pessoas). Neste jogo, a narrativa propõe uma perseguição: mas quem persegue quem?

Talvez a sequência inicial do filme explique o modelo proposto por Aguilar: nessa sequência, a câmara mostra o cabelo de uma personagem feminina, de costas. Não se vê quem ela é, apenas se percebe que está a limpar a cara. De repente, a imagem é cortada para uma câmara quase desfocada, que tem um comportamento estranho. O plano aproxima-se, de novo, de uma personagem feminina, mas ela agora está com um homem. Nesse momento, percebemos que esta sequência está em reverso, de trás para a frente, mostrando uma possível perseguição. A imagem é esbatida e mal iluminada (apenas uns vagos tons azuis da iluminação natural) — quase uma mancha, optando por uma ausência de profundidade de campo —, as duas personagens veem-se mal e o som está

dessincronizado com a imagem (ouve-se o som ambiente de um túnel do metro). A estrutura de montagem causa, assim, fricção, tanto com o que vem antes, como com a própria sequência. O que é que se está a passar? Logo de seguida, a narrativa estabiliza e vemos duas personagens: a mesma mulher, possivelmente o mesmo homem. Percebemos que voltamos à sequência inicial, porque a mulher continua a limpar o rosto. Ao mesmo tempo o homem está a falar de um excêntrico ritual de tirar fotografias com estranhas num *photomaton*. A mulher fala da namorada do homem e, logo de seguida, beija-o. No final da conversa, ela diz: “Anda um gajo qualquer atrás de mim há três semanas.” Ele responde: “Eu sei, sou eu.” O filme é propositadamente confuso na relação entre as personagens, fazendo dessa confusão a sua maneira de ser. De certa forma, é proposto um jogo algo esquizofrénico. Esta esquizofrenia é acentuada por uma câmara em cima da pele, não deixando transparecer o espaço. Os túneis do metro — onde tudo se passa — parecem claustrofóbicos. O próprio filme é constantemente circular.

Talvez por isto mesmo, o filme é visualmente muito coreografado, fotografado em tons de azul que remetem para uma imagem publicitária. Ao mesmo tempo, essa coreografia surge numa conceptualização do filme, que assim parece estar muito preso a uma lógica de negação das informações narrativas. Isto é, as ações das personagens, os seus diálogos, ou mesmo a voz *off*, funcionam em contradição uns com os outros. Não há verdade, como acentua, aliás, o próprio realizador: “O facto de haver uma corrida e [de] ao mesmo tempo não haver corrida nenhuma, faz com que aquilo seja mais uma intenção, mais uma sintetização, mas uma concepção de um acontecimento que propriamente não aconteceu e que é vivido por estes personagens.” Pode dizer-se, portanto, que Aguilár se instala numa zona de sonho, de uma memória construída, desde *Estou Perto*.

Naturalmente, o filme seguinte prolonga algumas preocupações de *Estou Perto*, enquanto se encaminha para o projeto específico de Aguilár. *Sem Movimento* é já uma aproximação a algumas premissas essenciais do seu cinema, sobretudo no seu trabalho narrativo. Neste filme, a história é muito linear: quatro pessoas estão encerradas dentro de um carro, num centro comercial. Uma linha de diálogo mínima explica o propósito — “O último a sair ganha o automóvel” —, embora o filme se encarregue de mostrar que isso é o menos importante para a narrativa fílmica. De certa forma, a curta aposta numa estrutura que Aguilár replicará

outras vezes, através de duas linhas narrativas: por um lado, as personagens dentro do carro em que, pela ausência de diálogos, se acentua a incapacidade de comunicação e a sua profunda solidão social; e, por outro, situações em que estas personagens estão fora do carro (assume-se que saem periodicamente para satisfazer as necessidades biológicas ou porque terão desistido). A solidão que esta estratégia desenvolve é acentuada pela utilização de planos muito próximos do rosto das personagens, o que as enclausura duplamente (já estão fechadas no interior de um carro, um espaço minúsculo). Nesse sentido, o filme desenvolve um mini-estudo dos comportamentos humanos em situações de *stress*, mas através de um minimalismo narrativo. O exemplo mais paradigmático deste estudo está expresso em diferentes pequenos sobressaltos dramáticos: a mulher chora descontroladamente; um dos homens não consegue falar com alguém ao telefone; uma aliança em grande plano que é intensamente tocada; ou, no muito enigmático final, permite-se a possibilidade de um encontro entre um dos homens e a mulher, os dois últimos a permanecer no carro (curiosamente, o par de atores que Aguilar utilizará em vários dos seus filmes posteriores: Isabel Abreu e António Pedroso).

Esta linha narrativa é reforçada em fricção com a banda sonora, constituída por sons do centro comercial. Estes sons, completamente anódinos, reforçam a banalidade da vida social de um centro comercial, contrastada pela solidão das personagens. É como se fosse um exemplo paradigmático do *sozinho no meio da multidão*. Para além disso, *Sem Movimento* é também um estudo de luz. Na verdade, o filme é claramente uma experiência, que será continuada em filmes seguintes, de construir o plano, densamente, através da sobreposição de diferentes camadas de luz, da exploração dos reflexos e da centralidade do rosto humano nesta construção. Os movimentos circulares que o carro continuamente faz permitem que esta exploração da luz esteja num constante jogo de abstração e concretude. O que é que resta destes sinais infinitos que Aguilar continuamente tenta fotografar? Quem são as suas personagens? Enfim, *Sem Movimento* é um filme sobre a fugacidade das relações e da memória, reforçada por um pormenor narrativo: um dos concorrentes tenta agarrar o presente tirando fotografias *Polaroid*.

O filme seguinte de Aguilar fecha finalmente este ciclo inicial do realizador. *Corpo e Meio* surge de um convite da “Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura” para Aguilar filmar uma curta-metragem na cidade do Porto, e confirma a consolidação de um método narrativo e visual. Este filme tem, provavelmente, a sinopse mais linear de toda a sua filmografia: acompanha um homem, num dia (de manhã à noite), entre a casa e o emprego na construção civil. Pelos seus gestos, percebe-se que chora a ausência de alguém (que terá morrido na narrativa anterior ao filme). Como disse Aguilar:

“No caso do *Corpo e Meio* não interessa contar a história: interessa adivinhá-la através do percurso, através dos objectos, através da forma fantasmática: quase como um fantasma que está visualmente ausente da história, que está presente em cada um dos planos. Como se fosse dele o olhar.” (Aguilar cit. in Ribas, 2010: 82)

Desta forma, o filme é uma abordagem da sua personagem principal e da sua relação com os espaços que ocupa: o quarto, a cozinha, ou o prédio esventrado em construção. Neste sentido, o filme aproxima-se de um minimalismo dramático: não há diálogos (só se diz aquilo que é estritamente essencial), a expressividade do ator é ausente (num exercício de *underacting*), a luz é ínfima (apenas o necessário para ver, sendo utilizada, sobretudo, a luz natural), e nem sequer a banda sonora ensaia uma dramatização (não há música!). Daí que o filme seja um exercício austero sobre o tempo, ao prolongar a solidão pela duração longa da cena. As explicações narrativas são breves: uma fotografia ou uma linha de diálogo (quando uma mulher — a única outra personagem do filme — se vira para o homem e diz: “Tens aqui mais umas coisas da Lena”, roupas essas que serão mais tarde queimadas) e a vontade do homem em queimar os objetos, tentando apagar algo que ainda assombra a sua vida. O filme é, portanto, um retrato de um processo de luto. Esta característica é reforçada numa das cenas mais importantes da curta, quando o homem se aproxima de um poço e para lá atira uma fotografia a arder: o poço é escuro e fundo, e apenas se vê, por momentos, um sinal de luz da chama, prestes a apagar-se. É, portanto, uma luta interior do homem, que se desfaz de uma ausência, atirando-a para o vazio.

Em *Corpo e Meio* há também uma primeira tentativa de documentar a cidade (que tinha ficado escondida nos filmes anteriores, especificamente localizados), nomeadamente o Porto (algo decorrente do facto de ter sido uma encomenda), que é retratado como uma cidade fria — em consonância com a história da personagem principal —, rude, áspera, feita de um nevoeiro matinal (apenas veremos o início da manhã e a noite): veem-se o rio Douro e a ponte D. Luís. Há mesmo um plano que contrasta uma cidade nova, vista ao longe no horizonte, com esta cidade antiga, feita de prédios gastos e velhos. É nesta discussão que surge um dos planos mais fascinantes do filme: a câmara faz um movimento de aproximação à personagem principal, que está a cortar ferro; essa atividade produz faíscas amarelas intensas, cuja luz ilumina toda a cena, contrastando com um azul-escuro do início da noite; entretanto, o movimento continua e revela, ao fundo, as luzes dos carros no movimento de regresso a casa (não há profundidade de campo e, por isso, esse conjunto de carros é apenas uma mancha de cor). A beleza visual da cena contrasta também com o excessivo isolamento do homem, uma quase ausência da vida social. Para além disso, esta cena mostra como Aguilár procura passar de um cenário concreto, visível e narrativo, para uma abordagem quase abstrata, onde a cor e a luz constroem um ambiente visual.

Em suma, esta primeira fase lança algumas propostas importantes na obra do realizador: o minimalismo narrativo, a importância da construção visual, as personagens em situação de fragilidade afetiva, a montagem como meio primordial para a construção do filme.

3. Ensaios de documentário experimental

Logo depois de *Corpo e Meio*, Sandro Aguilár é convidado a realizar um filme no contexto do décimo aniversário do Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde. O tema proposto é, literalmente, o número 10. O resultado, surpreendente na carreira do realizador, foi *Remains*, um filme puramente conceptual e próximo de um conceito de instalação: “(...) no caso da proposta [deste filme] (...) havia um tema, o 10. Eu parti desse número, o dez, e inverti, e aquilo para mim são os

dois compassos, o zero e o um, quase como um código binário. Existência e não existência.” (Ribas, 2010: 86)

O filme é dividido em duas partes distintas. Na primeira vemos imagens do que aparenta ser uma casa abandonada: teias de aranha, pó que circula, detritos, imperfeições microscópicas, paredes com manchas, penas e carcaças de pássaros. Tudo é filmado em planos muito aproximados com uma câmara à mão, também ela imperfeita. A imagem digital por vezes deteriora-se e as cores são metálicas. O som — uma espécie de som de pó num disco de vinil e também sons de vento — remete para um cenário apocalíptico e final. Assim, nesta primeira parte apresenta-se uma ideia de ausência, de final dos tempos, de imperfeições e até mesmo de destruição. No final desta primeira parte veem-se mesmo, em planos gerais, corredores e portas de uma casa abandonada. A presença humana anterior é notada (através de documentos escritos, por exemplo) e reforça-se o estado de abandono.

Na segunda parte, o filme transforma-se numa dança feliz de medusas, ao som de *If You Go Away*, a versão em inglês da música de Jacques Brel (*Ne Me Quitte Pas*), interpretada por Scott Walker. É uma montagem particularmente próxima entre a imagem e o som, deixando a dança das medusas fluir, num movimento pulsante, muitas vezes totalmente abstrato. É como se propusesse ao espectador experienciar a liberdade daquela medusa, que representa uma ínfima medida do cosmos. A letra da música canta o amor entre duas pessoas ou o que seria desse amor na ausência de uma delas. É, portanto, um momento de excesso romântico.

Remains funciona através da fricção que as duas partes estabelecem entre si, sobretudo nas camadas visuais e sonoras: entre o metálico e o cinzento da primeira parte e o azul esverdeado da segunda; entre o som do silêncio e a música romântica. Esta fricção opõe dois estados do mundo: entre a depressão da ausência e a euforia da presença e da vida. Aguilar assinala um “conflito visceral” e “quase biológico: entre a aridez da primeira parte (...) e aquela coisa quase microscópica, mas explosiva e ultra-romântica” (Ribas, 2010: 83). Por isso mesmo, o filme funciona como uma abertura de uma nova fase de Aguilar, menos presa no formalismo narrativo e pictórico da primeira fase.

Depois de *Remains*, Aguilar tem o período de tempo mais longo sem filmar, até que nos apresentará, de seguida, dois filmes que se aproximam muito na sua tentação documental: *A Serpente* e *Arquivo*. Estes filmes são muito importantes nesta fase de transição porque, de certa forma, fazem uma síntese do trabalho criativo de Aguilar, assim como propõem novas hipóteses. Na verdade, são ambos documentários experimentais, quase utilizando o modelo de fricção de *Remains* e contrastando duas partes distintas, onde a primeira, puramente documental, é sabotada por uma segunda, que chamaríamos de ficcional (mesmo que minimalista).

No primeiro desses filmes, *A Serpente* (também rodado em vídeo digital), Aguilar traça um paralelo entre a vida e os objetos. Uma primeira sequência, segue uma criança — primeiro, a ser cuidada por uma mãe especialmente ternurenta; depois, a experimentar vestidos numa loja (supõe-se que para uma cerimónia especial); finalmente, o realizador segue essa menina em casa, enquanto ela vê televisão. Esta primeira parte é quase filmada como um diário familiar: ouve-se a família a comentar que o vestido fica bem, e o espaço caseiro onde ela vê televisão é seguro e tranquilo.

Depois, numa segunda e longa sequência, o realizador analisa, intensivamente, manequins na montra de uma loja (que se supõe ser a mesma da primeira parte), à noite. O contraste é também dado pelos tons azulados desta sequência (na primeira parte, o tom visual é mais naturalista), e os manequins são analisados através de planos muito aproximados e fixos, de diversos ângulos e nos mais diversos pormenores (as roupas, os braços, os bustos, etc.). O movimento exterior (do mundo) é dado pelo reflexo da janela que nos separa desses manequins e pelo som silencioso da noite urbana (por vezes ouve-se uma ambulância ao fundo, outras vezes carros que passam). Nesta sequência é particularmente interessante um dos planos finais, quando Aguilar filma um manequim-homem que fita diretamente a câmara: o seu olhar é intimidante, estabelecendo mesmo um diálogo com o espectador que o observa (e passa a ser, assim, observado).

É mais ou menos na parte final de *A Serpente* que o filme explode narrativamente: sabota toda a sequência anterior — que, diríamos, é manifestamente lenta, mesmo que por vezes aterrorizante — através de uma componente sonora realista, ao acrescentar o som de um acidente violento de

carro (que nunca veremos), seguida de gritos de um homem e do choro de uma criança. Há um nítido crescendo dramático neste som, ajudado por uma banda musical com um coro de crianças. É um intenso sobressalto dramático, expondo a vulnerabilidade do que se mostrara até então. Logo depois, o som regressa ao naturalismo da noite urbana e termina num plano geral da montra, com todos os manequins. Um alarme estridente dispara. Os contrastes de *A Serpente* jogam, assim, entre a vida humana e a vida dos objetos. É o próprio cinema que lhe dá vida e memória (ao mostrar aos manequins um acidente dramático): eles são testemunhas do teatro do mundo e participam dele.

Em *Arquivo*, Aguilar assume também a tentação de tentar identificar e filmar diferentes objetos e ambientes. Na própria lógica de um arquivo, o cineasta inicia o filme mostrando corpos humanos conservados num museu de história natural. De seguida, mostra-nos uma casa à beira-rio (talvez de um pescador): há sinais de presença humana (uma mesa posta para jantar), mas não se vê ninguém. Por vezes, esta presença aparece, mas totalmente desfocada, como se fosse irrelevante para a narrativa. Logo de seguida temos um dos planos mais enigmáticos de toda a obra de Aguilar: durante quatro minutos vemos um peixe a lutar pela sobrevivência, fora de água, em cima de uma banca. É um momento de passagem: o peixe está fora do seu ambiente natural e não resiste. A ordem das coisas é alterada. De certa forma, toda a construção do filme aponta para uma espécie de vida exterior ao homem. Nesse sentido, a cinematografia aproxima-se destes sinais, mais uma vez privilegiando o plano muito próximo e a ausência de profundidade de campo. Isso é evidente no grande plano colado às membranas do peixe, que luta para sobreviver, mostrando como o filme procura a respiração não-humana.

Também como em *A Serpente*, quando o filme está bem avançado no seu dispositivo documental, *Arquivo* lança uma hipótese de narrativa. Ouvimos uma voz *off*, de uma locutora de rádio, que vai relatando, em modo noticioso, uma grande cheia que houve em Faro e da forma como isso afetou a urbanidade da cidade. A banda sonora simula um tom dramático e narrativo nesta fonte noticiosa. É a primeira vez no filme, e talvez a primeira vez em toda a obra de Aguilar, que a música adquire esta pertinência. Ao mesmo tempo, as imagens mostram uma vila piscatória à beira-mar, logo sucedida por imagens do rio ao lusco-fusco,

com peixes a saltar da água. Há uma proposta de sobressalto dramático que é uma hipótese, um esboço de narrativa, que fica por concretizar, se pensarmos nos modelos tradicionais, mas que põe em causa a serenidade tensa dos momentos anteriores. De certa forma, em *Arquivo* ensaia-se um embate entre o homem e a natureza, que, aliás, se prolongará em outros filmes. As coisas, a natureza e as invenções do homem surgem no filme como fragilidades do tempo, inseguras, impreparadas para os cataclismos.

Tanto *Arquivo*, como *A Serpente*, e até mesmo *Remains*, são experimentações de género, convocando o fantástico pela sua capacidade de criar tensão e de provocar o espectador; e pela sua estranheza na aproximação aos objetos, que parecem fantasmas do mundo natural. Como Aguilar nos confirma: “Há um modo de cinema fantástico, [de] que sempre gostei. E dessa mistura nasce aquilo que faço. Não é um cinema metafísico por si, nem um cinema de género (...) mas são filmes que juntam essas duas coisas aparentemente opostas, e juntam-se porque não faço qualquer tipo de hierarquia.” (Ribas, 2010b: 90 - 91)⁵

4. Um movimento de síntese

As pistas lançadas pela fase documental de Aguilar são levadas mais à frente pela obra subsequente do realizador. Para este novo movimento, foi determinante a primeira longa-metragem do cineasta, pela necessidade de concretizar narrativamente uma duração muito maior. Diríamos, portanto, que *A Zona*, de 2008, denota um esforço de procura de um novo modelo cinematográfico.

Enquanto filme com bastantes pistas narrativas (por comparação com obras anteriores), *A Zona* não deixa de ser um filme labiríntico. No entanto, tentemos um esboço de sinopse: há duas personagens principais, Rui e Leonor. Os dois encontram-se num hospital: ele vela o seu pai, que parece estar em coma profundo; ela entra de urgência, vê o marido morrer e dá à luz um filho prematuro. O filme sugere uma possibilidade futura para os dois, embora ela

5) Noutra passagem, Sandro Aguilar dirá mesmo: “*A Serpente* era, literalmente, uma adaptação estranha de *Village of the Damned* [de Wolf Rilla], que é um filme dos anos ‘60, de série B, que teve o seu *remake* feito pelo John Carpenter [1995].” (Ribas, 2010b: 90)

seja sabotada por um novo acidente que ambos têm de mota. Para além disso, são esboçadas outras linhas narrativas, como por exemplo: uma sequência do passado de Rui, enquanto criança, passeando com o pai (é sugerido que a mãe tem uma depressão que a faz não querer sair da cama); e outra sequência — aparentemente sem ligação narrativa com a história principal do filme —, em que um casal vive numa barraca, rodeado de cães (no que parece ser um canil improvisado). Para além disso, seguimos vários momentos das personagens principais, especialmente de Rui, que parece ter uma rotina definida, intercalando o seu apartamento com outra casa (que supomos ser do doente terminal que está no hospital), e também as suas viagens de mota pela cidade. Com Leonor, vemos também uma cena em que aprende os cuidados a ter com o seu bebé prematuro.

No entanto, no final da primeira hora de filme — e apesar de existirem já movimentos não lineares —, a narrativa entra numa nova *zona*, que não saberemos se é uma projeção de um dos personagens, se é um sonho, ou se é mesmo um momento anterior ao início da narrativa fílmica. Este movimento é duplo: começa com uma viagem de mota de Rui e Leonor, que saem do hospital (imediatamente antes, ambos ouvem um homem da funerária a ler o rascunho da notícia da morte do marido de Leonor, que será publicada nos jornais). Essa viagem é interrompida por um acidente (do qual perceberemos muito pouco). Nesse momento, o filme perde a lógica narrativa, desde logo a partir de uma longa sequência em que o realizador filma, em grande plano e sem profundidade de campo, um bebé numa incubadora: subitamente, ele chora, como se sentisse o acidente da mãe. No entanto, talvez esta seja já uma leitura parcial: não saberemos se aquele é o seu filho, e apenas se pode depreender uma relação pela montagem sucessiva das cenas. De certa forma, pelo dispositivo criado, percebe-se que as sequências que se iniciam são projeções de Leonor, quer sejam da sua memória ou de sonho; ou, simplesmente, de uma relação sentimental motivada pelo cinema.

A sequência seguinte passa-se num grande escritório, onde acontece uma festa fora de horas, à noite. Esta é uma situação pouco realista e não parece ter uma relação lógica com os momentos anteriores. Por isso, a caracterização geral causa estranheza: há variadíssimos personagens adultos, quase todos bêbados, mas também crianças (uma árvore de natal sinaliza o motivo da festa); a presença

de Leonor e Rui não parece verosímil em relação às suas histórias individuais, até porque ambos dançam juntos; numa das cenas, um homem brinca com uma criança (esse homem é representado pelo mesmo ator que fora o marido de Leonor, numa cena muito anterior, dentro da ambulância); e há também situações que parecem simbólicas, como a de uma mulher bêbada que está quase nua e de cujas pernas começa a escorrer sangue. Para complicar, há uma deslocação espacial: a festa é transferida para a praia, onde Leonor quase se afogará (sendo salva por Rui). No final desta sequência, voltamos ao que chamaríamos de *presente* — o acidente de mota —, com os bombeiros a chegarem ao local. Logo de seguida, o filme termina.

A Zona é um filme que se concentra em gestos banais das personagens em circunstâncias extraordinárias. Por isso mesmo, é normal a câmara concentrar-se nos rostos, tanto no de Rui (em mais uma atuação muito *low profile*, quase sorumbática, do ator António Pedroso), como no de Leonor. Todas as personagens parecem viver da solidão, sem espaço social válido (aliás, os espaços sociais — como o hospital e a festa — são locais onde as pessoas estão *fora* do seu contexto natural).

Também a representação da cidade é interessante em *A Zona*: há uma opção pelo uso de locais anódinos, comuns, como as autoestradas ou os blocos habitacionais. Movemo-nos, portanto, numa cidade periférica, e daí, também, a presença intensiva da floresta como um espaço de transição. Para além disso, o hospital surge como o espaço central, possivelmente *a zona* de transição entre a vida e a morte: “A zona do título português refere-se ao espaço emocional do hospital, onde muita da ação tem lugar, mas pode igualmente referir-se a um espaço lynchiano e liminar entre a vida e a morte, onde a narrativa familiar e a lógica temporal se encontram suspensas” (Corless, 2008)⁶. O hospital é mostrado como espaço límpido e higiénico, sem marcas: por um lado, representando o fim, mas também supondo o início. Por exemplo, há duas sequências longas e quase

6) Tradução do autor. No original: “The zone of the Portuguese title refers to the emotionally-charged space of the hospital, where much of the action takes place, but equally could refer to a Lynchian liminal space between life and death, where familiar narrative and temporal logic is suspended.”

documentais no hospital: num caso, vemos o corpo inerte de um doente em coma, a ser limpo; no outro, o já citado exemplo de um bebé numa incubadora.

A Zona ensaia um filme que colocaríamos num estado entre o narrativo e o pós-narrativo e não linear, procurando construir atmosferas visuais e emocionais e oferecendo momentos de uma realidade alternativa. A montagem acompanha este programa do realizador: as cenas são muitas vezes montadas através de uma ligação emocional ou simplesmente através de um vínculo simbólico (tanto por continuidades como por contrastes). A banda sonora privilegia certos aspetos, ressaltando determinados sons que deixam de ser naturalistas (como o respirar de Leonor na cena inicial na ambulância). A densidade visual opta por favorecer um excesso de luz, criando diversos planos intermédios (como a presença de luz em primeiro plano, sobrepondo-a ao objeto de atenção do enquadramento). Este privilégio da luz no enquadramento reforça uma necessidade de sublimação estética, que nos parece ser importante para a definição de uma determinada tonalidade visual com implicações na leitura do plano e das suas diferentes dimensões.

A Zona teve uma complicada estreia, tanto em festivais como no circuito comercial, ganhando uma aura de filme difícil e opaco, perdendo muitos espectadores nas suas sessões: “[houve um] ‘misto de fascínio e de indignação’ que recebeu *A Zona* nos doze meses que passaram desde a sua primeira exibição no IndieLisboa 2008, ao longo de uma série de festivais europeus, entre os quais Locarno e Londres” (Mourinha, 2009). Parece-nos que esta experiência do impacto do filme na audiência afetou o filme seguinte, onde Aguilár tenta atingir um equilíbrio de síntese interessante, promovendo uma componente narrativa mais acentuada. Com *Voodoo*, o realizador propõe, por isso, um desenvolvimento das ligações entre as personagens que agora têm mais psicologia que nos projetos anteriores. Ao mesmo tempo, o filme prolonga as investigações documentais sobre o espaço. É nesse sentido que este é um filme de equilíbrio, de um jogo intenso de contrastes entre estas duas dimensões. Será interessante, neste aspeto, fazer uma análise mais detalhada a esta estrutura, colocando todo o filme em sequência:

- Sequência 1: Paulo (um dos protagonistas) entrega o seu filho ao padrasto; percebe-se que ainda não foi buscar todas as roupas a casa da ex-mulher. Conhecemos melhor a personagem, que parece ausente da vida. Uma voz *off* em inglês (como se fosse um disco de instruções) relata os problemas comuns do *medo de voar* (relacionando, visualmente, este problema com o nosso protagonista). Numa consulta, no médico, percebe-se que Paulo vai regressar ao trabalho.
- Sequência 2: Imagens de uma turbina, seguidas de um espaço que parece uma grande garagem com máquinas industriais; há também uma cena com uma sala de arquivo e secretárias (e algumas pessoas, anónimas para a narrativa).
- Sequência 3: Paulo está no trabalho, numa espécie de balneário com vários cacifos; pela primeira vez vemos Laura (a outra protagonista); a montagem supõe que os dois estão perto e que a história os juntará.
- Sequência 4: Entramos num espaço onde fazem testes a partes de avião; há pessoas e máquinas que fazem gestos que parecem ser-lhes comuns; vê-se uma imagem de um grande motor de avião a sofrer testes de resistência à humidade.
- Sequência 5: Paulo e Laura estão numa ação de formação em suporte básico de vida; os dois são chamados para fazer experiências com um boneco; Paulo faz as tarefas mecanicamente; Laura tem um ataque de riso incontrolável.
- Sequência 6: Voltamos à oficina de aviões, em gestos diários. De novo aparece uma grande turbina de um motor de avião. Em grande destaque, no centro do plano, aparece uma espiral.
- Sequência 7: Laura e Paulo estão num grande refeitório, solitários; Laura fala ao telemóvel com um agente imobiliário, pedindo informações

sobre uma casa; voltam à ação de formação; Paulo é convidado a simular uma situação de pânico com um passageiro (mas, nitidamente, ele continua ausente; ele é que parece estar em pânico).

- Sequência 8: Imagem do céu ao final da tarde; imagem do horizonte já de noite.
- Sequência 9: Laura e Paulo estão num avião: prossegue a sessão de formação; é nesta sequência que Laura e Paulo se sentam, um frente ao outro; parece haver quase uma junção de olhares, mas Laura afasta-se.
- Sequência 10: Oficinas vazias de pessoas; é claramente o final do dia de trabalho; ecrãs de computador substituem os humanos. Os créditos finais surgem sobre a sala onde alguém arruma o boneco que fora usado na ação de formação.

A montagem destas sequências, em contraste umas com as outras, permite misturar dois registos opostos: a ficção e o documentário. É neste filme que Sandro Aguilar faz esta junção com mais clareza, permitindo fazer uma abertura para o espectador. Mas talvez a novidade mais saliente de *Voodoo* seja a da utilização de uma densa banda sonora, que se sobrepõe aos ruídos de cena e aos diálogos: trata-se de música que Aguilar coloca estrategicamente durante a narrativa (em qualquer uma das sequências); música dramática e clássica que pressupõe uma determinada expectativa de género, como uma sugestão romântica ou melodramática. Esta sugestão é reforçada pela utilização dos contracampos, associando, implicitamente (e pela montagem), Paulo e Laura. No entanto, esta sugestão nunca é preenchida e as personagens mantêm-se sós. De resto, o filme mantém as recorrências do cinema de Aguilar: personagens ausentes, em momentos de vida particularmente frágeis (aliás, *Voodoo* é o filme mais explicativo do realizador em relação a estas fragilidades); o confronto dessas personagens com a vida social e com o espaço; picos dramáticos sem consequência, como o riso descontrolado de Laura no meio da narrativa. Nas sequências documentais também se depreende uma vontade de ver a vida dos objetos, o que está para lá

do olhar humano (há, por exemplo, um plano de pormenor de uma conduta que vibra com a força do ar). Para Aguilar, a forma de se posicionar neste filme é mais “ambígua”: “Às vezes parece um filme completamente abstracto; às vezes parece um filme de relações entre as personagens; outras vezes essa relação está constantemente a ser sabotada” (Ribas, 2010b: 89). Neste sentido, a montagem paralela — Aguilar (Ribas, 2010c) chamar-lhe-á “narrativa parentética” — coloca as categorias ficcionais e documentais ao mesmo nível, propondo uma transferência de significados entre elas e, mais do que isso, uma igualdade no seu valor intrínseco.

O filme seguinte, *Mercúrio*, pode também ser lido numa espécie de prolongamento de *Voodoo*. Na verdade, *Mercúrio* utiliza as mesmas duas personagens (interpretadas pelos mesmos atores), no que diríamos ser um momento posterior (ou anterior) à narrativa de *Voodoo*. Num sentido literal, a narrativa conta-nos um pequeno momento na vida de duas personagens: um homem e uma mulher que se encontram num parque de estacionamento. Há um fragmento de história: percebemos que o homem é pai e que está a passar a tarde com o seu filho, provavelmente na sequência de um divórcio; ele deixa o filho no seu carro e encontra-se com a mulher numa espécie de momento de liberdade (ela dir-lhe-á “até já”, supondo que se encontrarão mais tarde, mas noutro contexto social).

Tanto *Voodoo* como *Mercúrio* sugerem uma vontade de analisar e experimentar a construção das cenas, numa mistura híbrida entre ficção e documentário. Isso é particularmente visível nas sequências iniciais e finais de *Mercúrio*, onde Aguilar explora o local numa forma temporal e espacial. Há quase uma vontade de descobrir fantasmas naquilo que poderíamos chamar de naturezas mortas (as árvores do parque ou os carros vazios). Esta aposta narrativa tem uma consequência estética: a exploração visual de Aguilar é particularmente minuciosa, construindo quadros visuais (não há movimentos de câmara) muito bonitos, fazendo a exploração de cor e a densidade visual; há diversas camadas sobrepostas nos planos finais, incluindo os reflexos dos vidros dos carros. A luz é, assim, o elemento cinematográfico dominante, implicando, como já atrás explicitámos, uma leitura emocional.

Ambos filmados em digital, e com o mesmo diretor de fotografia (Rui Xavier), os filmes marcam um momento particular na cinematografia de Aguilar (*Mercúrio* foi, aliás, uma espécie de filme caseiro, filmado num curtíssimo espaço de tempo, com uma equipa reduzida), em que o realizador explora dois caminhos que entram em conflito: o do olhar visual sobre a realidade e o da introdução do cinema narrativo. Em *Mercúrio*, ficamos a meio do caminho, percebendo, no entanto, que o que interessa são mesmo esses interstícios do tempo: onde a emoção pode ser sentida num pequeno abraço ou murmúrio. Ou apenas olhando para as árvores ao vento. Nestes dois filmes, Aguilar propõe “um jogo” — “uma alternância entre um lado selvagem” e uma vida normal.

“Simplesmente e ironicamente, essa selva encontra-se no meio da cidade, [e eu pretendo] domesticar um lado selvagem que possa existir no humano e torná-lo civilizado, de alguma forma. E o contrário: sair desse lado civilizado e [as personagens] encontrarem, no caminho, timidamente, esse lado selvagem.” (Ribas, 2010c)

A luta entre a civilização e a natureza é também o tema dominante de *Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido*, o último filme de Aguilar. Partindo de um texto inicial⁷ — dito por uma criança em voz *off* —, Aguilar explora as contingências da natureza e o seu paralelismo com o comportamento humano. O filme não tem uma narrativa linear, mas antes personagens (entre outros, voltam a surgir, no filme, Isabel Abreu e Albano Jerónimo) em determinados momentos da vida. O tom geral é dado pela presença de cientistas — tanto em laboratórios como em trabalhos de campo, no meio da natureza — e pela sua relação com os elementos naturais. Em pequenos elementos narrativos (o sussurro de uma criança ou um telemóvel que não se atende), percebe-se que Aguilar coloca as suas personagens depois de uma perda ou de um conflito de que nada sabemos. Este é um filme que mantém a dupla relação entre um esboço

7) Excerto de *Lunário Perpétuo* (Cortez, 1955: 235-236), um livro muito antigo, escrito ainda no séc. XVI por Jerónimo Cortez. Foi publicado em português, pela primeira vez, no séc. XVIII, com tradução de António da Silva e Brito. Trata-se de um manual muito popular, oferecendo, entre outras coisas, prognósticos sobre os comportamentos da natureza e do tempo.

narrativo (as personagens que acompanha) e uma ligação documental à natureza. A banda sonora prolonga a caracterização de género, colocando algumas cenas no domínio de um terror ou fantástico. De certa forma, *Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido* arrisca mais um pouco que *Voodoo*, mas mantém os pressupostos essenciais do cinema de Sandro Aguilar.

4. Conclusão

Tentámos fazer uma panorâmica sobre os filmes de Sandro Aguilar durante os últimos quinze anos. Pretendemos demonstrar que o seu cinema tem passado por diferentes fases, procurando desenvolver novas investigações sobre aspetos importantes da narrativa, da fotografia ou do formato documental. Essas investigações demonstram como o cinema de Aguilar está colocado no centro da experimentação, através de uma exploração de novos caminhos (ele mesmo diz que não lhe interessa o cinema clássico).

De forma essencial, parece-nos que este cinema vive da vontade de sublimar os fragmentos narrativos e de lhes dar uma vida em si mesmos. Por essa razão, faz sentido que a construção visual do plano seja tão ínfima: há uma vontade de festejar o plano esteticamente e de o tornar uma potência em si. Essa luz que ilumina os objetos permite, assim, um novo olhar, uma nova forma de ver a vida interior. É esse o ponto de partida para todas as sequências documentais e é essa a definição da *mise-en-scène* do realizador: ressaltar aquilo que está *perdido na cena*, para que seja tão importante como a narrativa invisível que se passa à superfície. Também por isso, Aguilar despreza a narrativa clássica. Ao cineasta interessa-lhe fornecer esboços, pistas narrativas, sem os concretizar dramaticamente. Os filmes ficam, por isso, em suspenso, mas é essa a proposta do realizador, como também nos confirma Vasco Câmara, quando fala a propósito de *A Zona*: “De ampliação em ampliação, chegámos à sua longa-metragem (...) e não há enigma a resolver, segredo a desvendar. Sem que o filme deixe de ser poderosamente enigmático. Porque o que *A Zona* nos diz é que temos de viver com o(s) enigma(s). E encontrar aí o nosso conforto.” (Câmara, 2009)

Em termos humanos, Aguilár propõe a banalidade da vida comum, ao não impor o melodrama e a bastar-se com os gestos das personagens. Isso é notório porque ao cineasta interessa um microcosmos: um momento particular da vida e da emoção, mesmo que mínima, desse momento. Em todos os filmes de Aguilár, percebe-se que lhe interessa uma espécie de *falta*, de um elemento qualquer que provoca conflito: a ausência de uma mulher em *Corpo e Meio*, a morte em *A Zona*, um passado que atormenta os protagonistas em *Voodoo*. Isto é, algo que assombra as personagens. Ao mesmo tempo, há um movimento redentor nos seus filmes, algo que abre uma possibilidade, como nos diz o próprio cineasta:

“(...) faço com que tudo vá para um território físico e emocional a que chamo ‘a zona’, mas nenhuma destas linhas é interrompida. Não atingi com isso nenhuma tranquilidade, mas este território faz uma espécie de nivelamento, e isso é apaziguador de certa forma. Tem a ver com a minha forma de olhar o mundo. O mundo não é plácido, está cheio de conflitos e predadores e presas, mas tudo se transforma em tudo e, isso sim, é qualquer coisa que me anima.” (Mourinha, 2009)

Como tentámos provar, a análise pormenorizada destes filmes também nos revela que um dos objetivos de Aguilár é trabalhar uma zona de fricção entre a ficção e o documentário; entre a hipótese de personagens e o drama, e o estudo sobre as coisas e os objetos:

“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 objetos, 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.” (Queirós, 2010: 174)

O trabalho cinematográfico do autor está no centro da discussão do cinema enquanto linguagem com especificidades próprias, acentuando a particular pertinência de utilização da montagem, da banda sonora ou da construção do plano. Na experimentação destes materiais e do seu jogo com a narrativa e com a realidade, Aguilar trabalha, essencialmente, a partir da desconstrução dos géneros cinematográficos e no centro da sua relação com o espectador: o desafio das expectativas. Por isso mesmo, a densidade do cinema de Sandro Aguilar exige vários estudos parcelares. Neste texto procurámos fazer uma panorâmica crítica aos seus filmes, apontando algumas estratégias comuns e uma ideia de contínua experimentação. Algumas das pistas aqui lançadas exigem um estudo mais aprofundando em confronto com um pensamento crítico.

Referências bibliográficas:

Livro:

CORTEZ, J. (1955), “Lunário Perpétuo”, Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

Artigos:

CASTRO, I. (1999), “Conversa com Sandro Aguilar”, in *Curtas-Metragens Portuguesas*, Lisboa: Videoteca Municipal de Lisboa.

QUEIRÓS, L./SIMÕES, P. V. (2010), Sandro Aguilar: “Não faço pitchings, não discuto o projeto, não faço castings, não planifico, não ensaio”, in *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, João Maria Mendes (coord.), Lisboa: Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

RIBAS, D. (2010a), “O futuro próximo: Dez anos de curtas-metragens portuguesas”, in *Agência, Uma Década em Curtas*, Daniel Ribas e Miguel Dias (coord.), Vila do Conde: Agência da Curta Metragem.

— (2010b), “A poesia do cinema – Entrevista a Sandro Aguilar”, in *Agência – Uma Década em Curtas*, Daniel Ribas e Miguel Dias (coord.), Vila do Conde: Curtas-Metragens CRL.

SEABRA, A. M. (2000), “Hipóteses, modos de ser”, in *Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*, Francisco Ferreira e Luís Urbano (ed.), Vila do Conde: Curtas-Metragens CRL.

Publicações *on-line*:

CÂMARA, V. (2009), “Crítica a A Zona”, in *Ípsilon — Público*, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=229517> [consultado a 17 de setembro de 2012].

CORLESS, K. (2008), “Uprise (A Zona) Review”, disponível em: <http://www.ica.org.uk/18094/Film/Uprise-A-Zona.html> [consultado a 17 de setembro de 2012].

MOURINHA, J. (2009), “Sandro Aguilar em territórios estranhos”, in *Ípsilon — Público*, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=230545> [consultado a 17 de setembro de 2012].

RIBAS, D. (2010c), “Em Foco: Sandro Aguilar”, disponível em: <http://festival.curtas.pt/blog/?id=7> [consultado a 17 de setembro de 2012].

— (2011), “Último Cinema Português: Experimentação formal e narrativa”, in *A Quarta Parede*, disponível em: <http://www.acuartaparede.com/ultimo-cinema-portugues/> [consultado a 28 de setembro de 2012].

Filmografia:

Arquivo (2007), Sandro Aguilar, Portugal.

A Serpente (2005), Sandro Aguilar, Portugal.

A Zona (2008), Sandro Aguilar, Portugal.

Cadáver Esquisito (1997), Sandro Aguilar, Portugal.

Corpo e Meio (2001), Sandro Aguilar, Portugal.

Estou Perto (1998), Sandro Aguilar, Portugal.

Mercúrio (2010), Sandro Aguilar, Portugal.

Remains (2002), Sandro Aguilar, Portugal.

Sem Movimento (2000), Sandro Aguilar, Portugal.

Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido (2012), Sandro Aguilar, Portugal.

Voodoo (2010), Sandro Aguilar, Portugal.