

## ENSAIOS

### O tempo dos outros: João Salaviza e Cláudia Varejão no interior de uma nova geração

Carlos Pereira



Há dois nomes do cinema português que, ainda sem longas-metragens, já reflectem os caminhos do futuro. Apenas com um conjunto de curtas-metragens – premiadas em festivais nacionais e internacionais –, anunciam o cinema português como detentor de uma linguagem cinematográfica mais universal (porque singular) e vanguardista (porque primitiva). Claramente inseridos numa tipologia de autor, entendem o cinema como um espaço de aprendizagem e de auto-conhecimento, colocam em causa a divisão rígida de ficção e documentário e promovem o tempo de preparação e as equipas pequenas. A introdução do digital e da noção indefinida das distâncias universais vêm trazer uma visão mais optimista do futuro, ainda que esteja implícita uma adaptação aos novos meios tecnológicos. Trata-se de um olhar sobre o cinema de João Salaviza e de Cláudia Varejão, dois autores no interior de uma nova geração que, inseridos nos sistemas de produção em vigor, conseguem introduzir a relevância e a singularidade de um novo olhar.

Escreve Bresson, nas suas *Notas sobre o Cinematógrafo*, que “*novidade não é originalidade nem modernidade*” e, conseqüentemente, cita Rousseau: “*Eu não procurava fazer como os outros nem fazer de modo diferente*”. Daí que sejam curiosas, e manifestamente oportunas, as palavras da realizadora Cláudia Varejão:

“Não sinto que haja uma Nova Vaga comigo ou com o João Salaviza, porque olho para os nossos filmes e não vejo nada de novo. Vejo cinema, vejo trabalho. Talvez por termos passado por um tempo difícil, em que os filmes não eram vistos, que não iam mais longe, não iam a festivais, talvez nesse sentido esteja a haver um interesse maior sobre o nosso cinema.”

Talvez seja pivotal seguir esta linha de pensamento para levantar algumas questões, nomeadamente sobre os processos de fazer um filme e sobre a linguagem específica do próprio cinema (respeitante às imagens e sons). Em primeiro lugar, as palavras de Varejão remetem para um passado menos luminoso do cinema português, quase entendido com um género em si – com todos os preconceitos que isso implica. Qual a importância efectiva para os realizadores mais jovens em implementar no mundo um cinema português? Qual o interesse em chegar ao

público? Realizadores como João Salaviza ou Cláudia Varejão defendem que fazem cinema para ser visto, e encontram nos festivais janelas de exibição justas para o seu cinema. Contudo, relativizam:

“Eu acho maravilhoso que os filmes sejam vistos. Fazer filmes para ficarem guardados, e para eu ficar contente comigo, ou ser quase um processo terapêutico de eu conseguir fazer coisas, isso não tem interesse nenhum. É bom, mas não chega. As curtas só são vistas em festivais. Há muitos festivais, e hoje em dia os nossos filmes vão de Santarém a Tóquio, vão a todo o lado. E mais, perceber que os nossos filmes são compreendidos por outras culturas, isso tem sido surpreendente. Mas para mim os festivais de curtas têm uma coisa muito perversa, que me incomoda, que é a competição. Como se os filmes fossem possíveis de serem comparados. Como é que isto não acontece em mais sítio nenhum? Não acontece nas artes plásticas, não acontece no teatro. Estamos a falar de processos de criação, que são autorais, pessoais. Como é que isto é comparável? Os festivais vivem da comparação. É claro que é bom quando ganhas um festival, porque os prémios abrem a possibilidade de poderes continuar a filmar. Mas depois há este lado muito perverso, que não há como contornar.” (Cláudia Varejão)

“No meu caso, apesar de ter tido a particularidade invulgar da minha curta estreiar comercialmente, teve para aí quinze mil espectadores. Se somar a quantidade de pessoas que já viram o filme em todos os festivais por onde o “Arena” já passou e ainda vai passar, esse número vai ser maior do que o número de pessoas que o viram na estreia comercial. Há vinte anos seria o oposto, em que o festival era um empurrão para o filme. Os festivais têm esse poder perverso de legitimar os filmes que interessam ou não. No entanto, é importante referir que um festival não é nenhuma garantia nem nenhum selo de qualidade para um filme.” (João Salaviza)

Conscientes da importância efectiva dos festivais de cinema, os dois realizadores vêem-se perante um ponto de viragem invulgar. O seu sucesso começa antes das longas-metragens, e o público em festivais apresenta-se como sobejamente superior ao público que poderiam conseguir com uma estreia comercial. Ao mesmo tempo, defendem a *perversidade* subjacente à comparação de exposições pessoais que cada realizador coloca num filme. Uma janela de oportunidades que vem, ao mesmo tempo, possibilitar a passagem para as longas-metragens subsidiadas. É uma aposta num realizador, numa visão, numa linguagem, que não deve, no entanto, rotular o “bom” e o “mau”, antes incentivar à diferença dos olhares e desprezar, acima de tudo, o universalismo de pensamento (que não deve ser confundido, nunca, com o universalismo cinematográfico: do drama, da estrutura, da construção, da relevância).

Quando João Salaviza nos fala do seu “*desejo de fazer um cinema sem moralismos nem dogmatismos*”, associando-se a um lado político de outros autores mundiais contemporâneos (Kiarostami, Dardenne, Martel), podemos assumir alguns pontos sobre a linguagem. Em primeiro lugar, o cinema contemporâneo ganha uma importância formal que abriga uma importância política, assumindo-se que cada filme é “*mais do que uma história bem contada*”. É contudo essencial referir a linha ténue que separa a *liberdade* do *vago* dentro do cinema presente. Se se promove um cinema mais livre nas suas imagens e sons, mais ambíguo, menos explícito e evidente nas suas mensagens, os critérios justos indicam ser os primitivos (a construção em Bresson, o conceito fundador em Bergman, a procura da vida interior em Cassavetes). Por outras palavras: como enquadrar? O que escolher quando se faz uma imagem, quando se faz um filme? É fácil cair no desequilíbrio, na subjectividade libertina, na imprecisão dos objectivos. Aí estamos, irremediavelmente, num campo do aleatório, do vale-tudo, em que o espectador é delegado para segundo plano face a imposições estilísticas – sem critérios que não os do próprio, perdidos no vazio das ideias cinematográficas. Em segundo lugar, Portugal parece ser um país onde se cultiva um pessimismo das histórias, onde as personagens se mantêm, de forma quase linear, numa trágica situação inicial. Se os silêncios continuam a contaminar as imagens, surge um dinamismo das relações entre personagens, que se traduz na utilização realista, quase documental, da palavra (ao invés da teatralização e da citação literária ou cinéfila). Por último, os realizadores continuam a assumir a escrita do argumento, inseridos na prática semi-institucionalizada do *cinema de autor*. Se por um lado se investe num final aberto-fechado, do qual se retém essencialmente uma sensação face aos *acontecimentos* do

filme, por outro lado anulam-se, a espaços, as relações de causalidade. O efeito pode não ser, no entanto, negativo. À semelhança de alguns realizadores independentes norte-americanos, os filmes parecem situar a narrativa e as personagens num tempo exclusivamente presente, um *agora* emocional e existencial que não anula a sua tridimensionalidade ou humanidade. Realizadores como Salaviza ou Varejão surgem com a frescura do contemporâneo mas *potencialmente* ligados à linguagem e à construção dos grandes autores clássicos. Para que serve um filme? No respeito pelas imagens e pelos sons, tratam-se de dois realizadores que acreditam que a novidade vem da sua própria descoberta interior enquanto cineastas, desmistificando ideias como as de que o estilo e as obsessões formais vêm em primeiro lugar. Atentemos às palavras de João Salaviza:

“Acho que aquela discussão antiga de que é proibido fazer campo/ contra-campo já não faz sentido. O filme tem as suas necessidades. Nunca fiz nenhum campo/ contra-campo mas se calhar um dia vou fazer. Acho que não faz sentido aquele tipo de preconceitos como: não gosto de zooms, não gosto de câmara à mão. São coisas abstractas. O cinema tem a ver com muitas outras coisas antes destas decisões.”

A defesa de uma *verdade cinematográfica*, das sensações dentro das micro-histórias que se contam nas suas curtas-metragens, parece ser um ponto comum. Quanto à origem das ideias assume as mais distintas formas. Se Cláudia Varejão encontra o seu cinema em ideias pessoais, inscrito na biografia e na sua experiência do mundo, João Salaviza descobriu *Arena (1)* a partir de uma reflexão social, tendo o filme ganho forma a partir do desejo de filmar a violência juvenil nos bairros sociais. Quanto ao suporte, as opções também se revelam diferentes. Se uma imposição de Salaviza em *Arena* era filmar em 35mm, Cláudia Varejão preferiu filmar o seu *Um Dia Frio* em HD, demonstrando a potência da alta definição e a sua cada vez maior plasticidade cinematográfica. Os resultados são sintomáticos de uma articulação eficaz entre realização e direcção de fotografia. Na operação de câmara, ambos se desatam da exclusividade do plano fixo: se em *Arena* prevalecem as panorâmicas subtis que acompanham a personagem e a libertam de um mundo fechado, em *Um Dia Frio* é Cláudia Varejão quem assume uma câmara que, maioritariamente à mão, integra um rigoroso trabalho do olhar.

Desterritorialização? Ainda que tanto Salaviza como Varejão tenham tido experiências de estudo na América Latina (na Argentina e no Brasil, respectivamente), parece haver uma preocupação sobre a realidade portuguesa. Se *Um Dia Frio* é exemplo de um olhar singularíssimo sobre a cidade de Lisboa e os seus lugares quotidianos – afunilando para a instituição familiar –, *Arena* é um olhar radical, intimamente inscrito numa tipologia de autor, sobre a vida num bairro social da capital – filmado na perspectiva de Mauro, um morador do bairro em prisão domiciliária. Não deixa de ser pertinente o olhar de cada um sobre o próprio cinema nacional: se João Salaviza se vê mais perto dos sistemas de produção de Pedro Costa e do seu cinema político, Cláudia Varejão encontra em João Canijo um notável trabalho com os actores e uma construção atenta dos espaços para que possa realizar cada filme nessa nova realidade. As razões do interesse perante os dois cineastas prendem-se, igualmente, com a forma como ambos privilegiam o tempo de preparação de cada obra.

“Eu preparo os filmes com muito tempo, porque para mim é muito importante. Estive três meses e meio a preparar o filme em todos os sectores, inclusive na escolha e no trabalho com actores. Gosto muito de reescrever o argumento com eles, gosto muito de ensaiar, de experimentar cenas. Preciso de fazer as coisas com calma, para encontrar os décors, para encontrar as caras perfeitas, ter a certeza da câmara, ter a certeza das objectivas. Depois, quando chegas à rodagem, é como se fosse um documentário, porque temos que nos adaptar às circunstâncias. Mas quanto melhor preparadas elas estiverem, melhor.” (Cláudia Varejão)

“Cada vez mais acredito na importância da fase de preparação. Se calhar tivemos uma fase de pré-produção invulgarmente longa para uma curta-metragem, mas acho que o facto de eu ter conseguido fazer aquilo que queria deve-se principalmente a esta preparação. Não queria que a rodagem fosse um caos nem uma coisa como na Escola de Cinema, em que a rodagem é resolver

problemas. Queria que a rodagem fosse como um prolongamento daqueles dois meses tranquilos, em que procurámos actores, décors, ensaiámos, e noutros dias não fizemos nada, porque também faz parte. Obviamente que também não era um filme assim tão complicado. Tínhamos dois ou três décors, poucos actores, mas percebi mesmo que é na pré-produção que se define tudo. Não vale a pena começar a filmar sem estar com o mínimo de confiança de que as coisas podem correr como queremos.” (João Salaviza)

Digamos que é esse tempo de preparação que permite lidar, em última instância, com o contratempo. Se Cláudia Varejão vê os contratempos como “*estimulantes*”, João Salaviza considera que “*a distinção entre ficção e documentário começa, cada vez, a ser uma coisa um bocadinho absurda*”. Talvez daí que, em *Arena*, um dos seus planos mais marcantes tenha vindo da improvisação e da relação com o espaço:

“Lembro-me por exemplo que a cena da ponte, em que ele atira a bicicleta, não existia no guião. Encontrei aquele décor e disse: quero filmar uma cena com este plano. E escrevi uma cena que fizesse sentido para aquele décor. Do ponto de vista académico, isto é tudo o que nos ensinam a não fazer.” (João Salaviza)

Citando novamente Bresson e as suas *Notas*: “*O que rejeito como demasiado simples é o que é importante e que é preciso escavar. Estúpida desconfiança das coisas simples*”. Talvez seja esta compreensão que torna os momentos quotidianos de Salaviza e Varejão como intimamente cinematográficos, intensos, livres. Ou seja, saber que a importância está na universalidade do gesto e da ideia, e que a complexificação do real surge por si, pelo olhar cirúrgico da *mise-en-scène*, sem ser forçado ou arrastado. O que se sente, no seu cinema, são potências. Critérios correctos, que passam pelos enquadramentos exactos e pelos tempos justos. Trata-se de criar imagens relevantes e concretas, que emanem as emoções certas a partir das suas linhas e corpos. A dispersão poética pode invadir livremente, se a estrutura estiver interiorizada e humanamente reflectida (olhemos para outro nome essencial, o de Gabriel Abrantes, para percebermos o radicalismo político das suas personagens, num cinema onde o vazio se exterioriza e o contemporâneo se auto-ironiza). “*O que importa é no que um filme se transforma*”, diz Salaviza. Trata-se, em última instância, de perceber os mecanismos do mundo para, posteriormente, não aquietar uma imagem em nenhuma simplista certeza.

**NOTA:** Todos os excertos de entrevistas a João Salaviza e Cláudia Varejão fazem parte das entrevistas realizadas no âmbito do projecto *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*.

(1) Filme vencedor da Palma de Ouro para Melhor Curta-metragem no Festival de Cannes de 2009, acontecimento pioneiro na história do cinema português