

ENTREVISTAS

com realizadores



Pedro Sena Nunes: “A produção é uma área absolutamente criativa”

Entrevista conduzida por Ana Isabel Soares

PEDRO SENA NUNES nasceu em Lisboa em 1968. Terminou o Curso de Cinema da ESTC, área de Imagem, em 1992 e co-fundou a Companhia Teatro Meridional. Frequentou cursos e *workshops* de cinema, fotografia, vídeo, teatro e escrita criativa em Barcelona, Lyon, Sitges, Budapeste e Florença. Realizou documentários e ficções em cinema e vídeo e produziu mais de 90 *spots* publicitários para televisão e rádio. Bolseiro de várias Instituições, colabora com coreógrafos, encenadores, artistas plásticos, actores, *designers*, músicos e arquitectos. Foi júri de concursos e festivais de fotografia, teatro, *design*, dança e cinema. É professor convidado no IPA, do grupo ETIC. Realizou, entre outros: *Burdião*, Portugal, 2003, EXP, Betacam SP, Colour, 6'; *A morte do cinema*, Portugal, 2003, DOC, 35mm, Colour-B&W, 30'; *Cacilheiros—Alerta*, Portugal, 2002, EXP, 35mm, Colour, 30'; *Entraste no jogo, tens de jogar, assim na Terra como no céu*, Portugal, 2000, DOC, Betacam SP, Colour, 40'; *As palavras derretem-se na água*, Portugal, 1998, EXP, Betacam SP, Colour, 12'; *Devaneios flutuantes — Carlos Paredes*, Portugal, 1998, DOC, Betacam SP, Colour, 10'; *Fragments Between Time and Angels*, Portugal, 1997, DOC, Betacam SP, Colour, 52'; *Impressões do 3º dia em Glasgow*, Portugal, 1997, DOC, Betacam SP, Colour, 10'.

Ana Isabel Soares — Como relacionas o teu modo de realizar com o de produzir os teus filmes? É difícil ser realizador e produtor ao mesmo tempo?

Pedro Sena Nunes — Sempre estive associado a produtoras minhas. Primeiro, com a Meridional, que era inicialmente dedicada às áreas de teatro e cinema; mais tarde, esta proximidade com a VoArte. Nunca estive a produzir isoladamente. Para responder mais concretamente à tua questão, creio que isso começou num modo de realizar, de produzir, que esteve sempre muito presente na minha própria formação, ainda que não seja explícita nessa formação, que de início é na área de imagem. Mas depois tinha de realizar, e talvez por essa razão: estar numa área que é a imagem e ter que realizar fez-me sentir sempre muito colado à produção. **Vejo a produção como uma área absolutamente criativa e é nisso que me foco. Vejo a área da produção como um desafio paralelo ao da própria criação.** Não consigo fazer uma separação, nunca consegui. Mesmo quando fazia ou faço ficção, quando faço documentário ou quando faço seja o que for. Não faço distinção. Isto tem muito a ver, muitas das vezes, com a

dificuldade que existe quando estamos a trabalhar, e no meu caso específico quando penso num projecto, a ter um olhar explicitamente colado a uma ideia cinematográfica.

Esta ideia é quase sempre, por um lado, como se entende o cinema, é uma ideia de montagem; mas também, em simultâneo para mim, é uma ideia de produção. Acho que para mim a produção é o desafio de fazer com que as coisas possam acontecer. Há na produção um desafio que sempre me interessou. Com a VoArte as coisas ficaram mais explícitas, com o apoio da directora artística, Ana Rita Barata, que decidiu também apostar muito forte nesta questão de produzir alguns dos filmes. Depois são equipas da VoArte, são equipas que têm uma durabilidade – não é uma equipa de dez anos constante, habituei-me, nessa dinâmica, a deixar a realização exactamente no seu lugar. Em qualquer projecto meu, é verdade que me desgasto muito mais em toda a montagem até financeira e logística do que propriamente no acto de realizar.

Há outra questão, que não queria abrir já, sobre o tempo que levo a preparar cada projecto. Levo muito tempo a preparar: as ideias de realização maturam com um tempo por vezes diferente do normal, porque não depende do resultado. Como o meu objectivo não é acabar um determinado trabalho amanhã, não tenho esse compromisso contratual, as coisas vão nascendo e eu vou maturando as ideias de realização. Penso que essas ideias sempre se relacionam com aspectos tecnológicos de cada etapa. Felizmente, posso olhar para trás e perceber que, quer do ponto de vista da realização, do mundo das ideias, quer do mundo tecnológico, as coisas mudaram muito e cada projecto é sempre um desafio singular do ponto de vista do olhar, daquilo que procuro, e sobre a sintonia que pode existir com a parte técnica – de que técnica estamos a falar? De um equipamento novo que me permita gravar o som digitalmente em disco, de uma câmara que permite gravar em cartão e que permite operacionalizar determinadas etapas com outro tipo de tempo e de ritmo? Tudo isto tem a ver com a própria produção.

Mesmo no desenho pedagógico, costumo fazer um traçado geométrico de dois triângulos: um mais criativo e um mais técnico. Os vértices do mais criativo são a escrita, a realização e a produção. Para mim, este é um triângulo misterioso do ponto de vista geométrico, porque nele os vértices fundem-se. Depois, há uma outra etapa, que entendo como um triângulo técnico, cujos vértices são a imagem, o som e a pós-produção. Este triângulo técnico interessa-me tanto quanto o primeiro, porque ambos se combinam. Mas a este consigo separá-lo em duas formas. A partir do primeiro triângulo, começo a desenhar o segundo, que me faz pensar mais na equipa que vou reunir.

A realização, para mim, para além da produção, é também a ideia da escrita. A escrita do projecto, a escrita da pesquisa, a pesquisa até da própria produção, tudo isto faz parte de uma espécie de uma estrutura que ajuda, arranca a identificação do projecto. Esta é a visão que tenho e não consigo separá-la, nunca consegui. É muito difícil que alguém me entregue um argumento, que me entregue a produção toda e me diga “agora vem aqui realizar, por favor”. Não sei fazer isso.

AS — Se dizes que isso já vem da tua formação, é natural que o tenhas como hábito.

PSN — Mas atenção: não me formaram a fazer isto. Vem-me é do tempo da formação. Passa também por eu desejar o controlo do projecto – esgoto-me nisso, esgoto-me no processo, nestas pressões, coisas que podia evitar. Mas depois é evidente que há uma etapa, com a equipa, em que delego, em que cada pessoa tem as suas funções e eu me concentro naquilo que é mais necessário. Estou sempre atento a que isto tudo se relacione, e creio que isso também ajuda a ter uma noção sobre o conceito de equipa que procuro.

AS — Como defines essa equipa que trabalha contigo em cada projecto – é sempre a mesma? Quais são os teus critérios, ou o que tens mais em conta?

PSN — Não tem a ver com o acaso. A formação da equipa, para mim, é essencial. Não direi que tenha acertado sempre, mas faço por isso. Inicialmente acreditei – e mais uma vez isto vem do tempo da formação – que seria e será normal uma primeira etapa da vida de profissional ser

feita muito com as pessoas ao lado de quem aprendemos. Existe uma continuidade quando os grupos de trabalho são constituídos com colegas, não necessariamente colegas directos, da turma, mas daquele ano ou daqueles anos em que participei ou em que estive. Como depois de acabar o curso em Portugal estive quatro anos em diferentes escolas na Europa, tive sempre um contacto, uma interligação, um intercâmbio muito internacional. Mas houve uma equipa mais sólida no início que durou alguns anos. Acho que é uma coisa que acontece: uma equipa ter uma duração mais prolongada até quando as pessoas o desejam. Chega o momento em que as pessoas não são de facto obrigadas a estar umas com as outras. No início há o fascínio, o querer fazer juntos, o querer mudar, o querer alterar o contexto, o que está feito, marcar, pôr a nossa bandeira no território, dizer que também estamos cá, que nunca ninguém fez e queremos nós fazê-lo.

Há ali um sistema energético emergente que nos faz e que nos motiva. Essa primeira equipa, uma equipa muito sólida do ponto de vista da imagem, do som e da montagem, era uma equipa que me interessava e na qual eu investi, e na qual as pessoas também investiram em mim – há aqui uma permuta muito real e em simultâneo muito motivadora para avançarmos de projecto para projecto. Depois, chega um dia em que se entende — e eu entendi — que a equipa não poderia durar para sempre. Porque realizadores, e inclusive produtores de outra geração, mais velhos, também procuram – percebi-o à medida que os anos passaram – que por vezes é preciso outra energia para o projecto: é preciso pessoas com outra dinâmica, com outra frescura; quando digo frescura é no sentido até da ausência de domínio sobre a matéria em si, ou seja, ainda não tenho uma experiência profissional assim tão vasta que me permita estar num décor, numa rotação, e que me sinta completamente seguro.

Por vezes esta inquietude, este desejo de fazer mais, fez-me perceber a dada altura que a equipa que me acompanhava precisava de dar um passo e colar-se a uma geração à frente; porque já tinha dado alguns passos comigo. E há o factor do desgaste das relações, o que é natural – as pessoas, às duas por três, já não suportam as mesmas piadas, já não acham piada a comer daquela maneira àquelas horas, já não suportam voltar a comer sanduíches no dia em que achavam que iam comer bife do lombo, sei lá... mas este lado mais ridículo, é disto que se trata, e eu lidei muito mal com essa forma de estar. Ainda hoje falava com uma produtora sobre esse assunto: não sinto que os anos têm passado, de alguma maneira, porque a paixão ou o desejo de fazer, a conquista, a novidade, a sensação de que é sempre outra vez a primeira vez, está sempre muito presente. E quando tenho ao meu lado pessoas que já estão com aquele registo um bocadinho minimal, que é mais uma e já sei como vou fazer...

Havia uma coisa boa: gosto quando uma equipa, na sua performance, no seu desempenho, atinge um ponto de equilíbrio em que já não é preciso falarmos para sabermos o que vamos fazer – e quando lá estamos sabermos o que estamos lá a fazer e de que é que estamos à procura. Acho extraordinário, porque não me esgote a ter de estar sempre a explicar tudo. Eu contribuo – e é sempre assim, geracionalmente falando – para que alguns colegas, que terão mais oportunidades porque vão trabalhar em áreas técnicas, possam vir a ser úteis também às gerações mais velhas. Porque mostraram trabalho ali, porque mostraram que sabem fazer som, que sabem fazer imagem, e têm possibilidade de mais continuamente estar na actividade.

Não é possível estar a realizar todos os dias, sabemos disso. Acho que é um outro ritmo. Creio que seria inoportuno imaginar alguém ficar em *stand-by*, ou então à espera que cada vez que filmássemos estivéssemos todos juntos. Fomo-nos desencontrando, porque as pessoas iam trabalhando com outros. Fui percebendo que teria de voltar a montar ali um esquema meu para perceber como é que iria ser para a frente. Desde há talvez uns dez anos para cá, passei a ter equipas mais flutuantes. Se calhar, durante seis, sete, dez anos foram uma equipa mais fixa (às vezes olhando para a ficha técnica as pessoas brincam com isso), e os últimos dez anos são feitos de outras equipas, de outras pessoas, muito mais à procura, para cada projecto, da equipa certa.

A ideia da separação foi um grande desgaste, o dizer “vamos filmar não sei o quê” e as pessoas não estarem disponíveis. Este não é um assunto completamente resolvido nem fechado, mas sinto que as pessoas que hoje procuro – é como se tivesse voltado ao início – são pessoas que, por um lado respondem tecnicamente, esteticamente àquilo que eu procuro, mas têm um grau de empenho, de motivação, de coragem, de afirmação, que me interessa. E isso é a relação.

AS — Existem grandes discrepâncias entre o orçamento que imaginas/estabeleces no início de uma produção e os custos no final dessa produção?

PSN — É muito raro haver esse tipo de discrepância. Pensarmos num projecto, avaliarmos em cinco e terminarmos em 100, é muito difícil – não há disso. Daí que me interesse a produção e o controlo da mesma. Tenho que fazer um filme – no país em que vivo e nas condições que eu próprio promovo e procuro, mas em que sou sujeito pela condição ou pelo caminho que escolhi, faz com que eu faça um filme, mas desse filme tenham que nascer dois ou três. Portanto, discrepância, só se for o inverso: do orçamento de um, que acho que não sai sacrificado, mtas vezes o que faço é investir no filme seguinte, porque, como é um caminho muito solitário... por exemplo, no projecto que começámos o ano passado, dedicado a Fátima, dentro do Microcosmos; é uma novidade, mas a verdade é que e o ano passado investi forte num projecto que já comecei, que tem uma etapa de pesquisa e de registo, que este ano vou continuar, provavelmente à procura já de apoios, se calhar para terminar já para o ano. Este é sempre um pouco o meu método, não fujo muito dele.

AS — Há diferenças nos teus filmes entre o início e estes de há dez anos para cá, que tenham sido geradas por essa diferença entre uma equipa mais fixa e equipas mais flutuantes, ou não te apercebes disso.

PSN — Sim. Há trabalhos em que inclusivamente me virei muito mais para mim, às vezes por defesa. Ter alguém, por exemplo, a fazer câmara, não é uma situação completamente linear. Esta questão da câmara, para mim mais importante é a do som ainda, mas a questão da câmara é a questão do olhar, é a tradução pura daquilo que estava a ficar enquadrado. Isto fez com que nalgumas etapas eu também abraçasse muito mais o projecto um pouco no seu todo, defendendo-me e fazendo câmara, e se calhar outras etapas que não desejaria, mas foi a solução encontrada. Nesse sentido, respondo-te dizendo que sim, que noto diferença, que se vê que há diferenças entre os primeiros dez anos e estes dez, porque estes dez são muito mais esforçados, tenho que fazer uma ginástica muito maior. Por cada projecto tenho o prazer de ter a novidade, de ter a coisa nova, ter energias desconhecidas, mas por si isso também torna o projecto mais frágil.

AS — Por mais flutuantes que sejam as tuas equipas, no fundo estás a seguir um projecto inicial, o Microcosmos. Isso dá uma unificação ao teu trabalho. A ideia do Microcosmos, de um documentário por cada região de Portugal, é para continuar? É uma tentativa tua de encontrar uma ideia de “portugalidade”?

PSN — Até hoje não tive muita coragem de usar essa palavra “portugalidade”. Nem a direi tão cedo. Talvez quando chegar ao final do projecto tenha mais à-vontade e desejo até de o dizer. Neste momento, o que estou a construir é um pouco como um processo da biónica – estou a constituir uma pele do meu país, estou a criar um tecido (criar no sentido de construção do olhar, de construção do real, que é uma construção, é o meu olhar sobre o meu país e em que, pouco a pouco, os tecidos vão-se juntando uns aos outros até ter um mapa. A ideia de mapear olhando, com um conceito que me interessa, que é essa questão da pele. É uma pele especial que tem umas vezes mais densidade que outras, tem outras coisas que se escondem, a que as pessoas têm acesso ou não, e isso interessa-me. É uma coisa que não fica pela superfície. Essa é uma questão – esse é um projecto que faz com que, pelas diferenças das províncias, pelas diferenças do projecto de cada província, tem feito com que as equipas também sejam bastante diferentes. Ou então faria uma espécie de seriado, com todos os episódios iguais, sempre com a mesma

equipa e a mesma fórmula. Não estou a ir por aí – cada projecto tem sido singularmente muito distinto, é muito próprio. Se um dia todos se vão ligar, se alguém está interessado nessa análise, e que pode encontrar ligações aqui e ali...

Recentemente, tive de vê-los quase todos seguidos, numa acção de formação para a qual me desafiaram e foi curioso. Foi curioso perceber que de facto há muitas pontes entre eles, sabendo até que as equipas foram bastante distintas. Mas sou eu que estou a realizar, sou eu que estou a conduzir, continua a ser o meu olhar. Mas lido bem com isso. Acho que os projectos mais frágeis têm sido os projectos que acabam por dar um gozo diferente, e dão muito mais trabalho: a equipa é frágil, o resultado é frágil, mas eu tenho que lutar para que aquilo se torne sólido e seja suportável.

Deixa-me só fazer ainda um parêntesis em relação ao Microcosmos: não me foco exclusivamente no Microcosmos. Há três ou quatro mundos que me acompanham. Três ou quatro mundos ou arquipélagos. O Microcosmos é o principal e é o maior. Mas há um que são encomendas literais que eu aceito: a Casa da Música convida-me para fazer um documentário sobre determinado assunto, e isso interessa-me por várias razões, e eu quero fazer e faço. Tenho um compromisso artístico, é certo, mas tenho outra visão sobre o assunto. É um tipo de produção que me interessa fazer pontualmente. Depois, tenho uma zona absolutamente experimental, que não é um mundo nada literário, não é um mundo nada óbvio, naquilo que são as respostas que promove ou que procura.

E depois acho que existe ainda uma abordagem muito mais trans-disciplinar, na qual habitam outras disciplinas, não exclusivamente o cinema, nem o vídeo, nem a imagem em movimento, nem a imagem fixa – é uma outra série de coisas que me interessam, do ponto de vista das linguagens, onde vou beber de umas coisas para as outras, sobretudo para aquele mundo experimental. E ainda haveria um outro capítulo, o da ficção – porque eu não abandonei a ficção, embora esteja mais distante.

O *Fragments Between Time and Angels* é um documentário experimental com coisas ficcionadas pelo meio. Apesar de as pessoas considerarem que já fiz ficção há muito tempo atrás, eu faço ficção com muito mais frequência do que se pensa. Faço sobretudo, por exemplo, no acompanhamento de alguns projectos, até pedagógicos, onde dou por mim a corrigir imensa coisa, onde me envolvo, actividades às vezes singulares, como uma publicidade que por vezes faço... a ficção está lá. Acho é que não cabe totalmente é no mundo experimental. Em suma, estariam aqui cinco núcleos – claro que o Microcosmos tem o destaque, até pela consistência dos próprios projectos, a sua densidade, etc.

AS — Se te disserem que fazes "documentários poéticos" – e neste sentido o *Fragments...* é talvez aquele que me recorda mais essa ideia, o que respondes? Identificas-te com isto? Está relacionado com o conceito de criação através da linguagem, como há pouco te referias a uma linguagem? Pretendes contrariar uma certa *secura* documentarista, seja por experimentação, seja por invenção?

PSN — Tudo isso me diz muito – acho que é uma expressão feliz com a qual me identifico. Ao mesmo tempo, a primeira coisa que me apetecia responder era que se me disserem que faço “documentários poéticos” direi “ainda bem” [risos]. Identifico-me com essa expressão porque reconheço que dentro dessa lógica há um domínio da linguagem que é uma busca contínua, não pára. Eu trabalho todos os dias nesse assunto. Por isso talvez me interesse tanto pelo ensino. Uma maneira de eu não parar é obrigar-me eu próprio a continuar à procura, a escarafunchar, a estudar, a modificar, a pesquisar. Depois, associar a este elemento de linguagem o poder da própria criação – eu não conceberia estar no mundo de outra forma. Perante essa *cruzeza*, essa nudez, essa ideia de *secura* que referes, não me sinto nada confortável. Não é uma coisa que me entusiasme. Também não quero criar sempre à volta de algo muito objectivo uma coisa a que não chamarei uma mancha poética, não chamarei um contorno folclórico, de estar sempre a criar, mas reconheço que é um assunto que muitas vezes é subliminar e que julgo que tem a ver

com esta dimensão poética ou criativa, que me interessa como desafio. Esse é o desafio – não passa por mais sítio nenhum. Chegar a estar lá só com o registo da câmara como olhar de neutro, o directo, isso eu não consigo fazer; ou querendo fazer de conta, ou querendo passar a ideia de que é como se não tivesse lá estado... – não, eu estava lá, eu envolvo-me. Tenho uma forma de estar que tem a ver com a minha própria estrutura emocional: sou assim, portanto os filmes têm de ser assim. Não sou uma pessoa arrogante, não me considero uma pessoa arrogante – não me considero uma pessoa que não goste de comunicar e que não procure o diálogo, uma certa harmonia; e acho que os filmes, pior ou melhor, passam um bocadinho essa sensação, que não tem nome mas que sou um pouco eu. Eu sei que o cinema ou a ideia cinematográfica é uma ideia de subtracção das palavras.

AS — Em que sentido?

PSN — Porque precisamente falamos de linguagem, é a linguagem do plano. Por subtracção das palavras penso que entendo que é um caminho de síntese. É uma tradução que passa pela síntese. Se eu por exemplo passar aquilo que estou a tentar dizer pela imagem, é isso que farei, tenho essa opção. Depois tenho, como poder, como um alicerce, a construção do plano. Para mim, o plano é tudo, esta é a defesa que faço todos os dias em todas as minhas aulas. Enquanto ninguém perceber o que é um plano, não pode dar nenhum passo. Olho para o plano como uma construção, mas é uma constituição; é um elemento que vai permitir um corte, mas ele próprio tem um princípio, um meio e um fim. Então, acho que é olhar para esse princípio, meio e fim com essa projecção – não me ocorre outra palavra – até emocional. Construo um plano com emoção. Se isso depois se traduz como coisa mais poética, visualmente falando, ou não, seria outra etapa; mas acho que aquilo que está comigo é essa emoção, é essa vibração que tenho perante as coisas e sobretudo perante as pessoas. Há uma vibração que umas vezes passa melhor para a câmara, outras vezes passa pior, onde provavelmente até o assunto tratado nem sempre é o mais importante – por incrível que pareça.

AS — **Falaste do poético e disseste que essa procura é alguma coisa que queres passar para o ensino; depois, falaste do plano e disseste que isso é muito importante, até no modo como ensinas. Como se ensina documentário? Se um plano é uma coisa que existe em documentário, existe em filmes de animação, existe em ficção, em que é que, quando ensinas documentário um plano pode ser específico nisso? Ou não tem que ser e consideras uma espécie de unidade mínima do cinema, seja ele qual for?**

PSN — Não. Considero-o uma base estruturante. Mesmo quando penso numa aula de documentário ou numa aula de cinema experimental, ou de ficção, aquilo de que estou a falar é de cinema. Não estou propriamente a fazer grandes distinções. Claro que depois entramos noutra registo – porque ao actor, seja profissional ou não, se uma pessoa lhe pede que construa a sua personagem fazendo com que a câmara nunca esteja presente na sua relação – vou representar e vou fazer de conta que não vejo a câmara; e talvez numa outra abordagem, se as pessoas olham para a câmara ou não olham é o que menos interessa, é o que menos se procura, não é uma preocupação. São duas formas de estar muito claras para o cinema. Além disso, penso que há dois ambientes criados: um, o ambiente mais realista e um ambiente mais imaginado, mais do imaginário. Acho que são os dois ambientes que encontramos. Depois, temos estas duas relações com protagonistas, com personagens. Mas aquilo que me interessa é a ideia da escrita, da escrita cinematográfica – e é por isso que aqui entra a linguagem.

A linguagem não é uma coisa assim tão complexa. Basta pegar n’*O Homem da Câmara de Filmar*, que é talvez dos filmes que é mais da minha formação, e ver que está ali a enciclopédia viva do cinema, que está ali a abordagem, num único filme, que representa a gramática visual, a linguagem cinematográfica, que está ali a síntese. Não perco nunca muito tempo com a questão da linguagem. O que me interessa claramente é falar de cinema. Ponto. A seguir, quero que as pessoas entendam que para elas, como para mim, há um lugar de encontro que é isto do documentário. Batalhei bastante comigo próprio durante alguns anos – talvez não anos, mas pelo menos numa parte da minha formação – porque tive uma formação inicial em Portugal em

que a palavra documentário era totalmente proibida – proibida no sentido em que não era permitida, porque não era possível praticar isso que se queria dizer com documentário. Se eu queria filmar com actores, ia dirigir actores, ponto final.

O choque frontal foi no tal primeiro curso europeu de realização e documentário, que foi de documentário de criação. Nas primeiras etapas, eu tinha colegas de outros países, de outras escolas, que tinham resolvido muito cedo o que era esta questão do documentário. Eu entrei ali à procura: de que é que esta gente está aqui a falar? Ao mesmo tempo que me levei a uma violência grande comigo próprio, de ter que encontrar o que era, um dia percebi que me interessava tudo menos isso, porque o que eu já tinha feito e continuei a fazer era justamente um processo de ausência de fronteiras entre o que era ficção, o que era documentário. Isso era pouco interessante – o que me interessava era o resultado. Naquilo que estou a fazer, se faço assim e estou a enganar o próximo, ou se fiz a sério e não enganei ninguém, isso é o que menos interessa. O que interessa é onde é que nós estamos a chegar e que haja, do ponto de vista ético, um equilíbrio das coisas. Esta foi a minha perseguição.

As aulas passam muito por aí. O que gosto mais de fazer numa aula é estrangular a criatividade do outro. Estrangular.

AS — O que queres dizer com isso?

PSN — Estrangular pressupõe: acalmo. Ou seja, deixo que as pessoas primeiro peguem na câmara e deixo-as fazer, deixem sair aquilo que acham que são capazes de fazer. Ora, aquilo que sai garantidamente está muito longe de um domínio da linguagem e em simultâneo do entendimento da técnica. Gradualmente, fecho caminhos – esta é a ideia de estrangular – fecho caminhos e obrigo-as a fazer exercícios só com um plano, ou com um plano de duração determinada, planos-sequência, exercícios em que posso fazer quatro planos e usar duas palavras, posso ficcionar uma acção de uma pessoa a subir uma escada e a fechar uma porta. Com isto as pessoas vão percebendo gradualmente, vão fazendo cada vez melhor e, sem se aperceberem, algumas, estão a disciplinar o olhar. Estão a disciplinar o olhar para a ideia de tradução. E vão dominando a linguagem de uma forma absolutamente lúdica – isso é o que mais me interessa. Fascina-me ver alguém ou ter alguém à frente, que nunca pegou numa câmara, como acontece todos os meses, e fazê-la acreditar que, se aceitar o meu desafio de disciplinar os vários passos, em muito pouco tempo estará a produzir uma imagem muito mais equilibrada e muito mais razoável e com muito mais ideias. O essencial de tudo isto é a escrita – escrever, escrever, escrever. Quem não escreve, não pensa; quem não pensa, não pode filmar, é impossível, é impraticável. Este é sempre o caminho.

AS — Nas tuas aulas, então, fazes exercícios de escrita textual.

PSN — Faço. Faço muitos exercícios em que as pessoas não podem filmar com a câmara e podem “filmar” com o corpo e depois traduzem isso para o papel. Caminham duro na interpretação das palavras e numa escrita visual com que depois, palavra a palavra, procuramos perceber que mundos visuais estamos a criar com o texto que às vezes não conseguimos escrever. Como é que essas traduções se operam? Tudo parte desta ideia que é a ideia. A ideia é a ideia. A partir de um conceito subjectivo, que envolve sempre a questão do tempo e do espaço, e com algum rigor – e esse é o rigor trabalhado pela disciplina, pelo tal estrangulamento – vou conseguindo manipular, dominar, descodificar, interpretar, produzir, reduzir, até chegar a uma matéria qualquer, fílmica, que começa a fazer sentido. Mas faz sentido para quem está a fazer. Não tem que fazer para mim necessariamente. Também quero esse espaço de respeito integral. Eu promovo esse espaço de respeito comigo próprio e com o outro, seja quem for. É óbvio que se alguém faz um trabalho e mo apresenta e no trabalho de câmara há uma intenção de que aquilo seja câmara à mão e da intenção se entende, do ponto de vista da tradução da imagem, que vou fazer um plano-sequência, mas depois – entendo o conceito, entendo o propósito, entendo tudo – o resultado não me deixa ver, porque é alguém que está há muito pouco tempo a

fazer câmara e há muito pouco tempo a dominar essa parte técnica, física e emocional, o que vai acontecer é que o pleno é frágil. Portanto, o conceito é estrondoso, mas não me deixa ver. Então, sugiro que se volte atrás, que se pare de novo, e enquanto não se perceber esta questão do plano não vale a pena.

Por alguma razão um operador de câmara, por exemplo, na BBC, leva uns seis anos a estar formado. O que eu tento desmitificar é a ideia de que se faz um curso de dez aulas e de repente já se resolveu o mundo – ou fez-se um curso de dois anos e já se resolveu o mundo. Não é possível, isto é uma experiência. É uma fisicalidade que acompanha todo o processo. Eu preciso de passar isto ao aluno. Que ele entenda que aquilo de que estou a falar é de cinema, de pulsação, de fisicalidade, de olhar, mas de escrita, e que nós escrevemos seja com o que for: com a cabeça, com caneta e com a câmara, com aquilo que quisermos, com o computador, com a câmara do computador, mas que é escrita – escrita, escrita, todos os dias. Até ficarem exaustos – e que passa tudo pela análise de filmes, constantemente: análise, análise, escrita da análise, até os ver completamente desesperados e irritados.

É o mesmo que faço com os actores quando trabalho com actores: encontrar um ponto de desequilíbrio tal, que ensaiem, ensaiem, ensaiem, sabem que não estou a gravar – não quero gravar – e, quando sinto que o actor já está a ficar exausto, que aquilo já está a começar a não dar em nada, tento perceber esse momento e tento fazer-me valer dele. É no desequilíbrio em que aquilo já está a começar a descambar e quero exactamente agarrar a energia por aí. Até lá não me interessa. Com o aluno acho que me acontece o mesmo. Depois de estrangular, já não o deixo respirar – é sufocá-lo, sufocá-lo, até ele começar a ficar desesperado e depois começar a perceber o interessante que é dar estes outros passos mais construtivos, mais bem construídos, e perceber que então já pode ir por aí fora e seguir o seu próprio caminho. Isso é que me dá gozo.

AS — No fundo, é um modo de induzir a criatividade porque os empurra para o inesperado?

PSN — Sim, sim. Por exemplo, na licenciatura em que agora lecciono na área de Realização, no IPA (ligado ao grupo da ETIC). É um curso novo, ligado à interactividade e ao multimédia, mas onde a realização cinematográfica tem um peso forte. Parece-me que, em geral, os alunos nem sempre lidam bem com a ideia de liberdade, de chegar ali e perceber que afinal valia tudo e que mais do que qualquer outra coisa era o seu próprio mundo. Esta tentação que as pessoas têm de ir para a narrativa, de ir para a ficção claramente pura, sem distinções... até perceberem que enquanto não controlarem os outros pequenos passos, que tudo isso é grandioso mas não é para elas, não é para agora, levará muito tempo. Creio que é um choque e uma frustração – e gosto, é um desafio ainda maior para mim, da gestão da frustração dentro do processo pedagógico. Como gerir a frustração. Não direi que é sempre fácil, mas é o meu grande desafio.

Mas parece que estou aqui a colocar o cinema num ponto em que tudo parece cinema de autor. Ora, não fujo a outro cinema. A um cinema mais comercial, que venda, que comunique. As pessoas são livres de irem para onde quiserem. Eu quero é só orientar minimamente do ponto de vista das dinâmicas, dos ritmos, da narrativa, da construção, da comunicação; isso interessa-me porque é uma linguagem – eu estou nela. A partir dali, se alguém quer fazer uma coisa altamente vendável, estou lá na mesma. E tenho a mesma reacção construtiva como noutra situação.

AS — Quando foi que percebeste que sabias o que era o plano? Disseste que é coisa que pode levar seis anos, que não é coisa que se perceba em dois ou três anos. Tiveste algum momento na tua carreira em que percebeste que finalmente dominavas isso?

PSN — É engraçado. Há um momento que me entusiasmou muito. Um plano que fiz já há muitos anos para um filme de ficção, o *Eléctricos*, em que criei um plano com o enrolamento que existe nos eléctricos para mostrar o destino de cada carro – é um cilindro, um rolo; aquilo

estendido parece um rolo de papel estendido. Havia vários rolos desses, pendurados com as palavras e com os números. Foi um plano em que eu senti – se calhar não respondo à tua questão –, em que me emocionei a fazer o plano. Isto não me acontece com frequência, mas senti que havia uma maturidade muito forte perante o cinema. Outra coisa é perceber o que é isto do plano. Quando fiz o *Fragments...*, provavelmente pela distância – estava longe do quotidiano, do país, longe da família, longe de uma série de referências, e acho que há outra disponibilidade – por aí tive uma aplicação muito grande, pensei melhor a ideia de plano. Foi uma altura em que percebi que precisávamos a esse ponto de equilíbrio, fazendo com que o plano seja para além da unidade, para além desta pequenina base que é a montagem, percebi as suas características, a importância do plano. Creio que Glasgow respondeu mas no *Eléctricos*, na ficção, Lisboa também tinha respondido com um outro grau, que tinha que ver com a maturidade na minha relação com o cinema.

AS — Desde que começaste a ensinar, então, isso foi logo muito importante para ti?

PSN — Se calhar quando comecei a ensinar não tinha isso tão presente, estava mais preocupado com a linguagem propriamente dita do que com a questão de fundo do plano. Acho que o plano me tem vindo a entusiasmar ao longo dos anos, sabendo que há uma coisa que faço sempre, que é um plano “Lumière”. Há um exercício que faço sempre com os alunos, um plano de 56 segundos que têm que o fazer numa relação com o quotidiano, com o que os rodeia, numa abordagem muito primária, até. Isso como desafio começou muito cedo. Sem, se calhar, dar o nome, é a visão que tenho hoje sobre o plano. Também comecei a ensinar numa época em que o vídeo era um começo. E nessa altura havia um exercício que fazia com alguma regularidade, ainda hoje faço, que é as pessoas editarem dentro da câmara. Acho que era uma coisa muito nova, mas eu não tinha grande solução, porque não havia maneira de irem editar analogicamente, os computadores não eram acessíveis. Então, depois de lhes dar liberdade, criava a tal disciplina, estrangulava e tentávamos editar dentro da câmara. O plano passa logo a ter uma carga, até do ponto de vista de produção, muito mais forte, pois tenho que pensar no que estou ali a fazer, porque vou ter que o colar com outro e não terei a possibilidade de o ir cortar em sítio algum. Ainda hoje faço isso e temos resultados muito rápidos, é impressionante.

AS — Começaste a ensinar quando? E onde?

PSN — Comecei a ensinar cinema há muitos anos. Assim que acabei o curso estive um ano a estudar em Barcelona e assim que terminei esse ano fui convidado para ficar como professor assistente, naquilo que hoje é a Escola Superior de Comunicação, Cinema e Audiovisual de Barcelona. Fiquei meio desamparado – já tinha tido alguma experiência de dar formação, mas deixou-me desamparado, era um desafio. Acho que o procurava, não direi o contrário – ambicionava, não : procurava. Sempre me interessou muito esta questão do ensino, porque acho que sobretudo na versão nacional, procurei outro tipo de formação, à qual também não tive acesso, e interessou-me muito esta questão de saber como poderia contribuir para uma melhoria de coisas a que não tive acesso. Coisas tão simples como a de não se falar de documentário.

De início também ensinei em Glasgow – em Glasgow já foi sério, porque depois fui convidado a regressar e fiquei ligado, numa fase, à Universidade de Edimburgo, mas muito com a produtora onde estava. Mas as primeiras experiências terão sido ainda perto, em Barcelona, estávamos em 1993. Embora eu tenha começado a leccionar mais cedo, em coisas um pouco mais singulares, com outras experiências. Mas depois a coisa começou-se a solidificar. Também dei *workshops*, fui para Essen, na Alemanha, dar aulas num seminário numa licenciatura, e comecei mesmo a gostar do desafio. E de repente senti um pouco o óbvio: que foi o convite da Escola Superior de Teatro e Cinema, a convidar-me. Porque este Curso Europeu, este primeiro curso de Realização e Documentário, fez com que eu fosse entendido como o representante português. O convite da ESTC foi para o desenho de uma cadeira de Cinema Documental. A partir daí a coisa começa a ganhar outra dinâmica. Isso terá sido há sensivelmente doze anos. Há ali cinco anos com outras experiências, o Fórum Dança, para onde me convidavam para ensinar

a relação do actor com a câmara, a parte da realização. Essas experiências todas somadas foram servindo depois para este projecto maior a partir da ESTC, onde leccionava no Teatro e no Cinema. No Teatro leccionava também a relação do actor com a câmara, que era um pouco o oposto do que leccionava no documentário, e dava-me imenso gosto. Por sua vez, mais tarde, há uns cinco anos, a ETIC convida-me para a coordenação, para o desenho dos cursos e depois mais para a direcção criativa e para a direcção pedagógica da Escola. Sempre me interessou isto de olhar para o cinema com um propósito mais prático.

Nessa formação de tendências, gostava que ficasse claro também este desenho: eu não tendo a fazer e a levar ao aluno exclusivamente aquilo de que gosto ou que aprecio, ou o que acho que deva ser feito. Pelo contrário, provooco em mim próprio, escuto no outro aquilo que lá vai, aquilo que se passa, para eu fazer a melhor aproximação possível. É uma aproximação, sempre. Não é uma colagem, não sou eu, mas é aquilo que eu quero fazer, é o respeito. Para mim, esse sentido pedagógico é o mundo também do respeito – e eu quero respeitar. Se quer fazer um filme de terror, vai fazer um filme de terror e eu quero lá estar ao lado. Porque é um filme que vende, para é um filme que também marca uma tendência numa outra perspectiva, e eu quero respeitar isso, não forcerei ninguém a abandonar isso só porque é um género que me convém menos ou não me interessa tanto.

Estou desperto, estou disposto e quero o desafio. Outra coisa que tento mesmo promover, quer para a minha tendência ou para eu, enquanto criador, o eu criador com uma visão ou a promoção de outros que me acompanham ou que querem participar desta ou daquela maneira mais perto, é olhar a necessidade, perante este mundo de imagem que todos os dias se cria à tonelada, qual é o nosso lugar, o que é que nos distingue, como é que eu vejo e ouço um filme, como é que eu olho para ele e penso nele como um corpo, um corpo que pulsa, que tem um tempo, que cria um desafio, que cria um despiste, que tem fragilidades, como é que eu o sinto? Sempre numa perspectiva de que estamos a narrar, mais ou menos explicitamente, mas que somos sobretudo visionários – mas visionários de grande rigor. Sem o rigor, a coisa não funciona de todo. ■



Fragments Between Time and Angels,
de Pedro Sena Nunes