

**AGÊNCIA
UMA DÉCADA
EM CURTAS**

Agência, Uma Década Em Curtas

Coordenação

Daniel Ribas, Miguel Dias

Colaboração

Dario Oliveira

Textos

Miguel Dias, Augusto M. Seabra, Daniel Ribas, Davide Freitas

Entrevistas

Daniel Ribas, Sérgio C. Andrade, Manuel Halpern, João Lopes, Rui Xavier

Captação de imagem e som

André Santos, Marco Leão

Transcrições

Daniel Ribas, Paulo Pinto

Bio-filmografias, pesquisa e selecção de imagens

Salette Ramalho

Design Gráfico

Helder Luís / NOTYPE

Impressão

Tipografia Minerva

Depósito Legal

309218/10

ISBN

978-972-98574-2-3

Edição

Curtas Metragens CRL
Auditório Municipal – Praça da República
4480 – 715 Vila do Conde

Agradecimentos:

Abi Feijó, António Gaio, Augusto M. Seabra, Aya Koretzky, Cláudia Varejão, Fabienne Martinot, Fátima Correia, François Bonenfant, Georges Bollon, Helvécio Marins, Joana Linda, João Figueiras, João Garção Borges, João Lopes, João Nicolau, João Salaviza, José Miguel Ribeiro, Luis da Matta Almeida, Luis Urbano, Manuel Halpern, Manuel Mozos, Marco Veríssimo, Miguel Gomes, Miguel Valverde, Pedro Caldas, Regina Pessoa, Rui Pedro Tendinha, Rui Xavier, Sérgio C. Andrade, Verena Niepoort

Pela cedência das imagens de filmes, agradecemos às produtoras Black Maria (“China, China”, “Paisagem Urbana Com Rapariga e Avião”), Ciclope Filmes (“História Trágica Com Final Feliz”, “Kali – O Pequeno Vampiro”), Filmes do Tejo II (“Arena”, “Um Dia Frio”), Filmógrafo (“A Noite”, “Os Salteadores”), O Som e a Fúria (“31”, “A Cara Que Mereces”, “A Rapariga da Mão Morta”, “Aquele Querido Mês de Agosto”, “Canção de Amor e Saúde”, “Cântico das Criaturas”, “Corpo e Meio”, “Entretanto”, “Inventário de Natal”, “Rapace”), Luz e Sombra (“3 Postais da Etiópia (+3)”, “Boris e Jeremias”, “Da Minha Janela”, “É Só Um Minuto”, “Europa 2007”, “O Pedido de Emprego”, “Um Roupão Vermelho-Sangue”), Rosa Filmes (“Morrer Como Um Homem”), Zeppelin Filmes (“Passeio de Domingo”), à Fundação Calouste Gulbenkian (“Fim-de-Semana”, “Superfície”) e aos realizadores Gabriel Abrantes (“Too Many Daddies, Mommies and Babies”), Rodrigo Areias (“Corrente”) e Zepe (“Stuart”).

- 4 **Uma Década em Curtas, Balanço e Interrogações**
Miguel Dias
- 8 **Uma Década de Consagração, Visibilidade e Interrogações**
Augusto M. Seabra
- 00 **Conversas com realizadores**
- 00 O Território dos Afectos
Rui Xavier à conversa com Cláudia Varejão
- 00 A menina que tinha medo do escuro, o tio Tomás,
"A Quimera do Ouro" e o sonho com o Óscar
Entrevista de Sérgio C. Andrade a Regina Pessoa
- 00 A Fantasia do Cinema
Conversa entre João Nicolau e Miguel Gomes,
moderada por Daniel Ribas
- 00 Nas Curtas Pode-se Falhar
Entrevista de Manuel Halpern a Pedro Caldas
- 00 Na Arena do Realismo (3 Cenas)
Conversa entre João Lopes e João Salaviza
- 00 Retrato de família
Entrevista de Daniel Ribas a Alberto Seixas Santos
- 00 Título da Conversa
Entrevista de Daniel Ribas a Sandro Aguilar
- 00 **O Futuro Próximo**
Daniel Ribas
- 00 **A Curta Década da Agência**
Davide Freitas
- 00 **Questões e Uma Base de Reflexão**
- 00 Abi Feijó
- 00 António Gaio
- 00 Dario Oliveira
- 00 François Bonenfant
- 00 Georges Bollon
- 00 Helvécio Marins
- 00 João Garção Borges
- 00 João Lopes
- 00 José Miguel Ribeiro
- 00 Manuel Halpern
- 00 Manuel Mozos
- 00 Miguel Valverde
- 00 Rui Pedro Tendinha

10

UMA DÉCADA EM CURTAS, BALANÇO E INTERRO- GAÇÕES

MIGUEL DIAS

AGÊNCIA - UMA DÉCADA EM CURTAS

Em 2009 a Agência da Curta Metragem completou uma década de actividade. Retrocedendo até à sua génese, fica claro que a Agência surgiu na hora e no local certos. Foi no seio do Festival de Vila do Conde e tirando partido da sua vocação, estrutura preexistente, rede de contactos privilegiada e experiências bem sucedidas de internacionalização, que se propôs avançar, em 1999, para a criação de um organismo que pudesse preencher a lacuna de promoção e divulgação da curta-metragem portuguesa a nível internacional, uma vez que não existia nenhuma entidade com essa atribuição específica, e que a sua quantidade e qualidade, a par do interesse manifestado pelos parceiros internacionais, começava a justificar.

Esse aumento da produção em Portugal - e a qualidade daí resultante -, a par com a determinação por parte do Instituto do Cinema e Audiovisual em implementar uma política de apoio à produção de curtas-metragens, com o advento de um número cada vez maior de estruturas de produção e, da mesma forma, de festivais dedicados na totalidade ou em parte à curta-metragem e, ainda, a inclusão na grelha da RTP de um programa de televisão - o “Onda Curta” - apostando neste formato, contextualizaram o surgimento da Agência.

Durante a última década, a Agência ocupou um lugar activo e dinamizador, contribuindo para uma maior afirmação da curta-metragem portuguesa. Sobretudo neste aspecto em particular, tem vindo a assumir um papel de extrema importância, nomeadamente na projecção internacional dos filmes, tanto através da sua acção de promoção junto de festivais e de outros eventos de natureza similar, como através da organização de iniciativas e programas especiais retrospectivos. Trata-se de um trabalho assente numa forte componente de serviço público que garante o crescente interesse e prestígio das curtas portuguesas, apoiada na presença regular dos filmes em festivais internacionais e na obtenção de prémios e distinções. Assim, se a Agência surge no culminar de uma década que assistiu ao interesse e à reabilitação do formato - pelos motivos atrás enunciados, mas também, será justo dizê-lo, acompanhando uma tendência internacional -, a primeira década da sua existência poderá ser resumida como a da sua afirmação e visibilidade.

Entretanto, o catálogo de obras agenciadas

- abrangendo o documentário, a ficção, a animação e o experimental - é ampliado ano após ano, revelando a complexidade e a riqueza de estéticas e perspectivas de toda uma nova geração de realizadores portugueses.

Ao recapitular o contexto dos primeiros anos da Agência, não podemos deixar de aludir a uma das suas primeiras acções mais visíveis, a distribuição, no ano 2000, do programa e a edição da publicação “Geração Curtas”, espécie de compêndio da actividade da década de 90 - precisamente os anos que transformaram o nosso panorama audiovisual - inspirado numa “hipótese” formulada por Augusto M. Seabra, que o próprio actualiza nesta publicação. Nas suas palavras, “de certa maneira essa possibilidade cumpriu-se se pensarmos no conjunto de cineastas que, depois das curtas, prosseguiram obra no novo patamar da longa-metragem de ficção”. Hipóteses e interrogações à parte, nessa altura como agora, tratava-se de um olhar inaugural sobre um formato pouco popular contextualizando-o numa década.

Esses foram os primeiros anos da generalização do vídeo nas produções profissionais e, de facto, não existiam ainda obras relevantes nesse formato em Portugal, sendo nessa altura apenas examinada a produção em película. Dada a reduzida quantidade de produções do período em questão, foi possível apresentar, sem grande dificuldade, uma enumeração exaustiva da filmografia existente. Presentemente, isso já não seria praticável. A propagação do digital (que já há vários anos superou a película em termos de número de obras relevantes produzidas - para não falar do número total, em que a película se tornou residual) agilizou os meios de produção multiplicando a quantidade de filmes, o número crescente de escolas com cursos de audiovisuais, com o consequente aumento de profissionais na área, e do volume de filmes de escola produzidos. Acrescente-se o despontar da geração do *it yourself*, o aparecimento de uma série de novos festivais, concursos ou eventos em que a curta-metragem tem um papel importante, e torna-se óbvio concluir que tudo isso tornaria a tarefa de classificação e catalogação arriscada e, por consequência, pouco rigorosa.

Desta vez, sem proporcionar esse catálogo exaustivo, mas motivado pelo balanço de uma década de existência da Agência da Curta Metragem, pretende-se sobretudo realçar o papel desempenhado pelos filmes que fizeram parte

integrante desta breve história, pois é certo que são os filmes, sobretudo, que vão permanecer. Talvez não todos – pois na época em que vivemos as produções culturais tendem a ter um tempo de vida cada vez mais limitado – mas, seguramente, alguns deles.

Afirmar com exactidão essas obras dignas de relevo talvez seja ainda precoce, já que esta década só agora terminou, e é sabido que na análise de um período é sempre indispensável algum recuo para uma avaliação mais capaz.

Solicitamos, ainda assim, a contribuição de várias individualidades no sentido de fazer uma escolha perspicaz, mesmo sem a vantagem desse necessário distanciamento. Tratam-se de personalidades que, pela sua actividade e ligação ao cinema mais ou menos directa, acompanharam de perto a produção nacional da última década – quer pelo seguimento jornalístico de festivais, quer pela sua função de programador ou, apenas, na condição de observador atento. Essas escolhas, enumeradas através de respostas directas a um questionário (em que a última pergunta será possivelmente a mais ingrata e redutora: a indicação de uma única curta-metragem emblemática da década que cessou), forneceram algumas das principais pistas para esta publicação.

O questionário e respectivas respostas encontram-se publicados na íntegra no final deste livro. A primeira constatação que poderemos obter a partir da sua leitura é que as escolhas não surpreenderam. Em determinados casos foram mesmo reiteradas e reduplicadas, e só vêm confirmar as carreiras dos realizadores e o percurso dos filmes citados, já amplamente exibidos e recompensados em todo o mundo – casos das obras de Regina Pessoa, Miguel Gomes ou João Nicolau -, ou confirmando autores que apresentam uma vasta filmografia na curta, como Pedro Caldas. Mesmo os dois mais jovens deste lote de escolhas, e com uma obra ainda pouco extensa – Cláudia Varejão com “Um Dia Frio” e João Salaviza com “Areia” -, têm visto os seus filmes seleccionados e premiados em importantes festivais de cinema, sendo paradigmático o caso de Salaviza, por ter conquistado a Palma de Ouro de Cannes, galardão máximo jamais atribuído a um filme português e que ganha um simbolismo muito próprio neste contexto, por se tratar de uma curta-metragem. A propósito, ainda Augusto M. Seabra faz notar, nas páginas deste livro, que a presença nacional mais recente nos

principais festivais internacionais de cinema se tem feito através das curtas. Finalmente, estas escolhas também destacaram as obras recentes de João Pedro Rodrigues e Alberto Seixas Santos, talvez reafirmando de forma simbólica a constatação de Seabra de que “a curta-metragem deixou de ser considerada um estádio (ou um estágio) e uma propedêutica, para passar a ser considerado uma possibilidade, como a longa – ou, noutros termos, que houve a consagração da curta-metragem”.

Esta “short list” tem o seu quê de injusta, por ser necessariamente arbitrária e reduzida, pois o exercício passava mesmo por escolher apenas um filme. Muitos poderiam ser acrescentados, mas referindo apenas aqueles que são permanentemente citados nas respostas, permito-me adicionar os nomes de João Figueiras, Rodrigo Areias e Sandro Aguilhar - curiosamente, todos com uma actividade notável na produção para além da realização - e ainda, no campo tão específico da animação, de José Miguel Ribeiro e Zepe.

Com base nestas nomeações demos voz, em discurso directo, a alguns desses criadores eleitos, sob a forma de entrevistas ou conversas, seja com pessoas familiarizadas com a missão por via do seu ofício – jornalistas e críticos de cinema -, seja com colegas de profissão onde alguma cumplicidade é evidente. A publicação destinou também um espaço a textos de crítica e de reflexão directa ou indirectamente inspirados no conteúdo dos inquéritos e das entrevistas mencionados, bem como à revelação de alguns dados estatísticos de uma década de actividade.

Quando a Agência da Curta Metragem se prepara para enfrentar uma nova década, pensar prospectivamente sobre quem serão os cineastas para os próximos dez anos parece ser, neste momento e por razões evidentes, um exercício difícil. Se é verdade, por um lado, que na sequência dos desenvolvimentos mais recentes, e aproveitando o que de melhor foi feito até aqui, poderíamos afirmar com grande segurança que os filmes de curta-metragem continuarão a contribuir, em grande medida, para a internacionalização e para o prestígio do cinema português, por outro lado surgem alguns sinais que parecem apontar num sentido inverso. Os dados conhecidos reflectem uma tendência para um investimento cada vez menor do Estado: o montante total destinado à produção e criação cinematográficas cifra-se,

hoje, em cerca de metade das verbas disponibilizadas em 2001, e a parte dirigida à curta-metragem não foge à regra. Num dos capítulos deste livro, Miguel Gomes realça o carácter premonitório do seu filme “31” e o facto de este ter sido apresentado em Vila do Conde no ano (2002) em que o júri decidiu não atribuir o prémio para o melhor filme português como um símbolo desse retrocesso. É uma boa metáfora, sem dúvida, mas não passa disso mesmo, e as verdadeiras razões excedem em muito essa curiosidade. Se tivermos presente que é esse o ano do célebre discurso da “tanga”, se levarmos em conta a quebra das receitas da taxa sobre a publicidade nas televisões ou a diminuição progressiva das participações do Orçamento de Estado, teremos um retrato mais preciso da situação. Os resultados obtidos por alguns filmes e o prestígio crescente de um punhado de realizadores são paradoxais e parecem, por vezes, contradizer a análise fria dos números, dando porventura a entender que é sempre possível fazer mais com menos. A realidade é bastante diferente e, como afirma Daniel Ribas neste livro, existe “uma necessidade imperiosa de o cinema português nunca baixar os níveis de produção e manter a máquina a rodar: assim o exige o frágil tecido empresarial que nasceu e cresceu nesta década e que tem sido importantíssimo para todo este movimento.” Essa mesma realidade demonstrou, num passado não tão distante, que a qualidade nasce – também – da quantidade, e, no fundo, o verdadeiro paradoxo consiste em haver cada vez mais pessoas qualificadas com possibilidades cada vez mais reduzidas de filmar. É, pois, uma tendência que urge inverter, para que daqui a uma década haja, de facto, algo mais a celebrar.



UMA DÉCADA DE CONSA- GRAÇÃO, VISIBILIDADE E INTERRO- GAÇÕES

AUGUSTO M. SEABRA

AGÊNCIA - UMA DÉCADA EM CURTAS

A década passada das curtas-metragens (e médias) portuguesas não foi tão efervescente e inventiva quanto os cinco anos anteriores, ou sete, considerando o início do Curtas Vila do Conde, em 1993, como a plataforma que acompanhou e permitiu a reabilitação o estatuto do formato. Mas, em contrapartida, assistiu-se por vias diversas à consagração do próprio formato, e sobretudo a uma muita maior visibilidade, nacional e internacional.

Começemos pelo último ponto, da visibilidade internacional: no Festival de Cannes de 2009, foram apresentados quatro filmes portugueses, um uma longa-metragem, e em rigor um filme franco-português, *Ne Change rien* de Pedro Costa, e os três outros sendo curtas: *Canção de Amor e Saúde* de João Nicolau na Quinzena dos Realizadores, *Territórios de Mónica Baptista* no programa *Cinéfondations*, e *Arena* de João Salaviza em competição oficial, sendo que este foi distinguido com a Palma de Ouro da curta-metragem, facto sem precedentes para um filme nacional e uma das maiores recompensas alguma vez obtidas por um cineasta português; no Festival de Roterdão deste ano, festival que na sua imensa diversidade tem sido uma das mais importantes plataformas internacionais para o cinema português, foram exibidos seis filmes, duas longas, o citado *Ne Change rien* e *A Religiosa Portuguesa* de Eugene Green, dois filmes franco-portugueses, e cinco curtas, o referido *Arena*, *Rencontre unique* de Manoel de Oliveira (o seu segmento para o filme comemorativo dos 60 anos de Cannes, *Chacun son cinéma* - mas o episódio de Oliveira, só esse e o de David Cronenberg, foi apresentado autonomamente), *Um Dia Frio* de Cláudia Varejão, *Um Roupão Vermelho-Sangue* de Pedro Caldas e *Visionary Irak* de Gabriel Abrantes (e Benjamin Crotty).

Uma listagem como esta, impensável há uns anos, mesmo excepcional, e tanto mais que respeitante a dois diversos e relevantes festivais generalistas e não em específicos de curtas-metragens, é um sintoma de relevo, que no entanto há que interrogar: corresponderá mesmo a um novo crescendo do formato curto em Portugal?

Em tempos, tive a ocasião de saudar uma “geração curtas”, termo que apresentei devidamente entre aspas e como hipótese. De certa maneira essa possibilidade cumpriu-se se pensarmos no conjunto de cineastas que, depois das curtas, prosseguiram obra no novo

patamar da longa-metragem de ficção: João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Sandro Aguilar, Edgar Pêra, Margarida Cardoso, Raquel Freire, Ivo M. Ferreira, Jeanne Waltz, António Ferreira, Jorge Cramez ou Inês Oliveira, um conjunto portanto muito significativo, mesmo impressionante, sendo que João Pedro Rodrigues e Miguel Gomes integram o reduzido grupo de cineastas portugueses de estatuto internacional, e tiveram tal consagração numa década que, em termos genéricos, foi sendo progressivamente difícil para o cinema nacional.

Terá então a curta sido um estádio propedéutico, antes da abordagem da longa-metragem? Não exactamente, que os factos são mais complexos. Por exemplo, João Pedro Rodrigues e Miguel Gomes, ainda eles, realizaram novas curtas já depois de terem abordado a longa-metragem, o primeiro *China, China* (com João Rui Guerra da Mata) depois de *O Fantasma* e *Odete*, o segundo *O Cântico das Criaturas*, depois de *A Cara Que Mereces*. Também Sandro Aguilar tem uma nova curta, *Voodoo*, depois da longa *A Zona*, e Ivo M. Ferreira *O Estrangeiro* depois da longa de ficção *Águas Mil* e da média documental *Vai Com o Vento*. E o sempre inclassificável e resolutamente independente Edgar Pêra tem continuado a alternar curtas e longas, ficções e documentários. Há assim uma atitude de disponibilidade entre diferentes formatos que é de todo nova no cinema português.

Mas há mais, e de certa maneira não menos significativo: um conjunto de cineastas portugueses dos já confirmados, e mesmo alguns dos mais consagrados, também realizaram curtas-metragens. Assim, desde logo Manoel de Oliveira, além do já citado *Rencontre unique*, fez *Momento*, videoclip (!) para Pedro Abrunhosa, seu intérprete em *A Carta*, e muito recentemente a curta *Os Painéis de São Vicente*, uma encomenda da Fundação de Serralves; entre os autores do “cinema novo”, vindos já dos anos 60, Paulo Rocha, Fernando Lopes e Alberto Seixas Santos realizaram respectivamente *As Sereias*, uma encomenda do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, *Elegia por Alguns Fotogramas Portugueses* e *A Rapariga da Mão Morta*. E Jorge Silva Melo fez *A Felicidade* (uma das melhores curtas da década e um dos melhores filmes do autor) e Margarida Gil *Não Me Cortes o Cabelo Que o Meu Pai Me Penteou*. Enfim, os dois cineastas

mais reconhecidos imediatamente anteriores à tal hipotética “geração curtas”, Teresa Villaverde e Pedro Costa, fizeram curtas-metragens de filmes colectivos, Villaverde Cold Wa[te]r em *Visions of Europe*, Costa Tarrafal e *The Rabbit Hunters*, respectivamente em O Estado do Mundo (com, entre outros, Chantal Akerman e Apichatong Weerasethakul), filme produzido pelo Fórum do mesmo nome promovido pela Gulbenkian no seu 50º aniversário, e *Memories* (com Harun Farocki e Eugene Green), encomenda do festival sul-coreano de Jeonju. Supõe isto, e é capital, que a curta-metragem deixou de ser considerada um estádio (ou um estágio) e uma propedêutica, para passar a ser considerado uma possibilidade, como a longa – ou, noutros termos, que houve a consagração da curta-metragem.

Com a consagração veio também a muito maior visibilidade, para além do circuito próprio dos festivais de curtas-metragens ou com secções de curtas. Os exemplos citados no princípio deste texto, de Cannes e Roterdão, são sintomáticos, mas ainda mais relevante é que várias curtas tiveram estreia comercial ou foram editadas em dvd, o caso mais saliente, por força da Palma de Ouro, sendo evidentemente o de Arena, que juntamente com *Taking Woodstock* de Ang Lee, estreou com o número inimaginável de 15 cópias.

Mas também há que problematizar pois, como disse, entendo que a década passada das curtas-metragens (e médias) portuguesas não foi tão efervescente e inventiva quanto os cinco anos anteriores.

A hipótese da “geração curtas” (entre aspas, volto a frisar), supunha não só uma evidência quantitativa, que no Curtas Vila do Conde tinha encontrado um ponto de referência, mas também a possibilidade de cumplicidades e fortes laços de solidariedade entre alguns dos realizadores.

À distância, e com as longas entretanto feitas, há a salientar que foi prosseguida a característica estrutural da geração imediatamente anterior, aquela que para mim é a “terceira geração” do cinema português, depois da de finais do mudo e da do “cinema novo”, e de que Pedro Costa e Teresa Villaverde são os expoentes (tendo Vítor Gonçalves e Joaquim Pinto como precursores, com Manuel Mozos e Joaquim Sapinho de permeio), isto é, os ritos de passagem. Nesse aspecto, importante, a possível “geração curtas” não se distingue a

não ser precisamente por se ter começado a expressar em curtas. E, no entanto, não serão os ritos de passagem também uma questão caracteristicamente geracional?

Mas, ao contrário das gerações anteriores, esta, ou alguns dos seus mais destacados elementos, tiveram a capacidade de se organizar autonomamente em termos produtivos. Referência particular merece O Som e a Fúria, fundada por Sandro Aguilar e João Figueiras, este tendo depois fundado a Black Maria, a Aguilar juntando-se Luís Urbano, anteriormente um dos directores das Curtas de Vila do Conde; o destaque justifica-se aliás não só por se ter tornado uma produtora de referência, mas também por se tratar de uma verdadeira equipa, em que uns participam nos filmes de outros, e com técnicos estáveis – e que, note-se, teve também a capacidade de encontrar um co-produtor francês para *Canção de Amor e Saúde* de João Nicolau, outro facto digno de registo. E notar-se-á, a propósito, que além de curtas e longas de Aguilar, Miguel Gomes, Nicolau (este, sobretudo ele, tendo “transportado”, para um contexto geracional mais novo a influência de João César Monteiro, de quem foi assistente, e sendo o principal curador da edição em dvd da obra completa daquele e um dos organizadores do catálogo dedicado àquele realizador pela Cinemateca Portuguesa) e Bruno Lourenço (realizador de uma curta, Tony), a O Som e a Fúria também produziu A Rapariga da Mão Morta do veterano Seixas Santos.

Mas as curtas foram também acolhidas noutras produtoras, sobretudo a Filmes do Tejo com Maria João Mayer, nomeadamente produtora de Arena.

Entretanto as escolas multiplicaram-se, com o Instituto Politécnico do Porto, a Universidade Lusófona, a Restart, etc., o que tanto mais justifica a secção Take One do Curtas Vila do Conde, e foram promovidos dois cursos de cinema no âmbito do Programa Gulbenkian de Criatividade e Criação Artística.

Predominantemente foram realizadas ficções, com o óbvio destaque de João Salaviza e também João Nicolau com *Rapace* (primeiro e único filme português a ganhar o Grande Prémio de Vila do Conde, e editado em dvd pela Midas) e *Canção de Amor e Saúde*, que além da presença na Quinzena de Cannes teve estreia comercial – e houve o singular caso de um filme gore, *I’ll See You In My Dreams*, realizado por um espanhol, Miguel Àngel

Vives, mas filme português, que se tornou num verdadeiro cult movie. E há sempre outro caso inclassificável e de todo à margem, o de Sague-nail, que vai fazendo as suas longas e curtas, a sós ou em co-autoria com Regina Guimarães.

Na esteira de Abi Feijó, a animação consolidou-se, destacando-se o grande circuito internacional de A Suspeita de José Miguel Ribeiro, filme de 1999 é certo, mas que teve esse grande circuito e visibilidade já na década considerada, em 2000/01, mas também com filmes de Zepe (José Pedro Cavalheiro), Regina Pessoa, Pedro Serrazina ou João Fazenda para apenas citar os mais destacados.

Notar-se-á ainda que uma das marcas mais fortes das artes contemporâneas, a passagem entre artes visuais e cinema (recorde-se a propósito que um dos nomes mais significativos dessa passagem, a artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, já ganhou o Grande Prémio de Vila do Conde), também se assinala em Portugal, com filmes de Vasco Araújo, Noé Sendas, Filipa César e do wonder boy Gabriel Abrantes, vencedor do Prémio EDP – Novos Artistas 2009 e que já tem uma filmografia muito peculiar.

O “parente pobre” da actual situação das curtas é o documentário, havendo praticamente apenas a destacar Documento Boxe de Miguel Clara Vasconcelos, e embora não possa deixar de se notar também um forte apelo do real, em filmes como China, China, Rapace, Arena ou Europa 2007 de Pedro Caldas. Mas essa debilidade do género no formato de curtas também se explica por um dos paradoxos em que o cinema português é fértil: o florescimento autónomo do documentário durante a década, directamente em longas ou então em médias quase longas, adaptadas ao formato televisivo de 55'/60'. E curtas e documentários, os géneros que deviam ser objecto de prioridade, têm estado sujeitos à asfixia financeira do cinema português – e, no entanto, têm resistido.

Embora num conjunto não tão prometedor e entretanto confirmado como o da meia-década anterior, há nomes a reter? Por certo que sim, desde logo João Salaviza (que apesar de ter reunidas todas as condições de princípio para se aventurar na longa-metragem, afirmou querer ainda manter-se no formato curto) e João Nicolau, e também Pedro Caldas (este já vindo de trás), Cláudia Clemente, Luís Alves de Matos, Leonor Noivo, André Godinho, José Maria Vaz da Silva, Miguel Seabra Lopes, Fran-

cisco Botelho ou Tiago Hespanha, entre outros. Há filmes que justificam o labor prosseguido da Agência da Curta-Metragem neste momento do seu 10º aniversário.

Acresce que a expansão dos meios informáticos e de material ligeiro, da geração You Tube ou do it yourself, um facto culturalmente dos mais marcantes, abre a possibilidade de por esse meio haver outras revelações – e haverá que lhes dar uma atenção particular, porque será cada vez mais por essa via, e não pelos meios tradicionais (escolas, etc.), que se verificará a possibilidade de novos autores.



CONVERSAS COM REALIZA- DORES

AGÊNCIA - UMA DÉCADA EM CURTAS

O TERRITÓRIO DOS AFECTOS

Rui Xavier à conversa com Cláudia Varejão

O encontro estava marcado para a casa de Cláudia Varejão. Rui Xavier, realizador da curta-metragem “Superfície” (2007), foi o anfitrião da conversa. Os dois conhecem-se bem: partilharam a mesma turma do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística e têm trabalhado juntos (Xavier é o director de fotografia de “Um Dia Frio”, 2009, a última curta-metragem da realizadora). A conversa decorreu em amena cavaqueira de amigos com os últimos raios de sol a iluminar a cena. Para além dos conversadores, estavam, em primeiro plano, as duas gatas de Cláudia, sonolentas, a marcar o ritmo de um discurso que se revelou espontâneo e que andou à volta da cumplicidade de afectos que existe tanto nos filmes da cineasta como nas suas equipas de trabalho.



Rodagem de “Um Dia Frio” Cláudia Varejão e Rui Xavier © Joana Linda

Rui Xavier Então como é que podemos começar...

Cláudia Varejão Por nós, já que isto parte do encontro entre nós, a partir da Gulbenkian... e aproveitamos e falamos um bocadinho do primeiro filme [a curta-metragem “Fim-de-Semana”, 2007].

RX Como é que foste parar à Gulbenkian?

CV Eu já estava a estudar cinema há algum tempo. Tinha estado dois anos na Restart e no início a minha grande motivação era a imagem. Por isso, comecei por estudar fotografia e, depois, também fiz lá um ano de realização. Ainda sem perceber muito bem o que é isto... Tinha a curiosidade, mais ligada à parte téc-

CLAUDIA VAREJÃO nasceu no Porto e estudou cinema na Restart em Lisboa, na Academia Internacional de Cinema em São Paulo e no Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian em parceria com a escola alemã Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin. Realizou o documentário “Falta-me” que recebeu uma Menção Honrosa no Festival DocLisboa e It’s All True Festival em São Paulo.

Realiza em 2007 a sua primeira curta metragem de ficção “Fim-de-Semana”.

“Um Dia Frio”, realizado em 2009 foi galardoado em 7 festivais de cinema e incluiu a competição oficial de prestigiados festivais como Locarno, Roterdão, Clermont-Ferrand ou o Curtas Vila do Conde de 2009. A par do seu percurso de realizadora trabalha regularmente como montadora e directora de fotografia em documentário. Desenvolve projectos de vídeo em teatro, performance e artes plásticas.

UM DIA FRIO (2009, FIC, 27’)

FIM-DE-SEMANA (2007, FIC, 8’30’)

FALTA-ME (2005, DOC, 20’)

nica, de saber como tudo isto funciona. Depois estive um mês no Brasil, onde comecei a estudar ficção.

RX Em São Paulo?

CV Em São Paulo. Um mês... foi assim um bocadinho perverso porque só abriu o apetite e, quando voltei para Lisboa, tinha aberto o programa de criatividade da Gulbenkian [Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística]. Concorri. Já tinha concorrido à London Film School e não tinha entrado...

RX Eu também!

CV Também não entraste...

RX Sim, mas nem sequer fui à entrevista...

CV Ficaste a meio...

RX Fiquei logo a meio...

CV Eu fui à entrevista. Ainda foi mais humilhante. E não entrei. Depois tentei a segunda vez, na Gulbenkian, e fiquei. A candidatura era já o filme que depois acabei por fazer no final. Não sei se o teu era...

RX Também foi... por acaso também foi...

CV Até já tinha aquela ideia e foi o filme que fiz...

RX Tivemos ali três meses a discutir... nos filmes, nos guiões, nas lutas...

CV Foi duríssimo. E foi muito duro porque a primeira versão do filme não tinha estrutura narrativa nenhuma. Era uma coisa de ambientes, gestos, estar... Não havia aquela versão dos alemães, do plot. Temos que criar um conflito na narrativa e não havia... Foram assim três meses duríssimos. Pitchings diários e questionar porquê? Porquê? Porquê? Porquê? E eu não sabia porquê... E foi duro.

RX E o filme também se tornou um bocado isso. É um filme que é muito mais sobre esses gestos e intuições, embora haja ali uma narrativa, mas muito subtil. E que se percebe que nunca é muito afirmada. Mas em que se revelam pequenos gestos, pequenos momentos que vão guiando o espectador. E é um filme que requer muito que o espectador vá completando, participando na atmosfera mental que o filme vai criando. E aquilo, na altura, todos nós discutíamos os filmes em conjunto, com todos os argumentos. E depois em grupo discutíamos as falhas e o que podíamos melhorar. Eles [os formadores] estavam muito sentados nessa coisa do cinema clássico. Era a escola alemã do cinema: o cinema clássico de ter um plot-line: um princípio, meio e fim, embora sendo uma curta-metragem. Faziam muita pressão para que isso fosse uma coisa muito marcada e o teu filme na altura era dos mais livres. Era bem claro o que querias fazer, mas como não se encaixava num formato mais tradicionalista, eles tinham muita dificuldade em aceitá-lo e até em recebê-lo.



“Fim de Semana”

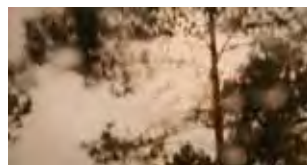
CV E em mim criou-se uma coisa muito nova, que não me acompanha agora, que é a consciência do espectador. Do espectador precisar de ser acompanhado e não poder ser atraído. E que vai tendo dicas de forma a não se perder. Numa longa-metragem eu percebo essa necessidade, mas numa curta a minha grande questão era: porquê? No fundo aquilo era um retrato sobre uma família. Eu não precisava, de todo, que aquela miúda estivesse grávida. Isto é, o conflito já estava instalado. De qualquer das formas, aprendi muito nesse processo, na Gulbenkian. Mesmo a consciência do espectador e a construção narrativa. De como se conta uma história. O storytelling do cinema, dos primórdios do cinema. E diariamente, nós estamos sempre, sempre, sempre a contar histórias. Nós estamos aqui, estamos a falar. Só até aqui já criámos uma introdução e isto há-de chegar a algum lado. Nesse sentido, aprendi muito na Gulbenkian e na relação com os colegas. Sobretudo nessa coisa de análise diária... Contigo, com os outros. Foi muito produtivo.

RX Nesse curso, muitos filmes foram mudando, isto é, muitos autores foram fazendo diferentes filmes ao longo do processo. E, por acaso, é engraçado e aconteceu na altura comigo e contigo, foi a ideia inicial com que começámos o curso que prevaleceu. Também tem a ver com a tua perseverança e uma certa forma de dizer que não há caminhos certos ou errados. Para ti aquele era o teu caminho e, no fim, também se provou que era o caminho certo. Com a evolução normal do processo, o facto de ser um filme que querias fazer é óptimo. E é um filme óptimo.

CV Sim, era o filme que eu queria. Eu nunca pensei vir a fazer cinema. Não estive no conservatório, não estive três anos a estudar cinema. Se me perguntassem com quinze anos o que queria fazer, eu não sabia. Isto aconteceu e é uma coisa que estava inscrita: o prazer, o interesse pela imagem e pela memória, pelo registo da memória. Aliado, depois, a esta construção narrativa, faz com que queira fazer filmes que são muito concretos. São vontades. Eu não tenho necessidade de contar histórias, de todo. Eu tenho imagens e acontecimentos na minha cabeça que têm de ser concretizados em imagem, em filme. Mas foi uma descoberta. Eu não tenho uma bagagem de quem esteve a estudar não sei quantos anos de cinema e que tem muitas histórias... Eu não tenho guiões guardados na gaveta. Não tenho nem um! Não tenho aquela coisa: "Tenho aqui este filme e já o tenho há dez anos escrito". Daí a minha luta: tinha de ser aquele e tinha que ser assim. Não há mérito nenhum para além disso.

RX Isso também é interessante, também é um mérito. Havia várias pessoas, no curso, que tinham tido essa formação específica na área do cinema. Mas também foi interessante, na Gulbenkian, terem ido buscar pessoas a outras áreas e que tinham interesses para as áreas em que estavam a dar formação. Foram buscar pessoas que tinham uma grande urgência de se expressar. É uma abordagem diferente ao que nós estávamos habituados.

CV O programa foi um privilégio e, neste momento, já se



"Fim de Semana"



"Fim de Semana"



"Um Dia Frio"



"Fim de Semana"

consegue ter uma visão exterior do aquilo significa em termo culturais. Abriu imensas portas para uma geração, a nossa... O meu segundo filme, "Um Dia Frio", acontece porque eu estive no programa. Abriram-se uma data de portas para uma geração que quis fugir um bocadinho a esta coisa da escola de cinema. E isso é novo cá, porque todos os realizadores da velha guarda passaram pela escola de cinema. Menos o João César Monteiro, que era contra o estudo da teoria. O cinema para ele aprendia-se a fazer. E o programa deu-me essa possibilidade.

RX Aprendemos a fazer.

CV Ninguém sabia fazer nada: fazer som, fazer câmara... A maior parte das pessoas não sabia fazer nada.

RX Mas tínhamos algumas ideias e vontade. Tu, por exemplo, no teu primeiro filme, tinhas essa ideia bem clara, que depois passou para o segundo filme, de ter um território temático. Mesmo que tu não o quisesses ancorar numa estrutura narrativa clássica, o território temático que ele abordava era claro. Isto é, a partir de uma estrutura narrativa mais difusa, mais livre, tinhas um território que era claríssimo. E isso transpôs-se até para este segundo filme.



Rodagem de "Um Dia Frio" © Aya Koretzky

CV Eu não sei se isso será sempre assim. O que me parece que vai acontecer sempre, nos meus filmes, é haver um olhar sobre relações humanas. A temática da família é um laboratório primeiro que nós temos na nossa vida de como nos relacionarmos uns com os outros numa espécie de bolha. Estamos ali fechados. E um filme será sempre uma espécie de bolha, um olhar só sobre uma determinada área específica. Eu escolhi a família. E isso perpetuou-se para o segundo filme. Em primeiro lugar, é como se o primeiro filme não fosse um filme a sério. Como se fosse uma espécie de exercício, onde eu estava a ser visionada e encaminhada por olhares exteriores. E eu queria absolutamente fazer um filme autónoma, com a mesma temá-

tica e com um olhar idêntico. Por em prática coisas que eu já tinha aprendido a fazer no primeiro filme e outras coisas que eu queria experimentar. Nomeadamente o estilo de montagem que fizemos em “Um Dia Frio”. Um olhar atento às personagens e elas, no seu todo, criam uma só. Um só corpo, uma só respiração. E isso interessava-me. Não sei se vou falar sempre da família, mas vou falar ou olhar, de certeza absoluta, para dinâmicas de relação entre as pessoas. Aliás, foi isso que me trouxe, através da memória, a registar acontecimentos. E daí o meu conflito com os plot-lines: a vida por si só já é um retrato. Duas pessoas sentadas num sofá já é, por si só, um conflito.

RX No “Fim-de-Semana” temos essa estrutura: o território onde trabalhas é a família e estamos mais centrados numa personagem. Não é propriamente todo o circuito da família que gira em volta dessa personagem. Pelo contrário, ela faz parte do circuito e nós estamos com ela nesse circuito. Depois, quando passaste para “Um Dia Frio”, continuamos dentro da mesma temática, mas a sofisticação também evoluiu muito. Passamos a observar a família com um corpo, uma espécie de escultura inteira, em que as diversas partes desse corpo já são as diferentes personagens. Em que quase nenhuma tem mais importância que a outra. E fazem parte de um corpo e completam-se sendo muito diferentes. Não é um filme, mais uma vez, com uma plot-line clássica. Com princípio, meio e fim. Há uma evolução ao longo do dia, mas é uma evolução da vida tal e qual como ela é.

CV ... isso impõe-se. A vida impõe-se.

RX A identificação das pessoas com estados de alma de cada uma das personagens é que faz com que o filme tenha sido bem aceite, quer por uma área mais especializada da crítica, quer também pelo público que o vê e que fica sempre muito impressionado. É por causa dessa força que é teres apostado fora da estrutura narrativa clássica. Há uma passagem do tempo do início ao fim do dia. Não há uma estrutura de narrativa clássica, mas há uma categorização clara dos territórios de alma que são diferentes em cada uma das personagens. As pessoas acabam por se relacionar, não com a história, mas com uma espécie de geografia da alma. A evolução da idade, a evolução da forma de estar, de viver, da experiência da vida naqueles momentos e mesmo até das diferentes relações que as pessoas têm consigo próprias, com o que as rodeia, com o seu corpo. E isso estava no logo no argumento. A primeira sensação que tive, logo no guião, foi que estava ali um filme bem pensado e super estruturado.

CV Sim. Mas tu sentiste isso porque ele está construído como o filme é visto. Por isso sentes a montagem quando lês o guião.

RX Sim. E sem ter notas de montagem. Lês aquilo como uma obra e entras para dentro daquilo, vês aquilo.

CV Mas também há uma identificação, da parte de quem lê o guião, com qualquer uma das personagens. Há, realmente, espaço dentro do filme para tu te identificares. Ou com o filho; ou te lembrares da tua mãe; ou te lembrares daquele gesto do teu pai. E não é só com um...



“Um Dia Frio”



“Um Dia Frio”



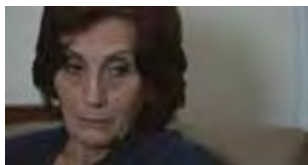
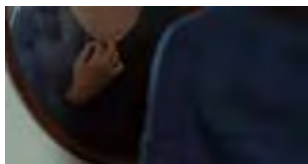
"Um Dia Frio"

RX Sim. Tu dizes "aquele miúdo podia ser eu, mas eu reconheço aquele gesto da minha mãe". Há uma ligação não só com uma personagem, mas com as várias personagens. É um filme em que as relações entre a família são um bocadinho frias. O título do filme é "Um Dia Frio" e há uma metáfora sobre a passagem do tempo nesse dia e nessas relações. Mas o que toda a gente sempre me diz quando vê o filme e fica muito impressionada é: as relações entre as personagens são muito frias mas é um filme muito caloroso e humanista. A maneira como tu escreveste e pensaste o filme é através desses pequenos nada que acabam por ser também, de uma certa forma, o teu olhar. Esse teu olhar é muito humanista, muito caloroso em relação a cada uma daquelas pessoas.

CV Eu acho que há uma rasteira no filme, pelo título ("Um Dia Frio"). À partida impõe ali uma separação, um lado mais austero, mais difícil de percorrer o rio. Há também, no início, uma apresentação individual das personagens que as separa. É como se tivéssemos um espelho partido, mas que no final todas aquelas peças se juntam. E, por isso, não é um filme, de todo, sobre a incomunicabilidade. Pelo contrário, acaba por ser sobre a comunicação interior de uma dinâmica familiar em silêncio. O que é possível. E, de facto, aquelas personagens acabam o dia juntas. Apesar de nós não vermos para onde é que elas vão...

RX ... elas estão a convergir para um só sentido.

CV Mesmo aquele plano final, onde temos só luzes de carros a dirigirem-se todas na mesma direcção, significa que vamos todos para o mesmo sítio. O que se inscreve neste filme, e também no "Fim-de-Semana", é que vivemos um momento histórico em que é urgente a identificação. Precisamos de referências porque isto está tudo tão caótico. Pusemos em causa tanta coisa, descobrimos tanta coisa. Uma revolução digital enorme, tecnológica. Está tudo a acontecer e é preciso referências. É preciso país. É preciso chão. É preciso âncoras. E neste cinema, que tem um olhar muito próximo sobre o outro, sobre relações, há uma identificação muito grande da parte do espectador. É muito livre. Daí eu sentir uma enorme rejeição do plot-line, da linha narrativa muito definida, porque há espaço muito mais aberto para cada um de nós se sentar numa sala de cinema e ter a possibilidade de escolher imagens, gestos, personagens.



"Um Dia Frio"

RX Isso também faz parte do prazer e dessa boa receptividade. As pessoas não têm o sentimento de um plot-line mais ao menos tradicional, mas depois acabam por ser agarradas pela forma como conceptualizaste o filme através dessas personagens e desses gestos. E acabam por ser levadas do princípio ao fim do filme, mas sem ser da forma que habitualmente costumam ser levadas.

CV E é por elas próprias. É uma decisão delas: para onde querem ir, para onde querem olhar. Há pessoas que não percebem completamente: "Ah, não acontece nada". Mas acontece tudo. No fundo já vimos tantos filmes, desde miúdos já vimos tanta coisa... e é preciso disponibilidade para olhar.

RX O filme tem esse tempo. Tem a haver também com a tua forma de pensar e de te expressares nos filmes. Partilha também aquilo que víamos no “Fim-de-Semana”: não tem muitos diálogos, é um filme de respiração. Dos vários ritmos da respiração. Do som do silêncio. É um filme que tem som, mas percorrido pelo silêncio. Silêncio da palavra. Os ingleses têm a expressão: “Silence that speaks volume”. O silêncio que fala imenso e que tem uma grande ressonância.

CV O som está construído da mesma forma que a montagem da imagem. Há ali uma partitura sonora em que parece que nos é imposto o silêncio. Da mesma forma que há pequenos gestos filmados, há muitos recortes no som. Cada personagem tem um tipo de ambiência, um tipo de sonoridade. E tudo isso constrói uma narrativa. É outro olhar. Já que falamos da Gulbenkian, e que falamos desta nova geração, é importante falar da estrutura da equipa, que é uma estrutura muito pequena. O filme “Um Dia Frio” acontece na continuidade do programa de criatividade. Como o programa ia terminar, lançaram o desafio: toda a gente que estudou cinema ao longo do programa – desde argumento, documentário, ficção – escreveu um argumento e eles atribuíram seis subsídios (três documentários e três ficções), financiados pela fundação e pela RTP. E eu fui buscar as mesmas pessoas que já tinha conhecido na Gulbenkian. Umhas que tinham estudado comigo, meia dúzia de fora, e criámos uma estrutura também ela familiar, como o próprio filme, em que cada um era completamente responsável pelo seu ofício. Este tipo de cinema mais íntimo só é possível com estruturas muito pequenas, combatendo a dificuldade que temos em filmar por não termos dinheiro. E isso foi muito importante para que fosse possível.

RX Outra coisa muito importante foi a opção de haver um tipo de gestão que desse dinheiro de forma a poder-se filmar mais dias. O “Um Dia Frio” é um filme que tem um tipo de minutagem que, no sistema tradicional, seria filmado em quatro dias. E acabou por ser filmado em dez. O que permitiu não um relaxe da equipa, mas uma maneira de se poder trabalhar muito diferente. Um produtor/realizador tradicional lia o guião e dizia: “Ok, podemos fazer isto em quatro dias”. Nunca diria que podíamos fazer isto em dez. Tu tomaste algumas opções de forma a que o filme pudesse ser feito em dez para poder ser feito como tu querias que fosse feito.

CV De qualquer das formas, isso só foi possível por haver esta sintonia, este respeito pelo trabalho de cada um. Nós temos nas mãos um guião que parte do princípio que vai olhar para gestos muito concretos. E estes gestos não acontecem em dez minutos. Apesar de ser um filme muito decoupado, não é um filme extremamente dirigido em termos de deslocação no espaço. Os actores tinham liberdade para se moverem. E é preciso tempo para que isto aconteça. Eu não sei fazer de outra maneira, não tenho essa ginástica. Eu só sei fazer com tempo, e isto só foi possível por sermos muito poucos. Estamos



“Um Dia Frio”

em sintonia e gostamos muito daquilo que fazemos. Temos um olhar muito parecido uns com os outros. Lembro-me que, no curso da Gulbenkian, quando estava tudo em torno do guião, a aprender de como é que se escreve, eles falavam muito: “Tem que se ver! Tem que se ver no que está escrito. Vocês entregam um guião à maquilhadora e ela não tem a mesma formação que o realizador. E ela tem de ver o que vai fazer com os cabelos”. E foi incrível chegar ao primeiro dia de rotação e ninguém fazer perguntas a ninguém. Está tudo completamente autónomo. O som sabe e tem a liberdade de criar o que quer fazer. Tu tinhas liberdade total. Havia diálogo.



Rodagem de “Um Dia Frio” © Joana Linda

RX Nós estávamos em sintonia. Tinhas preparado muito bem. E é fácil porque tens muito esse lado da imagem. E inclusive fizeste a câmara. Visualmente era muito claro o que querias. Para mim também foi mais uma coisa de criar a atmosfera através da iluminação. Tu tinhas sido muito metódica: para além do guião, tu sabias, plano a plano, o que querias.

CV Dali ficou afirmado que era uma relação de continuidade, que íamos continuar a filmar. E esta relação muito livre e tranquila, no plateau, aconteceu porque estavas comigo desde os castings. Tiveste presente em todo o tipo de encontros. Jantámos, discutimos, mas sem a ansiedade nenhuma de termos de decidir hoje. E isso parte tudo da relação.

RX Isso foi um processo maravilhoso. Agora tu no futuro estás a fazer outro filme.

CV Temos de fechar a trilogia. Vem um terceiro filme também sobre a dinâmica familiar. Para fechar estas três partes. Vai ser um filme mais curto, mais maduro.

RX Felizmente recebeste subsídio...

CV O primeiro subsídio do estado!

RX Bem merecido...

CV Sim. É maravilhoso. Mas eu acho que isto está tudo enca-

deado. É um sistema que já está muito imposto. Este subsídio aparece porque o “Um Dia Frio” entretanto foi a determinados festivais. Vemo-nos num sistema de pontuação, recebemos pontos.



Rodagem de “Um Dia Frio” © Aya Koretzky

RX O que é ótimo é ter esse reconhecimento institucional, em festivais. Mas a nós deixa-nos sempre a pensar que nós gostamos do filme e o filme é bom e é uma obra em si, muito para além dos festivais e dessas coisa todas. Mas, felizmente, teve o reconhecimento devido para teres o financiamento para fazeres o próximo filme.

CV Foi bom. Mesmo que não queiras fazer parte e que não concordes com isto tudo que está estruturado, dás por ti e já estás a fazer parte. E já és mais um pião desta estrutura toda. Deste jogo da glória.

RX Mas o importante é continuarmos concentrados...

CV ... no que queremos dizer e fazer. E que isto não interfira, de todo, na forma como o trabalho é feito.

RX É preciso termos financiamento. E essas coisas, é normal...

CV Mas é perverso. Quando chegas às longas não se vive tanto esta competição, nos festivais, pelo prémio. Primeiro, é muito difícil mostrar o cinema das curtas-metragens. Não há salas a passarem curtas. Passas nos festivais. Mas o lado perverso é a competição que está instalada. Não há forma de mostrar o trabalho com prazer só de partilha, como quando apresentas os filmes noutra contexto: numa galeria de arte, num espaço público, na rua. O filme já passou noutros espaços onde eu senti uma zona de diálogo muito diferente do que acontece nos festivais. No festival estás lá e já sabes que, mesmo que não estejas com a ansiedade de ganhar seja o que for, já estás dentro disso. Já estás dentro da máquina e isso é pena. Custa-me os festivais, custa-me a pontuação, o ranking...



Rodagem de "Um Dia Frio" © Joana Linda

RX Mas mesmo assim ganhámos alguns festivais: a luta é dura, mas a vitória é certa... Querias lançar mais uma questão sobre as tuas referências cinéfilas. Quais são os teus modelos?

CV Como falei há pouco, eu não passei cinco anos fechada numa escola a consumir cinema. Eu descobri o cinema e comecei a consumir por mim. Descobri algumas referências no cinema clássico e em algum do que se faz agora. Mas as minhas grandes referências são a vida. Sem cair no cliché, as referências estão todas ligadas ao quotidiano e às minhas memórias de vida e de relação com os outros. Tenho mestres, no sentido de uma grande paixão, de uma identificação que me permite conseguir aprender alguma coisa com aquilo que vejo. O primeiro que me marcou, muito óbvio e que me fez consumir todos os filmes dele, foi o Bergman. Pelo lado formal, pelo prazer que ele sempre teve. Pelo gosto da imagem e pelo detalhe. E sobretudo pelo lado humano, apesar de ser muito diferente daquilo que eu faço. Ele não imprime um tom realista nos filmes dele. Tu podes descolar em várias direcções. Há uma proximidade muito grande com a pessoa: o rosto, o trabalho do rosto, a forma como nós filmamos tem tudo a ver com a grandeza do plano. Aprendi muito com ele. E depois há muitas referências contemporâneas, mais ligadas à América Latina, que é um cinema que vive muito de respirações, que vive muito da relação com o outro. É inevitável falar da Lucrécia Martel, da forma como ela filma e como dá particular atenção ao som. Interessa-me muito e são assim as duas grandes âncoras. Mas há muitos realizadores, ao longo da história do cinema, que me marcaram. O Cassavetes, por exemplo, por causa da improvisação e desse lado que eu falava de trabalhar com os actores sem lhe imprimir um método. Eu e o Rui falávamos muito do tiro ao patos: pões a câmara num sítio, sabemos mais ou menos o que os actores vão fazer, mas... corações ao alto: o Rui agarrado ao foco, eu agarrada à câmara a olhar lá para dentro; o foco foge, a minha câmara foge, mas é essa procura pelo real e por essa sujidade que tem a ver com o nosso olhar. Estou sempre a piscar os olhos, não está sempre focado. E isso o Cassavetes tinha imenso... e é um prazer enorme.

A MENINA QUE TINHA MEDO DO ESCURO, O TIO TOMÁS, “A QUIMERA DO OURO” E O SONHO COM O ÓSCAR

Entrevista de Sérgio C. Andrade

REGINA PESSOA nasceu em Coimbra em 1969 e licenciou-se em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em 1998. Durante a frequência da licenciatura começa a trabalhar no Estúdio Filmógrafo, onde colabora em vários projectos entre os quais como animadora nos filmes “Os Salteadores”, “Fado Lusitano” e “Clandestino” de Abi Feijó.

Em 1999 anima e realiza a sua primeira curta-metragem de animação “A Noite”, em gravura sobre placas de gesso - uma técnica morosa e delicada que resulta numa plasticidade singular - que ganhou mais de uma dezena de prémios nacionais e internacionais.

Em 2005 realiza o seu segundo filme “História Trágica com Final Feliz”, igualmente em gravura. Esta animação tornou-se numa das curtas-metragens portuguesas mais galardoadas de sempre com quase 5 dezenas de prémios e menções internacionais, entre os quais se destaca o Grande Prémio no Festival de Annecy (2006, França), o Prix à la Qualité do CNC (2006, França), Prémio Cidade de Espinho e Alves Costa no CINANIMA (2005, Portugal), e o Grande Prémio no SICAF (2006, Coreia do Sul).

HISTÓRIA TRÁGICA COM FINAL FELIZ (2005, ANI, 7'46")

1999 A NOITE (1999, ANI, 6'35")

Da noite povoada com os medos da infância até à história de um pequeno vampiro com um final feliz. Podia resumir-se assim o percurso artístico de Regina Pessoa (n. 1969), a realizadora de cinema de animação que, com os dois filmes que assinou na última década – “A Noite” (1999) e “História Trágica com Final Feliz” (2005) –, a que se acrescenta o projecto em que actualmente trabalha – “Kali, o Pequeno Vampiro”, com estreia prevista para 2011 –, ajudou a desenhar uma identidade nova para a animação portuguesa de autor.

Assumida discípula (e companheira de vida) de Abi Feijó, o autor de referência da animação nacional desde os anos 1990, primeiro com o estúdio portuense Filmógrafo e agora com a produtora Ciclope Filmes, Regina gosta de desenhar na primeira pessoa. “Às vezes, é mais fácil falar de nós próprios, porque estamos mais próximos, conhecemo-nos melhor, do que inventar histórias fantásticas”, diz a animadora diplomada em Pintura na Escola de Belas Artes do Porto, e que está a caminho de completar uma trilogia de revisitação da sua infância, do tempo em que conheceu o cinema através de um filme de... Charlot.

Aqui fica o registo de uma conversa em volta do seu trabalho e das suas memórias animadas, realizada na véspera da Páscoa de 2010 no estúdio de Abi e Regina, em Valbom, Gondomar, com as paredes profusamente decoradas com os desenhos do “pequeno vampiro”.



Regina Pessoa

SA Como é que uma jovem de uma aldeia de Cantanhede

chega ao cinema de animação?

RP Essa é uma história muito gira, que vai demorar um bocadinho a contar. Quando eu era pequena, vivia numa aldeia chamada Vila Nova de Outil e onde, como a maior parte das aldeias em Portugal, ainda hoje, não havia cinemas, nem acesso a formas de ver imagens em movimento. Lá em casa, a minha família também não tinha televisão. Por isso, eu não tinha experiência nenhuma de ver filmes, ou imagens em movimento. Um dia, tinha eu quatro anos, passa um senhor com um carro lá na aldeia – que tem um clube, uma sala de espectáculos que as pessoas construíram e onde todos os natais há teatro –, e anuncia que ia passar os filmes do Charlot. E era grátis! Toda a gente foi ver...

SA Lembras-te de qual foi o filme que ele exibiu?

RP Eu era pequenina. Mas sei que era “A Quimera do Ouro”, porque me lembro de que havia uma casa que balouçava na montanha, e do Charlot a comer os sapatos – e a comer com muito prazer. Eu e a minha irmã (que era um bocadinho mais velha do que eu), como ele comia com tanto prazer, salivávamos. Como era a preto e branco, dizíamos uma para a outra: “Deve ser chocolate”. E ficou na minha memória. Mas nunca imaginei que mais tarde viria a fazer filmes.

SA É curioso que a tua iniciação no cinema tenha sido com um Charlot.

RP Um dia, após ter feito “A Noite”, já estava a trabalhar na “História Trágica com Final Feliz” em França, houve um Cinema a que não pude vir, por estar fora, e o Abi liga-me muito emocionado: “Não sabes o que aconteceu esta noite! Estava a jantar com o [jornalista e crítico de cinema António] Loja Neves e falávamos das experiências do 25 de Abril. Ele pôs-se a contar que nessa altura resolveu fazer um serviço cívico e andava pelo país a mostrar filmes do Charlie Chaplin. Percorreu o país todo; andou pelo distrito de Coimbra e eu, espera aí: a Regina conta sempre uma história do primeiro filme que ela viu, tinha quatro anos. E o Loja Neves pergunta: ‘E donde é que é a Regina?’. ‘É de uma aldeia assim...’ Nisto, ele disse: ‘Era eu!’”.

Esse foi o primeiro filme que vi, com quatro anos, e que marcou a minha memória.

Como é que cheguei a fazer filmes de animação? Comecei a desenhar com o meu tio Tomás. Não com papel e lápis, mas nas paredes da casa da minha avó, onde ele vivia. Ele era solteirão, não tinha filhos e daí se explica ter paciência para estas coisas. Entretínhamo-nos a desenhar com carvão da fogueira nas paredes...

SA A tua avó não ficava zangada?

RP Não, a minha avó levava aquilo na boa. Não era nas paredes do interior da casa, mas nas do pátio. Fazíamos uns desenhos. O meu tio era um adulto ao contrário, não era como os outros: “Não desenes nas paredes...”. Ele dizia: “Não é assim, desenha antes assim...”. E exigia que nós desenhássemos bem. Foi assim que comecei a desenhar. Sempre gostei de desenhar,

e sempre foi aquilo que quis fazer. Na altura, não havia muitas escolas secundárias com artes. Mais tarde, tive oportunidade de vir para o Porto frequentar os últimos anos do secundário, em arte. E depois entrei em Belas Artes.

SA Eras uma desenhadora compulsiva?

RP Sim. Mas não sou daquelas pessoas que estão à frente de toda a gente a desenhar. Tenho essa timidez de não estar à-vontade para desenhar em público. Desenhar como um espectáculo, não consigo. O impulso era criar as imagens de que eu gostava, quando era pequena. Reproduzir imagens que via. Era uma coisa que não se consegue explicar. Deve ser como as pessoas que gostam de escrever ou de jogar...

SA A vinda para o Porto foi importante para o desenvolvimento dessa vocação.

RP Chego ao Porto e entro em Belas Artes. É um curso, apesar de tudo, caro. Os materiais não são como nos outros cursos, em que se tiram fotocópias dos livros e está feito. É preciso comprar bons materiais, bons pincéis. Isso é caro e eu precisava de encontrar um part-time para ajudar a pagar os estudos. Houve a coincidência de conhecer pessoas que trabalhavam num estúdio de animação no Porto, o Filmógrafo, que viram os meus desenhos e me disseram que eu devia ir lá mostrá-los. Estavam a começar um filme – era “Os Salteadores” [Abi Feijó, 1993] –, fui lá e no dia seguinte já estava a trabalhar.

Personagem “História Trágica com
Final Feliz”



SA As Belas Artes, o Filmógrafo e o Cinanima foram determinantes na tua formação.

RP Já antes de ir para o Filmógrafo, o Cinanima fora determinante, porque foi através de um workshop pequenino que aí houve, numas férias de Verão, que encontrei as pessoas que trabalhavam no Filmógrafo que me convidaram a ir lá.

SA Quando entraste nesse meio mais profissional – com as limitações que conhecemos na animação em Portugal –, ele correspondeu ao que tinhas sonhado na tua infância, ou não?

RP Sim. Eu estava nas Belas Artes, no segundo ano (já ia para o terceiro), e isso tinha sido uma grande decepção. Porque uma pessoa, antes de entrar para as Belas Artes, tem aspirações, tem uma certa ingenuidade: pensa que vai encontrar o ambiente artístico, saudável, encorajador, onde as pessoas são todas boas, no sentido de se encorajarem umas as outras, e de haver essa harmonia artística. E não há isso. Havia alguns bons professores, mas outros estão ali como se fossem empregados numa repartição de finanças. Têm ali um emprego, são funcionários públicos, e fazem o mínimo possível. Põem-se no estatuto mais alto possível perante os alunos. E o aluno não é idiota e vê isso. “Quem é este de quem nunca ouvi falar, não conheço o trabalho dele, e está aqui a diminuir-me?”. Foi essa decepção que encontrei em Belas Artes. Não é o meio artístico que esperava encontrar. Mas encontrei isso no Filmógrafo. Mas, entretanto, ia continuando as Belas Artes e trabalhando no estúdio ao mesmo tempo. E acabei o curso de Pintura.

SA Trabalhaste em várias curtas-metragens, mas depois realizaste “A Noite”, que é o filme que te lança e que afirma uma marca muito pessoal. Como surgiu esse projecto?

RP Foi, mais uma vez, o Abi. Como toda a gente sabe, não há formação na animação em Portugal. Hoje começa a haver alguma coisa, mas, nessa altura, não havia nada. O Abi tinha o seu estúdio e procurava pessoas com competências para trabalhar, mas era difícil. Entretanto, ele conheceu um estúdio em França [Lazennec Bretagne] um pouco com os mesmos problemas. Porque a Bretanha é fora do grande centro que é Paris. Desenvolveram, juntos, uma formação para criarem um grupo de pessoas que pudesse trabalhar em projectos futuros. Essa formação teve a duração de nove meses, cinco em França e quatro em Portugal. Seleccionaram seis portugueses e seis franceses – eu fazia parte desse grupo. Fomos para França cinco meses e uma das etapas da formação era criar um argumento, uma pequena história. Aí surgiu a minha primeira grande dificuldade: eu vinha da parte artística, de pintar, desenhar... Não vinha da escrita, de criar histórias. A primeira história que tentei era completamente idiota. Tive grande dificuldade, mas também era esse o objectivo da formação. Então o Abi, mais uma vez, perante a dificuldade que viu nas pessoas, disse: “Não se preocupem, pensem em algo que seja importante para vocês, porque se for importante para vocês, isso será transmitido nas imagens, e as pessoas que as virem irão senti-lo”. Eu lembrei-me que quando era pequena, na minha aldeia, tinha muito medo do escuro. E



“A Noite”

desenvolvi essa ideia. Nem sequer é uma história, é mais uma sensação, uma mise-en-scène, um ambiente. E tentei colocar essas sensações em imagens, fazendo a ligação com as minhas origens.

SA A mulher adulta que vai adormecer a menina é...

RP ... É a minha mãe...

SA Essa figura, a cara dela remete-nos para o imaginário da iconografia religiosa...

RP A minha mãe tem uma doença mental. Quando eu era pequena, via-a de uma forma... Era uma pessoa com um comportamento estranho. Foi isso que tentei expressar no desenho. Ela não tem olhos. Uma pessoa não consegue ver o que ela está a pensar. E tentei fazer essa comparação com a noite, com o escuro que para mim era essa pessoa estranha que era a minha mãe...



Fragmento do storyboard “A Noite”

SA Tiveste alguma inspiração particular para o grafismo de “A Noite”?

RP Um filme que me inspirou foi “The Sandman” [Paul Berry, 1992], uma animação em marionetas. E também os filmes do polaco Piotr Dumala [n. Varsóvia, 1956] com aquele ambiente pesado a fazer lembrar o universo do Kafka. E mesmo para a técnica: usei gravuras em placas de gesso, porque, na altura, desenvolvi o storyboard de uma determinada maneira, pois estávamos a pensar fazer o filme em marionetas. Mas, quando acabámos o storyboard e expusemos os desenhos na parede, gostámos do conjunto e dissemos: “Era bonito se conseguíssemos manter este visual”, que fazia lembrar o Dumala, e esquecemos as marionetas. Sabíamos que ele trabalhava em placas de gesso, mas não sabíamos como. Comecei a fazer experiências com gesso e tintas, até que encontrei qualquer coisa que me permitia animar. Não sabia se era como ele fazia, mas resolvemos fazer o filme assim. De alguma forma, o trabalho sobre as placas de gesso fazia-me lembrar de quando fazia os meus



Storyboard do filme "A Noite"



Gravuras em placa de gesso "A Noite"



"Os Salteadores" de Abi Feijo



"História Trágica Com Final Feliz"

Movimento do personagem "História Trágica Com Final Feliz"



desenhos com o tio Tomás, na cal da parede.

[RP_006] [RP_007]

SA É curioso que no teu filme seguinte, "História Trágica com Final Feliz", manténs a técnica da gravura, mas há um grafismo diferente. Há uma liberdade maior, mais experimental, em "A Noite", mas há um domínio maior da linguagem gráfica e narrativa em "História Trágica..." Aqui é notória a aproximação ao grafismo dos filmes do Abi. Consideras-te uma discípula dele?

RP "A Noite" foi a minha primeira experiência. Era um grafismo mais experimental, de facto. Depois – espero ter aprendido alguma coisa entre os dois filmes –, quando comecei a fazer "História Trágica com Final Feliz", já tinha um pequeno percurso, já tinha visto mais coisas. Sabia qual tinha sido o percurso do Abi e, sem dúvida, sou, como dizes, discípula dele. Havia uma coisa que eu queria muito experimentar e não tinha podido desenvolver em "A Noite", embora tivesse tentado, movimentos de câmara animados: a câmara sai da janela em contra-picado... Eu não sabia como isso se fazia. Na "História Trágica...", o meu objectivo era desenvolver, aprender a dominar a animação. Tinha tentado, em alguns planos de "A Noite", desenvolver isso, quando o quarto roda e quando se transforma a noite...

SA De certo modo, pode dizer-se que "A Noite" é a duas dimensões, enquanto "História Trágica..." é já a três dimensões.

RP Na "História Trágica com Final Feliz", queria compreender melhor – porque não tenho essa formação – a linguagem do cinema. A questão do ritmo, da continuidade. E também aprender melhor a usar a animação. Como não estudei animação, vou aprendendo... Até mesmo coisas simples, como ciclos de marcha, que desenvolvi melhor na "História Trágica", e sobretudo esses movimentos de câmara animada que eu queria aprender. Quanto ao grafismo, "A Noite" era, de certa forma, mais realista: as caras, os olhos... Na "História Trágica..." estava com vontade de utilizar algo mais estilizado, mais rude em termos de contraste.

SA Mas a menina da "História Trágica..." continuas a ser tu. São dois filmes assumidamente autobiográficos.

RP Sim. Às vezes é mais fácil falar de nós próprios, porque estamos mais próximos, conhecemo-nos melhor, do que inventar histórias fantásticas. Pelo menos, para mim, é. E, assim, as coisas acabam por ser autobiográficas. Não porque eu, intencionalmente, o queira. Mas porque estou mais próxima de mim do

que as outras pessoas. Logo, se falar do que sei, é mais creível.

SA O bairro de “História Trágica...” é mais o Porto histórico ou o casario da tua aldeia?

RP É uma mistura dos dois: as casas são do Porto, mas a entrada da aldeia é a da minha infância.

SA Mostraste os teus filmes à tua mãe? Como é que ela reagiu?

RP Em “A Noite”, pedi-lhe para cantar uma canção. Mas não foi no estúdio. Estávamos lá em casa e perguntei-lhe: “Mãe, conheces alguma canção de embalar”? “Conheço uma...” Então pus um gravador, discretamente, e ela cantou, sem saber que eu estava a gravar. Eu também não estava a pensar usar. Só queria registar a minha mãe a cantar. Depois, como gostei da versão que ela cantou, pedi ao Tentúgal – que é o músico autor da banda sonora – se ele conseguia usar aquela versão. Ele também gostou muito. Limpou os sons parasitas e acabámos por usar essa versão da minha mãe. Quando acabei, disse-lhe que tinha feito um filme com a voz dela. Mostrei-lho e ela perguntava: “Quando é que eu canto?” Ela não sabe muito bem o que é que eu faço.

SA Com os teus dois filmes, tornaste-te uma das autoras mais premiadas da animação portuguesa. Os prémios são importantes?

RP São bons para o ego. E, às vezes, alguns têm algum dinheiro, o que também ajuda no trabalho.

SA A distinção mais importante para “História Trágica” foi o grande prémio no Festival de Annecy. Mas chegaste a sonhar com o Óscar...

RP Sim. Estive na short-list. Tentei preservar-me, mas era difícil, estando na short-list. Fiz uma tournée pelos Estados Unidos. Vi os outros filmes que estavam na corrida e, a certa altura, parecia-me impossível “História Trágica com Final Feliz” não ser nomeado, embora houvesse filmes dos grandes estúdios. Havia esse perigo, que acabou por se verificar: foram esses filmes que foram nomeados. Nós sabemos como é Hollywood. Mas foi bom estar na short-list e fazer essa tournée. Acabei por conhecer os grandes estúdios de animação nos Estados Unidos, que, de outra forma, não poderia conhecer. E acabei por dar o meu trabalho a conhecer...

SA Mas isso não alterou o teu modo de trabalhar e o teu circuito habitual?

RP Claro que não.



“História Trágica Com Final Feliz”



“A Noite”



Desenho de Abi Feijó “Regina Trágica Com Olhar Feliz”



SA O teu filme conta a história de uma menina diferente, que começa por não ser aceite, mas depois é integrada pela sua aldeia. Pode ler-se aqui, para além da nota autobiográfica, uma metáfora da situação da animação em Portugal: uma arte incompreendida e mal apoiada?

RP Não sei. O Abi poderá falar melhor disso do que eu... Em relação à animação em Portugal, sei que começou a ser apoiada no início dos anos 90. Quando entrei para o Filmógrafo, a animação quase não existia. Era vista como um grupo de exóticos que faziam uns desenhos, mas não era verdadeiramente vista como um trabalho. Entretanto, tenho sentido que as coisas mudaram. Esse trabalho que foi sendo desenvolvido nos anos 90 consegui chamar a atenção das pessoas para esse tipo de animação. Até aí, as pessoas pensavam que a animação era os cartoons. Mas agora há, nesta nova geração, um novo interesse por este trabalho.

Eu não dou aulas, porque não gosto, não tenho jeito. Faço de vez em quando workshops...

SA Ser professora de Artes Visuais, depois do curso de Pintura nas Belas Artes, nunca foi o teu projecto de vida?

RP Não. Tenho medo de dar aulas. Não tenho jeito para falar para muita gente ao mesmo tempo.

SA Consegues (sobre)viver com o trabalho na animação? Para além dos filmes, fazes outras coisas, publicidade?

RP Quando aparecem pequenas encomendas... Mas tenho vivido, sobretudo, dos ‘filminhos’ que vamos fazendo. Claro que não são grandes salários. Dá para a pessoa viver. É uma opção... Aqui, no Norte, não há publicidade. A procura está concentrada sobretudo em Lisboa. Eles absorvem o mercado que existe. Tive uma ou outra encomenda, pontualmente.

SA Fizeste recentemente uma banda desenhada para uma marca de vinho do Porto – “Ruby Dum e Tawny Dee in Niepoortland”. Como é que surgiu esse desafio?

RP Eles viram os meus dois filmes, os Niepoort, o Dirk e a Verena, que agora assumiram a direcção da empresa. Estão a instituir uma nova política de divulgação e comercialização. Por exemplo, nos vários países onde distribuem o vinho de mesa, convidam um artista local para fazer o rótulo. E já tinham feito alguns rótulos com essa filosofia. Quando me contactaram, queriam aplicar isso também ao vinho do Porto. Pediram-me, no início, para eu fazer uma banda desenhada que explicasse, pedagogicamente, a diferença entre o “ruby” e o “tawny”, que muita gente não conhece – eu também não conhecia. Explicaram-me o processo, levaram-me ao Douro, e depois daquela aprendizagem ficou claro, para mim, que o Douro, as personagens, o processo todo do ciclo do vinho era como a “Alice no País das Maravilhas”. Sou fã da Alice e, por isso, fiz uma adaptação da história ao tema que eles me tinham proposto. Quando apresentei uma maquete com essa proposta, eles gostaram tanto que resolveram mudar os rótulos das garrafas. E criou-se



“História Trágica Com Final Feliz”

uma nova dimensão.

SA Mas esta não foi a primeira experiência de publicação em livro de trabalhos teus – já tinhas também editado “História Trágica com Final Feliz” [edição Afrontamento, Porto, 2007]. O filme de animação e o livro são linguagens complementares?

RP Há várias coisas, aqui: porquê editar a “História Trágica com Final Feliz” em livro? Primeiro, porque eu, quando desenho, alimento-me muito do trabalho de outros autores, há autores de ilustração de que gosto muito, e tenho sempre os livros à minha volta. Pensei que também gostava de ter um livro ilustrado. Quando acabámos a “História Trágica”, tínhamos milhares de imagens que achámos que eram bonitas e era pena não editar um livro com elas. Era esse sonho de ter um livro com as ilustrações. Por outro lado, como toda a gente sabe, a curta-metragem não tem mercado, a não ser nos festivais. A nossa intenção era tentar prolongar a vida da curta-metragem e aceder a outros públicos. O público que vai aos festivais é um público interessado, não é o público geral. Editando um livro, prolonga-se a vida do filme e alcançam-se novos públicos. Essa foi uma razão muito importante para editar o livro. O filme teve alguma distribuição comercial, porque tivemos a sorte de ser bem aceite, e foi editado em DVD em diferentes países. E também passou nos cinemas, com um filme do Nanni Moretti [“O Caimão”, em 2007]. E, em França, sei que passa regularmente em salas do circuito alternativo, através da Agência da Curta-Metragem deste país. E passa também muito nas escolas, em França, porque foi escolhido para isso. Talvez devido à sua temática, muitos professores usam-no com adolescentes que têm problemas de comportamento, ou outro tipo de problemas sociais.

SA O teu primeiro filme é de 1999, o segundo é de 2005. Isso significa que o teu novo projecto, “Kali, o Pequeno Vampiro”, vai sair no próximo ano, em 2011? Já disseste que será a terceira parte duma trilogia sobre a infância. O que é que vai ser esse filme?

RP Depois de uma longa reflexão, achei que faltava fechar esta temática. Em “A Noite”, falo de um problema que não tem solução. Na “História Trágica”, abordo também um problema em que se sonha com uma solução, mas não se resolve: alguém que é diferente e que sonha com uma saída um pouco mágica – transforma-se num pássaro, uma coisa que não é possível. Neste filme, estou a desenvolver uma personagem que acaba por aceitar ser como é. Para mim, isso significa crescer. A personagem acaba por assumir: “Eu sou o que sou”.

SA A personagem Kali, continuas a ser tu?

RP Desta vez é um menino! É um alter-ego...

SA O filme, sendo uma história de vampiros, para além de preto e branco vai ter também o vermelho, com muito sangue?

RP Sim. Mas só um bocadinho...



Pranchas “Ruby Dum e Tawny Dee in Niepoortland”



“Kali – O Pequeno Vampiro”



“Kali – O Pequeno Vampiro”

SA Continuará a ser feito com a técnica da gravura?

RP Do ponto de vista visual, sim. Gostei dessa técnica e vou mantê-la.

SA Mas, olhando para as condições de trabalho no vosso estúdio, vê-se que tens já disponíveis novas tecnologias de animação. A utilização de computadores não irá alterar o grafismo e a linguagem que tens utilizado?

RP Vou explicar um bocado como é que isto se passou. Desenvolvi o projecto, fiz os estudos visuais, na mesma, em gravura. Como a “História Trágica” foi um longo processo, os meus produtores, que são os mesmos, em França [Folimage], no Canadá [Office National du Film] e em Portugal [Ciclope], estavam todos interessados... A “História Trágica” correu bem, mas foi um filme muito longo, logo caro. E eles disseram-me: “Regina, gostamos muito do teu projecto, mas tens de encontrar uma forma de facilitar o trabalho. Tens de o fazer no computador, tens de usar um software”. Foi uma imposição da produção. No início, detestei, barafusteí, lutei com o computador. Nunca o tinha usado, não sabia... Mostrei os meus estudos visuais a uma série de pessoas que percebiam de softwares e todos chegaram à conclusão de que o melhor, para o meu tipo de desenho, seria o novo Photoshop Extended, que vem com uma timeline: permite fazer imagem por imagem em video layers. Assumi isso, comecei a aprender e a adaptar ao computador o que tinha feito à mão, mantendo o mesmo processo, mas numa plataforma digital. Estou contente com os resultados: poupo trabalho, ou melhor, o objectivo de simplificar algumas etapas está conseguido. Não tenho medo de perder essa identidade, porque continuo a desenhar, mas agora no computador. Não uso automatismos como no Flash, porque não faz sentido no meu trabalho.



Regina Pessoa em produção de “História Trágica Com Final Feliz”

SA Quando é que “Kali, o Pequeno Vampiro” vai ficar pronto?

RP O nosso objectivo é que o trabalho em gravura esteja pronto no fim de Outubro. Depois, segue-se a pós-produção. Gostaríamos de ter o filme pronto no início de 2011.



Regina Pessoa em produção de “História Trágica Com Final Feliz”

SA A música tem sempre uma importância muito grande nos teus filmes. Quem é que a vai fazer, desta vez?

RP Em princípio, será uma banda de rock industrial alternativo, de que gosto muito – os Young Gods. Através de uns amigos, conseguimos o contacto directo deles, enviámos o meu trabalho, e já tive varias reuniões com eles. São muito acessíveis e muito simpáticos!



A FANTASIA DO CINEMA

Uma conversa entre João Nicolau e Miguel Gomes, moderada por Daniel Ribas

JOÃO NICOLAU nasceu em 1975, em Lisboa, Portugal. Estudou Antropologia.

Realizou o documentário “Calado Não Dá” em 1999 e a sua primeira curta-metragem de ficção “Rapace” em 2006, a qual apresenta um currículo extenso de prémios internacionais e selecções da qual se destaca a presença na Quinzaine des Réalisateur em Cannes.

A sua última curta-metragem, intitulada “Canção de Amor e Saúde”, à imagem do sucedido com “Rapace”, tem angariado prémios e selecções, confirmando as expectativas criadas com esta primeira obra de ficção. Trabalha como realizador, montador, actor e músico. Vive em 2009, em Lisboa, Portugal.

CANÇÃO DE AMOR E SAÚDE (FIC, 30', 2009); RAPACE (FIC, 30', 2006)
CALADO NÃO DÁ (DOC, 30', 1999).

MIGUEL GOMES nasceu em Lisboa em 1972. Estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema e foi crítico de cinema na imprensa portuguesa entre 1996 e 2000.

Realizou várias curtas-metragens premiadas em festivais como Oberhausen, Belfort ou Vila do Conde e exibidas em Locarno, Roterdão, Buenos Aires ou Viena. Em 2004 realiza a sua primeira longa-metragem “A Cara Que Mereces”.

Em 2008, estreou o seu último filme “Aquele Querido Mês de Agosto” na Quinzaine des Réalisateur em Cannes.

O dia, em Lisboa, estava bonito. Por isso, num típico bairro alfacinha, a Graça, a conversa decorreu numa esplanada em frente ao bulício de uma cidade em dia de trabalho. O local era o ideal para servir como espelho dos assuntos que andaram à roda da mesa: o bairro, a memória da infância e os rituais escondidos das rodagens dos filmes. Por isso mesmo, o Miguel apareceu de bigode (perceberemos depois porquê). Os dois, nota-se, são amigos de longa data: completam as frases um do outro e brincam entre si. Partilharam muitos dias a filmar e a montar as suas curtas. E ainda foram actores nos filmes de ambos. Por vezes, discordam, mas estão próximos quando afirmam que o cinema é feito de fantasia. Sabíamos que corríamos o risco de começar a falar de futebol, mas apenas se afluou o ténis, as palas de pirata e punk. Silêncio, que se são ouvir dois cineastas do futuro do João Nicolau e cinema português.



João Nicolau e Miguel Gomes

Daniel Ribas Podemos começar pelo Miguel, que já está aqui há mais tempo. A sua fotografia, que aparece tanto no site da produtora O Som e a Fúria, como em jornais (aparece agora na edição retrospectiva da década da revista Cahiers du Cinéma), é com uma pala de pirata. De certa maneira, isso convoca todo um universo, nos seus filmes, que remete para a infância e para a adolescência. O Miguel também já falou muito sobre isso e gostávamos que nos falasse um pouco mais dessa nostalgia que os filmes passam.

Miguel Gomes Bom, primeiro é preciso dizer que isso da

pala de pirata é uma coisa que eu reservo para os meus momentos de lazer. Não é propriamente um *statment*. Eu peço, às vezes, à equipa de decoração, para fazer uma pala porque há dias que eu sinto a necessidade de a usar e não consigo explicar bem porquê. Mas... [para João Nicolau] posso contar a tua história?

João Nicolau Podes, podes.

MG Na minha primeira longa-metragem, “A Cara que Mereces” (2004), onde o João Nicolau entrava como actor, havia uma cena em que havia uma caverna com um baú do tesouro (que era a caverna dos piratas). Já não me lembro bem, mas acho que a ideia de pôr a pala dos piratas começou por... [de novo para Nicolau] podes mostrar para a câmara a cicatriz? [João Nicolau mostra uma cicatriz junto do nariz]. Ele tem aqui uma cicatriz porque teve um problema qualquer que não interessa especificar. Mas, no dia em que era suposto filmar, um bocado antes, ele apareceu com este problema e tinha tudo inchado. Por isso, nós fizemos a pala do pirata, porque fazia sentido dentro do filme e era uma espécie de maquilhagem de emergência. Tínhamos que tapar aquilo porque ele, nas cenas anteriores, não tinha isso. E foi aí que nasceu a pala do pirata. Depois, eu gostei esteticamente da coisa e também quis usar. E a partir daí tenho usado regularmente.

A questão da nostalgia não é assim uma coisa muito racional. Quando nós filmamos, filmamos coisas que nos dizem algo e filmamos muito, pelo menos eu, com coisas que são pulsionais, coisas que nos interessam imediatamente, ideias que se tem para um filme que nos parecem interessantes. De um ponto de vista exterior, alguém pode dizer: mas se calhar essa segunda ideia que tu rejeitas é pior do que a primeira... Eu não consigo, de uma forma muito racional, saber porque é que me interessam algumas coisas e não outras. Essa questão da nostalgia da infância que se fala talvez dir-me-á coisas, mas não é muito construída. Talvez se um dia eu entrar num psicólogo possa tentar saber mais sobre isso, mas até agora nunca tive essa tentação. Não me interessa.

DR Isso é uma coisa bastante geracional. Eu quando vejo os filmes também me consigo identificar com certas coisas, certos detalhes. O “Inventário de Natal” (2000) é precisamente um inventário de geração, de coisas que as pessoas nos anos 80 viveram.

MG Sim, fomos buscar alguns elementos que tinham a ver com a minha infância, porque esse era um filme sobre a infância. O meu primeiro filme [“Entretanto”, 1999] era sobre a adolescência, e eu senti que devia fazer um filme sobre a infância. (Enfim, “um filme sobre” é assim uma coisa um pouco pretensiosa.) Um filme em que houvesse coisas que remetessem para isso e onde se tentasse explorar, em termos de cinema, algumas sensações de um determinada época. O “Inventário de Natal” tinha a ver com isso e tinha elementos concretos que tinham a ver com esse tempo. Embora a minha pretensão, e talvez não tenha conseguido ir até ao fim, fosse relativamente



Miguel Gomes



“A Cara Que Mereces”



“Inventário de Natal”



“Inventário de Natal”

zadores em Cannes, posteriormente exibido em mais de quarenta festivais internacionais onde obteve mais de uma dezena de prémios. Foi homenageado com mostras integrais dos seus filmes na Viennale (Áustria) em 2008, no Bafici (Argentina), no Centro de Artes e Imaxes da Corunha (Espanha) em 2009, no CAC Voltaire em Genebra (Suíça) e em Berlim (Alemanha).

AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO (FIC, 150', 2008); CÂNTICO DAS CRIATURAS (FIC, 24', 2006); A CARA QUE MERECE (FIC, 108', 2004); PRE EVOLUTION SOCCER'S ONE-MINUT DANCE AFTER A GOLDEN GOAL IN THE MASTER LEAGUE (EXP, 1', 2004); KALKITOS (FIC, 19', 2002); 31 (FIC, 27', 2001); INVENTÁRIO DE NATAL (FIC, 23', 2000); ENTRETANTO (FIC, 25', 1999).



"Rapace"



"Canção de Amor e Saúde"



"Canção de Amor e Saúde"

universal. Isto é, que houvesse elementos concretos mas que a coisa funcionasse de uma forma geral. Há um central, que é um discurso do Ramalho Eanes, que situa aquele filme nos anos 80, e que representa de facto a altura em que eu tinha 12 anos. E eu quis usar elementos que tinham a ver com essa época.

DR Essa questão geracional é também uma questão próxima dos filmes do João Nicolau. Mas em outro sentido. Tanto o "Rapace" (2006) como o "Canção de Amor e Saúde" (2009) parecem ser, mais uma vez, filmes que retratam uma geração. Uma geração muito própria.

JN Eu estava a pensar nisto que o Miguel estava a falar e na pergunta que tu puseste e pensei que, seja infância ou adolescência, seja nas longas do Miguel ("A Cara que Mereces" e "Aquele Querido Mês de Agosto", 2008) ou no caso das minhas curtas, há uma vontade de nos situarmos em universos que conhecemos. Não estou a dizer que os dominamos, que queiramos fazer retratos disso, mas, se calhar, isso também acaba por ser um pouco inconsciente. Também é um pouco do que nos dá gozo. Nós fazemos filmes ancorados em que coisas que nós conhecemos e depois, a partir daí, podemos ir para um lado mais ou menos fantasioso, mais ou menos lúdico, mais ou menos sociológico, como é o caso do "Inventário de Natal" ou, de outra maneira, do "Rapace". Mas são universos que mais ou menos nós temos contacto. E também não vale a pena ir muito mais além disso. No caso das minhas duas curtas, acho que o "Canção de Amor e Saúde" é um objecto muito mais fantasioso, ou seja, joga muito mais um jogo em que o espectador aceita ou não aceita. É pura fantasia, passa-se de uma porta de um centro comercial para um parque. Não pode ser senão numa lógica de fantasia.

A mim nunca me inquietou, em nenhuma das duas curtas, ter essa preocupação mais universalista, se quisermos. Ou seja, preocupou-me aquelas personagens e tratá-las o mais coerentemente possível. Quanto a isso, até fiquei bastante surpreendido quando o "Rapace" estreou e eu dizia muitas coisas a mais pessoas do que se calhar estava à espera. No caso do "Canção de Amor e Saúde" não houve, para mim, nenhuma tentativa de fazer qualquer coisa de geração. Aliás, aquilo é bastante fantasmagórico.

DR No caso do "Canção de Amor e Saúde" há uma certa época que é convocada, o que também alguns filmes do Miguel convocam...

JN ... através do décor...

DR ... através do décor. O Brasília, por exemplo, é o Shopping talismã dos anos 80 na cidade do Porto. Uma espécie de fantasma...

JN Claro. Aí está. Mais uma vez eu quis filmar nesse local por oposição ao "Rapace", que foi filmado no bairro onde eu cresci e que conhecia muito bem por passar ali todos os dias durante muitos anos da minha vida. Por isso, quis fazer um filme numa outra cidade que não a minha. Mas também não é uma cidade

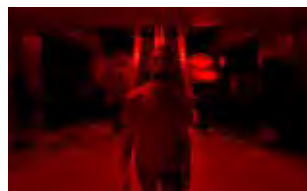
que eu desconheço: tenho família no Porto, passei lá bastantes tempos de férias e também conhecia o Shopping Brasília. Também houve aí essa atracção de uma coisa que eu já conhecia. Para além de achar que aquelas galerias se adaptavam àquela pequena narrativa que eu queria abordar. E sim, há esse lado geracional e a isso não se pode escapar. Está lá, é físico. É décor.

DR Voltando um pouco atrás, há uma questão a colocar ao Miguel. Tanto o “Inventário de Natal” como o “31” (2001), para além de serem estas tais imagens que marcam um tempo, parece que fazem um certo comentário político. Gostava que o Miguel comentasse isso. No caso do final do “31”, há a bandeira de Portugal a descer e há alguma informação colocada em títulos; e, no caso do “Inventário de Natal”, há aquele momento óbvio do discurso do Ramalho Eanes.

MG O caso do “Inventário de Natal” é diferente. Eu acho que o discurso do Eanes serve, por um lado, para datar os acontecimentos para quem conhece o contexto português. E, por outro lado, serve para fazer uma oposição, porque os filmes funcionam sobretudo por fricção, oposições. Há ali uma espécie de choque, nessa sequência, entre um universo infantil e aquilo que nós poderíamos pensar como o oposto desse universo, que é o universo do discurso político. E esse discurso, ainda por cima, é muito cifrado, tem a ver com um tempo e, nesse sentido, há ali um choque, as coisas opõem-se umas às outras. Eu sempre vi o “Inventário de Natal” como uma coisa anárquica, que era comandado pelas crianças, pela lógica infantil. E naquele momento há um choque. Há lá um momento em que o Manuel Mozos tem uma pala e há uma criança, que está fora de campo, a por Smarties nessa pala.

E o Ramalho Eanes, o nosso presidente, fala de coisas que têm o maior interesse para a nação, ou que tiveram na altura. E há esse choque entre essas duas lógicas. O “31” é mais complicado e eu não sei se consigo falar disso. Quando eu chamei “31” ao filme, eu sabia que aquilo ia ser um bocado um trinta e um. O “31” é o meu filme punk. E como o punk nasceu por oposição a um certo virtuosismo do rock sinfónico, nós também quisemos fazer o “31” um bocado por oposição a um lado mais virtuoso que existia no “Inventário de Natal”, como os travellings. O cinema estava muito à vista. E, então, quisemos fazer quase um home movie. É o filme mais indigente que eu fiz em termos formais.

Mas, curiosamente, é aquele que eu mais gosto. Eu fiz outro, entre as duas longas, que é o “Cântico das Criaturas” (2006) que é mais complexo, e talvez seja melhor. O “31” foi muito importante porque foi quase como o meu primeiro filme. Foi o meu segundo-primeiro filme. Eu peguei nos actores que tinham feito o meu primeiro filme [“Entretanto”], que eram completamente comandados por mim. Diziam as coisas que eu queria, ao segundo, da forma que eu queria. E no “31” eu quis, de repente, partilhar a criação do filme. O que tem um bocado a ver depois com o que aconteceu no “Aquele Querido Mês de Agosto”. Para



“Canção de Amor e Saúde”



“Inventário de Natal”



“Inventário de Natal”



“31”



“31”

mim o “31” foi um filme muito importante, também nas coisas que eu fiz, para depois poder ter um certo à vontade, ter mais segurança para fazer o “Aquele Querido Mês de Agosto”. E, então, o que se passava é que o João Nicolau e eu (mas mais o João Nicolau) éramos...

JN ... câmaras.

MG E íamos, de vez em quando, para o Estádio Nacional, com os nossos actores, e filmávamos a partir de uma ideia, de uma sequência. Nós propúnhamos essa ideia aos actores e a partir daí eles começavam a improvisar. Íamos filmando, porque estávamos a filmar em digital, até acharmos que tínhamos qualquer coisa que parecia boa. Depois interrompíamos e voltávamos para Lisboa. Algés-Lisboa. Filmávamos aí, regressávamos e montávamos. A equipa técnica era pequena. E os actores estavam disponíveis para um determinado período de tempo. Nós falávamos e propúnhamos: “Olha, filmamos amanhã?”. E construímos o filme todo assim. Mas era um trinta e um porque fazer um filme assim, com este ar de home movie, é complicado. Depois, e eu só percebi isso há pouco tempo, o filme também é um trinta e um porque narrativamente é um filme completamente em falso. Ou seja, aquilo quase que não é um filme de ficção, é mais quase um documentário sobre uns actores, que não eram actores profissionais, a fingirem que estão a fazer um filme de ficção. Nesse sentido, a ficção é uma coisa muito pouco sólida. Muito pouco credível. E está sempre fora de campo. Por exemplo, há um plano em que os dois actores estão em frente à câmara e dizem “Está ali uma cobra!”. Um diz que é uma cobra o outro diz que é um pau. Passam ali durante o plano todo a discutir isso. E é óbvio que não há cobra nenhuma. E a ficção desse filme é toda assim. É toda um pretexto, em cada plano, para que os actores possam inventar a partir daquela situação. Sendo que essa ficção deve continuar a não ser muito credível. O que é uma coisa que, de facto, eu partilho com o João Nicolau. Não estou a dizer que as tuas ficções são pouco credíveis. Mas há esses momentos em que a falsidade é completamente assumida. Por exemplo, quando eu vi pela primeira vez o “Rapace”... Eu estou creditado como montador. Quando o João Nicolau fez o primeiro alinhamento, eu não estava previsto trabalhar no filme. Mas ele estava a anhar, já não me lembro... Estavas a anhar...

JN ... sim...

MG Estava para lá a anhar. Eu vi o alinhamento e gostei muito do filme. Fiquei muito entusiasmado. E resolvemos trabalhar os dois...

JN ... até porque depois tínhamos que fazer o “Cântico das Criaturas” logo a seguir...

MG ... onde ele era o S. Francisco de Assis...

JN ... e também o montador... E fizemos as coisas de uma assentada.

MG Mas eu vi o filme [“Rapace”] e ele tem esse lado fantástico. Há pouco estava a falar de filmar coisas que nós conhecemos, coisas concretas. E o “Rapace” é um grande filme sobre



“Cântico das Criaturas”

um bairro. O bairro, pelo menos, dele, que ele conhece. Nesse sentido, é um filme muito concreto. Mas, ao mesmo tempo, vão surgindo sinais absolutamente improváveis de fantasia, sem que antes haja sequer uma calçada para aquilo entrar. Ela vai surgindo com a maior das naturalidades. É a lata do João Nicolau. Por exemplo, de repente há alguém que atende o telefone, sem que haja, fisicamente, um telefone.

Mais tarde, há uns tipos que começam a estudar música sem que exista um suporte para ouvir essa música. Há só um CD e eles começam a ouvir a música. E depois isso tudo explode numa sequência final de uma festa em que, de repente, aparecem do nada uns homenzinhos vermelhos.



Rodagem de "Rapace" © Nuno Faria

O que se passa é que o transporte de umas coisas para as outras é completamente natural. E isso, provavelmente de maneiras diferentes, partilhamos. Essa coisa de podermos partir de um universo mental, não termos que o demarcar. Ou seja, os universos mentais convivem directamente com o universo concretos, físicos, que existem.

JN Sim. Como no "31" a passagem do décor do Estádio Nacional para a Estufa Fria, por exemplo. Também é uma coisa que, para mim, na lógica do filme está completamente fluída. Ou seja, não é preciso uma justificação dramática muito elaborada para além daquela que vem antes e que impõe as regras do filme. E, de repente, passamos de um décor para o outro com uma mudança de plano.

MG E isso também para chegar à tua pergunta, a questão da política. O "31" tem uma espécie de três genéricos. Começa e, de repente, passado um minuto ou dois, aparecem, de facto, dois cartões. Um que tem a ver com o 25 de Abril, que coloca o filme sob uma lógica, invoca uma referência de natureza política e social. Antes disso, há outro cartão que fala de "O Feiticeiro de Oz". E eu acho que é um bocado isso que nós estávamos a falar,



"Rapace"



"31"



"31"



"31"

da maneira como as coisas podem conviver. “O Feiticeiro de Oz” tem muito a ver com o cinema e um universo completamente fantástico, com regras próprias. Não são as regras sociais com as quais nós temos que lidar, todos os dias. E ao mesmo tempo isso tem exactamente o mesmo peso que uma outra legenda, onde se invoca o 25 de Abril (e, nesse sentido, invoca um universo político e social). É a tal lógica de choque. Como é que as coisas podem chocar, podem conviver e contaminar-se.

E uma das questões do “31” é que o filme começa com uma situação narrativa muito concreta: um confronto entre uns beirinhos, num court de ténis, e uns mitras, lá fora, que vêm para roubar umas bolas. Parece que vamos assistir a um confronto de classes e, de repente, tudo isso é abandonado porque, hoje em dia, é tudo mais complicado para seguir uma visão mais ortodoxa dessa coisa da luta de classes.

O filme, em cada plano, tem a ver com relações de poder e não necessariamente com as lutas entre classes. Masculino/feminino; macaco/humano; enfim, há uma série de relações de poder em que há quase uma proposta para os actores: vamos ver quem é que ganha este plano? Tu ou ele? A Mariana, que era a actriz, ou o Nuno, que era o actor? “Lutem por umas argolas, num circuito de manutenção. Vamos ver quem é que dá baile a quem.” E construímos o filme todo assim, em que essas relações de poder deixaram o campo de luta de classes. Aliás, eles regressam, os da classe baixa, mas é uma coisa episódica e anedótica.

DR Já agora para aprofundar a questão: no “31” vocês tinham alguma espécie de texto, já sabiam o que iam filmar? Escolhiam quando lá chegavam? Os actores inventavam as próprias linhas?

MG Sim. Íamos inventando. E depois havia um momento em que dizíamos: “isto é bom, isto não é bom”. “Vai mais por aqui”. Íamos para a montagem, eu e o João, montávamos e às vezes iam-nos surgindo outras ideias. Filmávamos coisas que achávamos que não tinham espaço e que afinal não eram boas. E durante um mês e meio nós trabalhamos dessa maneira, até acharmos que tínhamos o filme pronto. Mas eu gostava de dizer uma outra coisa sobre o “31”, que tem este lado simbólico, não se sabe de quê. Isso é uma das coisas que eu mais gosto no filme: é uma espécie de epopeia, mas não se sabe do quê. A bandeira desce, no final há uma legenda que diz que sobre os escombros se move qualquer coisa. Mas quais escombros? Mas o que é que se move? Há um lado de filme complot em falso. Uma das coisas que diverte no filme é esse lado messiânico. Mas messiânico de quê?

DR ... é sobre nada...

MG Mas também, não sendo sobre nada, acaba por ser... Não é sobre nada concreto, que possamos identificar como um tema. Mas, então, quando o filme passou em Vila do Conde, foi também um símbolo de qualquer coisa que se passou. Estávamos no ano em que o governo do Durão Barroso tinha ganho as eleições. E, por isso, estávamos na ressaca do guterrismo: estávamos na época da “tanga”. Sentia-se que havia qualquer coisa que ia mudar na política para o cinema. O que é certo é

que existe um antes e um depois dessa edição do festival, onde não foi atribuído nenhum prémio.

DR:... em 2002.

MG Exactamente. E eu lembro-me que depois houve debates – eu participei em debates –, e o que me perguntavam era se achava que devia continuar a haver competição nacional de curtas-metragens no festival. Eu dizia: “Mas não percebo porque me estão a pôr esta pergunta, querem falar do filme ou não?”. E o filme, se calhar porque era este trinta e um, nem sequer parecia muito um filme. E ficou associado àquele momento. De facto, depois disso, quando não foi atribuído o prémio, e a partir daí, no ICA, o número de filmes começou a decair. O investimento no cinema começou a decair, até hoje, consecutivamente. E tudo começou em Vila do Conde. Nessa altura, lembro-me que o produtor Paulo Branco estava muito agitado. Nessa edição do festival traçou-se um quadro de calamidade total. “Acabou-se esta brincadeira para estes senhores que estão a fazer aqui uns filmes.”

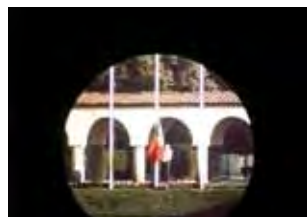
JN Sim, o júri aproveitou para fazer um manifesto político, em vez do julgamento artístico.

MG E se, nesse ano, foram apoiados perto de 20 curtas, no ano seguinte passaram a 12. E a partir daí tem decaído. Mas havia quase um lado de “o cinema vai ser todo re-discutido”, “vai ter que se começar a poupar por algum lado”. E, mesmo que isto não seja verdade, mesmo que isto seja uma teoria da conspiração, acho que vai bem com o “31”. O “31” foi o filme perfeito para aquele momento. Essa recepção ao “31” e tudo aquilo que aconteceu naquele momento fez um *raccord* perfeito.

JN Para mim, foi uma das coisas que mais me desgostou. Eu cheguei ao cinema de ficção através do Miguel, que me convidou para colaborar nesse filme. (Já o “Inventário de Natal” foi o meu primeiro trabalho na rodagem. Eu estava a tomar conta das crianças que entravam no filme.) E foi uma coisa que me desgostou. Era a primeira vez que ia ao Festival de Vila do Conde e ...

MG ... e era a guerra!

JN ... não, não me desgostou por ser a guerra. Isso até achei algo divertido. Eu não tenho qualquer veleidade de isenção em relação a esse filme porque é um filme em que eu trabalhei e estou muito orgulhoso de o ter feito. Como Miguel estava a falar, foi por isso que fez o “31”, um pouco por reacção aos filmes mais virtuosos ou mais de cinema como são o “Inventário de Natal” ou o “Entretanto”, filmes que tinham sido premiados em edições anteriores. E aquilo que mais me desgostou foi não haver espaço para uma determinada liberdade e essa liberdade ser confundida com preguiça ou com laxismo e desleixo. Eu não tenho dúvidas nenhuma que se não tivesse existido o “31”, por exemplo, o “Rapace” não teria ganho o Grande Prémio de Vila do Conde anos a seguir. De facto, houve essa mudança, e a partir daí aceitou-se uma certa liberdade. Isso, se calhar, passou do Miguel para outros realizadores que começaram a fazer filmes na altura em que o Miguel começou. Vai ser sempre uma mancha no currículo do festival. Não, muito provavelmente,



“31”



“31”

por culpa do festival, mas por culpa de um júri que se escusou a avaliar objectos artísticos, que é o que um júri faz, para fazer um statement político. E isso eu lembro-me, estava lá nessa cerimónia, e ouvi.

DR Mas é óbvio que o vosso trabalho em conjunto é muito importante a partir daí. Vocês ou participam como montadores ou como actores. Como é que é a vossa relação de trabalho? Querem falar sobre isso?

MG Eu vou explicar a relação. Houve um momento em que, eu estava a preparar o “Aquele Querido Mês de Agosto” e onde estava previsto o João Nicolau participar. Aliás ainda há uma referência – nós pensávamos que o João Nicolau era o montador do filme – na última cena em que a equipa está a discutir se os sons existem ou não existem, com o Vasco Pimentel, e há alguém que diz: “Não, o João Nicolau está na mesa de montagem e diz que o som...”. Nessa altura, nós pensávamos que o João Nicolau era o montador do filme. Ele trabalhou só na sincronização, no princípio, e depois veio-me dizer um dia: “Eh pá, eu estou a escrever um filme, uma longa-metragem...”



Rodagem “Aquele Querido Mês de Agosto” © Bruno Duarte

JN ... e não conseguia fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

MG Eu disse-lhe: “Eh pá, tu és muita preguiçoso. Claro que podes fazer”. Mas ele disse que não; perguntou se eu podia esperar, e eu disse-lhe que não podia. E a partir daí deixámos de trabalhar um com o outro. Ele começou a fazer filmes e ainda bem. Começou a fazer os filmes dele. Antes disso, ele trabalhou: foste três vezes montador para mim, em três curtas, não foi?

JN Não... “Kalkitos” (2002)...

MG ... “31”, “Kalkitos” e o “Cântico das Criaturas”. Foste câmara duas vezes e actor duas vezes também, no “A Cara que Mereces” e no “Cântico das Criaturas”.

DR E o Miguel, por sua vez, emprestou a voz no “Canção de

Amor e Saúde”.

MG Conta lá isso.

JN O Miguel trabalhou na montagem do “Rapace”, como já falamos. E depois fez o papel do pai no “Canção de Amor e Saúde”, que é um papel que, para mim, é tão importante como os outros, apesar de só ter presença no som. Não fazia sentido, como eu idealizei a coisa, meter a imagem do pai. Mas foi uma experiência que não correu muito bem ao nível da rodagem.

MG Mas é preciso dizer que tem a ver um bocado com ele. A gravação do som é uma coisa que, normalmente, se faria depois na pós-produção. Mas não, o João Nicolau quis que eu fosse de Lisboa para o Porto. Sou o único actor que fez 300 quilómetros para gravar voz.

JN ... e em boa hora. Porque a voz que foi utilizada foi a voz gravada no décor, no Porto.

MG O Nicolau tem este lado obsessivo – acho que talvez seja uma qualidade – com coisas muito concretas e físicas. Apesar de eu na altura não ter achado muita piada. Ele queria gravar a voz no Porto porque queria que eu contracenasse, em primeiro lugar, com o actor, que está a ser filmado. Eu estou fora de campo, mas estou lá presente. Aliás, houve uns problemas porque eu perdi o comboio e tive de ficar ainda mais tempo para dizer aquelas frases.

DR E a cena também não é gravada no Shopping...

JN Não, aquilo é uma cave que não existiria no Shopping. Filhámos no Plano B. Mas, para além da natureza do som, eu queria que o Miguel marcasse o tempo da cena com o outro actor, o Norberto Lobo, que está em campo. E isso, de facto, resultou: essa marcação dos tempos, que está lá, seria muito diferente do que eu, ou um assistente – que estaríamos preocupados com outras coisas na rodagem do plano –, estar a dar as deixas para o Norberto dizer nos tempos que eu achava certos. Foi assim que se fez essa cena.

DR Estivemos a falar individualmente sobre alguns filmes e agora, talvez seja interessante abordarmos uma questão mais genérica, que tem a ver com o método. Talvez possamos começar pelo João. Tanto no “Rapace” como no “Canção de Amor e Saúde”, há muitos pormenores que parecem improvisados, porque têm a ver com os locais e com todo o contexto físico. No seu método criativo o que é que está previsto? O que é que está escrito ou é improvisado na cena?

JN Bom, eu ainda não fiz filmes suficientes para ter um método...

DR Pergunto sobre aquele que seguiu nestas duas curtas...

JN Eu creio que é um método bastante clássico, eu escrevi...

MG ... o método clássico, no João, traduza-se: ele manda, os outros obedecem.

JN Na feitura do filme, ou seja, eu quando escrevi, tinha já, nesses casos, ideias concretas dos décors. Por isso, ambos foram escritos para aqueles espaços. Por exemplo, a casa do “Rapace” não era necessariamente aquela casa que depois se arranjou para filmar, mas era uma coisa parecida. Os exteriores foram todos pensados já no argumento para serem aqueles



“A Cara Que Mereces”



“Canção de Amor e Saúde”

espaços. Depois disso, foi arranjar os actores e ensaiar, já que eu ensaio bastante. E depois, na rodagem, foi praticamente só executar o melhor possível. Nesse filme a maior parte dos actores não são profissionais e, por isso, queria deixá-los o mais à vontade possível no momento da rodagem. No caso do “Rapace”, nós pudemos ensaiar nos sítios onde depois filmámos.



Rodagem de “Rapace” © Nuno Faria



“Canção de Amor e Saúde”



“Rapace”

No caso do “Canção de Amor e Saúde”, meramente por questões logísticas, foi mais complicado, mas mesmo assim ainda consegui ir dois ou três dias antes para o Porto, com os actores, para lá descobrimos coisas. Nesse filme houve alguns jogos que descobrimos só com os actores no parque de Serralves. E esses, eu sabia já, à partida, que não valia a pena fazer cá em Lisboa porque eram coisas físicas: correr daqui para ali, etc. Não valia a pena trabalhar cá.

Depois, filmou-se. Os planos de rodagem são sempre bastante apertados para aquilo que se quer fazer. Mas sempre se conseguiu fazer tudo. Sobretudo nessas curtas, em 35 mm, com equipa convencional, e dada também a minha inexperiência, não havia muita margem para improvisar coisas ou descobrir planos na rodagem. Embora no “Rapace” isso tenha acontecido, porque isso também acontece em todos os filmes. Por exemplo, uma luz permite que se filme o reflexo do Hugo que está a vir ter com Manel à esplanada. E só ali é que se pode optar por essas coisas. Mas isso são questões acidentais que acontecem na rodagem. Nesses casos, e com uma equipa convencional, não havia muita margem e mesmo calendário de trabalho para poder fazer coisas diferentes daquelas que estavam previstas. No caso das curtas foi isso: estão preparadas o melhor que se consegue.

DR No caso dos seus filmes, as ligações entre as cenas são muito cinematográficas e, por isso, prestam-se a pensar que foram muito improvisadas, muito do momento. Como o punho e o travelling sobre os bancos, no “Rapace”.

JN Sim. Por exemplo, essa ideia era uma ideia que eu já

tinha há muito tempo, porque eu passava ali muitas vezes nessa rua dos bancos. E imaginei que poderia servir para aquilo. Mas essa relação estava escrita no argumento: o punho fundir com o símbolo do BES. Agora que eu acabei de rodar a longa-metragem [“A Espada e a Rosa”, 2010], senti que as coisas são sempre diferentes. Os calendários são diferentes, as condições de produção também são diferentes. E aí foi mais necessário ter que inventar planos, abdicar de outros. Outra experiência diferente das que o Miguel pôde viver no “31” e no “Aquele Querido Mês de Agosto”, em que a estrutura de produção já é pensada para haver mais flexibilidade.



Rodagem de “Aquele Querido Mês de Agosto” © Bruno Duarte

DR No caso do Miguel, pelo menos desde o “31”, opta mais pela improvisação, permitindo uma certa margem para perceber que as coisas não podem ser controladas.

JN Mas depende de filme para filme: o “Cântico das Criaturas” também foi ensaiado convencionalmente...

MG Sim e o “A Cara que Mereces”. Primeiro, em cada filme nós temos direito de criar umas regras. Depois, em segundo lugar, temos o direito de as quebrar, o que é porreiro. E as regras, para começar, podem não ser muito essenciais, ou seja, não serem propriamente aquilo que define um filme. Neste momento, estou a preparar um filme e já há duas regras que existem. Uma: os homens da equipa devem usar bigode. A segunda: a bebida oficial do filme é o gin tónico, porque se trata de um filme que, em parte, se passa em África. Mesmo que, por absurdo, eu tivesse que o filmar em Lisboa, teríamos todos que ter bigodes e beber gin tónico. Não sei se é pelo facto de usarmos estas duas regras que o filme depois vai ser como aquele que for. Para mim, o cinema também é uma coisa que tem muitos rituais e muitos desses rituais já existem e são-nos impostos. Antes de começarmos a rodar um plano, alguém vai dizer “Som, Câmaras”... Como é que é?

JN Silêncio, por favor!

MG Silêncio, por favor! Eu não me lembro muito bem destas partes. Mas os rituais existem. E, às vezes, vistos do ponto de

vista exterior, são absolutamente absurdos. Por isso, nós inventamos as nossas regras. E o que estas regras fazem, para mim, é criar uma espécie de ambiente no plateau. E esse ambiente vai ter que ver com o filme. Às vezes fazer filmes é muito chato, muito cansativo e às vezes há momentos, mesmo no “Aquele Querido Mês de Agosto”, em que parece que nós todos nos estamos a divertir imenso... mas não, era mentira. Nem tudo aquilo que se vê nos filmes é verdade. Havia momentos em que não nos apetecia estar lá, apetecia-nos estar noutra sítio. Estávamos fartos de ouvir a mesma canção pela trigésima vez, por exemplo. Independentemente disso, pode criar-se esses rituais para que exista uma lógica daquele filme. Eu gosto de mudar as regras do jogo e vou inventado as regras do jogo para cada filme. É uma maneira daquilo ser menos chato. Para mim e espero que para os outros.



Rodagem de “Aquele Querido Mês de Agosto” © Bruno Duarte

DR Quais são as grandes diferenças entre filmar uma curta e filmar uma longa, já que vocês os dois experimentaram os dois formatos?

JN Isso é melhor ser o Miguel a responder, já que ele tem mais experiência em curtas e em longas.

MG Hoje tu fazes anos, pá. Responde tu primeiro.

JN No meu caso e tendo só filmado duas curtas e uma longa, não posso abstrair daí um grande conhecimento. Senti que, para aquilo que eu me propus, as coisas são bastante diferentes, logo por uma questão logística. Esta longa que eu acabei de filmar tinha muitos actores, muitos décors, em diversas cidades: em Lisboa, no Algarve, no Alentejo, num barco. E todas essas coisas são alteradas, por mais bem preparadas que estejam. Há maneiras de trabalhar diferentes numa curta que eu faço em Lisboa ou no Porto, com um ou dois actores. O tempo que demora, por exemplo, os actores estarem maquilhados ou vestidos: se são quinze é diferente de quando são dois. Logo aí, obriga a ginásticas diferentes, obriga a sacrificar coisas que estavam previstas no argumento e até no mapa de rodagem, mas que, por atrasos ou avanços, não vão ser filmados. Obriga

a re-pensar. Aliás, uma das coisas que eu tive de fazer na longa-metragem que nunca tive de fazer nas curtas foi pensar durante a rodagem. Nas curtas praticamente nunca pensei...

MG ... isso não é bom, pá...

JN Pois. Se calhar, vê-se. Se calhar, isso nota-se. Tínhamos a coisa preparada e planeada e era só executar. O melhor que pudéssemos, quer da parte técnica, quer da parte do jogo dos actores. Aqui na longa eu vi-me obrigado, por vezes, a mudar radicalmente de cenas, a inventar cenas, a passar bocados de umas cenas para as outras. Tentar adaptar a essa realidade. E também o tempo é necessariamente diferente num filme que demora seis dias a rodar, do que um que demora seis semanas. Eu lembro-me que, na rodagem da longa, eu usava sempre t-shirts vermelhas. E, no final, nos últimos dias, no Alentejo, eu já não tinha mais e um actor viu-me com outra roupa e ficou desiludido e já estava um bocado triste: “Eh pá, já não estás de vermelho, isto está mesmo a acabar”. E estava, de facto. São experiências completamente diferentes. Só se aprende a fazer. Eu fui aprendendo assim. Não fiz a escola de cinema, nem sequer pensei que ia fazer filmes. E, nesse sentido, aprendi muito a trabalhar na montagem com o Miguel e também com o Manuel Mozos. Antes das minhas rodagens, as únicas que eu conhecia eram as do Miguel. E, de facto, cada filme tem os seus códigos, as suas maneiras de trabalhar. Ainda que haja o “Silêncio, por favor!”, que tem que estar lá sempre.

MG Sim, eu também acho que é isso. Depende de filme para filme. Independentemente de ser curta ou longa. Sendo que nas longas é um bocado como as relações: quando temos uma namorada e sabemos que vai ser uma relação mais longa às vezes temos de ter outro tipo de cuidados. E sabemos que é uma coisa que não pode rebentar na primeira semana. Uma curta-metragem é que tem de ser tudo na primeira semana: filmamos uma semana ou 10 dias. Sabemos que numa curta podemos ter que trabalhar a um determinado ritmo e que se o fizermos para uma longa, na segunda semana vamos ter problemas.

JN Isso foi uma coisa que eu também só aprendi a fazer a longa. O Miguel até me tinha advertido: ia ser impossível ter a longa preparada da mesma maneira que eu tinha as curtas.

MG Não, não foi isso que eu te disse. Eu disse-te que um jogo tem 90 minutos.

JN Exactamente. E mais os descontos. Como o Miguel diz: numa curta podemos nos esfalfar porque são 7, 8, 9 dias e depois acabou; e na longa é preciso gerir uma data de coisas: a equipa, o nosso próprio cansaço, os actores.

DR Eu perguntava-vos não só ao nível da filmagem, mas ao nível da própria construção da história e da estrutura dramática. Vocês sentiram muita diferença?

JN O Miguel tem aí uma experiência mais rica, porque “Aquele Querido Mês de Agosto” teve uma construção de argumento diferente do “A Cara que Mereces”. No meu caso também foi bastante clássico. Tinha o argumento escrito, adaptei-o às condições de produção... No meu caso, a lógica de construção foi a mesma que a curta, ou seja, até para os décors que filmei, já tinha tudo em mente. Escrevi para esses décors, já conhecia

os sítios. A lógica de escrita do argumento, aí, não variou muito. Talvez devesse ter variado.



Rodagem “Rapace” © Nuno Faria

MG Para mim começa a ser mais ou menos claro: mudo sempre as regras de filme para filme. Mas há um processo que começa a ser constante. Há uma primeira escrita do argumento, que é para o Instituto de Cinema. Esse argumento não tem pormenores e é basicamente o esqueleto da história. Esse é para arranjar dinheiro. Escrevo: esta dá um beijinho a este, depois vem o outro e zanga-se. É só isto. Não há cá pormenores, não há cá complicações. Depois, a segunda versão do argumento é a versão com o resto, em que o filme é o mais perfeito possível em termos de construção canónica. Estão lá as motivações todas. E depois, terceiro momento, na rodagem, onde se destrói a etapa anterior, onde a lógica de estar com as pessoas em determinados sítios vai-se sobrepor à lógica abstracta de um construção teórica que é um argumento. Esse é processo é em geral, mas depois, na prática, ele tem sempre formas diferentes de ser feito.

DR Finalmente, gostaria de vos perguntar sobre O Som e a Fúria, que é a produtora de todos os vossos filmes. Qual foi a importância que uma pequena produtora, que agora já é maior, no contexto português?

JN Antes de escrever o “Rapace” estava a trabalhar bastante com o Miguel, e, por isso, trabalhava lá n’O Som e a Fúria, quase exclusivamente nos filmes do Miguel. E pareceu-me lógico concorrer com eles ao ICA. A partir daí, como o filme pode ser feito como eu quis e eles me deram essas condições, não há razões para mudar. Pelo menos, até ver. Também não há casamentos eternos.

MG O Som e a Fúria começou num tempo em que houve uma oportunidade quase histórica no cinema português, no contexto de produção de filmes, em que houve, de repente, uma abertura. Foram os anos de crescimento. O Som e a Fúria nasce em 98: o primeiro filme foi o “Entretanto”.

Eu tinha saído da escola de cinema com o Sandro [Aguilar],

éramos da mesma turma. Ele tinha tido uma experiência sem ser ele o produtor, que acho que não correu muito bem. Ele tinha a ambição, também com o João Figueiras, que também tinha sido nosso colega na escola de cinema, de abrir uma produtora. E produzir, em pequena escala, filmes. Curtas-metragens. Eu nunca tive nada a ver com a produtora, nunca pertenci à produtora, sempre fui um realizador que ia fazendo filmes com eles. Nunca fui sócio. E foi uma produtora que aproveitou o facto de, na altura em que foi formada e surgiu, haver esta oportunidade de ter sido lançado, uns anos antes, um concurso de curtas-metragens que passou a ser uma coisa regular. E que foi crescendo, nesses primeiros anos. E depois, no tal ano do “31”, começou a diminuir. Não sei se, hoje em dia, para as pessoas que surgem e querem fazer filmes, o cenário não é mais complicado do que na altura em que nós surgimos. Nós aproveitamos isso. E a produtora começou a fazer curtas-metragens, sobretudo dos sócios, o João Figueiras e o Sandro Aguilar, e as minhas. Depois a primeira longa que se fez foi também a minha primeira longa-metragem. E neste momento não considero que O Som e a Fúria seja uma pequena produtora. É uma produtora que tem 11 ou 12 anos. E que tem defeitos e qualidades. Uma das qualidades – que é uma coisa que não sabemos se continuará ou não, é preciso fazer sempre este aviso aos produtores – é o ter confiado nos realizadores. Não há uma lógica de produção que sobre-determine o projecto artístico dos realizadores. Isso é algo importante que aconteceu em algumas produtoras em Portugal e que tem sido o modelo que tem gerado melhores resultados. Às vezes também gera monstruosidades, mas a liberdade é assim. Às vezes dá oportunidade a que apareçam coisas muito bonitas e muito singulares e há alturas, também, em que aparecem uns grandes disparates. Mas isso faz parte da lógica disto. O Som e a Fúria foi, de facto, uma produtora que surgiu no tempo preciso na história do cinema português, que não é o de hoje. Hoje, para um realizador que saia da escola de cinema, não sei se não terá mais dificuldade em filmar; e uma produtora que tenha um projecto, também terá mais dificuldade, hoje em dia, de se formar e existir como nessa altura em que surgiu O Som e a Fúria.

DR Só uma última pergunta: pegando nisto que o Miguel está a dizer, o que é que vocês acham destas novas pessoas que estão a começar a fazer cinema? O João Nicolau é uma dela, mas há outras, e esse movimento, de certa maneira, culminou com a Palma de Ouro em Cannes. O que é que vocês acham destas novas pessoas que estão a aparecer aí?

JN Eu não vi o “Arena” do João Salaviza.

MG Também não. Mas estou com ele!

JN Independentemente de eu gostar ou não gostar dos filmes, é bom aparecerem novos realizadores, até por uma questão de escala. Quanto mais filmes se fizerem, e isto é válido tanto para as curtas como para as longas e para os documentários, há mais possibilidades de haver coisas boas. Isso é uma questão de escala. Não se pode, e isso seria um tiro no pé grave, é tentar fazer mais filmes com o mesmo dinheiro, porque isso só vai dar coisas menos preparadas. E já é tão pouco o que há que essa



“Entretanto”

lógica pode ser perversa. Mas, quanto ao resto, quantos mais filmes houver, melhor.

MG Gostava que aparecessem mais filmes e mais realizadores, mas é difícil, de facto, porque o número de filmes vai sendo reduzido todos os anos. Num país que produz, em média, dez longas por ano, se aparecem, em cada cinco anos, dois ou três realizadores com propostas boas, eu acho que é um luxo. Em termos estatísticos é um luxo. Espero que a situação possa inverter-se porque tenho medo que daqui a cinco anos o cinema português seja uma coisa completamente reduzida a quatro ou cinco filmes por ano e assim é um impossível aparecerem filmes bons. É matemático.

NAS CURTAS PODE-SE FALHAR

Entrevista de Manuel Halpern a Pedro Caldas

PEDRO CALDAS nasceu a 11 de Setembro de 1958.

Formado pela Escola Superior de Cinema, trabalhou no som de filmes de Paulo Rocha, António Reis e Margarida Cordeiro, Solveig Nordlund, Vítor Gonçalves, Joaquim Leitão, Ana Luísa Guimarães, António-Pedro Vasconcelos, Pedro Costa, Jorge Silva Melo, Joaquim Sapinho. Dirigiu a produção de António, Um Rapaz de Lisboa e de O Fim, ou Tende Misericórdia de Nós e integrou os Artistas Unidos até 2000. Fundou a produtora Luz e Sombra onde é realizador e produtor.

UM ROUPÃO VERMELHO SANGUE (2009, FIC, 16')

EUROPA 2007 (2007, FIC, 18'40")

DA MINHA JANELA (2004, FIC, 9'45")

QUE TENHAS TUDO O QUE DESEJAS (2001, FIC, 12')

BORIS e JEREMIAS (2000, FIC, 16')

O PEDIDO DE EMPREGO (1999, FIC, 7'30")

3 POSTAIS DA ETIÓPIA [+3] (0000, FIC, 40')

É SÓ UM MINUTO (0000, FIC, 14')

ENTRADA EM PALCO (0000, DOC, 72')

Já fez uma comédia, um musical, um filme realista, outro de intervenção social e até um para passar em galerias cinemáticas. Pedro Caldas é um dos mais proficuos realizadores de curtas-metragens portugueses. Quando se prepara para estrear a primeira longa, "Guerra Civil", este senhor do cinema, premiado em Vila do Conde com "Europa 2007" (2007), fala das curtas enquanto terreno de experimentação, onde se pode falhar. E confessa que fazer longas é muito mais fácil.



Pedro Caldas

Manuel Halpern Tens feito praticamente uma curta por ano. Todas muito diferentes umas das outras, saltas mesmo de género em género. Porquê?

Pedro Caldas Julgo que as curtas-metragens servem para experimentar. Pelo menos eu tenho entendido o formato desta forma. Embora não faça propriamente filme experimentais...

MH Não sei se "O Pedido de Emprego" (1999), filmado num único plano, não poderá ser considerado um filme experimental...

PC Sim, na medida em que experimento coisas diferentes. O "Europa 2007" passa-se todo à noite. É uma experiência sobre campo e contra-campo. São coisas assim. Neste último, "Um Roupão Vermelho de Sangue" (2009), queria saber como é que eu próprio ficava perante corpos nus, porque não gosto

das cenas de nudez da maioria dos filmes. Nas curtas devo experimentar, porque se pode falhar.



Rodagem de “O Pedido de Emprego”

MH Ah pode? Porquê?

PC Porque não há a responsabilidade de uma longa. A longa, como a que eu estou a terminar agora [“Guerra Civil”] tem que ser boa do início ao fim. A curta se for má, paciência, faço outra para o ano... O formato curto é particularmente difícil, porque obriga a concentrar uma ideia em 5, 10 ou 20 minutos. E essa ideia não pode ser demasiado grande nem demasiado pequena. Não há tempo para a estender, mas tem que ser suficientemente grande para sustentar um filme. Na longa podem-se falhar duas cenas, mas nunca o filme inteiro.

MH A duração é determinante...

PC Há pessoas que tendem a comparar a longa com a curta, como quem compara um romance com um conto, mas não tem nada a ver. É mais como uma sinfonia e uma canção pop. Numa sinfonia há andamentos, e dentro dos andamentos temas, que contribuem para uma ideia geral. Numa canção só há espaço para uma ideia. A maneira de se filmar a longa é completamente distinta. Os planos entram numa estrutura maior. O plano numa longa tem que tocar vários temas de modo não evidente. Na curta não: um plano é um plano e tudo gira à volta de uma ideia. Além disso, para as curtas há pouco dinheiro. No “Boris e Jeremias” (2000) tentei a comédia, queria partir uma casa inteira, como num filme do Buster Keaton, mas não havia dinheiro para isso. Numa longa seria possível. Há meios para ir ao fundo das coisas.

MH Todas estas experiências e dificuldades serviram para perceberes em que registo te sentes melhor?

PC Houve dois ou três filmes que foram fáceis de fazer. No “Europa 2007” foi tudo muito fácil. Filmávamos e saía bem. A experiência deste último do “Um Roupão Vermelho de Sangue” foi completamente diferente, porque, deliberadamente, pus-me a mim e aos actores numa situação muito desconfortável. É pre-



“Boris e Jeremias”

ciso tempo para nos habituarmos uns aos outros e aos corpos nus de pessoas que não conhecemos. São dias e dias. A partir do momento em que os nus nos aceitam e nós aceitamos os nus, as coisas começam a correr melhor. No filme “O Pedido de Emprego” foi parecido. A ideia de filmar aquilo num único plano veio antes da escrita. A dificuldade esteve em encontrar o local certo, a partir daí tornou-se facilimo.

MH O argumento é do Jorge Silva Melo?

PC Sim. A história e a estrutura são do Jorge Silva Melo. E depois fizemos várias sessões para ‘re-trabalhar’ os diálogos. “O Pedido de Emprego” deu-me muito gozo de outra maneira. Como tem muitos diálogos, a câmara ia um bocadinho contra a palavra: está na costas da pessoa que faz a pergunta, nunca vemos a sua cara. O que temos à nossa frente é alguém à procura de emprego numa fábrica.



“O Pedido de Emprego”

MH Porque estamos do lado do entrevistador?

PC Porque nós, que estamos ali a ver o filme, não trabalhamos em fábricas. Seria imoral colocar-me do lado do operário. Este filme tenta dar imagem ao operário, ao desempregado, que normalmente não tem. Tal como no “Europa 2007”, em que uma das ideias que percorreu a escrita e a filmagem foi a de dar imagem àqueles para os quais nós normalmente nem sequer olhamos, àqueles que são traficados, que nós não queremos ver, nem ouvir falar disso.

O “Europa 2007” é um exercício, uma experiência, sobre o campo e o contra-campo ou o campo sem contra-campo, porque nós filmámos a mulher, mas não filmámos – ou apenas de costas ou ao longe – os traficantes. Mesmo na cena da violação não conseguimos vê-los muito bem. Queria ver, olhar e mostrar aquela que é traficada. Dar imagem a quem nunca a tem.

MH Em que filmes falhaste?

PC “Que tenhas tudo o que desejas” (2001) tem um argumento muito mau. O argumento impediu-me de filmar de outra maneira. Algumas ideias eram boas, como intercalar as cenas musicais com a ida das tropas portuguesas para a Bósnia. Mas o argumento não estava aprofundado. E os assuntos eram muito grandes. Há muitos planos que gosto, mas é assim... coxo. Há outros filmes coxos, porque a rotação foi muito rápida. Na longa preparei tudo, e dei-me ao luxo de ter tempo para filmar. Poupei na equipa, abdicando de actores conhecidos e caros, para ganhar tempo. E isso foi particularmente útil. Julgo que tive pouco tempo no “Da minha Janela” (2004) e “Que tenhas tudo o que desejas”. Quanto ao meu primeiro filme, “É só um minuto”, percebo que há imensas coisas falhadas, mas sinto sempre um carinho especial.



“Europa 2007”

MH Já trabalhavas há muito em cinema quando passaste à realização? Porquê?

PC Trabalhei 15 anos em som, antes de começar a realizar. Era um técnico cada vez pior. Cada filme em que participava dava por mim a pensar: ‘Eu não faria isto assim, pode ficar

melhor de outra maneira.’ Este pensamento, da parte de um técnico, não é útil para ninguém. Portanto, deixei de trabalhar para os outros, porque queria ser eu a fazer os filmes.



Rodagem de “É Só Um Minuto” © Pedro Lopes

MH Ainda assim, demoraste bastante tempo a descobrir isso....

PC Sim. Apetecia-me fazer outras coisas na vida, viajei muito. Acho que não tinha maturidade para filmar. O cinema é uma coisa particularmente difícil. E quando se faz com leveza, a leveza não fica nos filmes, mas sim a leviandade. Mesmo para fazer filmes leves é preciso peso e é preciso um pensamento grande. Estive sempre na produção, na Trópico Filmes, onde foi feito “O Sangue” (1989), do Pedro Costa, o primeiro filme do Vítor Gonçalves [“Uma Rapariga no Verão”, 1986], ou “Nuvem” (1992), da Ana Luísa Guimarães. Estava lá e acompanhava muito a realização deles. Antes da Trópico Filmes, eu, o Pedro Costa e o Daniel Del-Negro realizámos algumas coisinhas para televisão. Portanto, nunca estive longe da realização. Mas, parecia-me que não tinha o suficiente para dizer. Julgo que esse é o problema de muitas curtas de hoje. É tudo demasiado fácil. Mesmo sendo um campo da experiência, é preciso ter as coisas pensadas. “Como é que eu filmo isto? Então, vou experimentar para ver se é assim ou não”. Neste último perguntei-me: “Como é que eu filmo corpos? É possível filmar a pele? É possível estar com um casal nu?” Tens de ser simultaneamente voyeur, sem ser pudico. Mostrei o filme em Roterdão e verifiquei parte do desconforto do espectador... Vários disseram que tiveram de desviar o olhar. E não é violento sequer. Acho que as pessoas não vêem o filme enquanto filme. Como eu não tentei filmar aqueles corpos de uma maneira pudica, nem exibicionista... Se calhar é por isso, porque as pessoas estão habituadas ao exibicionismo nas cenas de sexo, e ali era diferente.

MH Esses filmes nascem sempre de um conceito ou de uma ideia?

PC O cinema é uma arte complexa, não tem só palavra, não tem só imagem. Tudo é pensado à volta para servir essa ideia.



“É Só Um Minuto”



“Um Roupão Vermelho Sangue”

Às vezes a ideia é encontrada a meio do processo. Às vezes a ideia é o processo. Em “Da Minha Janela” só encontrei o conceito depois. Hoje sei o que poderia ter feito. Mas, repito, numa curta pode-se falhar. Numa longa nunca filmaria sem ter as ideias muito definidas.



“Da Minha Janela”



“3 Postais da Etiópia (+3)”

MH Também houve o “3 Postais da Etiópia (+3)” (2005) que teve uma reacção péssima do público, no próprio Festival de Vila do Conde. Uns saíram da sala, outros apuparam...

PC Julgo que o Festival de Vila do Conde, numa projecção normal, não é o local adequado para aquele filme.

MH Talvez a Galeria Solar...

PC Aí, sim. É um filme em que olhas e deixas olhar para voltar a olhar mais tarde. Aliás, a minha ideia para isso, na Galeria Solar, seria pôr seis televisões a passar os seis pedaços simultaneamente. Podendo assim passar-se de um para o outro, em vez de estar 40 minutos a apanhar com aquilo em cima, que é um bocadinho penoso para o espectador. O que aconteceu foi que eu estive para fazer um documentário na Etiópia, que se tornou completamente falhado por razões exteriores à nossa conversa. Havia muitas horas de material, e apeteceu-me fazer uma coisa muito pessoal, de apropriação do material. Foi entre o “Da Minha Janela” e o “Europa 2007”. Fiz esse filme porque nos anteriores parecia-me estar a perder qualquer coisa, o meu pensamento profundo. Funcionou como uma tábua rasa. É um filme zero, em que estamos a ver uma espécie de pôr-do-sol com pássaros a cantar. Quis deitar fora quase tudo o que costuma aparecer nos filmes; acção, intriga... Algumas pessoas disseram que gostaram do filme. Eu acho que funciona se uma pessoa se deixa ir, como uma experiência de atrito... Mas não pode ser entre duas curtas, a correr. Mas senti que depois desta tábua rasa podia fazer o que me apetecesse.

MH Até que te apeteceu fazer uma longa?

PC Eu já tenho este projecto para aí há 12 anos. Não é uma coisa de ontem nem de anteontem. Tenho este tempo de pensamento em cima. E tenho mais quatro projectos escritos. Um deles há mais tempo do que este. Há sempre um pensamento maturado. Vendo os filmes que são feitos, este tem um argumento melhor do que a maioria, sem qualquer dúvida.

MH Queres continuar a fazer curtas?

PC Não tenho nada contra as curtas. Gostaria de continuar a realizá-las, para poder experimentar coisas e para poder falhar. Há quem faça curtas como objectos acabados. Eu não as vejo assim...

MH Mas isso não tem nada de depreciativo.

PC Não, não. Eu nunca mostraria filmes que não fossem dignos de ser mostrados.

MH Apesar de seres mais velho fazes parte de uma geração em que as curtas foram determinantes... Julgas que hoje se dá

mais atenção às curtas do que há 10 anos?

PC Sim. O Festival de Vila do Conde, em primeiro lugar, foi quem impulsionou esta geração... Não são propriamente da minha idade.



Rodagem "Guerra Civil"

MH Sim, mas tens trabalhado com muitos deles e começaste a realizar na mesma altura...

PC Sim, até entrei num filme do Miguel Gomes. A minha empresa partilhou o escritório com O Som e a Fúria. Acho que tudo começou em Vila do Conde. Mas não é só local, não é só português. E não se dava importância nenhuma há 15 ou 20 anos. O problema é que se fazem muitas curtas inúteis. A maior parte das pessoas que tu chamas geração coincidente com a minha, passaram nas curtas ou estão nas curtas também para ir para as longas e voltar para as curtas e voltar às longas.

MH É raríssimo haver realizadores que só façam curtas.

PC Talvez o Pedro Sena Nunes só faça curtas. As outras pessoas não fazem porque não conseguem. A vontade de fazer longas é muito forte. Devia haver mais primeiras obras. Muito mais primeiras obras. E não deveria haver aquele estrangulamento que se tem passado para as longas-metragens. Do modo como as coisas estão pode ser que só daqui a 20 anos passe para o outro concurso. Esperemos que não.

NA ARENA DO REALISMO (3 CENAS)

Conversa entre João Lopes e João Salaviza

JOÃO SALAVIZA nasceu em Lisboa em 1984. Licenciou-se em Cinema, área de montagem, pela Escola Superior de Teatro e Cinema, concluindo os estudos na Universidad del Cine, em Buenos Aires.

Em 2004 realizou a sua primeira curta-metragem, “Duas Pessoas”, a qual foi seleccionada para vários festivais internacionais, e venceu o Grande Prémio Take One! no Curtas Vila do Conde.

Trabalhou essencialmente em montagem para cinema e televisão.

“Arena”, o seu segundo filme conquistou a Palma de Ouro no Festival de Cannes e um percurso excelente noutros prestigiados eventos cinematográficos como Tribeca, Las Palmas, Roterdão, Pusan, Curtas Vila do Conde ou IndieLisboa.

DUAS PESSOAS (2004, FIC, 9’)

ARENA (2009, FIC, 17’)

Com o filme “Arena”, João Salaviza ganhou a Palma de Ouro das curtas-metragens, na edição de 2009 do Festival de Cannes. No dia em que tal ocorreu, a RTP abriu o telejornal das 20h00 com a notícia de um acidente num carrossel, em Matosinhos... Daí que nesta conversa solta, com a ajuda da Internet e do YouTube, olhando algumas imagens do programa “Fotograma” (da RTP, hélas!), se cruzem um desencanto muito português com uma muito primitiva, e também muito tenaz, crença cinéfila — afinal de contas, como diz Salaviza, já só há dois tipos de lugares sombrios e silenciosos: as igrejas e as salas de cinema.



João Salaviza

I – Cinema “versus” televisão

João Lopes Quando pensamos nas curtas-metragens, há muitas vezes nos espectadores (e até em alguma imprensa) a percepção de que a curta-metragem é um género menor, não apenas em sentido métrico, mas porque é um formato em que não é possível as pessoas exprimirem-se completamente. Tens ou alguma vez tiveste essa sensação?

João Salaviza Há uma certa organização por categorias: “longas”, “curtas”, “documentários”, “ficção”... Mas há também a noção relativamente generalizada de que as curtas são uma espécie de laboratório para jovens realizadores falharem à vontade, antes de fazerem realmente um filme, antes de uma longa. E ouviu-se, muitas vezes, a frase: “Fui ver uma curta e a seguir vi um filme”. Em termos de produção, faz algum sentido que haja esta espécie de filtragem. Até há relativamente pouco

tempo, antes da famosa “Geração Curtas”, de O Som e a Fúria, etc., muitos realizadores portugueses começavam precisamente pelas longas: Pedro Costa, Teresa Villaverde. Mas isto tem mais a ver com questões dos meios de produção, por exemplo com um produtor a ter, eventualmente, mais facilidade em apostar num realizador que já tem algum trabalho feito. Contudo, o percurso inverso continua a fazer todo o sentido: realizadores como Manoel de Oliveira e Michelangelo Antonioni fizeram-no (o último filme de Antonioni é uma curta metragem). Por isso, não acho, de todo, que seja um formato menor. E não penso deixar de fazer curtas se surgirem ideias que mereçam o tempo de uma curta.



“Arena”

JL Uma coisa é certa: mesmo considerando que a curta não é um género menor, o facto é que as respectivas condições de difusão se tornaram muito difíceis. Como espectador, ainda tens a memória das curtas-metragens como elemento fundamental das sessões de cinema?

JS Não. Tenho essa referência por me ter sido contado. Tive essa experiência nas raras ocasiões que aconteceu em Lisboa: a projecção de uma curta antes de uma longa.

JL Tendo em conta essas limitações de difusão, sentes-te mais pessimista em relação à possibilidade de amostragem das curtas?

JS Sinto. Tive, apesar de tudo, alguma sorte. É um meio perverso: os festivais dão legitimidade a uns filmes em detrimento de outros. Mas, desta vez, as coisas correram a meu favor. Por isso, “Arena” acabou por ter uma exibição comercial em sala com um número relativamente grande de cópias em relação ao que é normal. Mas foi uma excepção. Normalmente, o destino de uma curta acaba por ser a sua projecção, juntamente com mais cinco ou seis curtas, numa sessão de um festival de cinema. Há dois modelos que tenho visto em festivais: cinco ou seis curtas em pacote durante uma hora e meia; ou uma coincidência do número de curtas e longas na competição oficial, de modo a serem sempre projectadas em par.

JL Nesse contexto, de facto problemático, como vês o papel da televisão? E não apenas da televisão em geral (como alternativa ou complemento em relação à produção cinematográfica), mas pensando também, especificamente, no papel da RTP no contexto português?

JS Apesar de haver protocolos e algumas leis internas que prevêm uma participação das televisões, nomeadamente da RTP, vale a pena comparar com França, por exemplo. Na produção de cinema (e não apenas de curtas-metragens), a televisão tem um papel bastante mais activo na amostragem de filmes que não estão acessíveis em condições normais. Até porque muita gente não tem tempo de ir a um festival que decorre durante uma semana, que começa às nove da manhã e acaba às nove da noite. Nesse sentido, entre nós, há uma espécie de défice democrático: há filmes e objectos artísticos que nunca serão vistos por um número muito grande de pessoas, porque

não há canais para a sua difusão. A RTP, por exemplo, tem um programa que passa semanalmente algumas curtas-metragens às duas da manhã e resume-se a isso. Ora, a produção nacional já começa a ter um prestígio que justificava chegar ao público. A maior parte das pessoas não tem consciência de que, neste momento, pelo mundo inteiro, devem estar pelo menos dez curtas-metragens portuguesas a serem exibidas em festivais e, provavelmente, nunca serão vistas cá...

JL Tendo em conta esse contexto de produção e difusão, como avalias o facto de o único modelo de ficção que as televisões instalaram no nosso quotidiano ser a telenovela? Como encaras o facto de isso se ter tornado um dado incontornável do audiovisual português?

JS Na ficção televisiva, há uma abordagem muito básica, muito redutora. Basta ter em conta o próprio modelo de produção. Já visitei um estúdio de produção de telenovelas e é uma equipa de várias dezenas de pessoas com um horário muito restrito, como se de uma fábrica se tratasse. Chegam a filmar um episódio por dia: um episódio de uma hora! O modelo revela uma “urgência” em produzir imagens sem problematizar o significado dessas mesmas imagens. Nesse sentido, chegou-se a um paradoxo: há tendência para se mostrar cada vez mais, revelando cada vez menos. É um fluxo de imagens de sentido narrativo completamente unívoco. E há regras: na novela, por exemplo, não se pode ter sombras. É uma imposição estética. Os actores tem de ter sempre os dois olhos visíveis. Por isso, o plano de perfil ou de costas é absolutamente impraticável. Construiu-se um mundo sem sombras e sem silêncio.

JL Coitado do Orson Welles...

JS Coitado do Orson Welles. Coitada de imensa gente. O mais preocupante é que esse universo pode estar a sobrepor-se à própria noção que temos de realidade. Hoje em dia, há esse fenómeno estranho que faz com que seja preciso a televisão para legitimar a realidade. Roland Barthes conta uma história muito engraçada no livro “A Câmara Clara” [1980] sobre uma mãe que empurra um carrinho de bebé e encontra uma amiga no supermercado. A amiga diz-lhe que ainda não a tinha visto desde que ela tinha sido mãe, e comenta: “Ai que bonito que é o seu bebé...”. Ao que a mãe responde: “Vou-lhe mostrar, tenho aqui uma fotografia do meu bebé” — era a prova de realidade. Hoje, a televisão é a prova da realidade.

JL Diria não só uma prova, como algo que se substitui à realidade. Há uma espécie de ocupação da realidade pelo efeito audiovisual...

JS ... da televisão, neste caso. De que maneira isso contamina, ou não, o cinema e o espectador de cinema? Não sei. Apesar de tudo, o cinema continua a ser um espaço de uma vitalidade tremenda porque é o único lugar em que o conteúdo das imagens ainda é problematizado e pensado com algum critério. Quando ligo a câmara, pelo menos, tenho alguma ideia na cabeça. Depois, podemos ou não concordar com ela... Mas há um

critério qualquer. A televisão reproduz imagens a uma velocidade assustadora sem que essas imagens sejam pensadas. Nas suas “História(s) do Cinema” [1998], Jean-Luc Godard fala das primeiras imagens de Auschwitz exibidas nos noticiários que passavam nos cinemas antes dos filmes, em 1945/46: as pessoas fugiam da sala perante o horror das imagens dos sobreviventes dos campos. As imagens tinham realmente o poder de interferir na vida das pessoas e fazê-las pensar. Hoje em dia, aceitamos a imagem: o espectador tornou-se completamente passivo. E o culpado disso é a televisão.

II – Ser ou não ser

JL A questão da presença imensa da televisão no nosso quotidiano remete-nos para a questão da própria identidade. Mais exactamente: para o modo como as imagens nos ajudam, ou não, a pensar a nossa identidade.

JS Por um lado, a televisão demitiu-se do papel de repensar ou espelhar a sociedade e a individualidade através da sua ficção. Por outro lado, o cinema, apesar de continuar a ser um espaço privilegiado de tempo, de temática, de relação com o mundo, sofre de outro mal: o problema da difusão, do encontro com o público, com os espectadores. Há essa ideia de que o cinema de autor deve permanecer num nicho... ou essa ideia puritana de que só uma certa intelectualidade é que pode perceber a profundidade de um certo cinema (que me parece uma ideia um pouco repugnante). Há trinta, quarenta anos, o cinema que hoje se vende na FNAC como “cinema de autor” (Antonioni, os americanos dos anos 70, toda a geração da Nouvelle Vague) era um cinema que convivia de maneira relativamente saudável com as mega produções de Hollywood (que, aliás, estavam em declínio nessa altura). Há hoje um afunilamento terrível: os filmes que são exibidos, tanto nas salas como nos espaços televisivos, estão muito formatados — são narrativas muito bem “desenhadas”, cronometradas ao minuto. E, por isso, há cinematografias que não chegam às pessoas.

JL Parece-te que, de algum modo, o DVD esta a “compensar” esses problemas do mercado das salas?

JS Todos temos a liberdade de comprar ou, em último caso, através de um site, encomendar um filme de algum país ou realizador que não tenhamos hipótese de ver noutra lugar. De qualquer maneira, continuo a achar que uma sala de cinema é um espaço privilegiado para ver um filme e, nesse sentido, eu gostaria de viver num mundo em que o mercado de DVD fosse um complemento a um circuito cinematográfico diversificado. E não é. O mercado de DVD, neste momento, surge quase como uma “substituição” desse circuito que não existe. Apesar de tudo, continuo a acreditar no ritual de ver um filme numa sala. Deslocamo-nos ao cinema para ter uma experiência colectiva, mesmo que cada um retire uma experiência individual. No outro dia, estava a pensar e percebi que o único sítio, no espaço

urbano, sombrio e silencioso, além das igrejas, são as salas de cinema.

JL Mas é um facto que, hoje em dia, muitos espectadores – o cliché manda dizer que são sobretudo os jovens – têm uma relação com o cinema, com os filmes e as imagens que é, sobretudo, via Internet. O que suscita uma outra questão: do teu ponto de vista, achas que toda essa conjuntura representa, ou não, um empobrecimento da nossa própria relação com as imagens?

JS Acho que sim. A Internet é uma coisa espantosamente democrática (mesmo em países como a China, que tentou censurar algumas coisas). Apesar de tudo, é uma ferramenta de potencialidades democráticas tal como a televisão poderia ser. Mas há um paradoxo: as imagens são mais pobres em termos técnicos — uma imagem do YouTube não faz justiça à forma como foi concebida na origem, especialmente se falarmos de um filme. Em alguns tipos de imagem, como na publicidade, nos videoclips, prevalece a ideia de promover uma atmosfera de forma mais unívoca — aí, não me parece que seja problemático. No caso do cinema, há um empobrecimento. E o padrão de exigência que temos hoje em relação às imagens é bastante mais reduzido. Há uns tempos, Peter Greenway deu uma entrevista. A meio, parou e disse: “Nos últimos quinze minutos em que decorreu esta entrevista foram produzidas mais imagens do que no Renascimento, no Barroco e até ao século XX.” É verdade que nestes dez minutos [da nossa conversa] foram produzidas mais imagens do que provavelmente em toda a história da arte até ao século XX.

JL Parece-te que pode ser culturalmente, ou politicamente, interessante pedirmos menos imagens?

JS Parece-me que sim... Hoje em dia, há um fenómeno estranhíssimo: em todo o lado, estamos a ser verdadeiramente bombardeados por imagens. E há esta moda de ver LCD's nos cafés, nas salas de espera, nos hospitais... Precisamos das imagens por alguma razão que ainda não percebi. Na verdade, as imagens não estão a ajudar a conhecermo-nos melhor. O cinema, apesar de tudo, há cinquenta anos, tinha essa capacidade didáctica. Muita gente viu Paris pela primeira vez no cinema. Agora já ninguém se fascina por ver a torre Eiffel num filme, porque toda a gente já tem uma imagem icónica do que é a torre Eiffel. Provavelmente, nunca ninguém pensou muito bem o que é, no seu contexto, a torre Eiffel. Como a imagem do Che Guevara... mas ninguém sabe quem foi o senhor. É este o paradoxo: temos cada vez mais imagens, mas as imagens não estão a ajudar a conhecermo-nos melhor uns aos outros.

III - “Será que estas coisas já lá estavam e eu não as vi?”

JL Gostava de recordar algumas imagens [“Arena”]. Quando tu vês aquilo que filmaste neste contexto [YouTube], atrevo-me a dizer que não será uma sensação linear. Há um efeito de reco-

nhecimento, de confirmação, mas também de desmentido.



O que é ver um filme na internet?

JS Não me pondo com falsas inocências, concebi estas imagens imaginando como seria vê-las mais tarde numa sala de cinema. Por isso, de repente, quando vejo um filme assim, sinto que não é o espaço certo para poder ver todas as nuances e ambiguidades que acredito existirem no filme.

JL Mesmo sendo uma generalização inevitavelmente abusiva, poderá dizer-se que a tua geração é feita, sobretudo, de espectadores que já não têm uma relação tão forte com a sala escura. Como encaras essa situação?

JS A relação entre público e sala bateu no fundo do poço. A tendência, com algum optimismo da minha parte, só pode ser uma: lentamente, recuperar-se-á o ritual das pessoas se deslocarem à sala. Hoje podemos ver filmes em casa em condições técnicas (plasma, sofisticadíssimos sistemas de som) muito superiores às que existiam há dez anos. Mas isso veio anular uma característica essencial, ou seja, a dimensão ritual de nos deslocarmos a uma sala: o contacto com outras pessoas, sentadas ao nosso lado, interfere de maneira muito directa na nossa relação com o filme.

JL Interfere num sentido criativo?

JS Uso, muitas vezes, esta comparação um bocadinho estranha: a Bíblia foi traduzida, mas as pessoas continuam a precisar de ir à igreja para rezar. Eu não sou crente, mas continuo a precisar de ir ao cinema para ver os filmes de maneira que me consiga encontrar com eles. Por isso, por muito que se atinja uma sofisticação técnica que nos permita ver os filmes com muito boas condições dentro de casa – eu gosto de ver um filme no meu sofá – a dimensão ritual vai ter de ser recuperada. Para

bem de todos nós.

JL Isso suscita uma outra questão que, tendo em conta o teu trabalho em “Arena”, penso que te é cara: é a questão do realismo. Hoje em dia, tendo em conta que vivemos num universo muito marcado, não pelo realismo, mas pelo “naturalismo” da televisão, parece-te que faz sentido – e que sentido faz – defender a ideia que o cinema pode ter a ver com alguma forma de realismo?

JS Os conceitos de realismo e naturalismo sempre tiveram utilizações muito latas e abrangentes. Na televisão, surgiu este estilo de representação, que envolve actores e câmara, em que se assume que há uma espécie de “ideia” de verdade. Mas se formos recuando, não se percebe muito bem onde nasceu essa noção de naturalismo, essa afirmação dogmática que consiste em dizer que na televisão é que é mesmo a sério, como na vida real — e no cinema não. No meu caso, estou à procura de uma fronteira: acredito em alguns códigos do real, trabalho com os actores, a luz, o som; ao mesmo tempo, assusta-me um bocadinho a ideia de que o cinema tem de ser completamente mimético.

JL Se olharmos para uma imagem do teu “Arena”, esta, por exemplo... se eu te fizesse uma pergunta de algeibira: esta é uma imagem realista ou não? Como é que respondias?

JS É complicado. Olho para aqui e acredito neste rapaz dentro de casa. E acredito nesta casa e nestas paredes. E acredito que foi uma casa que foi vivida e que é um corpo que tem uma vida qualquer por trás até chegar aqui. E gosto de sentir que o espaço e as personagens têm pequenas cicatrizes, pequenas marcas e não são apenas aquilo que está aqui representado. Tenho alguma dificuldade em usar a expressão realista devido à utilização um pouco lata do conceito de realismo. Há uma pergunta muito simples, que às vezes faço quando estou a filmar: “Será que isto seria mesmo assim?” E, de repente, descubro outras nuances que não sei se seriam mesmo assim. De repente, o filme descobre o seu próprio universo ficcional, que é de outro nível que não do real.

Penso em autores de que gosto muito, como Antonioni, ou mais recentes como Lucrecia Martel (vivi um ano na Argentina e conheço relativamente bem aquela realidade de uma burguesia falida e desiludida — acredito naquela maneira de falar, naquele tom, naquele sotaque). E descubro pequenas nuances que, no dia a dia, tenho dificuldade em encontrar. Por isso, a questão que se coloca é: “Será que estas coisas já lá estavam e eu não as vi?”. O filme está a revelar qualquer coisa que não vi porque não parei tempo suficiente para pensar. Gosto muito da palavra revelar, mais do que mostrar, porque penso no paradoxo com a fotografia. Quando revelamos uma fotografia, surge uma primeira imagem, normalmente as coisas que receberam mais luz aparecem em primeiro lugar... Gosto da ideia de que um plano, pela sua duração, se vai revelando lentamente — começamos a descobrir outras coisas além do que está lá materialmente visto. Vemos três miúdos, um rapaz e uma janela, mas há qualquer



“Arena”: o que é o realismo?



Imagem do derradeiro filme de Antonioni (episódio do filme “Eros”, 2004)

coisa mais se olharmos para ali durante três ou quatro minutos... Qualquer coisa que tem a ver com a duração.



"Gosto da ideia de que um plano, pela sua duração, se vai revelando lentamente"

RETRATO DE FAMÍLIA

Uma entrevista a Alberto Seixas Santos
por Daniel Ribas

ALBERTO SEIXAS SANTOS nasceu em Lisboa em 1936. Estudou Ciências Histórico-Filosóficas na Universidade em Lisboa, e Cinema em Paris no Institut d'Hautes Études Cinématographiques e na London Film School. Trabalhou como crítico de cinema em diversas publicações e foi um dos fundadores da cooperativa Grupo Zero, à qual pertenceram cineastas como João César Monteiro, Jorge Silva Melo, Ricardo Costa, Margarida Gil, Solveig Nordlund e o director de fotografia Acácio de Almeida. Foi presidente do IPC – Instituto Português de Cinema, professor na Escola Superior de Teatro e Cinema e director de Programas da RTP – Radiotelevisão Portuguesa.

“Brandos Costumes”, a sua primeira longa-metragem participou no Festival de Berlim em 1975, e os filmes “Gestos e Fragmentos”, “Mal” e “A Rapariga da Mão Morta” foram seleccionados para o Festival de Veneza, em 1982, 1999 e 2005, respectivamente.

Alberto Seixas Santos terminou recentemente a longa-metragem “Onde Está a Felicidade”.

ONDE ESTÁ A FELICIDADE (FIC, 2010)

A RAPARIGA DA MÃO MORTA (FIC, 16', 2005)

MAL (FIC, 84', 1999)

PARAÍSO PERDIDO (FIC, 90', 1995)

COLECTIVO DO GRUPO ZERO – GESTOS E FRAGMENTOS (FIC, 90', 1982)

Durante esta década, alguns realizadores consagrados do cinema português regressaram à curta-metragem. Um deles foi Alberto Seixas Santos que, depois da longa-metragem “Mal” (2000), realiza “A Rapariga da Mão Morta” (2005), uma produção d’O Som e a Fúria. O realizador é um dos ícones do “novo cinema português”, um movimento de renovação que surgiu nos anos 60. Por um lado, ele é autor de filmes carismáticos como “Brandos Costumes” (1975) ou “Gestos & Fragmentos” (1982). Por outro, Seixas Santos tem um impacto significativo no cinema português como o primeiro director da Escola de Cinema. Será professor dessa escola até 2002 e, por isso, ensinou todas as gerações que, entretanto, surgiram no panorama português. Nesse sentido, o ponto de vista do realizador é crucial para entender as especificidades do nosso cinema actual, mesmo que não consiga disfarçar algum saudosismo em relação ao cinema clássico. Nesta conversa, Seixas Santos falará também da noção de colectivo no cinema. Isto é, da forma como os seus filmes são construídos por uma rede de afectos. Como uma família.



Alberto Seixas Santos

Daniel Ribas Há uma cena que Alberto Seixas Santos protagoniza em “Inventário de Natal” (2000), um filme do Miguel Gomes, em que faz de avô. O próprio Miguel Gomes considerou, numa entrevista, que o Alberto Seixas Santos era o avô ideal para aparecer no “Inventário de Natal” porque tinha o perfil exacto. O Alberto Seixas Santos acha que é um dos avós do cinema português?

Alberto Seixas Santos É difícil responder porque o Manoel de Oliveira é o avô de todos nós. E pai! Por isso, é um lugar que eu não lhe quero tirar. É certo que eu pertenço a uma geração que, a partir da segunda metade dos anos 50, pertence ao movimento dos cineclubes. Muitos de nós ou escreveram textos para os cineclubes ou eram membros das suas direcções. Esse era um movimento relativamente alargado de jovens entre os 15, 16 até aos 50 anos. Lembro-me que havia muitos funcionários públicos (por exemplo funcionários de companhias de seguros) – era a pequena burguesia com aspirações intelectuais que frequentava os cineclubes – e não há dúvida nenhuma que nessa altura o cinema ainda era uma arte popular. Lembro-me perfeitamente de ir ao Império, ir ao Monumental ou ao Tivoli, num dia de estreia de um filme e as salas estarem esgotadas. Hoje é uma miragem e um sonho. Mas a verdade é que, nessa época, o Monumental ou o Império deviam ter à volta de 1000 lugares e os 1000 lugares estavam esgotados na estreia. Não continuava assim sempre mas a verdade é que havia 1000 espectadores para uma única sessão. Isto é hoje do domínio do inverosímil, em última análise. Havia um entusiasmo muito grande naquela época e o cinema era um pouco a nossa segunda vida. Éramos estudantes universitários ou empregados em empresas – como disse, as profissões mais diversas –, e havia, naquele momento, um gosto muito marcado pelo cinema. O cinema para nós era a grande arte do século XX. Eu não sou avô de nada nem pai de nada: foi um grupo de pessoas que estiveram na origem do cinema novo, uma mudança radical na história do cinema português a partir do princípio dos anos 60. Estou a pensar no Paulo Rocha, no Fernando Lopes, no António Macedo, no António-Pedro Vasconcelos, no José Fonseca e Costa. Éramos todos dirigentes cineclubistas na altura, ou tínhamos, pelo menos, um vínculo estreito com o cineclubismo. Nesse aspecto eu penso que o cineclubismo correspondeu a alguma coisa do que foi o neo-realismo que nós não tivemos. Nós também vínhamos todos da descoberta do neo-realismo nos anos 50, em Portugal. A maioria dos filmes passaram cá, apesar de tudo. Mesmo se não eram politicamente filmes muito aceitáveis pelo governo da altura, de qualquer maneira a maioria deles, com cortes ou sem cortes, passou em Portugal. Era a descoberta de um cinema que não tinha nada a ver com o cinema de Hollywood. Nós adorávamos o cinema de Hollywood: não estou aqui a colocar-me fora dos cineastas e dos amadores de cinema que adoravam o John Ford, o Howard Hawks e todos os grandes cineastas americanos. O Hitchcock também, mesmo sendo de origem inglesa mas de qualquer maneira instalado há muitos anos nos Estados Unidos. Nós conseguíamos manter esse gosto pelo cinema americano, pelos grandes cineastas americanos, ao mesmo tempo que integrávamos toda a descoberta do neo-realismo italiano, isto é, um cinema que não era feito, na maioria dos casos, com actores profissionais; era feito em decórs (interiores e exteriores) reais, exactamente o contrário do que era Hollywood. Mas esses dois cinemas coabitavam em nós sem qualquer problema. Nunca disse: “Não vou ver o John Ford porque quero ver o Rossellini”, “O Rossellini é que é bom e o John Ford não presta”. Isso



“Inventário de Natal” de Miguel Gomes

A LEI DA TERRA (FIC, 67', 1977)

AS ARMAS E O POVO (DOC, 81', 1975)

BRANDOS COSTUMES ((FIC, 75', 1975)

INDÚSTRIA CERVEJEIRA EM PORTUGAL (DOC, 10', 1968)

A ARTE E OFÍCIO DE OURIVES (DOC, 10', 1968)

nunca foi dito na generalidade dos cineastas e dos amadores de cinema. Eu gosto da palavra amador: às vezes tem conotações negativas mas para mim não tem, transforma-se o amador na coisa amada. E eu realmente fui um intenso amador de cinema. Não me vejo, como disse, como pai nem como avô porque era um movimento muito lato, era muita gente e houve muita gente que ficou só pela crítica e que depois seguiu outras profissões. Não éramos só três ou quatro: éramos dezenas ou mesmo centenas de apaixonados pelo cinema. Para mim o que conta não é a importância individual de cada um mas, pelo contrário, esse movimento colectivo. Gosto dos movimentos colectivos. Por isso, não me vejo como pai, não me vejo como avô. Como diria o enorme cineasta, que já faleceu (estão todos a falecer, calha a todos), o Ingmar Bergman, algures numa entrevista, que gostaria de ser um dos construtores da catedral: juntar a sua pequena pedra à catedral. Todos, de uma maneira ou de outra, tínhamos essa ideia de juntar uma pequena pedra à catedral.

DR Queria recuperar só um bocadinho de momento fundador do novo cinema português porque curiosamente esse movimento que estava a falar começa todo com curtas-metragens. Isso serviu como terreno de experimentação?

ASS Sim. Por uma razão: no fim dos anos 50 e princípio dos anos 60 aparece um tipo de filme curta-metragem muito sui generis que desapareceria uns anos depois. Era aquilo a que se chamava o cinema industrial. Não quer dizer que era um cinema que tinha a ver com a indústria de cinema. Era “industrial” porque normalmente surgia a partir de convites feitos por grandes empresas, a CUF, por exemplo. Eram grandes empresas que convidavam um realizador ou um produtor. Normalmente era um produtor porque tinha bons contactos com os meios financeiros. Lembro-me ter feito um filme para a Sociedade Central de Cervejas [“A Indústria Cervejeira em Portugal”, 1968]; O António-Pedro fez também um para essa empresa [“A Indústria Cervejeira em Portugal – 2”, 1968]; o José Fonseca e Costa fez um para o Hotel do Mar, em Sesimbra [“E Era o Mar”, 1964]; o Fernando Lopes fez “As Pedras e o Tempo” (1961) sobre Évora. O Paulo Rocha foi o único que começou uma longa-metragem, “Os Verdes Anos” (1963). De resto, todos nós começámos por este cinema industrial, como uma parte de nós passou também pelo cinema publicitário, para ganhar a vida. Este cinema [industrial] desapareceu hoje, não existe. Mas era uma maneira de fazer a mão, de tentar começar a perceber o que se podia fazer com uma câmara, com uma mesa de montagem. Como é que se podia fazer aparecer um filme.

DR Cinquenta anos depois encontrámos o Alberto Seixas Santos, um realizador consagrado, a regressar à curta-metragem, com “A Rapariga da Mão Morta”. Porque decidiu voltar à curta-metragem?

ASS Na altura estava a ler um livro de ensaios sobre o narcisismo, um livro francês com um número elevado de ensaios sobre a situação narcísica. E houve uma história contada por um psiquiatra que achei interessante: uma adolescente vive



“A Rapariga da Mão Morta”

feliz com a mãe e é uma boa aluna, dedicada, atenta, sossegada, pacífica. Um dia, chega a casa da escola e vê a mãe com uma prima pequenina ao colo. Desencadeia-se, nesse momento, uma vertigem narcísica: aquela criança está-lhe a tirar o lugar, o colo, em última análise. Todo o processo seguinte dela é um processo de desagregação de fechamento sobre si, de fuga da escola, de deambulações nocturnas. Mas, ao mesmo tempo, sempre com um objectivo final: recuperar o lugar junto da mãe. Esta era uma história, obviamente de fundo dramático, que achei divertida, muito curiosa e sobre o qual me apeteceu fazer uma espécie de pequenino ensaio. É evidente que podia, a partir do relato do psiquiatra, ter pensado numa longa-metragem, mas realmente não tinha vontade de desenvolver o assunto.

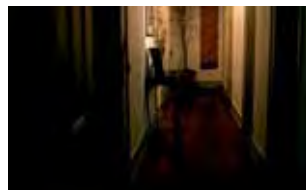
Apetecia-me fazer uma espécie de duas ou três folhas de apontamentos... Por isso, quando faço a adaptação do texto com a Maria Velho da Costa pensámos em pequenas cenas curtas que nos dão essa espécie de gravação do interior de uma família burguesa. Contudo, decidi depois acrescentar a isso, de repente – vindo não sei muito bem de onde, devo dizer – um fim completamente exterior a esta história melodramática.

A minha geração, que é uma geração que conheceu bastante bem a ditadura portuguesa e que a sofreu um pouco na pele, tinha tido sempre a ideia de que nós íamos contribuir para um mundo novo, a ideia de que íamos mudar o mundo: o mundo não podia continuar a ser como era... E, por isso, de repente, percebi que me apetecia fechar o filme, sair daquela casa e deixar a filha nos braços da mãe (porque a filha reconquista a mãe) e afastar-me daquele ambiente doentio e vir para a rua: um espaço aberto, uma rua molhada.

Eu próprio fiz uma figuração final, entrando em campo pela direita e saindo pela esquerda, ao fundo. E esse plano, para mim, correspondia precisamente a essa ideia: deixemos o mundo da burguesia e passemos à utopia. Pensemos no que pode ser um mundo diferente. Para mim, a rua molhada é a ilustração de uma frase do Maio de 68: “De baixo da calçada, a praia”. Debaixo deste mundo fétido há um outro mundo possível. Há essa síncope muito brutal entre uma narrativa regulada de acordo com o desenvolvimento de uma situação dramática que bruscamente é cortada para um outro plano e um outro tempo que para mim é um tempo utópico, onde me apetecia estar naquele momento. Por isso, desloco-me, saio da casa e entro nesse tempo que é um tempo futuro, de alguma maneira.

DR Já agora aproveito o que está a dizer porque quero também fazer uma pergunta em relação a essa cena, fazendo outra leitura que também acho que pode ser feita. Embora seja preciso estar muito atento, nós temos, naquele momento, três gerações diferentes do cinema português: o João Mário Grilo, o Miguel Gomes que passa a correr, e depois o Alberto Seixas Santos. Também houve alguma tentativa de fazer uma afirmação com isso?

ASS Sim, claro. Eu já tinha entrado, nessa altura, na curta-metragem do Miguel (“Inventário de Natal”) e pedi para ele entrar na minha vestido de futebolista do Benfica. Pedi também



“A Rapariga da Mão Morta”



“A Rapariga da Mão Morta”



“A Rapariga da Mão Morta”



“A Rapariga da Mão Morta”

ao João Mário que abrisse a porta que dava para a rua. Ainda aparecem mais três ex-alunas minhas que passam, ao fundo, a conversar, e dois rapazes, que são os meus filhos. Por isso, digamos que é uma espécie de pequeno colectivo: novamente a ideia do colectivo que é uma ideia que me agrada. Naquele fecho consagram-se várias gerações de cineastas mas também relações de afectividade. o João Mário Grilo é um amigo; o Miguel é um amigo. A jovem cineasta que passa ao princípio é a Catarina Ruivo que era uma ex-aluna minha que tinha montado o “Mal” e que montou o “Onde Está a Felicidade?”, que foi o filme que eu agora acabei. Digamos que havia ali um pequeno casulo de relações entre as pessoas que passavam. Inicialmente comecei por ter polícia a controlar o trânsito e depois disse que era uma estupidez – é que ter alguém a deixar a passar um carro ou a não deixar passar era uma confusão –, então decidimos que o trânsito passava como ele quisesse vir. Queríamos o imponderável deste plano: se vierem dez carros, vemos dez carros no plano. Essa parte pensei-a directamente assim: aqui eu não intervenho como realizador. O acaso vai decidir.

DR Ainda em relação ao “A Rapariga da Mão Morta”: parece-me que é possível sentirmos um certo contraste com os seus filmes anteriores. O Alberto Seixas Santos disse numa entrevista que era fascinado pelo sofrimento. E, apesar de “A Rapariga da Mão Morta” ter algum sofrimento, parece-me que é um filme mais redentor do que as suas outras longas-metragens, que eram os filmes mais negros, mais depressivos, pessimistas. Quer dizer que o Alberto Seixas Santos deixou de ser pessimista?

ASS Eu não diria que deixei de ser pessimista. O que aconteceu foi que, com a idade, deixei de querer mudar o mundo. As minhas forças já não dão para mudar o mundo, e, por isso, deixo que outros o façam. Eu tive sempre uma ideia muito precisa sobre as pessoas e que é precisamente a da imprecisão. Isto é, não penso que seja fácil entendermos uma pessoa com facilidade: as pessoas são seres muito complexos e contraditórios. Se queremos percebê-las temos de estar abertos a essa dificuldade da existência de um outro que não pensa como nós. Sempre aceitei isto.

Um dos cineastas de quem eu mais gosto, que é o Jean Renoir, foi sempre um homem de uma enorme tolerância, de uma inacreditável generosidade e gentileza. Eu tive a oportunidade de assistir a um debate com ele – foi a única vez que o vi, aliás – e chegamos a falar. Era um homem realmente de uma generosidade inigualável. Nunca encontrei ninguém tão caloroso e tão aberto como Jean Renoir. E o Renoir dizia uma coisa, não sei se em “A Comédia e a Vida” (1953) ou se em “A Regra do Jogo” (1939), mas há uma personagem que diz: “Meu caro, é preciso que haja gente de toda a espécie para que o mundo possa existir”. Quer dizer, bons e maus, azuis e amarelos. O mundo é assim, o mundo é muito diverso.

Houve um período mais negro, que teve provavelmente a ver com a minha vida, na medida em que eu tenho um passado de sucessivas doenças e internamentos hospitalares. Tenho um pesado fardo no campo da minha saúde e isso deu um lado mui-

to aberto ao sofrimento, também porque estive muitas vezes internado nos hospitais civis (nas enfermarias de gente pobre: não fui para hospitais particulares de gente rica, não tinha dinheiro sequer; mas de qualquer maneira achei sempre que gostava mais de estar com os pobres e realmente tinha muito boas relações com outros doentes; aliás, uma enfermaria, mais uma vez, é uma espécie de colectivo).

Este último filme [“Onde Está a Felicidade?”], tenho a impressão, é o mais bem-disposto que consegui fazer até hoje. Acho que a questão central hoje já não é a questão do cinema. Na minha opinião o cinema de alguma maneira acabou. Os grandes cineastas estão no passado. Há cineastas interessantes é evidente, longe de mim dizer o contrário, mas os grandes monstros do cinema – os Murnau, os Fritz Lang, toda essa gente, os grandes americanos, os grandes italianos – estão todos muito para trás. É difícil hoje nós imaginarmos cineastas que sejam tão agudos na análise da condição humana como foram esses cineastas. É evidente que com a idade vou menos ao cinema, mas também confesso que a maioria de filmes aborrece-me. Já não consigo encontrar o prazer que tinha quando nos anos 50 e 60 havia os grandes cineastas.

DR O Alberto Seixas Santos esteve, até 2002, na Escola de Cinema e, por isso, foi professor de quase toda esta nova geração de pessoas que começaram pela curta-metragem: Miguel Gomes, Sandro Aguilar, Catarina Ruivo, João Figueiras, João Pedro Rodrigues, etc. E eu queria-lhe fazer a pergunta se acha mesmo que há uma nova geração, isto é, se considera que há um movimento novo no cinema português? Tem uma posição privilegiada porque foi professor deles.

ASS Eu acho que há novos cineastas. Um movimento, no sentido em que nós dizíamos “movimento neo-realista”, acho que não. Nada aproxima, a não ser a idade, o Miguel Gomes do Joaquim Sapinho, ou a Catarina Ruivo do João Pedro Rodrigues. São muito diferentes, são mundos muito diversos. É evidente que há novos cineastas portugueses e alguns muito interessantes. A primeira geração é a do Pedro Costa e do Vítor Gonçalves: são colegas do mesmo ano, e é o segundo ano da escola. A Monique Rutler pertence ao primeiro ano da escola; a Paula Louro, que foi directora de som, pertence ao primeiro ano da escola. E depois muitos outros passaram pela escola. Penso que a escola foi um factor positivo no interior do mundo português, e que foi uma aposta ganha na medida do possível, porque o problema central é que este é um país em que só há cinema porque há malucos.

A Suíça teve um cinema nos anos 60, mas quem é que fala hoje do cinema suíço. Isso é coisa que não existe. O cinema belga? Nos anos 60 também, mas hoje não há nada. São países que, pela sua dimensão, não têm mercado para a criação de uma indústria. Mesmo tanto a Suíça, como a França, como a Bélgica, são países que têm mercados potenciais. Nós não temos porque se formos vender filmes para Angola e Moçambique eles não têm dinheiro (quer dizer, há muito dinheiro em Angola particularmente, mas na mão de meia dúzia de pessoas,

os angolanos vivem mal). Por isso, nesse mercado não vamos fazer dinheiro. No Brasil não percebem o que nós dizemos. Eu devo dizer que durante muitos anos achei que era uma reacção anti-colonialista dos brasileiros, que faziam de conta que não percebiam, para marcarem a sua distância em relação ao colonizador. Mas quando estive no Brasil foi um desespero, tinha de falar muito devagar e tinha que tentar falar a cantar como os brasileiros. Ainda houve uma tentativa do José Fonseca e Costa que legendou em brasileiro um filme português, que é o cúmulo da demência. É evidente que não resolveu nada com isso, não se conquista o mercado assim com essa simplicidade. Nesse sentido, por aí não há muitas hipóteses fora da subsidio-dependência. Curiosamente, aqueles que falam de subsidio-dependência são precisamente os que são mais subsidiados.

É irónico que se ouvem alguns falar alto quando depois, por trás da cortina, embolsam elevadas somas que lhe são concebidas de maneiras muito intrigantes. Mas não havendo indústria, porque é que há malucos que querem fazer cinema em Portugal? Porque é que havia tantos alunos na escola de cinema todos desejosos de fazer filmes? Não sei se é porque ainda estamos atrasados em relação à situação dos media mundiais...

Mas agora o grande inimigo do cinema português é a televisão. É miserável o que se passa na televisão pública (o que se passa na televisão privada não tenho nada a ver com isso; são investidores que apostam num **mASS** media como outro qualquer). Mas que, com dinheiro nosso, se produza o lixo que se produz e com tão boa disposição, com tanta alegria falsa... Tudo é postição: o que é horrível no mundo da televisão é que é tudo postição. Nós estamos a viver uma enorme crise económica e financeira, o país está à beira de uma bancarrota, e ligamos para a RTP, para SIC ou para a TVI e está toda a gente a rir, está tudo bem-disposto. É extraordinário: que mundo é aquele?

A televisão é hoje o maior inimigo da democracia e o maior inimigo do cinema porque ao produzir o lixo que produz infantiliza o público e transforma potenciais espectadores de objectos com alguma dignidade a seres completamente amputados. A televisão é arma do capitalismo: existe para mutilar as pessoas, todos nós somos seres mutilados. É aí que o combate deve ser travado. Nós devemos assumir que o nosso inimigo é a televisão, e temos que integrar isso nos nossos filmes.

DR Queria lhe fazer uma pergunta ainda que tem a ver com esta geração mais nova porque curiosamente o Alberto Seixas Santos acaba por produzir “A Rapariga da Mão Morta” n’O Som e a Fúria, uma das novas produtoras que nasceu no final da década de 90. Eu gostaria que falasse só um bocadinho da sua experiência: como é que foi trabalhar com os seus alunos, sendo eles produtores do seu filme?

ASS Foi uma experiência perfeitamente normal. Era um pequeno filme com pequeno orçamento, com meios pequenos e uma semana de rodagem. Não houve nenhum problema. Também, diga-se de passagem, não havia razão nenhuma para haver. O Som e a Fúria é uma produtora que tem vindo a criar um espaço próprio muito seguro e muito eficaz. Nesse sentido,

está voltada especificamente para um cinema que não cabe nos padrões convencionais e que, por isso, corre riscos nesse campo. E isso é central. O que me aborrece são os filmes que não correm riscos. E esses são a maioria. Realmente o risco é a única coisa que dá prazer a fazer um filme. É o centro do trabalho de qualquer cineasta.

A POESIA DO CINEMA

Entrevista de Daniel Ribas a Sandro Aguilar

SANDRO AGUILAR nasceu em 1974. Licenciou-se em Cinema, na área de Montagem, na Escola Superior de Teatro e Cinema em 1997, e no ano seguinte fundou O Som e a Fúria, que se tem revelado uma das mais proeminentes estruturas de produção de curtas-metragens (e desde 2004 de longas-metragens) portuguesas, validada pela lista extensa de filmes que, produzidos sob a sua égide, são seleccionados e premiados nos mais reconhecidos festivais internacionais de cinema.

Para além da produção, dedica-se igualmente à realização e os seus filmes foram galardoados em vários festivais como Locarno, Veneza, Vila do Conde e exibidos nos festivais de Roterdão, Montreal, Oberhausen, Clermont-Ferrand, entre outros.

VOODOO [2010, FIC, 30']; ARQUIVO [2007, FIC, 19']; A SERPENTE [2005, FIC, 15']; REMAINS [2002, EXP, 12']; CORPO E MEIO [2001, FIC, 25']; SEM MOVIMENTO [2000, FIC, 17']; ESTOU PERTO [1998, FIC, 15']; O CADÁVER ESQUISITO [1997, FIC, 30'].

A sua biografia fala por si: produtor, montador, designer de som, realizador. Podem alterar a ordem das coisas, mas Sandro Aguilar é também, por via desta polivalência, uma das figuras-chave da década que agora termina. É da sua produtora, O Som e a Fúria, que têm nascido os objectos mais inesperados de uma nova geração do cinema português que mais prémios e visibilidade têm conquistado internacionalmente. É espantoso, mas ouvimos, de todos os autores que aqui trabalham, insistentemente, uma palavra: liberdade (a seu tempo perceberemos o que significa). Mas é também pelo seus filmes (sete, durante esta década), feitos com uma delicadeza inexplicável, que se impunha ouvir o autor. Ele recebeu-nos numa das salas de pós-produção de O Som e a Fúria e, apesar do cansaço de quem está a acabar um filme, Aguilar respondeu-nos com uma invulgar serenidade, colocando o peso exacto em cada palavra, explicando cada subtilidade mínima do seu trabalho. Ouvi-lo é como sentir, ao vivo, a dimensão poética que o seu cinema transmite. É preciso disponibilidade e o mesmo tempo dilatado que as suas curtas nos desvendam, mas oferecemos a garantia sobre a poesia que irradia destas palavras.



Sandro Aguilar. Rodagem de "Voodoo" © João Couto Correia

Daniel Ribas Quando lemos as tuas mini-biografias ou vemos as tuas filmografias com mais detalhe tu apareces como realizador, produtor e montador (para além das vezes em que apareces no design de som). O que te sentes melhor a fazer?

Sandro Aguilar Não tenho assim nenhuma predilecção por nenhuma das funções. O meu trabalho de realização é um trabalho contínuo que começa na escrita. E, de certa maneira, a escrita acaba na realização. Para mim as coisas estão intrincadas. Em cada filme é necessário inventar um modelo de produção, para cada filme tem de haver uma proposta formal que se adequa ao conteúdo. E tudo isto, para mim, é uma coisa que evolui e que faz parte, de facto, de um processo. Só quando o projecto está verdadeiramente terminado é que eu descubro o filme. Por isso, interessa-me muito o processo e não consigo propriamente isolar uma das fases como uma fase de predilecção.



Sandro Aguilar. Rodagem de "A Zona" © Bruno Alhandra

Na montagem é onde passo mais tempo, por todas as razões. E é o momento mais solitário do processo todo; é aquele em que eu estou a lidar com aquilo que mais me interessa: os materiais em concreto, as imagens. De certa maneira, escrevo para provocar uma rodagem e depois rodo para provocar o material, ao qual tentarei dar uma forma. Normalmente o que acontece é que – embora modifique as ideias que estão esboçadas num argumento (que tem uma forma específica a nível do argumento) e que depois se modificam ao nível de produto final –, o conceito base, a premissa como ponto de abordagem de cada um dos filmes, tem coincidido. Não é um ponto de honra da minha parte manter-me fiel à premissa; mas tem acontecido que, por muitas voltas que dê, o processo termine muito próximo dessa premissa que se lançou.

Portanto, para mim, é contínuo: não consigo isolar cada um das fases do processo. Eu estou a pensar na montagem quando estou a rodar; e estou a escrever a pensar na realização. São tudo fases de um processo indissociável. De certa maneira, apareço nessas funções todas porque tenho de descobrir o filme através desse processo. Por isso é-me difícil delegar; não é por falta de confiança, mas sim porque, como é um processo, eu sinto que nunca encontrarei o filme se não for eu a manipulá-lo e a fazer as experiências.

I – Um autor como produtor

DR Mas tens também a tua faceta de produtor. E esse é um trabalho aparentemente menos criativo. Isso não entra em confronto com o processo criativo?

SA Não acho. É muito criativo. É outro tipo de criatividade. Tem que se ser muito criativo para fazer cinema, para fazer os filmes que nós fazemos com os meios que temos. Tem sido uma constante n’O Som e a Fúria: há uma capacidade de inventar formas de fazer acontecer os filmes. É um outro tipo de criatividade, a que diz especificamente respeito à produção: uma forma de pôr em prática um filme, de o fazer acontecer, de lhe dar condições, de escolher os meios mais adequados, de pensar nas equipas. De pensar qual é o modelo de produção que se adequa a cada projecto. Para além do mais, gostamos de fazer um acompanhamento, porque não somos apenas produtores - tanto na primeira fase d’O Som e a Fúria (que era constituído por dois realizadores, eu e o João Figueiras), como na segunda fase que, com a saída do João Figueiras, entrou o Luís Urbano (o Luís Urbano era um programador de cinema). Há sempre um bocadinho mais... Nenhum de nós teve uma formação específica em produção, além da execução dos próprios filmes. Podemos não ser canonicamente dos melhores produtores, mas temos uma latitude que nos permite abordar os projectos de um ponto de vista que não é estritamente de produção. Quero com isto dizer que nós, quando olhamos para um projecto, quer no momento em que o escolhemos, quer na forma como fazemos o acompanhamento, este acompanhamento não é cego, não lida só com orçamentos. É um acompanhamento que passa por perceber as premissas de um filme, passa por conhecer os realizadores e tentar ajudá-los a que a sua linguagem, que a sua visão, fique de facto no filme. Por isso, os nossos filmes são muito personalizados e a nossa forma de produzir também é muito personalizada. Provavelmente porque nenhum de nós era, na sua origem, produtor (ou com formação de produção), acabamos por ser produtores por querermos fazer acontecer uma série de filmes.

E tem sido esta a história d’O Som e a Fúria: uma aventura pouco preparada, pouco calculista e que se tem erguido à custa de coincidências, de afinidades e de toda a espécie de relações e evolução de relações. É o que tem feito o nosso conjunto de filmes, mais do que qualquer ponto de vista programático, sobre o que é que deve ser a produtora e qual a linguagem que pode ser privilegiada. Como já disse várias vezes, os nossos filmes têm tido essa grande constante, a de serem bastante personalizados; ou seja, revelam um universo de autor, dos vários realizadores, porque a nossa forma de os produzir não é cega, não atende apenas aos orçamentos (a parte da produção, essa sim, parece ser menos criativa, mas que na prática pode não ser).

DR Podemos avançar mais um pouco nesta questão da produção. Podes explicar qual foi a génese d’O Som e a Fúria? Como nasceu O Som e a Fúria?

SA O Som e a Fúria nasceu por vontade da minha parte e da parte do João [Figueiras] de controlar os modelos de produção

para os nossos próprios filmes e, numa fase inicial, para apoiar filmes de pessoas que estavam próximas. Isso passava por apoiar os realizadores (uns começaram mesmo n'O Som e a Fúria) e também passava por agregar em volta do projecto uma série de novos colaboradores, ou seja, criar equipas para esses realizadores. Tudo isso faz parte dessa vontade de fazer com que esses projectos aconteçam. É muito na base do entusiasmo pelos filmes. A produtora nasceu desta forma mista: por um lado querer controlar – eu e o João como realizadores –, os nossos próprios modelos produção; mas, e é sintomático, não era apenas isso, a nossa primeira produção efectiva nem sequer foi um filme nosso: foi do Miguel Gomes [“Entretanto”, 1999]. Depois eu fiz o meu primeiro filme [“Sem Movimento”, 2000] e o João fez também o seu logo no ano seguir [“Contra Ritmo”, 2000]. Fomos mantendo esta dupla vertente ao longo dos anos, mantendo uma massa criativa em torno de projectos que a nós nos interessam.

DR Nesse aspecto, gostava de fazer uma pergunta específica. Nós já falámos com alguns realizadores – como o Miguel Gomes e o João Nicolau – e também já vi isso noutras entrevistas: as pessoas que são produzidas pelo O Som e a Fúria falam sempre de que aqui ainda conseguem ter liberdade. Que liberdade é essa que as pessoas não encontram noutros sítios e que encontram aqui? Consegues definir?

SA Consigo, justamente porque a nossa forma de produzir não é cega. Cada um deles [os realizadores] sente uma liberdade na justa medida de sentirem que nós, enquanto produtores, percebemos a linguagem específica dos filmes. E isso é bom para o realizador e transforma-se nessa palavra: liberdade. Nós não daríamos liberdade se não gostássemos ou não percebéssemos aquilo que está a ser feito: descartaríamos esse projecto numa fase inicial ou desinteressar-nos-íamos por ele. Não aconteceu ainda, felizmente, o que significa que temos escolhido, na maior parte dos casos, bem. Tem que haver um vínculo entre nós e o projecto, e, a partir desse momento, o objectivo principal da nossa forma de estar na produção é produzir filmes que nos interessem também.

Com isto quero significar que queremos ver filmes especiais acontecer. É normal que, para um realizador, isso se transforme nessa palavra: liberdade. De facto, o que existe é uma produção que não é cega àquilo que se está a fazer; ou seja, nós compreendemos os filmes que produzimos. Nós não dizemos que “não” só por dizer, mas também não dizemos “sim” automaticamente. Isso quer dizer que produzimos, escolhemos e acompanhamos com critério que é baseado na nossa própria forma de olhar os filmes. Não é condicionamento dos filmes, não é dar-lhes uma forma específica porque basta olhar para a quantidade de projectos que estão feitos e perceber que há universos completamente diferentes e formas diversas de abordar o formato curto ou o cinema em geral. Isso não pode significar que há uma linguagem específica; significa que nós percebemos e, no caso dos filmes que temos feito, que gostamos do trabalho daqueles realizadores e queremos continuar a ter empatia com



“Contra Ritmo” de João Figueiras

esse trabalho. Queremos que o realizador se reveja no resultado final. Esse é um dos objectivos enquanto produtor: que no fim o realizador e nós nos sintamos orgulhosos da obra que foi feita.

DR E não é difícil fazer o equilíbrio da balança em que a liberdade está de um lado e as responsabilidades financeiras do outro?

SA Sim, é difícil. Se nós todos estamos a trabalhar para um mesmo fim, embora em pontos ligeiramente diferentes, a nossa obrigação, enquanto produtores, é manter os projectos dentro dos nossos limites orçamentais (e de determinadas condicionantes que nós temos que são de ordem prática). Da mesma forma é normal que o realizador tenha ambição a todos os níveis, e a criativa em primeiro lugar. E essa criatividade anda a par com uma ambição que tem de ter consequências práticas. Ou seja, tem de haver um investimento. É uma sinergia que se tem de provocar e que no nosso caso tem sido mais ou menos orgânica. Lá está: tanto as ambições como a nossa reacção têm que ser consistentes para com os nossos papéis. E a partir de determinado momento, desde que haja inteligência e capacidade de compreensão no lugar de cada um, a coisa acontece naturalmente.

De qualquer forma, é sempre difícil, mesmo sem esse conflito, realizar e produzir filmes. Nós tentamos, sobretudo, que a relação produção/realização não tenha ruído, que não seja um problema na engrenagem. Já vi isso acontecer muitas vezes, noutras produtoras, outras experiências de outros realizadores, e eu ouço muitas vezes um ruído à volta do que se faz: falar-se de muitas coisas durante um processo de preparação de um filme que não deveriam estar a ser debatidas antes de se debater o próprio filme e antes de se perceber o próprio filme. É um equilíbrio que se tem de encontrar.

DR Se olharmos bem para a filmografia d'O Som e a Fúria, conseguimos ver que há uma grande diversidade de propostas, que me parecem uma síntese dos modelos das propostas de curtas-metragens da última década. Nós temos filmes com muito pouco diálogo que vivem sobretudo da imagem, e por outro lado, temos também filmes muito palavrosos, cómicos, etc... Concordas com esta ideia que n'O Som e a Fúria há uma diversidade bastante grande de registos?

SA De certa forma já pisei um bocadinho este assunto ao dizer que nós queremos encontrar um universo particular de realizadores. Gostamos pouco de clonagens ou de objectos de rotina. Se perguntas se nós representamos a diversidade da curta-metragem em geral, eu não me revejo muito nisso: há filmes sem diálogos que não interessam nada, há filmes com muitos diálogos que interessam muito e vice-versa. Tem muito a ver com a especificidade dos filmes que nós fazemos, mais do que tentar fazer vistas aéreas e perceber quais são os traços que podem definir um conjunto de filmes. Porque com esses mesmos traços englobamos muita coisa que não nos interessa nada, e por isso, não iria aí tão longe.



Rodagem de "Voodoo" © Bruno Alhandra

O Som e a Fúria tem uma diversidade de linguagens na sua filmografia e podemos encontrar exemplos que estão nos antípodas uns dos outros a esse nível: do diálogo, da exteriorização, do lado fantasioso ou do lado concreto. Nós temos esses pólos bem expressos na nossa filmografia, no nosso conjunto de filmes. Mas não queremos que isso simbolize a diversidade da curta-metragem por si.

II - Um autor como realizador

DR Para abordar a tua obra de curta metragem, gostava de te perguntar se tu gostas de poesia, de ler poesia.

SA Não.

DR Faço esta pergunta porque muitas vezes o teu cinema parece ser um cinema poesia. Não sei se concordas com esta expressão?

SA Depende do que queres dizer com cinema poesia...

DR Eu tento explicar melhor: é uma questão de deixarmos de ter fios narrativos. E em vez de termos palavras que jogam com palavras, temos imagens que jogam com imagens. E perdemos, em parte, a grande estrutura narrativa que é um paradigma ocidental.

SA Eu trabalho narrativamente: julgo que os meus filmes não são a-narrativos, não são filmes sem narrativa. Têm é premissas para essa narrativa que não são as dominantes. Ou seja, existem esboços, storylines – existem em todos os filmes, penso eu – e os que existem estão bem expressos e são bastante económicos do ponto de vista narrativo, porque eu quero ganhar espaço para fazer outras coisas no cinema, que não o hábito de contar histórias. Eu não tenho grande necessidade de contar histórias. Gosto de trabalhar com estruturas, com personagens e com linhas temporais, que, de certa forma, tornam difícil trabalhar como no modelo dominante. O tempo que eu gosto é um tempo ubíquo: nem é passado, nem presente, nem futuro mas idealmente será uma súpula dessas coisas. É um estado. O meu espaço é um espaço muito concreto mas que, ao mesmo tempo, não o podemos reconhecer tal e qual na nossa realidade. É uma espécie de síntese de espaços, que é bastante concreto na minha forma de o abordar; mas, ao mesmo tempo, é abstracto porque nós não encontramos nenhum espaço assim no nosso dia-a-dia. É um café sem logótipos, um hospital sem pessoas. Há sempre qualquer coisa que está a ser subtraída aos espaços, que os torna sínteses de qualquer coisa.

E a minha tendência é ir buscar personagens que estão em estados de suspensão. Quando existem personagens: eu faço filmes com personagens e os filmes em que não existem pessoas – existe uma personagem de outro tipo. Ou seja, é o próprio filme que conduz a personagem, que conduz a acção. É uma espécie de presença que conduz o filme. Mas, quando existe uma personagem, normalmente ela está num estado de rigidez material, numa dimensão em que ela existe, não enquanto consciência



“A Zona”

psicológica, mas enquanto presença física.

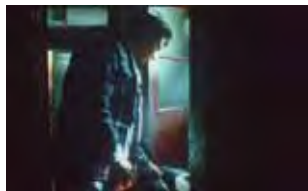
E isso é muito evidente a partir do “Sem Movimento” (2000) e depois em continuidade vêm os outros filmes, como o “Corpo e Meio” (2001). Existem vestígios de uma história, mas a minha forma de olhar é muito distante no que diz respeito aos personagens. Pode ser próxima, como no caso do “Estou Perto” (1998), fisicamente próxima, no limite da pele. Ou pode ser mais distante, como no “Corpo e Meio”, em que trabalho muito com planos gerais, onde pequenas coisas nos vão dando indícios do que pode estar a acontecer nestes planos (que parecem ser planos de transição de uma pessoa que vai de um ponto a outro e que depois regressa). Mas aquilo onde ela vai tropeçando revela esse espaço omissivo que é o que se passa com esta personagem, da qual nós só vemos a sua movimentação física. Mas ela tem um universo psicológico interior que o filme não transpõe. E não transpõe porque as personagens são colocadas em situações, para que isso pareça natural, em que o diálogo não é natural.

No caso do “Sem Movimento”, são concorrentes que estão dentro de um carro, fisicamente fechados, mas o diálogo entre eles não é natural. Os concorrentes não falam uns com os outros e estão fechados, embora muito próximos uns dos outros (tem de estar pela natureza do jogo em que estão envolvidos e provavelmente por aquilo que os leva a lá estar). Têm de estar fechados sobre si mesmos e a câmara não ultrapassa essa barreira que é a pele.



“Sem Movimento”

No caso do “Corpo e Meio” não interessa contar a história; interessa adivinhar a história através do percurso, através dos objectos, através da forma fantasmática, quase como um fantasma que está visualmente ausente da história mas que está presente em cada um dos planos. Como se fosse dele o olhar. E muitas vezes é isso que quero dizer com presença: existem, muitas vezes, nos filmes sem personagens, uma personagem que é a presença que condiciona o olhar – é quem olha para isto – não é uma pessoa, é outra coisa. Também não sou eu, apenas.



“Corpo e Meio”

É, se calhar, uma forma de olhar para a realidade que é minha, mas eu não me considero o ponto de vista daquela história, daquele conjunto de sensações. É qualquer coisa que já pré-existe, o espaço já pré-existe. Pelo menos é dessa forma que eu tento colocar a câmara e movimentar-me no interior desses filmes mais abstractos, como o “Remains”, “A Serpente”, o “Arquivo”, que eu acho que não são filmes sem narrativa. Isto é, têm uma narrativa microscópica ou uma narrativa sem personagens (e nós não temos o hábito de nos confrontarmos com esse tipo de narrativa).

Muitas das vezes, fala-se dos meus filmes como filmes apenas de sons e imagens, como se fossem filmes que não necessitam do exercício da compreensão. E eu francamente não os construo assim. Não sei se falho de alguma forma. Não sei se é também essa questão de a nossa forma de olhar para os filmes estar tão canonizada (e, por isso, é difícil confrontarmos com um objecto que recusa ou que anda ao lado dessa forma de ler dominante).

Algures aqui, entre um equívoco que pode ser meu ou uma

forma de estar no cinema - que pode já estar de certa forma sedimentada-, para mim como realizador, pode estar aqui a razão de se atalhar terreno e de se pensar que os meus filmes são objectos meramente lounge, ou instalações, ou objectos. Há um lado físico nos filmes, há um trabalho sobre os ambientes e as sensações que me interessa muito, mas que não é o objectivo dos filmes. Existe sempre um conceito, mesmo que muito simples; existe sempre qualquer coisa de narrativo nos meus filmes. Eles progridem muito num determinado sentido. Não se lhes pode mudar a ordem. Eu não consigo conceber a ideia de que os meus filmes são instalações porque não concebo a ideia de alguém entrar a meio de um filme meu. Ou de ver aquilo de trás para a frente e disso ser igual. Esse tipo de coisas não está na minha forma de abordar os filmes.

Os meus filmes pressupõem uma compreensão que é de um esboço de narrativa. Embora, se os personagens não se mexem, se os personagens quase não falam – por razões que têm a ver com a natureza da sua situação –, se o tempo é tratado como algo que não progride ou se as acções que são vistas não produzem uma causalidade imediata, é muito difícil estar a movimentar-me dentro de um cinema narrativo canónico. É por isso que talvez o meu cinema seja considerado não-narrativo. E, de facto, não tenho grande interesse enquanto realizador em abordar o cinema desse ponto de vista, de contar histórias. Sobretudo numa curta acho isso um desperdício: que história se pode contar no fim de uma curta que interesse a alguém?

DR Eu concordo com essa questão narrativa. Parte dos teus filmes até são bastante narrativos, na minha opinião. Mas isso também tem a ver com uma questão – pelo menos no “Sem Movimento” e no “Corpo e Meio” que são mais óbvios – há sempre ali uma semente de conflito. É essa semente que, como espectador, me agarra à história, que eu gosto de tentar seguir. Não sei se concordas com essa ideia de conflito?

SA Sim, concordo. Às vezes é um conflito visceral. No caso dos personagens, quando estes não existem, existe um conflito que é de outra ordem, mas que é quase biológico: entre a aridez da primeira parte do “Remains” e a aquela coisa quase microscópica, mas explosiva e ultra romântica. Essa fricção que se passa entre essa primeira parte e a segunda é um conflito: esse contraste é um conflito.

Só que está a ser colocado não na personagem e não querendo saber o que a personagem faz com este conflito. Eu conheço essa teoria, porque aprendi na escola. Eu sei como poderia abordar aquilo, mas não me tem interessado. Este meu último filme [“Voodoo”, 2010] é um bocadinho mais aberto a esse nível. Funciona com os dois níveis ao mesmo tempo, ou seja, devolvi personagens aos filmes e não retirei o outro lado. O que fiz foi avançar as duas coisas em paralelo e ver como funciona.

DR Vou de certa forma simplificar, mas há duas fases nas tuas curtas-metragens: uma que termina no “Corpo e Meio” e outra que começa com o “Remains”. E, curiosamente, começa-se a ter dificuldade em classificar os teus filmes, entre a ficção



“Remains”

e o experimental. O que tens a dizer sobre isso? Achas que, na verdade, essa segunda fase é mais experimental, diferente do que fazias antes (que era uma fase mais ficcional)?



“Estou Perto”

SA Se virmos em vista aérea entre os filmes, começo com um filme – que eu acho que teve o seu lugar na história, também já não vejo o filme há muito tempo; mas tenho a certeza de quando o vir, agora já posso dizer que me apeteceria fazer outra coisa, que já não estou naquele ponto – o “Estou Perto”, que é um filme com muita vontade de por coisas. Tem um lado de primeiro filme: muitos diálogos, muitas bandas de som simultâneas, muito texto, muitos planos muito diferentes. Não há nada de muito sólido. É algo da consciência, talvez como se fosse uma filmagem psicanalítica tão espremida no interior de uma cabeça. Algo que não é bem uma associação livre mas uma miscigenação do tempo, do espaço e das personagens. Tudo aquilo é uma roda de simulações.

O que eu tentei fazer foi depurar e foi logo abrupto do primeiro [“Estou Perto”] para o segundo filme [“Sem Movimento”]: não há diálogos, estão todos fechados aqui neste espaço, por aí fora... No “Corpo e Meio”, continuando essa linha, não havia diálogos, mas havia movimentações de personagens e uma abordagem estética completamente diferente, com materiais diferentes. O “Estou Perto” foi mais eléctrico, mais feérico; o “Corpo e Meio” é mais concreto, agarrado ao cimento, à terra, aos elementos, ao fogo. Tudo muito concreto. E depois vou tirando as personagens: tiro as personagens para o “Remains” e, depois, para os outros filmes, vou depurando, depurando, até já estar num território que se pode considerar, por comparação aos objectos dominantes, mais experimental.

Tenho alguma resistência em considerar os meus filmes experimentalistas, porque isso também serve, da mesma forma, para considerar os meus filmes poéticos. Depois, surgem frases como: “Ok, se é experimental, não é para perceber.” Eu vejo também muito experimentalismo que detesto, e que não é construído como construo os meus filmes. O problema está nas premissas, na forma de iniciar os filmes, depois, na organização dos materiais. Ela não é experimentalista, é até bastante clássica na forma de construir os filmes: um plano a seguir ao outro e o som não é livre.

Eu sou bastante controlador da experiência do espectador, da relação do espectador com o filme. São talvez filmes mais musicais que, como a narrativa está mais diluída, não é tão evidente porque não tem uma personagem com o qual nós nos possamos identificar e seguir. Têm uma textura mais musical e uma progressão mais abstracta. Se calhar, no “Remains” é mais fácil de perceber porque aquilo são quase dois planos – são muitos planos em cada um, mas são dois planos essenciais – que fazem fricção.

Todos estes filmes experimentais lidam com situações que eu já tinha experimentado antes: do objecto e do humano; do material e do imaterial. Esta coisa transitória: pessoas que são filmadas como se fossem objectos e objectos que são filmados como se tivessem uma consciência de personagem. Essa troca

estava nos meus primeiros três filmes e está expresso, de outra forma mais evidente, nos três filmes seguintes. E o exercício de depuração faz com que eles pareçam mais experimentais e, de certa forma, estão a perder os traços mais comuns à maior parte dos filmes. Mas também sinto que a designação “experimental” serve, muitas vezes, para aglutinar uma série de objectos que eu não considero experimentais. Os meus filmes, por exemplo, não os considero, francamente, experimentais.

Este exercício da forma de olhar e da linguagem cinematográfica proporciona este fenómeno curioso: um cinema que escape de determinado tipo de cânones é atirado para uma outra esfera, que já não é a do cinema. Isso é um processo que nós temos assistido, ou seja, os filmes estão a ser expelidos para o circuito de exibição, ainda que minoritário, para zonas específicas, no interior dos festivais.

Quase todos os festivais hoje em dia têm uma secção para filmes que se consideram mais experimentais. Muitas vezes, são objectos sem nexos, por assim dizer; outras vezes, são exercícios que não são tão experimentais que justifiquem esse epíteto. São simplesmente filmes que não são parecidos com os outros. Eu tenho sido atirado para o domínio do experimental sem me sentir identificado com muitas das coisas que vejo à volta do meu filme, em secções desse género. É como uma espécie de saco que serve para atirar tudo o que não está dentro de determinados cânones. Acho que tudo tem estado a estreitar a esse nível – o que é pena, porque eu acho que o cinema pode oferecer muito mais do que aquilo que tem oferecido.

Eu só me sinto bem no cinema se estiver a experimentar, ou a fazer filmes que não vejo feitos. Os meus filmes pode-se não gostar deles mas não se vêem muitos filmes iguais aos meus. Eu pelo menos não vejo. Quando os faço não ando à procura de referências, nem de citar. A minha via não é a cinefilia, nem nada que se pareça. É uma coisa mais idiossincrática, mais própria. É outro tipo de abordagem ao cinema que me é mais natural. Não estou a fazer esforço para isso, para ser radical. É a minha forma de me posicionar. Não me sinto entusiasmado se não for assim.

DR Esta questão de categorias é interessante, porque se nós quisermos ver com mais detalhe, até podemos sentir uma certa aproximação ao género documental, tanto em “A Serpente” como no “Arquivo”. Aliás, o título “Arquivo” é uma aproximação clara ao género documental: é uma tentativa de cartografar as coisas, o que existe.

SA Exacto. A esse nível sim. Mas lá está, eu não perco, mesmo nesses objectos mais abstractos, a concretude. Nem no momento em que filmo, nem nos objectos finais, em que se sente que eu estou a olhar para qualquer coisa de concreto. Não estou a olhar no vago à procura de texturas, ou à procura de imagens ou planos bonitos, ou sons. Não estou à procura disso: estou à procura de muito mais que isso. É uma forma de olhar para uma determinada realidade, para algo muito concreto que me interessa, por razões que muitas vezes nem eu consigo explicar numa fase inicial, mas onde eu sinto que há qualquer coisa.



“Arquivo”

DR Falas muitas vezes sobre a premissa. Consegues explicar um pouco melhor: tens frases, conceitos, palavras, imagens? Como é que tu comesças? É muito importante a premissa: tu dizes que às vezes até acabas com a premissa que começas.

SA Normalmente acabo com a mesma premissa que comecei, e, às vezes, as premissas são formas de me por a movimentar. Às vezes, são mesmo premissas cruas: no caso da proposta do “Remains” havia um tema, o 10 [curta feita para o projecto dos dez anos do Curtas Vila do Conde]. Eu parti desse número, o dez, invertei e aquilo para mim são os dois compassos, o zero e o um, quase como um código binário. Existência e não existência. E foi essa forma de abordar o filme, com zero e um; de falar sobre isto: como é que se passa do zero para o um. Essa primeira fagulha que faz algo existir ou essa última réstia que leva àquilo que existe desapareça. E é uma premissa com a qual comecei e com a qual terminei.

No “Cadáver Esquisito” (1997), por exemplo – que foi um filme que fiz nos meus tempos de escola – a premissa era uma figura geométrica. Era tão abstracto como isto. Outras vezes quero fazer um filme sobre o espaço e sobre algo que falta no espaço. Fazer um filme em que aquilo que eu mostro pressupõe sempre a falta de alguma coisa. É essa a razão de ser do “Corpo e Meio”, por exemplo. Há um corpo que nós vemos e há um espaço que daria para outro corpo e que não está lá. É esse o sentido, é essa a premissa.

Outras vezes a premissa não é específica de cada filme, mas acaba por estar como uma constante na minha forma de me posicionar relativamente aos filmes no ponto de vista da narrativa: uma certa tendência minha para personagens que estão num estado de passividade, ou de suspensão. É algo que acabo, tendencialmente, por ir buscar e que também faz parte destes pontos de partida.

DR Quando falava de poesia nunca foi no sentido de categorizar...

SA Sim, sim. Eu estou só a clarificar... Se digo que sim, pode querer significar uma coisa que eu não quero que signifique. É só por isso. Não é por pensar que quando estás a dizer isso, estás a dizer uma coisa específica. É só para clarificar em que é que sim, e em que é que não.

DR Nesse sentido, é curioso ler as tuas sinopses, porque parece que fazem um complemento ao filme. Mas elas também não são muito concretas; são, por outro lado, muito espaciais.

SA Pois. Eu não gosto de preencher o que há de narrativa no filme ou que há de mais fácil de contar nos filmes. Não gosto de preenchê-los com a sinopse, porque, de certa forma, isso ou esgotaria o interesse pelo próprio filme ou condicionaria demasiado o olhar do espectador. Gosto que as sinopses dêem o mesmo espaço que o filme dá e é por isso que elas têm tendência a não ser muito concretas (no sentido, de não ajudarem a compreender um filme). Eu pressuponho que quem está a ver o filme já leu a sinopse, e não quero que o filme subverta essa experiência. E também não quero esgotar o filme naquilo que aparece lá. A



“Corpo e Meio”



“Corpo e Meio”

sinopse serve como mote de leitura e depois de reacção ao próprio filme. Funciona nos dois sentidos. Às vezes são fragmentos do argumento, outras vezes são fragmentos de coisas que não estão explicitamente lá, mas que estão na génese.

DR Os teus filmes são muito trabalhados visualmente, e gostava que explicasses um bocadinho o teu processo. Isto é, as tuas curtas tem uma carga visual forte e são muito bonitas. Às vezes parece que estás ali a fazer um desenho de luz. Como é que é o teu processo? Como é que tu constróis o plano?

SA Eu não faço planificações. Nos tempos de escola tínhamos que conceptualizar o filme nessa planificação: era uma coisa escolar e depois a execução do filme era a execução dos planos que estavam pensados e que eram a conceptualização formal daquele filme. E eu cedo percebi que isso era bater com cabeça na parede: ou essa conceptualização já é feita com base em qualquer coisa que se conhece; ou, assim no vazio, logo a seguir ao argumento, sem os espaços, sem os actores estarem muito pensados, acaba por não funcionar. Também percebi que acabo por ter muita tendência para mudar de opinião no meu embate com o espaço.

Eu nunca faço planificações, elas não existem durante a execução dos filmes: vou reagindo com os actores, aos espaços, e à luz que esses espaços têm. Por isso, é curioso falares de luz, porque é uma das coisas que, para mim, define o meu olhar: é qualquer coisa da relação do espaço com a luz, da transição do negro para o que está iluminado, na forma como jogo no interior do enquadramento. Posso desperdiçar dois terços do enquadramento com uma zona completamente escura onde não se vê, concentrar num canto, coisas desse género que são mais ou mesmo naturais no meu processo de trabalho do enquadramento. E isso parte da minha relação com espaço, com os actores no espaço. Só aí é que eu descubro como quero filmar. Muitas das vezes a minha forma de os ver no espaço é muito condicionada pela luz que existe nesse espaço. E as minhas planificações acabam por andar muito à volta disso: do actor, do espaço, da luz ou do ambiente sonoro que está associado a esse espaço. Esse é o meu método de trabalho até agora: descobrir o filme formalmente nalguns casos; e, outras vezes, mesmo a nível de conteúdo: o que é que se vai passar, qual é o movimento que o actor vai fazer. Vou gerindo o meu tempo de rodagem com os decórs que estão escolhidos.

DR Queria aproveitar para te perguntar quais foram as diferenças substanciais que sentiste entre as curtas e a longa [“A Zona”, 2008]. A relação entre a longa e a curta. Como foi esse processo?

SA Para mim não houve grande dificuldade, porque os métodos que usei – a forma de organizar a rodagem – foram iguais. Na longa são exponencialmente maiores. As questões que surgem são de outra ordem. Mas forma de abordar cada dia de rodagem foi a mesma: tanto na longa como na curta que fiz imediatamente seguir. Todos os filmes têm processos ligeiramente diferentes. Há algumas curtas em que a rodagem sou eu

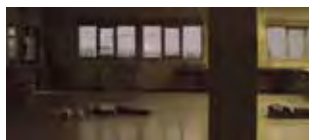


“A Zona”

e pouco mais (“Remains” e “A Serpente” são feitas assim) e há outras em que eu trabalho com equipas e aí a orgânica é um bocadinho diferente.

Este filme que eu fiz agora é uma espécie de súpula das duas coisas: trabalhei com uma equipa generosa, muito pequenina, que me dava bastante maleabilidade e bastante capacidade de fazer aquilo que eu gosto de fazer, que é reagir às coisas. Neste caso, foi de forma mais rápida porque a equipa era mais ligeira, os meios eram todos eles mais ágeis. Mas não senti nenhuma diferença na minha forma de trabalhar entre a longa e a curta. Só aumentou exponencialmente o tempo em que as dificuldades se fazem sentir. Com estes anos, acabo por ter alguma experiência e mais rapidamente tenho a certeza do que quero fazer. Estou muito mais determinado no plateau. Raramente filmo um plano para depois deitar fora. Mas também não encaro a rotação de uma forma muito fechada.

Neste momento, sinto-me com a experiência necessária para abordar a diversidade das curtas e das longas, usando a experiência de ambos formatos. Mas é, sobretudo, uma experiência mais geral, não tem a ver com o formato específico em que estou a trabalhar. Tem a ver com a adequação geral entre a forma e o conteúdo, utilizando os meios que tenho ao meu dispor – visuais, sonoros – para construir cada filme. Mas não senti, francamente, essa diferença, não tive nenhum pressuposto, não senti necessidade de nada em especial. Esta minha longa também é muito específica: é uma longa que passeia por várias coisas que se viram nas minhas curtas. Não é uma súpula, mas é uma articulação, na duração longa, de coisas que já tinha experimentado. Por isso, não me senti novo, a descobrir mais do que o que faço numa curta. Embora se possa descobrir sempre em cada filme.



“Voodoo”

DR Já agora, falando do “Voodoo”, tu falas em diferenças, voltas a ter actores e uma narrativa mais clara. Ao fazer “A Zona” e agora o “Voodoo”, achas que estás a regressar aos inícios, do “Corpo e Meio” e do “Sem Movimento”, num movimento circular?

SA Acho que este filme [“Voodoo”] é mais aberto do que o “Corpo e Meio” e do que o “Sem Movimento” (que não são propriamente filmes abertos). Este filme é mais despudorado, não é tão feroz. É um filme onde eu não sou tão feroz comigo mesmo, ao permitir uma disciplina qualquer que me auto-imponha: “Isto é fácil de mais” ou “Isto não quero”.

Eu tenho a tendência, muito obsessiva, por qualquer coisa de síntese, de não usar mais do que é preciso. Por isso, digo que mesmo quando são narrativos, os meus filmes são eficazes: não dizem nada mais do que uma vez. Por isso, quem não apanhou daquela vez, já está em défice, já vai ter de compensar de alguma outra forma. Não gosto de me repetir ao longo de um filme, da redundância, de ser demasiado ostensivo na explicitação das ideias, de anunciar ao que venho. Gosto de deixar esse espaço no interior do filme para que eu possa continuar mantendo segredos para mim próprio e mantendo também espaço para o espectador. Sem anunciar demasiado. Controlando formal-

mente, mas não controlando ao ponto de que a experiência do espectador seja totalmente condicionada pela minha organização dos materiais. E, neste filme, há algo de diferente: é um pouco mais aberto, mais permissivo; a minha forma de me posicionar é mais ambígua. É ingrato porque ainda não viste, ainda ninguém viu, aliás, tirando quem ainda está a trabalhar nele. Mas é um filme mais ambíguo: às vezes parece um filme clássico; às vezes parece um filme completamente abstracto; às vezes parece um filme de relações entre personagens; outras vezes essa relação está constantemente a ser sabotada. É um filme que está instalado num ponto que não é claro, não é evidente. E, por isso mesmo, sendo bastante académico na forma como está filmado, as leituras que ele pode ter dependem muito do que o espectador usa para preencher os intervalos. Nesse sentido, ofereço mais ao espectador para que ele possa ir numas direcções ou noutras, e ofereço um tipo de matéria prima que é mais emotiva ou mais fácil de criar empatia.

Por isso, na sua forma final, o próprio objecto é mais aberto às interpretações, mas não de uma forma em que “Eu não percebo nada, então isto pode ser o que eu quiser”. É diferente: eu percebo o que está aqui, mas não é tão fácil como aquilo que estou a ver à primeira vista, porque senão isto não estaria lá (ou estaria de outra forma). Existe o mesmo rigor ao colocar cada som e cada imagem; mas, desta vez, disseminei elementos contraditórios e elementos suficientemente ambíguos para que o espectador, ao fazer esse trajecto no interior do filme, se possa inclinar mais nuns sentidos ou noutros. E com isso fazer a sua experiência.

É um filme igual aos outros também, mas é um filme mais aberto.

DR Sei que não gostas muito de falar disto, mas quando vi o “Corpo e Meio” foi numa altura em que tinha conhecido há muito pouco tempo o Aleksandr Sokurov. E sempre te achei muito próximo do Sokurov e do “pai” do Sokurov, o Andrei Tarkovsky. Sentes alguma proximidade quanto a isso?

SA Eu vi esses filmes, gosto desses filmes, assim como vi muitos outros filmes muito diferentes desses que também gosto (e eu também acho que estão lá, nos meus filmes). É legítimo que se façam essas associações. Quando comecei com o “Estou Perto”, falava-se muito no Wong Kar Wai; depois falava-se no Tarkovsky, no Sokurov; depois ouve-se falar sobre muitas outras coisas.

Admito todo o tipo de associações a esses universos: são filmes que vi, são filmes que gosto (se calhar não inteiramente). Mas gosto também de coisas que às vezes nem sequer estão no centro desses filmes. Como te disse, não sou muito pela via da cinefilia; não me considero cinéfilo. De facto, há muitos filmes que me faltam ver, e ainda bem, que são essenciais para a história de cinema. Há muita coisa que ainda não vi e que ainda tenho para ver. Tenho muito pela frente, e também a minha forma de olhar para os filmes nunca é muito por essa via da citação referencial.



"A Serpente"

DR Vou insistir na pergunta noutro sentido, que passa pela relação com cinema português. Tu, que seguiste a escola de cinema, sentes-te influenciado por algum tipo de coisas que foram feitas no cinema português?

SA Sim, obviamente. Sinto que aquilo que faço não poderia fazer noutro lado. Não por razões de produção, mas porque me sinto acompanhado numa mesma vontade de abordar o cinema de uma forma criativa, livre. Apontando caminhos ou direcções que não são as do cinema dominante. Nesse sentido, sinto-me muito acompanhado porque vejo muitos realizadores, uma média enorme de filmes interessantes (atendendo ao tamanho do país) que estão a querer afirmar os seus próprios universos. De certa forma, sinto-me acompanhado. Se me sinto influenciado directamente por algum filme ou realizador em particular? Não, eu admiro alguns filmes, de alguns realizadores e, por isso, serei influenciado por esses filmes, como sou influenciado por outros. Vejo livremente e sem qualquer hierarquia de gosto vários filmes diferentes e não gosto de fazer essa hierarquia de gosto. São coisas contraditórias: sempre vi filmes de autor misturados com mainstream.

O meu universo é muito moldado por essa relação porque o cinema que faço, ao nível do tempo, tem muito a ver com o cinema metafísico, próximo do Tarkovsky; mas, ao mesmo tempo, nos filmes há um tom do subgénero. Para mim, isso está muito sintetizado em "A Serpente" ou no "Arquivo": são filmes em que a matriz é uma matriz de género. "A Serpente" era, literalmente, uma adaptação estranha do "Village of the Damned" [Wolf Rilla, 1960] que é um filme dos anos 60, de série B, que teve o seu remake feito pelo John Carpenter [1995].

E o "Arquivo", da mesma forma, teve a sua raiz naqueles filmes de arquivo, literalmente: filmes de estudo, de análise, cruzando com aqueles filmes em que acontece algum fenómeno natural que modifica toda a ordem das coisas. Há um modo de cinema fantástico, que sempre gostei. E dessa mistura nasce aquilo que faço. Não é um cinema metafísico por si, nem um cinema de género – que tenha esses códigos enraizados a funcionar como género –, mas são filmes que juntam essas duas coisas aparentemente opostas e juntam-se porque não faço qualquer tipo de hierarquia.

Quando digo que sou feroz perante mim próprio, é nas opções que eu faço. Algumas nem são uma questão de preconceito: é uma abordagem sincera aos objectos. E aí admito algumas coisas e outras não me parece que façam parte daquele projecto. Preciso de uma bússola para fazer as minhas escolhas e às vezes elas são livres, e outras são estas auto-imposições, disciplina de olhar para as coisas; mas não é férrea ao ponto de não poder misturar duas coisas que aparentemente são tão opostas como um Romero e um Tarkovsky.

DR Já agora para prolongar e finalizar a questão, sentes-te influenciado por outro tipo de coisas, como a música ou a literatura?

SA Sim, no campo musical gosto de texturas sonoras: ouço muita música. E tudo o resto influencia sempre quem lida com



"Arquivo"

os materiais que nós lidamos. Somos influenciados pela fotografia, pela música, pela literatura. Naturalmente, lidando com o tipo de matérias que eu lido, tenho interesse por áreas que são tangenciais ao cinema.

10

O FUTURO PRÓXIMO DEZ ANOS DE CURTAS- METRAGENS PORTUGUESAS (2000-2009)

DANIEL RIBAS

AGÊNCIA - UMA DÉCADA EM CURTAS

Uma década pode ser aferida por números, por contrastes ou por uma tabela cronológica. E, mesmo assim, será sempre impossível sentir as ténues alterações de um formato como a curta-metragem. A primeira década do século XXI foi, decididamente, uma década com grandes filmes, pequenas obras-primas de um género que teima, muitas vezes, em ser olhado apenas como ritual de iniciação no cinema. Por isso mesmo, são aquelas curtas mais verdadeiras ou mais intensas que se destacaram no panorama português. Ainda assim, de uma forma muito genérica, os anos 2000 foram marcados por duas velocidades e por uma transição significativa nas formas de financiamento do sector. Daí que o balanço seja difícil de se centrar em apenas uma ideia chave. Se servir: esta década teve bons filmes, assim como teve curtas dispensáveis.

Não há forma de falar destes anos sem começar no momento fundador do ano 2000. A década anterior tinha sido um tempo fulgurante para um formato até então mais ou menos obscuro. Desde essa altura, com um apoio sustentado e credível do Instituto do Cinema, foi possível haver uma alteração profunda dos modos de produção e, dessa forma, houve um aumento da capacidade económica para mais realizadores poderem filmar. Esse crescimento exponencial de filmes produzidos gerou uma consequente euforia. E provou-se que, muitas vezes, é da quantidade que nasce a qualidade.

A história desses anos é mais ou menos conhecida: o ano 2000 é celebrado no seio da Agência da Curta Metragem com um livro que institucionaliza a designação “Geração Curtas”. A expressão tinha sido empregue pelo crítico Augusto M. Seabra no jornal Público, em Outubro de 1999, para sinalizar a existência de um corpo de cineastas que despontava na curta-metragem e que trazia um fulgor de sangue novo ao cinema português: “Há diferenças nestes autores, o que convém ressaltar, mas predomina um cosmopolitismo com evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo”. Para além dessa diversidade latente, Seabra notava, nesses novos autores, uma evidente disposição para se distanciarem dos padrões da história do cinema português. Nesse livro, outros autores apontavam uma certa desconfiança em considerar a existência de um movimento geracional, sobretudo pelas diferenças formais e temáticas entre esses cineastas. Mas coincidiam com a ideia do momento fulgurante de produção e do consequente nascimento de diversos olhares singulares.

De certa forma, os anos imediatamente seguintes serviram como ressonância desses anos, já que vários filmes decisivos foram lançados nos festivais. Nesse sentido, essa transição de século serviu como a institucionalização das empresas de produção que cresceram no seio dos realizadores mais festejados da “Geração Curtas”. Casos de O Som e a Fúria, Zed Filmes, Luz e Sombra ou a Lx Filmes.

Em consequência disso, os primeiros anos da década são ainda anos de uma euforia da curta-metragem, cujo reflexo será o número elevado de filmes que estrearão no circuito comercial, chegando mesmo, em 2003, às 16 estreias, sempre como complemento a longas-metragens. 2001 e 2002 são mesmo os dois

¹ VVAA (2000). *Geração Curtas – 10 Anos de Curtas Metragens Portuguesas (1991-2000)*. Vila do Conde: Agência da Curta Metragem.

² Seabra, Augusto M. (1999) “Saudações às ‘Gerações Curtas’”. In Público, 31 de Outubro de 1999.

anos com mais apoios do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM) a curtas-metragens (25 e 26 filmes apoiados, respectivamente). Sem dúvida, esses anos são caracterizados por uma produção constante e uma plêiade de propostas estéticas e narrativas.

Da década de 2000, ao nível da curta-metragem, a ficção foi mais relevante, quer na qualidade dos projectos, quer através do impacto crítico e da presença em festivais. Num nível análogo esteve a animação com um percurso brilhante através de alguns filmes paradigmáticos. Para além disso, o documentário de curta-metragem serviu para o nascimento de novos autores, reflexo de um movimento, que surgira já nos anos 90, do documentário contemporâneo português. Também é de notar, na década, o aparecimento do filme experimental enquanto categoria institucionalizada em diferentes festivais.

De regresso à transição de século

Ainda nos anos iniciais do século, vários autores da “Geração Curtas” apresentam alguns dos trabalhos iniciados na década anterior. Desse panorama sobram as propostas de dois autores carismáticos: Sandro Aguilar e Miguel Gomes.

No primeiro caso, Aguilar surge com estilo muito rigoroso, onde é essencial a beleza visual da imagem. Isso viu-se, nesses anos, através de filmes como “Sem Movimento” (2000), “Corpo e Meio” (2001) e “Remains” (2002). “Corpo e Meio” acabaria por ser o filme mais premiado – vencendo mesmo o Curtas Vila do Conde em 2001 –, representando a síntese de uma proposta estética arrojada, onde se combina um forte minimalismo narrativo com uma ideia de sublimação estética. Em “Corpo e Meio”, a história de um trabalhador da construção civil que perde alguém é levada a um extremo transcendente, algo que é conseguido através da lentidão narrativa e também da cor e da configuração dos planos, que nos surpreendem como construções pictóricas visualmente excitantes. Há um plano, nesse filme, que resume a proposta de Aguilar: um lento movimento de câmara revela o espaço onde estamos – é um prédio em construção; daí a câmara mostra a personagem principal em intenso labor, acompanhado pelas faíscas dessa actividade; finalmente, revela-se uma cidade, ao pôr do sol. Nesse movimento, estão plenamente condensadas as contradições entre a solidão de um homem e uma cidade anónima, aparentemente fria e ausente.



“Corpo e Meio” de Sandro Aguilar

Miguel Gomes está, em termos cinematográficos, num lado quase oposto. O início de século é muito frutuoso ao nível da quantidade de curtas produzidas, desde “Entretanto” (1999), ainda na década anterior, passado por “Inventário de Natal” (2000), “31” (2001) e “Kalkitos” (2002). Apesar de serem, todos eles, filmes bastante diferentes, a verdade é que a obra de Gomes, nesses anos, ganhou uma aura de singularidade, já que as suas curtas se mostravam bastante iconoclastas, sobretudo devido às estruturas narrativas não convencionais – desde a ficção-documentário de “Inventário de Natal” até ao home movie

³ Raskin, Richard (2002). *The Art of the Short Fiction Film (A Shot by Shot Study of Nine Modern Classics)*. Londres: McFarland & Company.

que é “31”. Nesse sentido, as curtas do realizador assumem uma postura puramente cinematográfica, mas também experimental, já que se dedicam a diferentes géneros, muitas vezes quase opostos entre si. Ainda assim, o cinema de Gomes tem uma personalidade própria, que remete para um território da memória afectiva, que parte da infância até à adolescência (veja-se, nesse sentido, as personagens principais e as referências constantes a acontecimentos e filmes de outros tempos).

O caso paradigmático da dupla Aguilar e Gomes (que, curiosamente, partilham a mesma casa de produção, O Som e a Fúria) apresenta os dois caminhos bastante distintos que a curta-metragem portuguesa seguiu ao longo da década. Veremos mesmo que, mais tarde, estes opostos voltarão a sentir-se. Utilizando a proposta de Richard Raskin: “(...) there are two modes of storytelling in the modern short: the non-verbal and the dialogue based.”, podemos mesmo supor duas estratégias cinematográficas diferentes, sem que, contudo, se possam resolver apenas nesse contexto. A verdade é que, no caso de Aguilar, a curta é entendida através de um olhar realista sobre o mundo, apostando numa estratégia narrativa baseada em muitos 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 (mesmo que os diálogos nem sempre sejam omnipresentes, como em “Inventário de Natal”). O lado fantasista de Gomes chega ao ponto de colocar lado-a-lado, em “31”, uma referência ao “Feiticeiro de Oz” e, logo de seguida, uma referência ao 25 de Abril. A posição destes dois momentos históricos causam uma fricção narrativa que coloca o filme num patamar de uma realidade múltipla, onde os valores da ficção e da realidade se misturam. E será assim quase todas as suas curtas (e até mesmo nas longas).

Ainda na primeira metade da década aparecem outras curtas que revelaram alguns autores, casos dos filmes de Inês Oliveira (“O Nome e o N.I.M.”, 2003), João Carrilho (“À Margem”, 2001), João Figueiras (“Contrarritmo”, 2000) ou Jorge Cramez (“Venus Velvet”, 2002). Estes cineastas demonstram uma certa tendência para a curta se revelar de forma realista, mas atenta à qualidade visual do plano (de certa forma, estes autores aproximam-se do modelo de Aguilar). Aliás, este é um momento definidor de um tipo de curta com uma produção muito profissional e onde toda a lógica de construção cinematográfica concorre para a excelência visual.

Há, contudo, em 2002, um momento importante de transição. Para além de uma mudança governativa e de uma crise económica (falava-se, por exemplo, sobre o país estar “de tanga”), o ano é paradigmático porque, a partir de então, o ICAM diminuiu, consecutivamente, os apoios à produção de curtas-metragens. Se em 2002 eram 26 projectos apoiados, em 2003 esse número reduziu-se para 14 e, nos anos seguintes, até 2008, esse número manteve-se com ligeiras variações (em 2008 foram apoiadas 12 curtas). Como veremos, apenas através de fontes alternativas de financiamento foi possível a alguns autores produzirem as suas obras.



“31” de Miguel Gomes

O ano também fica marcado por uma decisão inédita do júri independente do Curtas Vila do Conde que resolve não atribuir o prémio principal na competição nacional. Para além de ser um momento delicado, motivou uma intensa discussão sobre a validade da existência de propostas realmente interessantes na curta-metragem portuguesa. A discussão revelou-se estéril, até porque, como a década revelou, novos valores surgiram.

Novas estratégias de produção

Mas, para além deste decréscimo da produção, a década assistiu a uma transição diferente. A maior parte dos autores da “Geração Curtas” começava a interessar-se e a arriscar o formato longo. Com o aumento dos subsídios do ICAM, ainda nos anos 90, e com o aparecimento dos apoios a primeiras obras, a nova geração que surgira durante a década anterior tem, assim, a oportunidade de experimentar a longa-metragem. Durante estes anos foi possível, assim, assistir à estreia de vários nomes da nova geração. O destaque vai para o sucesso internacional de dois autores: numa primeira fase, João Pedro Rodrigues e, mais recentemente, Miguel Gomes. O primeiro foi autor dos filmes “O Fantasma” (2000), “Odete” (2005) e “Morrer Como um Homem” (2009) e centrou-se, sobretudo, num olhar sobre uma Lisboa alternativa, focando as comunidades gay e travesti.



“Morrer Como Um Homem” de João Pedro Rodrigues



“Aquele Querido Mês de Agosto” de Miguel Gomes

No segundo caso, depois de uma estreia mais tímida, com “A Cara que Mereces” (2004), Gomes consegue um retumbante êxito internacional com “Aquele Querido Mês de Agosto” (2008), um filme que regressa ao interior de Portugal e faz um retrato sociológico das bandas de música popular. Mas o que faz sucesso no filme é, sobretudo, a sua estrutura narrativa, misturando documentário, ficção e um making of do próprio projecto.

Para além destes, outros autores se estreadam nas longas, com sucessos distintos, como Marco Martins (“Alice”, 2005; “Como Desenhar Um Círculo Perfeito”, 2010), Sandro Aguilár (“A Zona”, 2008); Margarida Cardoso (“A Costa dos Murmúrios”, 2004), Tiago Guedes/Frederico Serra (“Coisa Ruim”, 2006; “Entre os Dedos”, 2008), Catarina Ruivo (“André Valente”, 2004; “Daqui P’rá Frente”, 2007), Jorge Cramez (“O Capacete Dourado”, 2007), António Ferreira (“Esquece Tudo o Que Te Disse”, 2002; “Embargo”, 2010) e Inês Oliveira (“Cinerama”, 2010). Contudo, alguns continuaram ou realizaram curtas durante esta década, num interessante esforço criativo a que também não alheia uma vontade de procurar financiamentos alternativos.

Mas foi através desta passagem, em grande escala, dos autores de curtas dos anos 90, para a longa-metragem, que possibilitou, a partir do meio da década, a emergência de um novo conjunto de autores que apareceu em força nas curtas-metragens. Essa chegada deve-se, também, ao reforço das estruturas de produção nascidas no advento do formato nos anos 90. Essa nova rede de produção transformou, decisivamente, o tecido português do audiovisual. Olhando para esse panorama, poderemos citar O Som e a Fúria, Zed – Curtas & Longas, Filmes do

Tejo, Periferia Filmes, Back Maria, Filmes do Fundo, Ukbar Filmes, David & Golias, Luz e Sombra, Fado Filmes ou Clap Filmes. Parte destas produtoras que recorrentemente produzem curtas são também já produtoras com produção de longas-metragens, assumindo-se assim como casas de produção já com alguma projecção financeira. Outras percorreram o sentido inverso: sendo produtoras de longas, procuraram também começar a apoiar curtas.

Outro facto, também decisivo, para um novo tecido audiovisual foi o enorme crescimento das ofertas de formação profissional e superior na área audiovisual. Para além da Escola Superior de Teatro e Cinema, muitas outras universidades passaram a receber ou a consolidar cursos com formação audiovisual, como a Universidade Lusófona, a Universidade da Beira Interior ou a Universidade Católica Portuguesa, apenas para citar três exemplos distintos. Mas muitos outros cursos de licenciatura surgiram no final dos anos 90 e nos anos 2000. Também ao nível do ensino profissional, sobretudo em Lisboa, apareceram diversas escolas a oferecer algum tipo de formação audiovisual, de que se destacam a ETIC e a Restart. Esta nova oferta formativa permitiu a entrada sem precedentes de novos profissionais qualificados no sector e, para já, apenas em parte se notam as alterações produzidas, quer ao nível da qualidade das obras, quer ao nível temático e estrutural.

Também associado a este fenómeno surgiu outro que partiu directamente de uma entidade privada já com pergaminhos no cinema português: a Fundação Gulbenkian. Através de um ambicioso programa de formação ao nível da realização cinematográfica (quer de ficção, quer de documentário) – o Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística –, a Fundação possibilitou, em primeiro lugar, um ensino de qualidade com formadores internacionalmente relevantes e, por outro lado, a produção de curtas-metragens. Numa primeira fase surgiram, assim, uma série de curtas “académicas” a que mais tarde se associou uma série de curtas de produção directa da fundação já sem intervenção formativa. Este programa permitiu, assim, despertar de novos valores na curta-metragem e o nascimento de algumas das mais significativas obras da segunda metade da década.

Um quinto factor foi também decisivo para as alterações da década (e que apenas se sentirá com mais pertinência durante os próximos anos). Falamos do crescimento do digital e da forma como ele se tem tornando, nos últimos tempos, um standard de produção que já vai rivalizando com a utilização do 35mm. Nesse sentido, foi possível a muitos realizadores arriscarem estratégias de produção mais independentes, devido aos custos bastante mais baixos da rotação de um filme. Isso também permitiu um controlo criativo maior e a capacidade de uma produtora conseguir concentrar em si quase todas as fases de produção de um filme. Esta evolução tecnológica facilitou, assim, uma outra vaga de autores muito autónoma, capaz de criar objectos artísticos com personalidade e profissionalismo.

Estes diferentes aspectos concorreram para uma subida do nível médio das curtas-metragens. Com estas ajudas, as estru-

ras de produção conseguiram uma qualidade de produção sem precedentes e, mesmo que continuem a existir filmes frágeis, passou a existir uma quantidade razoável de curtas-metragens que, mesmo não sendo obras-primas, têm uma assinalável qualidade visual e sonora, vincando a existência de um conjunto de equipas de produção muito profissionais.

De regresso à curta

Durante a década foi recorrente o regresso de alguns realizadores que já tinham uma longa carreira na longa-metragem ou que tinham começado a experimentar o formato longo. Seja por uma questão económica (continuar a filmar, mesmo sem possibilidade de continuar na longa), seja por uma questão de adequação narrativa, a curta continuou a ser um terreno fértil.

No caso da “Geração Curtas”, que, como dissemos, arrancou para a realização de longas-metragens, há casos paradigmáticos, como o de Sandro Aguilar que, durante toda a década, continuou a produzir filmes curtos, casos de “A Serpente” (2005), “Arquivo” (2007) e “Voodoo” (2010), prosseguindo a sua pesquisa sobre fragmentos de gestos e de situações que constituem a narrativa diária das suas personagens. Miguel Gomes também regressou com “Cântico das Criaturas” (2006), realizado entre as suas duas longas, procurando, com este filme, re-inventar uma figura histórica (S. Francisco de Assis), num filme bastante livre do ponto de vista narrativo e que consegue misturar três registos totalmente opostos. Também continuaram a produzir outros dois autores relevantes na curta-metragem. João Figueiras trouxe-nos, com “A Olhar para Cima” (2003) e “Paisagem Urbana com Rapariga e Avião” (2007), mais dois filmes com uma destreza narrativa rara. Ambos são exemplos claros de uma economia que a curta facilita, permitindo contar uma história através de uma mistura de momentos subtis e cenas intensas. Através de um minimalismo narrativo, Figueiras demonstra pertencer, claramente, a um modelo de curtas realista e, ao mesmo tempo, visualmente cativantes.



“Paisagem Urbana Com Rapariga e Avião” de João Figueiras

Também Pedro Caldas, já um veterano das curtas, apresentou, durante a década, vários projectos, permitindo-lhe experimentar com diferentes conceitos de de cinema: “Que Tenhas Tudo o que Desejas” (2001), “Da Minha Janela” (2004), “Europa 2007” (2007) e “Um Roupão Vermelho de Sangue” (2009). Nem todas as curtas são totalmente conseguidas, mas será com “Europa 2007” que o autor volta à ribalta. O filme acompanha a viagem de uma mulher que foi raptada para servir como prostituta. A narrativa decorre sempre de noite, numa escuridão que apenas possibilita ouvir os diálogos indiferentes dos raptadores. Nesse sentido, a curta assume uma particular violência simbólica e permite-nos entrar, num resquício de tempo, dentro da malha do tráfico de mulheres, “algures na Europa” como é assinalado no início do filme.

Outro dos autores que regressa à curta é João Pedro Rodrigues (autor de “Parabéns!”, 1997) que, entre as suas longas, apresenta, em co-realização com João Rui Guerra da Mata,

“China, China” (2007). O filme dedica-se a uma rapariga chinesa, jovem, que vive no centro de Lisboa. Entre o início da manhã até à chegada à loja, a narrativa vive da impotência interior da personagem que está, claramente, fora do lugar, fora da cultura. A curta está sempre no fio da navalha, deambulando através dos pensamentos de uma rapariga ainda adolescente que é incapaz de se adaptar a Lisboa. O filme termina surpreendentemente com uma morte física e simbólica de alguém que está perdido numa vida demasiado adulta para a sua vontade de liberdade.

Para além destes, outros realizadores tiveram algum tipo de actividade na curta-metragem, como António Ferreira (“Deus Não Quis”, 2007), Jeanne Waltz (“Agora Tu”, 2007), João Carrilho (“Anónimo”, 2003; “Realce”, 2006), Jorge Cramez (“Nunca Estou Onde Pensas que Estou”, 2004), Miguel Seabra Lopes (“Perímetro”, 2006; “Alasca”, 2009), ou Gonçalo Galvão Teles (“Antes de Amanhã”, 2007).

Mas a década serviu, também, para o regresso de autores consagrados, sobretudo em dois casos paradigmáticos. Alberto Seixas Santos trouxe-nos “A Rapariga da Mão Morta” (2005), um curioso conto sobre o crescimento de uma adolescente que tem uma mão inutilizada. A curta dedica-se a seguir as suas fantasias amorosas, despertando a curiosidade sobre os medos e as frustrações de uma rapariga que se sente esquecida pelos outros.

Também Jorge Silva Melo realizou, em 2008, a curta “A Felicidade”, uma conversa enternecedora entre um pai e um filho, a caminho do hospital, que será também a última conversa entre os dois. Atravessado por uma sensação de fim, a curta é um exercício sobre a forma como as pessoas vivem separadas, apesar de gostarem umas das outras. É um filme de um momento feliz, de um raro encontro no final de uma vida. Podem ainda citar-se os casos de Solveig Nordlund (“Amanhã”, 2004 ou “O Beijo”, 2005) e de Edgar Pêra (“Crime Abismo Azul Remorso Físico”, 2009).

Alguns dos cineastas mais importantes do cinema português também tiveram incursões na curta-metragem. Casos de Manoel de Oliveira, Pedro Costa, João Canijo e Teresa Villaverde. Estes filmes nascem, sobretudo, devido a encomendas de diversas entidades, mas provam que o formato curto também pode ser usado com as suas especificidades. Oliveira, por exemplo, apresentou três curtas durante a década: “Rencontre Unique” (2007), um dos segmentos do filme “Cada Um o Seu Cinema”, realizado no âmbito dos sessenta anos do Festival de Cannes; “Do Visível ao Invisível” (2005); “O Improvável não é Impossível” (2006), feito por encomenda da Fundação Gulbenkian para festejar os seus cinquenta anos; e, no início da década, ainda realiza “Momento” (2002), um videoclip para a música homónima de Pedro Abrunhosa. Pedro Costa também é o autor de duas curtas: “Tarrafal” (2007), segmento do projecto “O Estado do Mundo”, da Fundação Gulbenkian; e “A Caça ao Coelho com Pau” (2007), segmento do projecto “Memoires – Jeonju Digital Project 2007”. João Canijo realiza, para o Festival Temps D’Images, a experiência “Mãe Há Só Uma” (2007) e Teresa Villaverde apresenta, para



“China China” de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da



Mata e “A Rapariga da Mão Morta” de Alberto Seixas Santos

o projecto “Visions of Europe”, a curta “Cold Wa(te)r” (2004).

Uma nova geração

Será a partir de 2006, sensivelmente, que a curta-metragem portuguesa de ficção volta a emergir com fulgor, sobretudo com o aparecimento de um novo autor, João Nicolau, e da sua primeira obra, “Rapace” (2006). O filme vence, pela primeira vez, o prémio principal do Curtas Vila do Conde como melhor curta-metragem da competição internacional e lança, de novo, uma aura de singularidade sobre a curta-metragem portuguesa. Na verdade, “Rapace” é um filme de uma certa geração, porque convoca um certo contexto social e geográfico. A curta passa-se num bairro lisboeta e acompanha o dia de Hugo, um estudante que não tem nada para fazer: levanta-se tarde, brinca com a empregada e vai ter com o amigo a um café. Os dois estão a fazer uma música e querem ir a uma festa à noite. O filme estabelece uma certa anarquia da passividade, embora seja mordaz na forma como os diálogos servem como jogo sociológico. Para além disso, opta por uma linguagem fantasiosa, fugindo de um universo realista com o qual mantém pontos de contacto: Hugo atende o telefone sem haver qualquer telefone físico; Hugo e Manuel ouvem música, mas sem nenhum suporte físico para emitir essa música; no final, uma série de homenzinhos vermelhos dançam numa sala branca. Há muito de ironia e de metáfora na forma como as ligações entre as cenas e os próprios dispositivos dentro das cenas se relacionam com o mundo, mas isso é apenas um subterfúgio para colocar as personagens a reagir às suas próprias incertezas. Surgido no contexto d’O Som e a Fúria, Nicolau aparece como um descendente directo de Miguel Gomes: por um lado, os dois trabalharam juntos, intensamente, nos filmes de Gomes; por outro, ambos partilham uma forma bastante ousada e imaginativa de se relacionar com o cinema.

É, precisamente, um ano depois, em 2007, que surgem outros novos autores, através das curtas “Fim-de-Semana”, de Cláudia Varejão e “Superfície”, de Rui Xavier (ambos realizados no Programa Gulbenkian de Criatividade e Criação Artística). Estes filmes condensavam um dos percursos estéticos da década, ao apostarem num estilo bastante realista e uma depuração formal e económica da curta, utilizando poucos diálogos. São filmes sobre um acontecimento forte que desestabiliza a vida das personagens (no primeiro caso, uma gravidez de uma adolescente; no segundo, um homem que vai nadar para o mar e, de repente, não consegue voltar). Um ano mais tarde, 2008, é o ano da curta-metragem de Rodrigo Areias, “Corrente”, que venceu o prémio máximo em Vila do Conde, apresentando-se com um filme que regressa a um certo primitivismo técnico (é rodado em 16mm e revelado em laboratório caseiro). A história apresenta um encontro improvável entre um mineiro e uma empregada de café que se surpreendem mutuamente no mesmo rio onde gostam de nadar. Através de um contraste entre as imagens “industriais” do processo de extracção da mina e a crueza dos corpos nus, a curta consegue condensar uma ideia de sobressal-



“Rapace” de João Nicolau



“Corrente” de Rodrigo Areias

to afectivo e permite a redenção das personagens no seu mundo.

O processo de entronização desta nova “fornada” de realizadores na curta-metragem institucionalizou-se em 2009, com o lançamento de três filmes que acabam por marcar também a década ao mesmo tempo que apontam sinais de futuro. Desses filmes, dois são produto das segundas-obras de João Nicolau (“Canção de Amor e Saúde”) e Cláudia Varejão (“Um Dia Frio”). No caso de Nicolau, a sua segunda curta vem confirmar todas as qualidades da sua abordagem narrativa: “Canção de Amor e Saúde” é um pequeno filme sobre um encontro improvável (e também fantástico) num centro comercial decadente, entre o empregado de uma loja de chaves e uma rapariguinha que pretende uma cópia de uma chave muito estranha. É um pequeno passaporte para uma realidade alternativa (o parque de Serralves), onde as personagens vivem um jogo de situações pouco interessadas numa lógica com princípio, meio e fim. Há alusões, situações cómicas e uma profunda capacidade de entender a matéria cinematográfica como uma arte do inesperado, uma arte que vai para além da realidade. No caso de Varejão, a realizadora excede o prometido na primeira curta e com “Um Dia Frio” apresenta uma narrativa bastante madura, centrada no relacionamento de uma família durante um dia de Inverno. O tema familiar, bastante caro à autora, é, neste caso, filmado em registo eminentemente realista, procurando observar os pequenos gestos do dia-a-dia e prescindindo, quase na totalidade, de diálogos. A curta é visualmente muito cativante, mostrando-nos uma Lisboa invernosa, fria, mas que nos surpreende pela forma como as personagens conseguem atingir uma redenção, através de pequenos gestos que “salvam” a pequena felicidade delas (como no caso do abraço final entre a mãe e o pai; ou através da ternura latente nas duas raparigas).

Finalmente, um terceiro filme consagra este novo movimento e que acaba por funcionar como símbolo desta nova geração. Falamos de “Arena” (2009), de João Salaviza, que, após o prémio da competição nacional do IndieLisboa, vence um dos mais prestigiados galardões do mundo na curta-metragem: a Palma de Ouro em Cannes. Mas, para além do prémio, a curta é um momento feliz de economia narrativa e de atenção às personagens: o filme segue a história de um preso domiciliário, roubado por um grupo de miúdos que reclamam a tatuagem que lhes tinha sido feita. Num primeiro momento, a personagem é ludibriada, mas depois enceta uma perseguição que nos revelará o contexto social de um bairro de Lisboa. “Arena” consegue o facto raro de concentrar, narrativamente, um momento e um contexto que o transcende, primeiro criando um efeito de estranheza (como na cena onde um carro está colocado no mesmo nível que o topo dos prédios), mas depois revelando a solidão da personagem principal. Nesse momento banal, um final de tarde de calor, revela-se o contraste entre a imensidão do céu e a prisão física e simbólica da personagem.

Para além destes autores mais carismáticos, a renovação prolonga-se com outros cineastas que se estreiam na segunda metade da década, casos de Miguel Fonseca (“Alpha”, 2008), André Gil Mata (“Arca D’Água”, 2009), Bruno Lourenço (“Tony”,



“Um Dia Frio” de Cláudia Varejão



“Arena” de João Salaviza

2009) ou Nuno Rocha (“3x3”, 2009), entre outros.

Uma outra década (os casos da animação, documentário e experimental)

No campo da animação, a década de 2000 é marcada por uma constante renovação de valores, sobretudo devido ao crescimento de uma oferta formativa de qualidade que lançou uma nova geração de animadores. Para além disso, a década mostrou-se propícia à sustentação económica de vários projectos, devido à manutenção dos apoios do Instituto do Cinema e Audiovisual. O tecido empresarial consolidou-se, podendo citar-se os exemplos distintos de casas de produção como a Animanostra, a Zeppelin Filmes, a Ciclope Filmes, o Cineclub de Avanca, ou a Animais. Com o trabalho aprofundado destas estruturas foi possível à animação portuguesa obter um lugar de grande destaque através da presenças em festivais por todo o mundo, arrecadando vários prémios importantes.

Contudo, a década é marcada por uma obra seminal: “História Trágica com Final Feliz”, de Regina Pessoa, que insiste num modelo artesanal da animação tradicional, com resultados belíssimos e um palmarés fulgurante, de que se destacam os prémios no Cinanima e, sobretudo, o Grande Prémio do Festival de Annecy (o mais reputado festival internacional de animação). Se em 1999, “A Suspeita” já colocara a fasquia da animação portuguesa muito alta, com a atribuição do Cartoon D’Or, Regina Pessoa continuava a tradição do interesse internacional na animação portuguesa. A curta consegue, em apenas sete minutos, condensar uma história sobre a diferença, sobre alguém que não consegue ser igual aos outros e que sofre por isso: é a história de uma menina que tem um coração que bate tão alto que incomoda todos os que vivem a seu lado. E, apesar de quase ser engolida pela cidade anónima, ela ganha asas e transcende a sua própria condição. A singularidade da metáfora é complementada por uma técnica tradicional (gravura e serigrafia), característica essencial para o deslumbramento visual e para a forte componente artesanal do filme.

Ainda nesta década, José Miguel Ribeiro (autor de “A Suspeita”, 1999) mantém uma actividade produtiva: para além da curiosa série de animação “As Coisas Lá de Casa” (2003), destaque para duas curtas – na primeira, “Abraço do Vento” (2004), mostra-nos uma sentida homenagem à música de Carlos Paredes; no segundo caso, Ribeiro regressa à técnica de “A Suspeita” para nos dar uma visão muito portuguesa de um “Passeio de Domingo” (2009). A abordagem é, agora, mais negra, sustentada num família disfuncional que, mais uma vez, passa um domingo subjugada às vontades do pai. No entanto, depois de algumas peripécias, o filme termina num tom amargo, ao mostrar a inevitável separação dos pais (numa espécie de desmontagem da alegre passividade das famílias portuguesas).

Também Zepe (José Pedro Cavalheiro), depois da sua curta “Cof, Cof” (2000), trouxe-nos, durante a década, duas animações: “Stuart” (2006), uma homenagem à obra gráfica de Stuart de Carvalhais, e “Cândido” (2007), uma história de amor de contornos trágicos; ambas se destacam por um desenho livre onde a mancha é aproveitada para ambientar as curtas num



“História Trágica Com Final Feliz” de Regina Pessoa



“Passeio de Domingo” de José Miguel Ribeiro

submundo urbano, onde as personagens estão distantes umas das outras.

Realce ainda para Joana Toste com um trabalho sustentado em cinco curtas, das quais se destacam: “A Dama da Lapa” (2004), “Cães, Marinheiros” (2007) e “Guisado de Galinha” (2008). A autora experimenta técnicas diferentes e apresenta um aturado sentido narrativo, explorando a forma como a animação se presta a invenções dramáticas surpreendentes. Podem ainda citar-se alguns nomes que se projectam no futuro, como Filipe Abrantes, João Fazenda, Nuno Beato, Nuno Amorim, Carlos Fernandes, Pedro Moura, Marta Madureira e Pedro Teixeira.

Através destes autores, a animação portuguesa continuou a demonstrar, durante a década, a sua apetência para projectos artísticos mais inventivos, quer através das suas técnicas de produção, quer através de histórias que aproveitam a especificidade do género. É certo que o cinema de animação português ainda não aproveitou as potencialidades da animação 3D, mas, por isso mesmo, os seus objectos artísticos ainda podem ser apresentados como projectos artesanais, feitos com paciência e demora, de que resultam obras líricas e fantasiosas. Ainda assim, o tecido empresarial, apesar de frágil, tem denotado uma capacidade de manter a actividade em níveis razoáveis.

O documentário, como se provou já em muitos outros locais, teve, desde os anos 90, um crescimento tanto em quantidade de produção como em qualidade cinematográfica. Desde meados dessa década, por isso, uma nova geração de realizadores irrompeu no panorama audiovisual. O documentário português teve, nestes anos, outros impulsos, que passaram pela criação do DocLisboa, a partir de 2004, e por um crescimento das oportunidades de formação (de onde se destaca o Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, orientado pelos Ateliers Varan, no caso específico do género documental).

No documentário em curta-metragem, o formato continuou a servir para duas funções: uma mais ligada a novos realizadores, que tinham assim uma primeira oportunidade de trabalhar em cinema; e, no segundo caso, através de autores que pretendiam trabalhar o formato de documentário de forma mais livre.

Foi desta forma que surgiram, durante estes anos, alguns cineastas potenciais. Poderão citar-se, neste caso, os nomes de Miguel Clara Vasconcelos (que com “Documento Boxe”, 2005, venceu, nesse ano, a competição nacional do Curtas Vila do Conde); Renata Sancho (“Mercado do Bolhão”, 2003); Madalena Miranda (“Estrela da Tarde”, 2004); Leonor Noivo (“Excursão”, 2005; “Assembleia”, 2006; e com uma passagem pela ficção com “Salitre”, 2005); ou Mónica Baptista (“Territórios”, 2009). Um caso à parte é Pedro Sena Nunes, que continuou, durante a década, um percurso particular, onde o formato curto é essencial (“Entraste no Jogo, Tens de Jogar”, 2000; “Cacilheiros – Alerta”, 2002; “A Morte do Cinema”, 2003; “Burdião”, 2003; “Da Pele à Pedra”, 2005; “Corpo Todo”, 2008). Nos seus filmes, Sena Nunes experimenta com diferentes realidades e transcende o formato típico do documentário, incluindo elementos estranhos (como a dança contemporânea) no contexto social que apresenta.



“Stuart” de Zepe



“Documento Boxe” de Miguel Clara Vasconcelos



Solar – Galeria de Arte Cinemática



“Too Many Daddies, Mommies and Babies” de Gabriel Abrantes

A década foi também produtiva para a categoria de experimental. Fruto de uma longa maturação e de uma crescente importância na competição internacional do Curtas Vila do Conde, os organizadores decidiram criar uma categoria específica. Foi também por isso que, em 2002, a programação do Curtas Vila do Conde incluiu um novo espaço expositivo, o Solar, a que intitularam de Galeria de Arte Cinemática.

Num território de fronteira e de reflexão, esta nova galeria consubstanciou a entronização da nova categoria (vários foram os autores portugueses de curtas de ficção que arriscaram apresentar projectos em contexto de galeria). Desde então, muitos autores apresentaram curtas que se distinguem pela sua rarefacção narrativa e que primam por um interesse visual e sonoro bastante específico onde o remix e o aproveitamento de material de arquivo são essenciais.

No caso do cinema experimental há dois movimentos que se podem destacar: por um lado, a deslocação do espaço de exibição cinematográfica para um contexto de galeria; por outro, a transição de artistas plásticos para o terreno do cinema (ou do vídeo). No primeiro caso, podemos assinalar as diversas experiências de um realizador como Pedro Costa (veja-se, por exemplo, a exposição “Fora! Rui Chafes e Pedro Costa”, 2005, no Museu de Serralves) e também as várias exposições da Solar (Sandro Aguilhar passou por lá). No caso dos artistas plásticos, muitos importaram o vídeo para as instalações, mas alguns trabalham com as especificidades do meio cinematográfico.

Nestes casos, podem citar-se a emergência de autores como Gabriel Abrantes, um jovem artista com uma ascensão fulgurante (“Olympia I”, 2008; “Olympia II”, 2008; “Too Many Daddies, Mommies and Babies”, 2009; “Visionary Iraq”, 2009); e Filipa César (“Berlin Zoo”, 2003; “F for Fake”, 2004; “Ringbhan”, 2005). Para além destes dois movimentos, há alguns cineastas que trabalham no género específico do experimental, de que se destacam: Luís Alves de Matos (“Lost In Art”, 2007, co-realizado com João Louro; “Montanha Fria”, 2009), Sérgio Cruz (“Outside”, 2008) e Pedro Maia (“Super 8, Series #3, Memory”, 2007; “Arise” (2009).

Os desafios (em conclusão)

O cinema português é um cinema eternamente dependente de subsídios, de forma a fomentar uma pequena indústria que não existe nos termos exactos da sua aplicação (investimento num produto para futuro retorno). Nesse sentido, a luta por uma melhoria significativa dos modos de produção é constante. Como vimos, o pico de produção do cinema português deu-se no final dos anos 90 e na transição de século. Nesses tempos, de facto, a produção foi intensa e dessa quantidade nasceu uma vigorosa qualidade.

No final desta década notam-se algumas quebras, embora a produção mantenha um razoável sucesso de qualidade, como se pode aferir pelas propostas estéticas e os novos valores que surgiram na segunda metade dos anos 2000. Através de novos meios, a singularidade do cinema português – se existe de alguma forma –, mantém a sua capacidade de atracção de valores de futuro.

Não nos enganemos: os tempos são outros. E são outros em muitos sentidos. Há uma necessidade imperiosa de o cinema português nunca baixar os níveis de produção e manter a máquina a rodar: assim o exige o frágil tecido empresarial que nasceu e cresceu nesta década e que tem sido importantíssimo para todo este movimento. Por outro lado, o digital continuará a definir um standard de produção de que ainda sabemos pouco. A qualidade já lá está, mas muito está ainda a mudar.

E a grande transformação – veremos se boa ou não – estará nos modos de difusão do cinema, em geral, e da curta-metragem, em particular. A sala de cinema será, brevemente, um local para nostálgicos e também o cinema português precisará adaptar-se aos novos tempos. Os festivais – Curtas Vila do Conde, IndieLisboa, DocLisboa, Cinanima, Fantasporto, etc. – continuarão a ser um foco essencial para o público poder ultrapassar a esmagadora concentração da exibição nos modelos do cinema mainstream. O movimento ainda é difuso, mas podemos já sentir que há portas que se abrem e outras que se fecham. A televisão continua a ter a sua quota parte de importância, mesmo que em espaços aparentemente invisíveis mas que são essenciais (como o “Onda Curta”, na RTP2, que se mantém como espaço regular de exibição de curtas-metragens). Contudo, crescem as alternativas que aproveitam a oportunidade espantosa da Internet nos dá: a plataforma está cada vez melhor e isso trará uma dinâmica ainda imprevisível (o YouTube é já um modelo para o futuro).

Nesse sentido, deve ressaltar-se o esforço tremendo que as novas estruturas de produção fazem para aguentar a promessa de criarem, permitindo manterem-se como baluartes de uma liberdade artística. Para isso, quase todas recorreram a novas formatos de produção – desde a publicidade ao videoclip – mostrando que há garra no sangue novo que atravessa todas estas estruturas. A vida não tem sido fácil, mas várias das produtoras que começaram com o advento da curta (ou mesmo já durante esta década) mostram sinais contraditórios: por um lado, não conseguem disfarçar a fragilidade económica; mas, por outro, têm sido capazes de se reinventar. O segredo tem estado na diversificação dos negócios e na concretização de um tecido médio no audiovisual português.

Não há dúvida que a curta-metragem portuguesa teve uma década interessante. Há um movimento emergente prestes a explodir, prestes a tornar-se o centro das atenções. Isso já se viu, vagamente, no sucesso internacional de autores como João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes (ambos citados, em várias revistas internacionais, no balanço da década, como autores a reter no futuro). A par disso, a curta-metragem portuguesa continua a ser reconhecida como um viveiro de olhares singulares, de obras únicas que conseguem não parecer-se com nada (João Nicolau, nesse aspecto, tem já uma legião de seguidores). Mas precisamos de mais, precisamos de muito mais, porque há muitas pessoas, muitos novos valores, com vontade de fazer filmes. Não sabemos como será, mas certamente a próxima década confirmará que as diferentes gerações curtas vieram para ficar. E a prova disso está nos trabalhos recentes, no sucesso reconhecido e naqueles filmes que já estão prometidos para breve. Daqui a dez anos, a conversa será, necessariamente, outra.



A CURTA DÉCADA DA AGÊNCIA

DAVIDE FREITAS



AGÊNCIA - UMA DÉCADA EM CURTAS

A década da Agência

“Geração Curtas” foi uma expressão que visava identificar, no final dos anos noventa, a possibilidade de estar em construção um novo “paradigma” no cinema português de curta-metragem mas, foi também o mote e o título escolhido pela Agência da Curta Metragem para “celebrar os cineastas, produtores, actores, animadores, técnicos e todos os que estão ligados ao mundo do cinema que nos últimos dez anos contribuíram para a formação de uma geração de curtas-metragens.” O projecto “Geração Curtas” (2000) consubstanciado num programa itinerante de curtas representativo e algo exaustivo da produção nacional daquela década bem como a publicação que lhe estava associada, foi uma celebração de um período caracterizado por uma produção nacional cinematográfica geradora de expectativas para o cinema português em geral e, em particular, para a curta-metragem, constituiu-se como a primeira grande iniciativa de distribuição de curtas-metragens desenvolvida pela Agência e que de uma forma estruturante condicionou positivamente todo o percurso desta ao longo dos dez anos seguintes.

Seja pelo imaginário potencial do “10”, seja pelo facto de uma década (apesar de algo arbitrário) poder apresentar-se como uma boa medida temporal para definir uma espécie de milestones na produção nacional de curtas, o que é certo é que dez anos volvidos sobre o nascimento da estrutura Agência, a urgência de uma nova “celebração”, ou antes, de uma “celebração-balanço-reflexão” impõe-se. Ou ainda também porque se os “10” dos anos noventa forma percebidos como contendo um potencial de algo de novo, estes novos “10” poderiam também ter sido suficientes não só para a plena confirmação daquele potencial, mas também para aferir de novas tendências.

Salvaguardadas as diferenças de contexto (e são muitas), repete-se um como que “ritual de passagem” de uma década para a outra, com um programa retrospectivo itinerante e uma publicação-reflexão sobre as obras e os autores em evidência.

É de salientar uma diferença de facto entre as duas “celebrações”: se na primeira, porque ainda a dar os primeiros passos, a Agência não foi um actor na projecção internacional das curtas, na segunda a Agência assume-se enquanto agente dinâmico e dinamizador da visibilidade e afirmação da curta-metragem portuguesa.

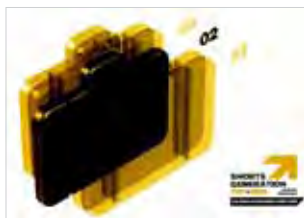
Contexto e génese

O Curtas Vila do Conde cria em 1995 uma secção dedicada à competição nacional e a partir de 1996 incluiu no seu curriculum de actividades, acções de promoção do cinema de curta-metragem português com ciclos, retrospectivas, e programas especiais pelo mundo inteiro, e a representação Portuguesa (em colaboração com o ICA) no maior mercado mundial para curtas-metragens no âmbito do Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand – Marche du Film Court (França).

A criação de um Ministério da Cultura (1995) e um con-



Livro “Geração Curtas”



Programa itinerante “Geração Curtas”

seu aumento do financiamento público à criação e à produção potenciaram o aparecimento de novas produtoras e a consolidação das já existentes, suportando o modelo/perfil de estruturas de produção assentes numa concepção “autor-cineasta” passível de originar uma maior diversidade de abordagens e estéticas. Esta é uma característica considerada estruturante dos modelos de organização da produção nacional de curta-metragem.

A crescente qualidade e receptividade das curtas nacionais junto dos principais festivais internacionais de cinema (patente na diversidade de participações e distinções de que foram alvo) associado a um dinamismo de produção resultante não só de um recentrar da atenção internacional na curta-metragem enquanto formato de enorme potencial artístico, mas também da existência de um quadro institucional e político favorável ao aparecimento de novas obras em quantidade e qualidade, foram determinantes para a emergência de uma estrutura pivot de promoção e distribuição.

A Agência da Curta Metragem surge assim, no âmbito das Curtas Metragens CRL, tendo por missão a divulgação, promoção e distribuição de curtas-metragens de produção ou co-produção portuguesa, abrangendo o documentário, a ficção, a animação e o experimental, em qualquer suporte profissional – 16mm, 35mm e vídeo –, sem quaisquer encargos para as estruturas de produção, e suportada pelo Instituto do Cinema e Audiovisual numa lógica muito próxima de serviço público, consubstanciando a necessidade de identificação de um interlocutor privilegiado no espaço nacional e internacional no que à cinematografia portuguesa de curta-metragem diz respeito.

A década I

A Agência completou em 2009 dez de actividade dedicada à promoção e distribuição da curta-metragem portuguesa. Uma análise destes dez anos de actividade permite-nos constatar não só um incremento constante e sustentado dessa mesma actividade mas também um crescente retorno positivo do trabalho desenvolvido.

É todo um período de construção e definição do actual perfil da Agência, assente num figurino tão próximo da de um programador quanto de um distribuidor de curtas-metragens portuguesas.

A actividade mais visível da Agência em todo o período prende-se essencialmente com a natureza do compromisso que é assumido entre aquela e os produtores/realizadores das obras representadas no seu catálogo, assente numa actividade regular de inscrição das obras nos principais festivais de cinema e outros certames, na sua maioria de natureza competitiva, associada à qual existe um fundo de cópias e todo um trabalho de gestão de informação, comunicações e cópias; e o desenvolvimento de diligências de distribuição no âmbito de mercados

internacionais de curta-metragem e acções directas junto de exibidores, programadores e televisões.

Neste contexto, ao longo de dez anos de actividade, as iniciativas de inscrição desenvolvidas junto de festivais ultrapassam a dezena de milhar para um catálogo de curtas-metragens de mais de duas centenas de títulos que se pretendem representativos da plêiade de singularidades da curta-metragem portuguesa.

A assiduidade da presença de filmes nacionais em festivais e certames similares, independentemente do perfil eclético e da qualidade daqueles, consolida-se através de um conjunto de iniciativas com carácter estruturante e contínuo como: a organização de programas especiais retrospectivos de curta-metragem, com perfil itinerante, no âmbito de festivais, cine clubes, associações, câmaras municipais e outros espaços de exibição, a definição e organização de programas orientados para público-alvo, a presença itinerante em festivais de um módulo de postos de visionamento da totalidade das obras agenciadas em formato digital, e o estabelecimento de parcerias com outras entidades de natureza cultural, garantido desta forma o acesso do público às curtas-metragens fora do contexto dos festivais e uma distribuição alternativa às salas comerciais.

A organização da secção “Leopards of Tomorrow” dedicada a Portugal no âmbito do Festival de Cinema de Locarno (Suíça) em 1999; a colaboração com o Instituto Camões na iniciativa “Saudade: a Língua é a Minha Pátria” em Bolzano (Itália) em 2006; a integração nas “Oberhausen Screenings” parte integrante da programação do Festival de Curtas-Metragens de Oberhausen (Alemanha) em 2008, dedicada ao cinema experimental e ao vídeo arte; a retrospectiva da curta-metragem portuguesa no “Un Festival c’est trop court” Festival de Court Métrage de Nice (França), um programa extenso e que abarcou mais de uma década da produção nacional de curta-metragem organizada em cinco sessões em 2009 e a programação de 43 curtas de animação portuguesa dirigida a alunos de português na República Popular da China em parceria com o Centro de Língua Portuguesa de Pequim, no âmbito do II Festival de Cinema de Animação Português em Pequim em 2009, configuram algumas das acções de programação e parcerias desenvolvidas, no sentido da consolidação anteriormente aludida e por outro lado, permite a contínua distribuição das obras cujo percurso competitivo em festivais havia terminado por força dos regulamentos destes.

A participação em mercados do filme, geralmente associados a festivais, é outra componente da actividade da Agência que visa, neste particular e de forma mais assertiva, a distribuição das curtas portuguesas. São espaços privilegiados onde a promoção e a divulgação, por ser dirigida e presencial, junto de canais de televisão, exibidores e programadores, ganha particular relevo e é garante muitas vezes do sucesso do percurso futuro de uma obra, quer na componente artística quer na financeira. O Marché du Film Court de Clermont-Ferrand (França), quer pela sua dimensão e importância (é o maior mercado de curta-

metragem do mundo), quer pelo reflexo que todas as iniciativas de promoção aí desenvolvidas repercutirem-se ao longo de todo o ano, assume especial destaque. É neste mercado que a Agência não só tem uma participação através de um stand representativo da produção nacional de curta-metragem (muito para além das obras agenciadas), como também apresenta todos os anos um conjunto de novas obras quer através de catálogo impresso para distribuição (renovado e actualizado anualmente e do qual faz parte um dvd promocional dos novos títulos em destaque) quer através de uma sessão especial de mercado dirigida exclusivamente aos profissionais presentes.



Catálogo 2004



Catálogo 2010

A projecção nacional e internacional, ao longo do período em análise, passou também por iniciativas de distribuição inovadoras e de grande impacto tais como o já referido "Geração Curtas – 10 anos de curtas-metragens em Portugal" (2000), "Estórias de Duas Cidades", este desenvolvido no âmbito das Capitais Europeias da Cultura do Porto e Roterdão (2001) e, em 2002 do programa "10 Anos de Curtas, Vila do Conde 1993-2002" uma produção do Curtas Vila do Conde por altura do seu décimo aniversário e que consistia numa série de quatro curtas-metragens realizadas por quatro autores emblemáticos do festival: "Remains" de Sandro Aguilar, "Dieci minuti alla fine" de Daniele Cipri e Franco Maresco, "Kalkitos" de Miguel Gomes e "Beacon" de Matthias Müller e Cristoph Girardet; ou ainda através da criação de figurinos de distribuição como o filme "Dinamitem a Terra do Nunca", composição em jeito de longa-metragem de 4 curtas-metragens da autoria de Sandro Aguilar e Miguel Gomes, em 2003.

Com carácter mais pedagógico e visando a formação de públicos foram desenvolvidos projectos especiais de distribuição como "Outras Histórias: Projecto de Educação pela Imagem" em 2004 – seis realizadores portugueses foram convidados a apresentar uma curta-metragem da sua autoria a alunos das escolas do concelho de Vila do Conde, seguido de um debate e da realização de uma ficha de trabalho por parte dos alunos, no âmbito das actividades escolares. É visando os mesmos objectivos que em 2005, em colaboração com a Solar – Galeria de Arte Cinemática (Vila do Conde) surge o projecto "Animar", de periodicidade anual, o qual, em torno do cinema de animação, compreende um conjunto de actividades de forte componente didáctica com o intuito de desconstruir o processo de criação da imagem em movimento, onde estão presentes a componente expositiva (através de visitas guiadas à exposição de elementos, materiais, cenários e acessórios parte integrante da produção de obras de animação), de exibição (composta por sessões de cinema de animação) e de formação (realização de ateliers e workshops de construção de dispositivos ópticos dos primórdios do cinema e de pixilação) dirigida a crianças e jovens.

Prosseguindo uma busca activa de novas formas de aceder a públicos potenciais e de dar a conhecer a produção nacional de curta-metragem e, no seguimento de iniciativas pontuais

anteriores, o estabelecimento de parcerias com outras instituições nacionais e internacionais foi de extrema importância para o alavancar da presença de obras nacionais fora do âmbito dos festivais e para uma distribuição alternativa às salas comerciais, nomeadamente, a firmada através de protocolo com o Instituto Camões (2006) visando a distribuição de curtas-metragens no âmbito dos Leitorados deste instituto sediados um pouco por todo o mundo e a programação de eventos de promoção da cultura portuguesa.

Em 2007 e no âmbito do mercado da curta metragem de Clermont –Ferrand teve início o projecto Filmbox, que consiste num módulo de postos de visionamento integral da totalidade das obras agenciadas em formato digital, onde é possível aceder a informação técnica e artística de cada um dos filmes, a filmografia e biografia dos respectivos realizadores bem como do percurso dos filmes em festivais e palmarés. A presença deste módulo em diferentes festivais permite o acesso a esta informação e ao visionamento dos filmes, fora do contexto específico de programação dos mesmos, contribuindo para a divulgação e promoção da cinematografia nacional.

Numa outra vertente, o catálogo da Agência, passou a incorporar a partir de 2007 projectos especiais e com figurinos distintos tais como as instalações vídeo, os filmes concerto e as obras compostas, assumindo o trabalho da Agência um perfil mais abrangente e multifacetado, incorporando desta forma tendências e manifestações que se apropriaram do formato da curta-metragem na produção de novos conteúdos performativos e multimédia.

As obras agenciadas revelam, desta forma, a complexidade e riqueza de estéticas e perspectivas de toda uma nova geração de realizadores portugueses nos domínios do documentário, da ficção, da animação e do experimental.

A década II

O envolvimento e o papel da Agência ao longo desta década pode também ser aferido se abordarmos a sua intervenção em função do volume de acções desenvolvidas e dos resultados imediatos dessas acções consubstanciados, para o período em análise, em cerca de 13 000 inscrições e pouco mais de 3 500 selecções /participações das quais resultaram 260 prémios e/ou distinções. São valores que representam não só uma boa relação (27%) entre as iniciativas de inscrição de cada filme relativamente ao número de selecções mas também a dimensão do trabalho desenvolvido e da receptividade da produção nacional.

Numa perspectiva económica, e apesar do cariz das obras em catálogo, as diligências efectuadas junto de programadores, exibidores e canais de televisão, traduziram-se num volume de receitas na ordem dos 120 000 euros. Aquele montante engloba vendas de direitos de exibição e aluguer de cópias e é tanto



Dinamitem a Terra do Nunca

Resumo da actividade

Anos	Filmes em Circulação	Inscrições e Iniciativas	Seleções e Participações	Prémios
2000	25	579	142	28
2001	39	1.113	194	15
2002	49	1.127	404	11
2003	62	862	272	16
2004	67	907	220	12
2005	75	1.372	310	23
2006	88	1.969	409	40
2007	88	1.496	439	34
2008	107	1.631	544	33
2009	131	1.875	595	48
	12.931	3.529	260	

(dados quantitativos entre 2000 e 2009)

mais relevante quando consideramos não só a natureza do serviço prestado pela Agência, mas também o teor do compromisso firmado com os produtores / realizadores, que pode assumir dois perfis distintos: somente promoção ou promoção e vendas.

Por outro lado, a análise dos mesmos dados estatísticos demonstra o crescente número de obras representadas pela Agência (131 em 2009) e que foram alvo de iniciativas de programação e inscrição em festivais de um conjunto total de mais de duas centenas de curtas-metragens que compõem o catálogo. Uma situação para a qual contribuem diversos factores: o aumento da produção nacional de curta-metragem, o prestígio e qualidade da cinematografia nacional e, decorrente desta embora não exclusivamente, a assiduidade da presença de filmes nacionais em festivais e certames similares. A consolidação internacional da curta-metragem portuguesa não é alheia ao trabalho desenvolvido pela Agência ao longo destes anos, não só pelas iniciativas desenvolvidas mas também pelas vantagens inerentes ao perfil da Agência percebido.

A alteração da composição das acções da Agência nos últimos três anos relativamente aos anteriores, no sentido de uma gradual e maior aposta no desenvolvimento de iniciativas de programação, está patente e também justificada pelos resultados obtidos pois, se por um lado, a programação directa permite uma maior e efectiva presença internacional das curtas portuguesas, por outro, permite a contínua distribuição das obras, prolongando-lhes o tempo de circulação. De salientar, novamente, a crescente receptividade verificada relativamente à curta-metragem portuguesa junto dos festivais e eventos cinematográficos assente na excelente qualidade dos filmes que fazem parte do catálogo da Agência como “História Trágica com um Final Feliz” (2005) de Regina Pessoa, “Rapace” (2006) de João Nicolau e “Cândido” (2007) de Zepe, no que respeita a filmes mais recentes, e “A Suspeita” (1999) de José Miguel Ribeiro, “A Noite” (1999) de Regina Pessoa e “Clandestino” (2000) de Abi Feijó, nos primeiros anos.

Os dez títulos mais importantes do catálogo da Agência e que representam cerca de 28% das participações em festivais distribuem-se por todo o período em análise, facto que denota uma regularidade da produção nacional com particular destaque para o cinema de animação, cujos créditos além fronteiras (“A Suspeita” Cartoon d’Or em 2000 e “História Trágica com um Final Feliz” Grande Prémio de Annecy em 2006) têm estado na base do intensificar de co-produções para a concretização de projectos nacionais de animação de autor (casos da última curta da Regina Pessoa e o “Passeio de Domingo” do José Miguel Ribeiro). A curta da Regina Pessoa é inclusive o filme mais premiado tendo arrecadado, entre prémios e distinções, mais de meia centena de prémios. Outro aspecto a realçar, e que de certa forma suporta o facto de oito dos dez filmes com mais participações em eventos cinematográficos serem curtas-metragens de animação, prende-se com o carácter universal e

Os 10 mais

Títulos	Seleções Participações	Inscrições Iniciativas
História trágica com final feliz	180	241
A suspeita	129	175
Abraço do vento	116	220
Clandestino	108	186
A noite	89	157
Stuart	89	199
Rapace	69	156
A dama da lapa	69	178
Cândido	80	174
A drogaria	54	144

(selecções e participações entre 2000 e 2009)

maior transversalidade (no que respeita a públicos) da animação em relação aos restantes géneros por um lado, e por outro, com a riqueza plástica e o universo singular das filmografias representadas por aquelas obras, não só no panorama nacional de animação mas também internacional.

O caso particular do cinema de animação, e porque as dificuldades de financiamento condicionam a produção de longas-metragens de animação, quer pela natureza do processo de produção e recursos humanos implicados quer pelas dificuldades em termos de distribuição, a aplicação de uma lógica de “rampa de lançamento” para a longa fica à partida truncada, pelo que o desenvolvimento de “séries curtas” de animação com um forte cariz autoral tem caracterizado os projectos de realizadores que pretendem lançar-se em empreitadas de maior “fôlego”.

Importante também tem sido o aparecimento de uma nova geração de jovens realizadores, cujo perfil incorpora todo um conjunto de novas tendências técnicas e artísticas bem evidentes em obras como “Rapace” e “Canção de Amor e Saúde” de João Nicolau, “Cães, Marinheiros” de Joana Toste, “Cândido de Zepe, “Corrente” de Rodrigo Areias, “Alpha” de Miguel Fonseca, “Fim-de-Semana” e “Um Dia Frio” de Cláudia Varejão, “Outside” de Sérgio Cruz e o “3x3” de Nuno Rocha. Revelam uma abordagem do cinema como arte e forma de expressão, assente em universos muito pessoais e “intransmissíveis” e, não raras as vezes, como que reflectindo nas suas obras a emergência de conceitos como o glocal.

A análise deste período, mas sob um outro prisma, a distribuição geográfica das participações de curtas-metragens portuguesas em festivais e outros eventos, denota a importância da proximidade cultural bem expressa através da maior receptividade das obras em países como a França e a Espanha com cerca de 22% do total e, genericamente, em toda a Europa ocidental. O Brasil, pela mesma ordem de ideias, mas com maiores afinidades culturais e históricas, assume também um lugar cimeiro no afirmar da presença da cinematografia nacional no estrangeiro, por contraponto a uma China, onde as premissas associadas à crescente dinâmica e abertura cultural e a estabilidade de parcerias construídas em termos de programação, aparece entre os dez países mais importantes na distribuição das curtas portuguesas em catálogo.

O reconhecimento internacional da curta-metragem portuguesa continuará a ser uma das premissas da acção da Agência mesmo considerando as adversidades que se avizinham (e que de forma gradual se foram sentindo ao longo da década finda), em função do escasso financiamento da produção cinematográfica nacional e da ausência de estratégias sólidas e integradas de formação de públicos e de sustentáculo à distribuição que assegurem e consolidem o enquadramento de uma malha frágil de estruturas de produção que, ainda que assim condicionadas, continuam a demonstrar um potencial artístico e uma fresca inquietude amplamente reconhecidas cujas sinergias não aproveitam somente ao próprio sector.

A próxima década há muito que se iniciou.

Seleções e participações

Países	Seleções e Participações
Portugal	1134
França	440
Espanha	322
Brasil	187
Itália	175
Alemanha	173
China	98
Reino Unido	85
Holanda	56
Grécia	47
Outros	780

(distribuição geográfica entre 2000 e 2009)



QUESTÕES E UMA BASE DE REFLEXÃO

ABI FEIJÓ
ANTÓNIO GAIO
DARIO OLIVEIRA
FRANÇOIS BONENFANT
GEORGES BOLLON
HELVÉCIO MARINS
JOÃO GARÇÃO BORGES
JOÃO LOPES
JOSÉ MIGUEL RIBEIRO
MANUEL HALPERN
MANUEL MOZOS
MIGUEL VALVERDE
RUI PEDRO TENDINHA

AGÊNCIA - UMA DÉCADA EM CURTAS

A curta-metragem portuguesa cresceu em visibilidade e em condições de produção nos últimos 20 anos, a ponto de, no início desta década, se ter aventado a possibilidade de uma “Geração Curtas”, impulsionada pelo Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde. Fruto dessa explosão, surgiram novas estruturas de produção e novos canais de distribuição e exibição. Um dos agentes que liderou essa transformação foi a Agência da Curta-Metragem, entidade criada no seio do Curtas – Vila do Conde que aproveita as sinergias da criação cinematográfica e promove, programa e distribui a produção nacional de curta-metragem. A Agência faz agora 10 anos.

Este inquérito é realizado para servir como uma forma de avaliação da produção da curta-metragem portuguesa destes anos e será publicado, sob a forma de livro, numa edição comemorativa dos 10 anos da agência.

1. COMO AVALIA A PRODUÇÃO NACIONAL DE CURTAS- METRAGENS NOS ÚLTIMOS 10 ANOS?

2. QUAIS SÃO, NA SUA OPINIÃO, OS REALIZADORES E ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO QUE LHE PARECEM MAIS RELEVANTES NESTE PERÍODO?

3. GOSTARÍAMOS QUE SELECIONASSE APENAS UMA CURTA-METRAGEM PORTUGUESA DA ÚLTIMA DÉCADA E QUE NOS JUSTIFICASSE À SUA ESCOLHA.

Realizador (“Os Salteadores”, 1993 e “Clandestino”, 2000) e produtor de cinema de animação fundador de um dos mais prolixos estúdios de animação portugueses e uma referência durante muitos anos: o Filmógrafo, onde confluíram (de forma directa ou indirecta) muitos dos actuais nomes da animação portuguesa como Regina Pessoa, José Miguel Ribeiro e Zepe (José Pedro Cavalheiro). Foi presidente da ASIFA (Associação Internacional do Filme de Animação) e da Casa da Animação (da qual é fundador e sócio honorário) e, actualmente, produtor na por si criada produtora Ciclope Filmes onde a curta de animação “História Trágica com Final Feliz” (2005) de Regina Pessoa se produziu.

1.

1999 foi um dos anos chave da animação portuguesa e marcou o culminar de quase uma década de desenvolvimento para o cinema de animação nacional, com um apoio sempre crescente a este sector. Depois as coisas mudaram e os apoios ou se reduziram ou se mantiveram estáveis durante quase toda a década seguinte.

Nestes dez anos, apareceram também as primeiras escolas de cinema de animação, ajudando a minorar uma lacuna há muito tempo sentida.

Com um apoio financeiro estável e com o surgimento das ofertas de formação, a qualidade média do sector estabilizou em níveis criativos muito interessantes, com uma quantidade de obras muito superior aos anos anteriores e marcado pelo surgimento pontual de obras de grande qualidade artística. Assim se justifica o elevado interesse internacional pela cinematografia de animação nacional nesta última década, patente no elevado número de prémios em festivais internacionais, pela solicitação de programas especiais / retrospectivas sobre a animação portuguesa e também pelo início do estabelecimento de co-produções internacionais, sendo de referir que estas co-produções foram feitas em parceria com alguns dos principais estúdios mundiais do sector.

2.

A Regina Pessoa e o José Miguel Ribeiro destacam-se claramente do panorama nacional. Este reconhecimento é patente nos prémios alcançados, não só pela sua quantidade (a Regina e o Zé Miguel assinaram os dois filmes mais premiados da história do cinema português de todos os tempos e em todas as categorias) mas sobretudo pela sua qualidade, onde podemos encontrar obras premiadas em praticamente todos os principais festivais mundiais de cinema de animação.

Gostaria também de referir o trabalho magnífico do Zepe ao nível do grafismo e da animação, bem como a leveza e acutilância do trabalho da Joana Toste.

Por último gostaria de apostar em dois nomes para o futuro: a Marta Madureira e o Cristiano Mourato, porque os trabalhos que tem apresentado merecem uma atenção muito especial.

Quanto a estruturas é que é mais difícil de referir, sendo este um dos sectores mais com-

plicados e onde as queixas se fazem sentir com mais acutilância. O mercado das curtas é extremamente reduzido e os custos de produção de animação de qualidade são muito elevados, de forma que as estruturas do sector são todas extremamente frágeis, o que lhes impede de obterem uma imagem de grande relevância. No meu entender são os autores / realizadores que, com a qualidade do seu trabalho e empenho, marcam a diferença junto de qualquer que seja a estrutura que utilizem para fazer os seus filmes.

3.

A “História Trágica com Final Feliz” (2005) da Regina Pessoa (apesar de ser co-produzida por mim e por essa mesma razão me colocar numa posição embaraçosa) é, para mim, a curta-metragem Portuguesa mais interessante desta última década (e possivelmente de toda a história da animação portuguesa). É um filme de uma grande beleza visual, com uma grande sensibilidade afectiva e de uma enorme minúcia nos mais pequenos detalhes. Conta ainda com uma realização criativa, está muito bem animado e tem uma excelente banda sonora. As suas qualidades foram reconhecidas, entre muitos outros prémios, com o Grande Prémio do Festival de Annecy, considerado pelo meio da Animação como o mais importante festival de cinema de animação do mundo (festival que festeja o seu 50º aniversário durante este ano de 2010).

ANTÓNIO GAIO

Director do CINANIMA – Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho desde 1981, um dos mais antigos festivais europeus de animação (1976/77 através da Cooperativa Nascente) e uma das referências incontornáveis da animação portuguesa contemporânea falando-se muitas vezes inclusive de uma “Geração Cinanima” no cinema de animação português, onde se incluíam nomes como os de Abi Feijó, Marina Estela Graça, Manuel Tentúgal e Clídio Nóbio. É também autor do mais importante documento sobre a animação nacional: “História do cinema de animação português: contributos 1920/2001” (2001).

1.

Antes de mais, gostaria de dizer que me debruçarei apenas sobre a produção nacional de curtas-metragens de animação que, apesar de todas as dificuldades, nomeadamente as que resultam dos sistemas de financiamento que impedem a criação e manutenção das necessárias estruturas de produção, a produção nacional de cinema de animação tem sido significativa, quer em termos quantitativos quer em termos artísticos. Efectivamente, e falo com base nos números do Cinanima, pode-se afirmar com alguma certeza que o número de filmes produzidos é francamente positivo, isto se levarmos em linha de conta o facto de o cinema de animação português ser relativamente recente.

Em termos artísticos a prova de que já alcançámos um patamar superior está no facto de vários filmes portugueses terem merecido prémios não só em festivais nacionais (neste caso, em competição com filmes estrangeiros) mas também festivais internacionais, como Annecy, Zagreb ou Hiroshima.

2.

Animanostra, Zeppelin Filmes e Cineclubes de Avanca por me parecerem as estruturas mais sólidas a trabalhar na produção do cinema de animação em Portugal e com alguma regularidade, não obstante o esforço e mérito de todos os outros produtores que tentam fazer da animação uma forma de arte maior em Portugal.

3.

Pela expressividade artística, pela ambiência, pela plasticidade, escolho o filme de animação “História Trágica Com Final Feliz” (2005) de Regina Pessoa, embora gostasse de realçar o trabalho de José Miguel Ribeiro em “A Suspeita” (1999) e que, pelo seu ano de produção, não pode ser incluído nesta escolha.

DARIO OLIVEIRA

Director (fundador) e programador do Curtas Vila do Conde. Foi co-responsável da Programação e Produção do Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia, do Festival “Odisseia Nas Imagens” e co-produtor da série “Estórias de Duas Cidades” de Porto 2001, Capital Europeia da Cultura e membro do Conselho de Administração na Coordenação Europeia de Festivais de Cinema. Fundador da Agência da Curta Metragem e da Solar – Galeria de Arte Cinemática onde é também co-director artístico. Foi responsável do Departamento Internacional de Aquisições da Atalanta Filmes em 2004 e 2005.

1.

Enquanto programador de um Festival maioritariamente dedicado às curtas-metragens, e respondendo em nome pessoal mas pertencendo a um núcleo de 4 fundadores - que se mantêm, aliás, até hoje, como direcção artística -, só poderei congratular-me com o facto de verificar que valeu muito a pena termos investido num trabalho continuado, tal como a coragem de fundar um festival dedicado às curtas-metragens em 1993, numa altura em que a sua produção era residual. O Curtas Vila do Conde, ao longo de quase duas décadas, ganhou força enquanto montra privilegiada, quase sempre proporcionando um início de carreira para tantos filmes portugueses, e crescendo a par da produção nacional de curtas-metragens.

Ao longo deste período de tempo, as curtas multiplicaram-se em representatividade e qualidade, impondo-se muito para além de um género e ocupando um lugar de destaque, a par das longas-metragens, na internacionalização do cinema e dos autores portugueses.

Posso afirmar com confiança que a cultura portuguesa contemporânea, depois de um período de afirmação que durou vários anos, convoca neste momento, pelo seu cinema (através de um conjunto de olhares, reflexões e expressões pessoais de qualidade artística relevante), uma representatividade ímpar pela sua relevância e diversidade, demonstrando claramente uma capacidade de renovação de linguagens e com francas possibilidades de crescimento e expansão.

É um momento particular na nossa história cultural que apetece comemorar e perspectivar sem medo, ainda que continue a ter um lado mais frágil, pois carece dos apoios muitas vezes suprimidos por lógicas institucionais pouco visionárias, que podem pôr em perigo aquilo que de melhor tem vindo a ser conquistado.

2.

Neste momento assistimos a um panorama de pequenas produtoras que se vão afirmando e trabalham com os seus habituais realizadores de uma forma curiosa e fiel. Sem querer ser exaustivo queria nomear a Sardinha em Lata e a Zeppelin Filmes em plena actividade na produção de cinema de animação; a Filmes do Tejo, que vive um momento único de grande visibilidade graças ao prémio do Festival de Cannes para o filme “Arena” de João Salaviza;

ou a Periferia Filmes de Rodrigo Areias (agora com o novo projecto Bando à Parte) que viu premiado o filme “Corrente”. Estas são apenas algumas das que trabalham com a confiança de quem participa de um momento de grande dificuldade em termos económicos mas que, ainda assim, constroem a sua carreira com bons filmes (dos quais muitos deles são exibidos e premiados em Vila do Conde). Contudo, gostava de destacar O Som e a Fúria, que, enquanto estrutura de produção, cresceu a partir de um grupo de jovens cineastas que saíram da Escola de Cinema, e que como pequena produtora se foi afirmando passo a passo sem nunca querer crescer depressa demais. Escolheram antes trabalhar com os seus autores de eleição que participavam nos filmes uns dos outros - exemplo disso são os filmes de Miguel Gomes, Sandro Aguilar e, mais recentemente, João Nicolau -, sempre em regime de grande proximidade, um pouco como o grupo de programadores que há 18 anos atrás formou o Curtas Vila do Conde.

A história das duas estruturas ficará para sempre ligada pois a afirmação dos dois projectos foi acontecendo um pouco por impulsos vindos dos dois lados durante um longo período de grande pujança criativa e que viu, por repetidas vezes, os seus filmes premiados na Competição Nacional. Esse trajecto culminou com um grande prémio do Festival na Competição Internacional para “Rapace” de João Nicolau em 2006.

3.

Será de bom-tom deixar claro que é com alguma dificuldade que me vejo forçado, num questionário deste género, a escolher um só filme, quando me apetecia escolher dez (um por cada ano). Todos mereceriam ser destacados pela qualidade e inovação de linguagens que trouxeram ao novíssimo cinema português. Mas a escolher um vou eleger o “31”, de Miguel Gomes, por vários motivos, e desta vez a história do Festival terá que ser de novo convocada.

Estávamos em 2002 e, no dia da entrega de prémios, aconteceu o momento mais ingrato da nossa história enquanto organizadores do Curtas Vila do Conde; mas, há que reconhecer, acabou por ser também um sinal da mudança que então chegou. Porém, chegaria da forma mais inesperada para o Festival e para os realizadores portugueses com filmes na Compe-

tição Nacional - na altura, a única competição do género em Portugal. Nesse festival quis o júri fazer um manifesto, que provocou um mal-estar no seio dos autores, produtores e críticos de cinema, bem como junto do público. Segundo esse manifesto, não havia nenhum filme que se destacasse, no conjunto de obras seleccionadas, para atribuir o prémio para a melhor curta-metragem portuguesa. Com alguma estupefacção, mas sabendo que o júri é soberano e independente, acatámos a sua decisão final, constrangidos entre o dever, a responsabilidade, o conhecimento pleno da realidade e o sentido de democracia que nos assistia.

Volvidos 8 anos, parece-nos que não será grave para ninguém dizer que este filme era provavelmente a grande curta-metragem portuguesa do ano e anunciava já o autor multifacetado, inquieto, genial nas abordagens, inovador e experimental, como era Miguel Gomes.

Também decidi destacar o filme “31” porque representa na perfeição uma década de autores e de filmes novos que correram o mundo depois estreadem em Vila do Conde. Mesmo sem o prémio, que bem poderia ter sido dele em 2002, este filme fez uma carreira internacional invejável. Foi um período conturbado e muito se falou e escreveu sobre este momento de crise. Ficou o filme como sinal - um momento decisivo e um autor que, espero, nos dê o imenso prazer de nunca se esquecer de voltar à realização de curtas-metragens.

FRANÇOIS BONENFANT

Programador da Cinemateca Francesa, crítico de cinema e escritor francês. Redactor da revista “Bref”, uma das mais importantes publicações europeias onde o cinema é o mote e a curta-metragem o formato de eleição e coordenador dos “Ateliers de Cinéma de Paris 7”. Consultor para a programação do Cinéma do Réel, Festival Internacional do Cinema Documental (França).

1.

Sendo responsável, desde 2005, por uma programação de curtas-metragens internacionais na Cinemateca Francesa, o meu ponto de vista não abarcará a década toda. Nesse sentido, o meu olhar é o de um estrangeiro e está longe de ser exaustivo. O meu primeiro encontro com a curta-metragem portuguesa deu-se quando fui convidado pelo IndieLisboa, em 2006, para membro do júri Onda Curta. O meu interesse pela produção portuguesa ampliou-se e, desde então, vou todos os anos ao IndieLisboa e ao Festival de Vila do Conde. Essas duas portas de entrada fizeram-me descobrir algumas curtas-metragens que eram, antes de mais nada, filmes. Filmes completos, com a sua própria economia e não apenas ensaios em forma curta. Obras que possuem, na sua maioria, uma escrita singular e que são animadas por uma necessidade real por aqueles que as fazem, produtores e realizadores.

2.

Resposta eminentemente subjectiva... Espontaneamente, penso em filmes produzidos pelo O Som e a Fúria, em particular os de João Nicolau, Miguel Gomes e Sandro Aguilar. Mas também posso citar dois filmes recentes produzidos pela Filmes do Tejo: “Arena” (2009), de João Salaviza, e “Um Dia Frio” (2009), de Cláudia Varejão. E também “China, China” (2007), de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata, e “A Olhar para Cima” (2003), de João Figueiras, produzidos pela Black Maria. Finalmente, há um electrão livre de quem eu programei os filmes “Olympia I e II” (2008) na Cinemateca Francesa: Gabriel Abrantes.

3.

Resposta impossível! Ela será dupla: “Rapace” (2006), de João Nicolau, pela sua capacidade de ser um precipitado lúcido numa era sombria, através do prisma de uma cidade e de parte de uma juventude que aí vive. E também “Um Dia Frio” (2009), de Cláudia Varejão. Um filme que, para tocar no coração daquilo que está em jogo no Homem, trabalha, com a maior delicadeza, o despercebido, o quotidiano, o banal.

GEORGES BOLLON

Fundador de um dos mais importantes festivais de curta-metragem do mundo: o Festival International du Court Métrage de Clermont-Ferrand (França) e de cuja comissão de selecção (internacional) continua a ser membro. Participou activamente da criação da European Coordination of Film Festivals (ECFF) onde conduziu o projecto “Europe in Shorts” (série de programas temáticos de curtas-metragens distribuídos anualmente através da rede de festivais integrantes da ECFF).

1.

No que diz respeito ao Festival de Clermont-Ferrand, no ano 2000, recebemos 16 filmes portugueses. Em 2010, apareceram 51. O ano de 2009 foi o melhor, com cerca de 73 filmes inscritos no festival. É evidente que a criação da Agência da Curta Metragem foi fundamental para a nossa ligação à criação cinematográfica portuguesa. A Agência surgiu com normalidade como continuação do festival de Vila do Conde, local incontornável no conjunto das manifestação consagradas à curta-metragem.

2.

É difícil responder a essa questão, mas, de qualquer forma, vou citar alguns nomes que nos parecem fundamentais:

- “Entre Nós” (1999), de Margarida Cardoso
- “Clandestino” (2000), de Abi Feijó - Filmógrafo
- “A Menina dos Meus Olhos” (2001), de Isabel Rosa – Filmes do Tejo
- “Crónica Feminina” (2002), de Gonçalo C. Luz
- “Pensão Internacional” (2002), de Rui Goulart
- “O Nome e o N.I.M.” (2003), de Inês Oliviera
- “I’ll See You in My Dreams” (2003), de Miguel Ángel Vivas
- “Abraço do Vento” (2004), de José Miguel Ribeiro
- “História Trágica com Final Feliz” (2005), de Regina Pessoa
- “Rapace” (2006), de João Nicolau – O Som e a Fúria
- “Europa 2007” (2007), de Pedro Caldas – Luz e sombra
- “Paisagem Urbana com Rapariga e Avião” (2008), de João Figueiras – Black Maria
- “Um Dia Frio” (2009) – Cláudia Varejão
- “Estou Perto” (1998), de Sandro Aguilar
- “A Suspeita” (1999), de José Miguel Ribeiro
- “Agora Tu” (2007), de Jeanne Waltz

3.

É um exercício difícil, mas arrisco um título: “Europa 2007”, de Pedro Caldas. Em primeiro lugar, há um autor, um homem que tem dupla nacionalidade: ele é português e cidadão de um país que se chama cinema. “Europa 2007” é um filme que mergulha no coração das contradições do continente. Uma mise-en-scène audaciosa ao serviço de uma proposta de verdade. É banal escrevê-lo, mas, acreditem em mim, não é assim tão comum no cinema contemporâneo.

HELVÉCIO MARINS

Realizador, produtor e curador, é um dos fundadores da TEIA (Belo Horizonte, Brasil), núcleo de pesquisa, experimentação e produção audiovisual. Curador de festivais como os de São Paulo e Belo Horizonte e correspondente do Festival de Locarno (Suíça) para a América Latina, orientou diversos workshops de cinema e vídeo e realizou filmes como “Trecho” (co-realização de Clarissa Campolina, 2006), “Nascente” (2005), “Alma Nua” (2004) e “2 Homens” (2001), e produziu “Acidente” (2006), “Silêncio” (2006) e “Aboio” (2005).

1.

A produção portuguesa é das mais autorais e criativas no cenário mundial. Existem diferentes formas de expressão e estilos, mas notadamente a produção portuguesa se destaca pela originalidade linguística, estética e por não se comparar a nenhuma outra cinematografia no formato das curtas-metragens. Ela é singular e única.

Afora os quesitos artísticos, estéticos e técnicos, foi fundamental a criação da Agência da Curta Metragem, uma verdadeira referência para os filmes portugueses, seja nos festivais ou nos mercados em todo em mundo, como o “Marché du Film Court” em Clermont-Ferrand. Os números estão aí para comprovar, basta conferi-los para se notar a enorme diferença do que acontecia antes e depois da criação da Agência.

2.

Seguramente a produtora O Som e a Fúria se destaca não só pela quantidade de curtas produzidas, mas também pela qualidade dos seus trabalhos, notadamente o dos realizadores Miguel Gomes, Sandro Aguilar e João Nicolau. Outros realizadores se destacam como os jovens João Salaviza e Rodrigo Areias. No campo da animação vemos também muitos talentos: José Miguel Ribeiro, Joana Toste, Regina Pessoa, Zepe e Abi Feijó. Outros nomes fundamentais que precisamos mencionar são: João Carrilho, João Figueiras, Margarida Gil, João Pedro Rodrigues, Pedro Caldas, entre outros.

3.

“Rapace” (2006), de João Nicolau. Trata-se de uma “pequena-grande” obra-prima!

JOÃO GARÇÃO BORGES

Programador de cinema e televisão, realizador e crítico de cinema, é o autor, produtor e programador do programa “Onda-Curta” da RTP2, espaço exclusivamente dedicado à curta-metragem, através do qual instituiu o Prémio Onda-Curta, transversal a diversos festivais nacionais, na distinção do melhor que se faz no formato curto. Produtor e realizador do programa “Bastidores”, foi membro da equipa fundadora da RTP Internacional. É também membro da FIPRESCI. Realizou diversas curtas documentais entre as quais “Ultramar, Angola 1961-1963” (1999) e “Isto Aconteceu – 1ª Comissão” (1999).

1.

Parece evidente que a existência de um festival como o Curtas Vila do Conde, nas suas diversas metamorfoses desde que nasceu há 18 anos, foi uma das pedras fundadoras de uma nova maneira de encarar a curta-metragem em Portugal.

Não restam dúvidas de que isso deveu-se, sobretudo, ao facto da organização possuir uma linha editorial plural, no que diz respeito ao gosto, mas singular no que diz respeito aos aspectos mais salientes da programação e da sua relação com os públicos que a organização desejava atingir, ou seja, quem ia a Vila do Conde sabia ao que ia e ainda hoje sabe ao que vai.

Outro dos pilares fundadores desta nova situação foi a introdução na grelha do então Canal 2 da RTP do Onda Curta, um programa, um formato e uma marca que a partir de Setembro de 1996, na sequência de outras experiências dispersas, passou a oferecer, por vezes mais do que uma vez por semana e num horário favorável, uma sistemática de programação dedicada exclusivamente ao domínio da curta-metragem. Mais uma vez, com uma linha editorial precisa e de grande exigência por acreditar na existência e na formação de um público exigente. Parece evidente que, sem o Onda Curta, a maioria das curtas arriscavam-se a nascer e morrer num ou outro festival, recebendo uma visibilidade sazonal e restrita. Para o reconhecimento do valor das curtas integradas no cinema de autor de grande qualidade, sem desnecessárias falsas modéstias, o Onda Curta foi e continua a ser no pequeno ecrã a linha da frente que assume a sua programação numa plataforma que não existe apenas para exhibir, antes pelo contrário, deseja igualmente sustentar e defender sem concessões a identidade e qualidade de uma produção específica, posição que partilha com as numerosas parcerias que possui com outras plataformas orientadas para o grande ecrã.

Entretanto, a Agência da Curta Metragem veio preencher o lugar que fazia falta na relação entre a produção e os diversos circuitos nacionais e internacionais da curta-metragem.

Pouco a pouco, outros festivais vieram introduzir outras vozes e permitir outros rumos no plano dos critérios de selecção e nas sistemáticas de programação. Neste capítulo, salientou-se no campo generalista o Indie-Lisboa e o Imago e, no domínio específico, o

Monstra. Nesse campo, o Cinanima manteve a oferta ao mesmo nível de anos anteriores, mas por razões que se devem encontrar, sobretudo, na sua estrutura de programação, a essa oferta não correspondeu uma maior ou, pelo menos, renovada dinâmica na sua relação com outros públicos.

Não estiveram sozinhos, mas foram seguramente os que melhor representaram e aproveitaram as potencialidades de uma nova era para a curta-metragem.

Seja como for, podemos dizer que houve uma multiplicação dos públicos e, mesmo com altos e baixos e muitas oportunidades falhadas, esse aumento correspondeu, quase sempre, ao aumento da oferta.

Por outro lado, surgiram múltiplas iniciativas, algumas das quais nem sequer se enquadram na dinâmica de um festival. Muitas, aproveitando as novas formas de distribuição, multiplicaram igualmente as opções no domínio da exibição.

De facto, destas iniciativas as melhores venceram a difícil batalha do interior e afirmaram a sua presença num espaço cada vez mais agreste para a vida cultural activa.

Depois do que dissemos, parece evidente que a produção regular e sustentada de curtas-metragens em Portugal beneficiou e muito deste novo contexto. Por isso, não surge como estranha a força que as curtas-metragens adquiriram nos diversos circuitos por onde circulam a par do “outro” cinema. Seja como for, apesar da sua mais ampla produção, distribuição, exibição, assim como da pura e simples divulgação, nunca se ergueu nada parecido com uma “Geração Curtas”. E ainda bem. Na verdade, no dia em que isso acontecesse, o mais certo era estarmos perante a institucionalização de uma produção e a submissão a grupos de pressão numa situação mais do que frágil e artificial que nunca poderia corresponder a um processo de afirmação pessoal e colectivo verdadeiramente criativo.

E, francamente, a maioria das curtas-metragens nacionais e internacionais que vale a pena guardar na memória não são meros exercícios geracionais.

Finalmente, só pode ignorar a importância que esta produção possui como opção criativa junto dos mais diversos autores das mais diversas gerações quem não anda no cinema com o mínimo dos mínimos que se exige a um cineasta, ou seja, espírito profissional. Mesmo

quando alguns cineastas não possuem ainda a necessária experiência ou até um estatuto profissional.

2.

Neste, como em qualquer outro período, são os realizadores que não encaram a curta-metragem como uma mera passagem para uma futura carreira no domínio quase exclusivo da longa-metragem e, pior ainda, como uma espécie de ensaio para um projecto “maior”. De igual modo, são aqueles que ao assumirem um projecto de longa-metragem o fazem sem conflitos e com a naturalidade que encontramos ou devemos encontrar num contexto verdadeiramente profissional.

São os que sabem que uma curta deve corresponder a um projecto compatível com a duração sem ser necessário adaptar a duração ao projecto.

São os que recebem prémios e não se deslumbram com os mesmos porque sabem que a “vida” dos prémios revela-se, habitualmente, mais “curta” do que a própria curta.

São, entre muitos outros aspectos, aqueles que sabem escolher as suas equipas e são apoiados por estruturas de produção que não precisam de partilhar os mesmos pontos de vista mas apenas a vontade de encontrar um caminho comum para uma obra comum a realizar e produzir no melhor espírito de equipa.

Não vou citar nomes de ninguém nem de qualquer empresa. Mas, nos últimos anos, parece óbvio que os realizadores e estruturas de produção que melhor defenderam as suas obras são os que diversificaram a sua produção mantendo as curtas e as longas na sua carteira sem divisões inúteis e, sobretudo, artificiais.

Na verdade, serão esses nomes e estruturas de produção que, independentemente da origem dos financiamentos que permitem sustentar os seus planos de rodagem, irão dar as cartas futuras do cinema português no plano nacional e internacional.

3.

Lamento, mas não posso responder a esta pergunta sem ficar com a sensação de que estou a destacar uma entre muitas que deveriam ser citadas, por muito contraditório que possa parecer, como aquelas que justificam o conjunto que por sua vez faz a unidade.

Repito, não acredito em “Gerações Curtas” como igualmente nunca acreditei em

“Gerações Longas”. Por exemplo, vejamos provavelmente a mais conhecida e, de certo modo, derradeira grande aventura geracional, a “Nouvelle Vague” em França. Nessa altura, houve uma dialéctica muito favorável entre o velho e o novo, que combateu o conformismo e o fim de algumas rotinas. Por outro lado, passou a existir um reforço sistemático da imprensa especializada com sentido crítico e associada a novas formas de distribuição e exibição, actividade que acompanhou a formação de novos públicos cinéfilos.

Naturalmente, sem esquecer muitos outros aspectos, será necessário referir ainda a situação político-cultural favorável a estas pequenas e grandes mudanças.

Infelizmente, só em parte podemos dizer que existiram ou existem em Portugal as mesmas condições. Isso não significa que as condições sejam completamente desfavoráveis. Podemos mesmo dizer que algumas condições de produção favorecem e muito a perspectiva de um cinema de autor onde, por exemplo, a curta-metragem está como peixe na água.

Em resumo, quando assistirmos a uma revolução geracional em Portugal que junte, digamos assim, o “nosso” Eric Rohmer e o “nosso” François Truffaut, apesar das suas diferenças, nessa altura e só nessa altura responderei a esta pergunta.

Mas, por agora sempre vos digo uma coisa, ou seja, para saber onde andam essas curtas que juntas dariam a curta da década basta recordar o que disse na resposta anterior. Isso mesmo, são as curtas desses cineastas.

JOÃO LOPES

Crítico de cinema e professor de Montagem na ETIC (Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa), escreve para o Diário de Notícias e é consultor da Editorial Notícias. Colabora com as revistas *Prémiaire* e *Egoísta* e com a Antena 1 e a SIC Notícias. Foi editor da secção de cultura do semanário “Expresso” e professor convidado do Ciclo de Estudos Contemporâneos da Fundação Serralves. Colaborou também na obra fílmica de diversos autores como Eduardo Geada e António da Cunha Telles, na qualidade de assistente de realização e no argumento de filmes de Artur Semedo e Fernando Lopes (“Lá Fora”, 2004 e 98 “Octanas”, 2006).

1.

É uma espécie de Terra de Oz do cinema português: quase toda a gente diz que existe, algures, num horizonte mais ou menos longínquo... mas há poucas notícias do que lá se passa. Quero eu dizer que, num país culturalmente (e também economicamente, e também simbolicamente) submetido à Ditadura da Telenovela, a difusão das curtas-metragens não corresponde à vitalidade da sua produção. Não que um filme seja interessante apenas por ser curto... O que se discute é outra coisa: os limites da difusão para dar conta da diversidade daquilo que se produz.

2.

Não quero fazer juízos de valor, muito menos de inclusão/exclusão, sobretudo a pretexto do balanço de uma entidade tão meritória como a Agência da Curta-Metragem. Lembrarei apenas o caso simbólico de “Arena”, de João Salaviza: uma Palma de Ouro em Cannes e uma difusão eficaz em salas do circuito comercial. O simbolismo vem do seu carácter de excepção: será necessário que todos os agentes, dos políticos aos económicos, compreendam que a vitalidade cultural e comercial do cinema passa sempre pela criação de condições da máxima diversidade, desde a produção à difusão, das salas aos ecrãs televisivos.

3.

Ficam duas: “A Rapariga da Mão Morta” (2005), de Alberto Seixas Santos, e “China China” (2007), de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. Precisamente porque o número um é sempre pouco para sentirmos e pressentirmos a diversidade: o que conta é o vaivém entre dois pontos (como no ténis, no dizer pedagógico de Monsieur Godard). Acrescento, a esse propósito, que o entendimento do trabalho crítico não evoluiu muito na última década. Dito de outro modo: em muitos discursos (interiores ou não ao cinema português) persiste a ideia infantil, e infantilmente ressentida, segundo a qual um juízo de valor “positivo” sobre um filme implica a defesa de um modelo de produção que o próprio filme reflectiria; por contraponto, um juízo de valor “negativo” traduziria a recusa de um qualquer outro modelo. Na prática, isto significa que há também uma desvalorização (cultural, simbólica, jornalística) da dimensão específica do trabalho crítico. Mas como diria o “Moustache” de Billy Wilder: *that’s another story...*

JOSÉ MIGUEL RIBEIRO

Realizador e produtor de cinema de animação, licenciou-se em Artes Plásticas – Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e estudou animação de desenho e volumes na Lazzenec-Bretagne (Rennes) e no Filmógrafo (Porto) em 1993/4. Durante vários anos leccionou animação de volumes no CITEN / FCG em Lisboa. A maior parte da sua cinematografia, onde se incluem “A Suspeita” (1999), Cartoon d’Or em 2000, a série infantil de animação em plasticina “As Coisas Lá de Casa” (2002) e “Passeio de Domingo” (2009), desenvolve-se na Zepelim Filmes de Luís da Matta Almeida até 2007, ano em que funda em conjunto com Nuno Beato e Eva Yébenes a produtora Sardinha em Lata, onde produziu o seu mais recente filme “Viagem a Cabo Verde” (2010).

As respostas que se seguem referem-se ao universo restrito das curtas-metragens de animação, uma vez que não conheço com profundidade a produção de curtas de imagem real e documentários. Nas respostas que se seguem, não farei qualquer comentário ao meu trabalho.

1.

Houve um aumento significativo de obras de animação produzidas e o aparecimento de novas gerações de realizadores com abordagens pessoais que se distinguiram internacionalmente e dão uma imagem de diversidade e qualidade da animação nacional.

Passou também a existir na animação um desnível claro entre obras de grande valor artístico (pela originalidade do discurso e domínio técnico dos realizadores e equipas) e obras de fraca qualidade reveladoras, na maior parte dos casos, de uma deficiente direcção artística a que não será alheia a ausência de cursos de realização em Portugal.

O trabalho da Agência da Curta Metragem na divulgação internacional representa uma parte indissociável do sucesso das obras e consequentemente dos seus autores e produtores.

2.

Abi Feijó, Pedro Serrazina, José Pedro Cavalheiro, Joana Toste, Regina Pessoa. Como estruturas de produção a desaparecida Filmógrafo do Porto, a Animais e a Zepelim Filmes.

3.

“História Trágica com Final Feliz” (2005), de Regina Pessoa. Pela forma poética e profundamente sensível como trata o tema da diferença entre humanos. Pela qualidade artística das imagens e sons capazes de criar um universo consistente com personagens fortes e bem caracterizadas. Pela ousadia de uma produção que nasce em Portugal mas consegue encontrar parceiros internacionais capazes de viabilizar uma obra com custos elevados. Pela persistência na realização de uma obra que se alarga muito no tempo sem a autora se perder pelo caminho.

MANUEL HALPERN

Jornalista e crítico do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, escreve essencialmente sobre música e cinema, mantendo, desde há dez anos, a coluna fixa “O Homem do Leme”. Colaborou, entre outros, com a *Visão*, *Público*, *Blitz*, *Antena 2*, *Diário de Notícias* e *Corriere della Sera*. Integra a dupla de som e imagem *Ouvido Visual*.

1.

Nunca se falou tanto de curtas-metragens como nos últimos dez anos. Também nunca a produção foi tão elevada nem a qualidade média tão apetecível. Não que os maus filmes tenham deixado de acontecer, sempre acontecerão, mas há outros que são tão bons que apetece vê-los e revê-los vezes sem conta. Este boom (quase lhe poderíamos chamar *Baby Boom* dada a idade da maioria dos seus intervenientes) deveu-se a vários factores. Entre os quais, sem dúvida, o *Curtas de Vila do Conde*, um festival de excepção que sempre se pautou por uma programação exigente e que demonstra a excelência que se pode atingir em pouco tempo de fita. Notou-se também uma aposta estratégica nas curtas por parte do Estado, entendendo os enormes frutos que podem retirar com menos dinheiro. Por outro lado, a evolução tecnológica fez com que realizar filmes se tornasse mais económico, favorecendo produções independentes. Por último, e mais importante que tudo o resto, o surgimento uma geração muito talentosa, com elementos criativos que sabem reflectir sobre o cinema e criar linguagens próprias, com uma maturidade extrema e que olham para a curta-metragem como um formato de experimentação. Tudo isto, juntamente com o trabalho da Agência da Curta Metragem, fez com que curtas-metragens portuguesas ganhassem prémios e aplausos, em Portugal e no estrangeiro.

2.

O Som e a Fúria e todos os seus elementos que criaram uma linguagem própria de cinema. Entre eles, três ganharam preponderância: Sandro Aguilar, Miguel Gomes e João Nicolau. Poucos têm dúvidas de que se tratam dos mais importantes cineastas da sua geração. A estes acresce-se Pedro Caldas, com um dos percursos mais heterogéneos, numa constante variação de género, mas num constante hábito de experimentar. Também Jacinto Lucas Pires pela linguagem que conseguiu criar. E, claro está, João Salaviza, com “*Arena*” (2009), uma primeira obra fora-de-série, que justamente ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes. No documentário, destaca-se Miguel Clara Vasconcelos e o seu “*Documento Boxe*” (2005). Uma palavra ainda para o mérito da animação, que teve em “*A Suspeita*” (1999), de José Miguel Ribeiro, o seu ex-líbris internacional,

com o Carton d'Or, mas com muitos outros realizadores marcantes, como Abi Feijó, Regina Pessoa, Pedro Serrazina e Zepe.

3.

Batota minha, não consigo escolher apenas uma. Digo antes três: “Inventário de Natal” (2000), de Miguel Gomes, pela sua sensibilidade extrema na forma como domina a câmara e toda a nostalgia e comoção que nos consegue transmitir numa não história. “Rapace” (2006), de João Nicolau, pela inteligência e humor com que faz um desprezioso retrato geracional. “Arena” (2009), de João Salaviza, pelo cuidado que dá a todos os pormenores, numa história curta, forte, humana, profunda, sem falhas.

MANUEL MOZOS

Realizador e colaborador desde 2001 do Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) - Cinemateca Portuguesa, na área de identificação e preservação de filmes portugueses. Especializou-se em Montagem na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (1984). Foi responsável sobretudo pela montagem na obra fílmica de outros autores e colaborou em diversas produções musicais, em várias publicações e ainda em teatro, como assistente de encenação. Em 2001 inicia a sua colaboração com o Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) - Cinemateca Portuguesa, na área de identificação e preservação de filmes portugueses. Da sua filmografia constam as longas-metragens "Um Passo, Outro Passo e Depois..." (1989), "Xavier" (1992), "... Quando Troveja" (1999) e "4 Copas" (2008) e diversos videoclips, curtas-metragens e principalmente documentários, entre os quais se destacam "Cinema Português (...) ? Diálogos com João Bénard da Costa" (1996), "Lisboa no Cinema - Um Ponto de Vista" (1994), "Olhar do Cinema Português 1896-2006" (2006), ou os recentes "Aldina Duarte: Princesa Prometida" (2009) e "Ruínas" (2009).

1.

Considerando a produção nacional de curtas-metragens desde 2001 até hoje, acho que se poderia ter feito mais e melhor. Não quero com isto dizer que não avalie positivamente estes últimos anos, mas talvez porque as (minhas) expectativas fossem maiores após o ressurgimento das curtas-metragens durante a década anterior, devido ao aparecimento sistematizado de apoios por parte do Instituto de Cinema, de produtoras e festivais, nomeadamente o de Vila do Conde em 1993, apostados na sua produção e divulgação. Estes apoios possibilitaram um conjunto de filmes deveras interessante, alguns até bastante bons, e o surgimento de um número considerável de novos realizadores a quem se devia estar atento e nos quais se depositavam as maiores esperanças. Assim, nestes últimos anos o que julgo mais relevante foi a consolidação de alguns desses realizadores na continuação das suas obras, quer mantendo-se na realização de curtas-metragens, quer passando para as longas, tanto nas ficções, nos documentários ou na animação. E o aparecimento de alguns novos realizadores com um olhar singular e novas propostas.

2.

Como referi na questão anterior, grande parte do que acho mais relevante destes últimos anos vem da década precedente, com a continuidade e consolidação do trabalho de realizadores como Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilar, Jeanne Waltz e Jorge Cramez. E mantenho-me atento e curioso com muitos outros, como: Pedro Caldas, Margarida Cardoso, Bruno de Almeida, Marco Martins, José Barahona, Vítor Moreira, Zepe, Ivo M. Ferreira, Jacinto Lucas Pires, Pedro Sena Nunes, Pedro Serrazina, Rita Nunes, João Figueiras, Daniel Blaufuks, Miguel Gonçalves Mendes, Elsa Bruxelas, António Ferreira, Miguel Seabra Lopes, Regina Pessoa, Pedro Baptista, Raquel Freire, João Pinto Nogueira, Teresa Garcia, Luís Fonseca, Isabel Aboim, Fátima Ribeiro, Gonçalo Luz ou Tiago Guedes/Frederico Serra.

Dos novos realizadores que se iniciaram depois de 2001, destaco os filmes "Rapace" (2006) e "Canção de Amor e Saúde" (2009), ambos de João Nicolau, "Arena" (2009), de João Salaviza, "O Nome e o N.I.M." (2003) de Inês Oliveira, "Arca d'Água" (2009), de André Gil Mata, e

“Tony” (2009), de Bruno Lourenço. E sigo com interesse os trabalhos de Luís Miguel Correia, Cláudia Rita Oliveira, Leonor Noivo, Miguel Fonseca, Patrick Mendes, Renata Sancho, Madalena Miranda, Tiago Afonso, Margarida Leitão, Filipe Abranches e Gabriel Abrantes.

Na produção destaco o trabalho sustentado e quase ímpar de O Som e a Fúria. E acho interessantes as propostas de produtores como Rodrigo Areias ou Filipe Melo e de algumas produtoras como: Black Maria, Luz & Sombra, David & Golias, Filmes do Tejo, CRIM ou Raiva.

E claro que acho muito importante a continuidade e expansão de festivais, como o de Vila do Conde e outros que surgiram nestes anos, tal como o trabalho desenvolvido pela Agência e por algumas associações, cineclubes, organizações e instituições para a divulgação das curtas-metragens e do Cinema em geral.

3.

Escolho “Rapace” (2009), de João Nicolau. Em primeiro lugar porque gosto bastante e considero-o um bom filme. Depois por ser uma primeira obra de um olhar próprio, com uma linguagem singular e particular, por abrir algumas portas e janelas. Que esteve presente em bastantes festivais, alguns dos mais importantes e alguns obteve prémios e reconhecimento. E ainda porque tive o prazer de ter trabalhado nele. E sou amigo do João (do outro [Salaviza] também e ainda bem que ganhou Cannes [com “Arena”]).

MIGUEL VALVERDE

Director e programador de curtas-metragens do IndieLisboa Festival de Cinema Independente, professor de argumento para animação e ilustração e formador na Restart | instituto de criatividade, artes e novas tecnologias onde exerce também as funções de responsável de comunicação. É também programador do Festival de Cinema de Skopje (Macedónia) e da Zero em Comportamento. Colabora com a Zero Mag, onde escreve sobre cinema.

1.

Por oposição às décadas anteriores houve um forte investimento na produção nacional de curtas-metragens nesta década. Em termos de apoios públicos, e embora o incremento tenha surgido nos anos 90, há uma continuidade de aposta no formato, o que ajudou a lançar novos nomes na cinematografia nacional, já em si tão heterogénea, mas cujos filmes continuaram a mostrar inovação e experimentação. Se nos anos 90 surgiu a propáganda “Geração Curtas”, acreditamos que estamos a viver um novo momento agora, uma geração seguinte que está a caminhar pelos terrenos da geração anterior, que aproveita as portas que já estavam abertas e tenta subir um degrau mais alto - conquistar grandes prémios internacionais e chamar ainda mais a atenção sobre o nosso cinema, criando definitivamente um lugar cativo para o cinema nacional no quadro do cinema mundial.

2.

Não há dúvida que neste período (e até já no final da década anterior) surgiram estruturas de produção especificamente associadas à curta-metragem, o que constituiu uma novidade absoluta relativa ao passado.

O que é interessante é que a maioria evoluiu nos dias de hoje para a longa-metragem, mas sem nunca esquecer que é através da produção continuada de curtas-metragens que se colocam novos realizadores no mercado. Tem sido também curioso assistir ao desenvolvimento e ao crescimento artístico desses mesmos realizadores nas suas participações em longas-metragens de outros autores mais reconhecidos.

Por outro lado, é da mais elementar justiça referir que as curtas metragens têm dados prémios importantes ao cinema português, o que não tem acontecido com a longa-metragem. E são estas novas estruturas que estão a capitalizar este trabalho feito no campo da curta-metragem na passagem para as primeiras longas desses realizadores, que assim já têm internacionalmente um nome reconhecido e podem mais facilmente entrar nesses circuitos.

Ao mesmo tempo, havia outras estruturas já implementadas no mercado português na longa-metragem e nos documentários, que passaram a apostar fortemente nas curtas-metragens, precisamente por sentirem que a renovação dos valores se faz por uma constan-

te aposta em novos realizadores. E esse esforço tem sido reconhecido em festivais nacionais e internacionais, alguns de grande importância.

3.

“Arena” (2009), de João Salaviza, produção Filmes do Tejo. É um filme determinado e sólido, onde a linguagem cinematográfica se expande para caminhos novos em Portugal e colocou a fasquia do cinema português numa zona onde ele raramente esteve. Para os cineastas mais novos representa ainda uma esperança por ter demonstrado que é possível um português alcançar o maior galardão possível no campo da curta-metragem – a Palma de Ouro de Cannes, depois de ter alcançado o Prémio de Melhor Curta-Metragem Portuguesa no IndieLisboa no mesmo ano. O filme conseguiu ainda obter uma estreia comercial em Portugal, algo raro para um curta-metragem e está a atrair a atenção de uma série de produtoras estrangeiras que querem co-produzir os próximos filmes deste realizador.

RUI PEDRO TENDINHA

Crítico de cinema, integra a direcção da FIPRESCI – Associação Internacional de Críticos de Cinema, onde desempenha funções de vice-presidente. Crítico de cinema da revista Notícias Magazine (suplemento do Diário de Notícias) e do Jornal de Notícias mas também já escreveu sobre cinema em publicações como a “Ousar”, “Elle”, “O Jornal” e o semanário “Blitz”. Faz a cobertura de vários festivais de cinema para a TSF e é o autor do programa Grande Cinema (Sic Mulher) e foi editor dos programas de cinema “Magacine” (RTP) e “Cine XL” da SIC Radical.

1.

Pensar num movimento de curtas em Portugal tem algo de sonho romântico, quase utópico. Como se fosse possível emular uma ideia do que se passou com a escola de Lodz, na Polónia. Mas nestes últimos dez anos surgiram pistas interessantes. Não se cristalizaram estilos nem correntes, mas no impacto directo de um sortido de sangue fresco ficámos a ganhar muito. Muito porque há cada vez mais uma profissionalização inatacável do ponto de vista formal. Como se a nova geração fizesse curtas como quem faz primeiras obras em formato longo. E entre balões de oxigénio e disparos de pólvoras secas, sente-se que é possível esperar talento. Sente-se que podem crescer muitos caminhos de cinema português. Todos diferentes, todos coerentes. Dez anos que foram coroados com uma Palma de Ouro, selecções para Cannes e um buzz. Sim, lá fora há ecos disto tudo. Como se constasse que há um novo cinema português.

2.

Realizadores vêm-me dois à cabeça: Rodrigo Areias e João Salaviza. Ambos fizeram as experiências mais singulares de cinema neste formato, “Corrente” (2008) e “Arena” (2009). Depois, há um caso à parte: João Nicolau, valente herdeiro de um cinema de provocação, alguém com um poder de projectar um ar de contemporaneidade ao mesmo tempo que evoca sem espigas a gravitas de um João César Monteiro.

3.

“Rapace” (2006), de João Nicolau. Entre o refinamento lúdico e a partilha de qualquer coisa docemente geracional, este é o filme que nos empurra para uma hipótese de musical de bairro beto. Ou será de comédia blazé? Seja o que for, tem uma personalidade humorística com as melhores referências. Um feel good movie que pode ser retrato de uma geração. Não é anedota, não é pose. É apenas tudo o que não estávamos à espera numa curta portuguesa. Quem filma assim tem um olhar distinto de cinema. Rapace cumpre o milagre de acreditarmos em estados de graça. Estados de graça simples.

