

ENTREVISTAS

com realizadores



João Salaviza: “O que importa é aquilo em que o filme se transforma”

Entrevista conduzida por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

JOÃO SALAVIZA nasceu em Lisboa a 19 de Fevereiro de 1984. Estudou realização na Escola de Cinema da [Escola Superior de Teatro e Cinema](#), tendo conseguido com *Duas Pessoas*, a sua primeira curta-metragem escolar, o [Grande Prémio Take One](#) no [Festival de Vila do Conde](#), em 2005, o Prémio de Melhor Realização no [Festival de Curtas-Metragens de Oeiras](#) e, em 2006, o [Prémio de Melhor Ficção](#) no [Hyperion de Budapeste](#). A [24 de Maio](#) de 2009, o seu filme *Arena* ganha a [Palma de Ouro](#) para [curta-metragem](#) do 62º Festival de Cannes, sendo o primeiro filme português a conseguir tal distinção.

Carlos Pereira – Achas que existem preconceitos em relação às curtas-metragens?

João Salaviza – Acho que há uma espécie de sectarização. Provavelmente são pressões da indústria, que tentam catalogar ao máximo os filmes, tornando-os produtos comercializáveis. Qualquer rótulo ajuda, como os rótulos de género, que nos Estados Unidos fazem sentido. Acho que na Europa não tanto. Mesmo a distinção entre ficção e documentário começa, cada vez, a ser uma coisa um bocadinho absurda. Acho que alguns exemplos de bom cinema moderno tendem a ultrapassar essa barreira. Em relação às curtas a mesma coisa. É óbvio que tendencialmente uma curta-metragem vai ser um primeiro filme de um realizador novo, muito por questões de financiamento. Dificilmente alguém vai querer produzir ou insistir em alguém que não filmou nada antes. Mas a partir daí acho que é tudo cinema, independentemente do género. Há grandes exemplos, coisas do Manoel de Oliveira ou do Victor Erice, ou mesmo do Kiarostami, que fizeram curtas já depois de serem realizadores muito respeitados pelas longas. Acho que há sempre uma espécie de preconceito, como se as curtas fossem filmes mais frágeis, ou como se um realizador que fez uma curta o tenha feito porque não podia fazer uma longa. Na prática, ainda há realizadores mais velhos a fazer curtas. Portanto um filme impõe as suas necessidades.

CP – Quais eram as tuas intenções iniciais para o *Arena*?

JS – O ponto de partida, o momento em que tive vontade de filmar a violência juvenil, foi quando houve aquele caso do travesti no Porto, morto por um grupo de miúdos. Claro que isto foi apenas um ponto de partida. O filme é uma ficção, nunca tive a pretensão de que fosse mais do que uma ficção. Acredito cada vez mais, mesmo escrevendo um guião, que as coisas que vou encontrando ao longo da pré-produção de um filme, e na própria rodagem, acabam por contaminar muito o filme, e ter muito mais importância, às vezes, do que as próprias premissas iniciais do guião. De alguma maneira, as primeiras versões que eu tinha não têm nada a ver com o filme agora. Aliás, houve muitas cenas que foram reescritas em função dos *décors* que encontrei. 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.

Ou seja, a Escola de Cinema ensina-nos a pensar em casa muito bem, cozinhar o argumento, e depois encontrar maneira de filmar. E eu acho que a outra versão também é possível. Os espaços sugerem coisas. Os diálogos foram todos reescritos comigo e com os miúdos, porque aquilo que eu tinha escrito em casa era francamente pior do que as ideias que eles traziam da realidade deles.

Eu acredito muito nesta ideia de um ponto de partida para um filme pode ser qualquer coisa e o que importa é no que é que ele se transforma.

CP – Quanto tempo demoraste desde a ideia até à concretização do filme?

JS – Tive uma primeira versão do guião pronta ainda antes de ir para Buenos Aires, algures em 2006. Estive semi-envolvido com duas produtoras que estariam eventualmente interessadas em concorrer ao ICA com o filme. Num dos casos não me interessou a proposta dessa produtora, no outro caso foi uma produtora que, entretanto, faliu. Fui liminarmente recusado no concurso do ICA e não cheguei a ir a concurso. Só à terceira, depois de conhecer a Maria João Mayer da Filmes do Tejo, é que finalmente o filme foi a concurso e teve subsídio, e eu consegui filmar. Desde uma ideia ainda muito embrionária até o filme estar pronto podemos considerar que foi desde o início de 2006 até à estreia do filme que foi no *IndieLisboa*, em Abril de 2009.

Vanessa Sousa Dias – Como é que qualificarias a tua relação com esta produtora. Em que fase é que se deu o contacto?

JS – Eu estava à procura de uma produtora para este projecto específico, e ela também andava à procura de novos realizadores para começar projectos quase de início, com pessoas que não tivessem muita experiência. Acho que a minha entrada na Filmes do Tejo e a da Cláudia Varejão, embora eu entre um bocadinho mais tarde do que a Cláudia, entra numa linha definida pela produtora de apostar em realizadores novos com menos de trinta anos. Conheci a Maria João Mayer através de um realizador que já tinha trabalhado lá, o Ivo Ferreira, que foi quem nos apresentou. Apresentei-lhe o projecto, tivemos uma conversa, e ela interessou-se pela ideia. Ganhámos o subsídio à primeira, o que também ajudou.

Acho que é muito difícil encontrar um produtor com quem se tenha uma relação honesta e de uma certa liberdade. Claro que surgem sempre pequenas divergências, mas que se conseguem ultrapassar a favor do filme. Ou seja, o único princípio é de que o filme está acima de qualquer coisa, acima dos egos das pessoas, do dinheiro, obviamente sabendo que há sempre limitações de todo o tipo. Mas as coisas correram bem, portanto pretendo continuar a trabalhar com ela e acho que ela pretende continuar a trabalhar comigo.

CP – Encontraste muitas limitações no período de rodagem? Como correu o processo, quanto tempo durou?

JS – Tive dois meses e meio de pré-produção com o assistente de realização, o Jorge Brás, que também estudou na Escola de Cinema e já tinha alguma experiência, sendo que eu já o conhecia antes. Cada vez mais acredito na importância da fase de preparação. Se calhar tivemos uma fase de pré-produção involuntariamente 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.

VSD – Como é que correram os castings? Já tinhas ideia dos actores que querias para as personagens?

JS – Não, para os actores não tinha ideia nenhuma. E achei desde o início que ia fazer o filme só com não-actores, porque achei que dificilmente ia encontrar algum actor que conseguisse representar aquela personagem. Se calhar foi um preconceito meu, mas fiz alguns castings para o protagonista, ou seja para a personagem do Carloto Cotta, e ele foi mesmo o único que parecia conhecer aquilo de que estávamos a falar. Acho que a matéria de trabalho de um actor não é só o corpo dele, a sua voz e a sua entrega, é também a sua inteligência. O Carloto foi assim uma surpresa fantástica, e foi muito bom ter um actor no meio daquilo tudo. Já é muito difícil trabalhar com não-actores, porque não há uma técnica, não há uma escola, não há nada. Levá-los a fazer as coisas que tu queres, o que eles querem às vezes, é muito complicado. O Carloto foi uma espécie de braço direito no meio disto tudo. Em relação aos miúdos foi um processo inserido nos dois meses de pós-produção. Fiz castings em sedes da Santa Casa da Misericórdia, em Bairros de Lisboa, numa prisão juvenil, perto de Caxias, em clubes de futebol dos subúrbios. Tive uns castings com cerca de cinquenta ou sessenta miúdos até escolher aqueles três. Muitas das coisas que estão no filme vieram também de ideias e de vivências que os miúdos partilharam comigo durante esses castings, que obviamente não foram os castings típicos em que eles decoram o guião e lêem as frases. Foi uma coisa diferente, foi mais uma conversa informal com os miúdos para perceber a vontade deles.

CP – Achas que mudou muita coisa em ti, ao nível da tua forma de pensar e ver o cinema, entre o *Duas Pessoas* e o *Arena*?

JS – Sim, acho que sim. Acho que o *Duas Pessoas* ainda é um filme muito académico. Apesar de tudo, consegui fazer o filme que queria ter feito na altura e fico muito contente por isso. Consigo perceber onde é que falhei e onde é que não falhei, e acho que o filme faz imenso sentido naquele contexto específico. Acho que só depois da minha experiência na Argentina e do meu encontro com outro tipo de cinema que não era mostrado na escola, e que eu também não tinha iniciativa para ver enquanto estava em Portugal, é que consegui perceber coisas que na altura não percebia. Que o cinema é muito mais do que uma história bem contada. E acho que na escola aquilo que nos ensinam vem muito de uma certa tendência do cinema clássico americano, e do trabalho da psicologia de personagens, e do trabalho da construção das cenas com uma perspectiva ainda muito presa ao dispositivo de montagem do cinema clássico.

Acho que é fundamental ver essas coisas todas, o Ford e o Kazan, mas depois há outras coisas. Na Escola de Cinema temos espaço para falhar, mas sempre dentro desse domínio estilístico. Uma coisa que eu encontrei na nossa escola e que na Argentina foi o oposto, foi o facto dos filmes da nossa escola parecerem feitos pelo mesmo realizador, pelo mesmo director de

fotografia, pelo mesmo argumentista. Se calhar é esse o papel da escola, o de nos obrigar a dominar uma linguagem mais ou menos *standard* do cinema, para depois quando sairmos fazermos outras coisas. Na Argentina encontrei muitos bons filmes feitos dessa maneira, mas também outras coisas muito mais arrojadas, com outras premissas que não são apenas narrativas, realizadores novos que na Escola já começam a encontrar o seu estilo. Esse meu ano na Argentina ajudou-me a abrir os olhos para muitas coisas. E ajudou a libertar-me de alguns preconceitos que eu acho que tinha em relação a muito cinema que hoje em dia não tenho, e que se calhar foi sugerido pela ambiência da escola, dos professores, dos colegas.

VSD – Até que ponto um realizador português, trabalhando com equipas de outros países, com outros métodos e formas de abordar o cinema, é influenciado? Mesmo a própria forma como trabalhas em equipa e te relacionas com o Director de Fotografia, hierarquias que existam, ou não. Até que ponto é que isso pode ser favorável para ti?

JS – É muito benéfico. Não tive muito essa experiência de rodagem lá, embora tenha tido alguns amigos que filmaram coisas, com quem eu discutia os argumentos. Participava de maneira mais informal nas rodagens. Acho que o próprio modelo da produção instituído e que a Escola de Cinema continua a tentar impor ou ensinar é um modelo que está cada vez mais desactualizado. Num cinema não industrial como é o nosso, acho que nos tentam impor um modelo industrial mas numa escala mais pequena, a estrutura hierárquica deve ser uma coisa mais horizontal e não tão vertical. Já há muitos exemplos de filmes portugueses que são feitos com modelos de produção totalmente aplicados ao filme, e dos quais Pedro Costa é, se calhar, o exemplo extremo.

Mas mesmo exemplos não tão específicos como o do Pedro Costa, ou seja, modelos de produção como o do Miguel Gomes, do Marco Martins, do João Canijo, com equipas mais pequenas, mais móveis, e com outra liberdade de poder fazer o filme fugindo um pouco ao plano de rodagem, se for preciso. Um filme tem necessidades que surgem espontaneamente e que não estão previstas no plano de rodagem. Para mim é absurdo aquela coisa do: “São seis da tarde, portanto acabou”. Estás a fazer o plano mais importante do filme e acabou, porque o electricista quer ir dormir. Isso faz sentido no modelo industrial, porque as pessoas são pagas para fazer aquilo, e não podemos pedir ao electricista que faça horas extraordinárias porque ele é um operário, tal como o empregado do café da Cinemateca. Agora, num filme onde haja uma estrutura mais horizontal e onde toda a gente esteja ali a fazer um filme, deixa de existir este tipo de relação corporativa das pessoas que fazem o filme. Todas as pessoas têm um objectivo comum que é fazer um filme. É nisso que eu acredito. Acho que a Escola se devia renovar um pouco e começar a experimentar outros modelos de produção mais modernos e mais específicos para cada filme, já que tem esse espaço onde as pessoas podem falhar. Não faz sentido haver um modelo de produção vigente que é aplicado mais ou menos da mesma forma a todos os filmes.

VSD – Participaste na construção do orçamento para o *Arena*? Fizeste alguma exigência, por exemplo?

JS – Sim, estive a par de tudo, sei onde é que se gastou mais ou menos dinheiro. Claro que não me meti a decidir os salários das pessoas, porque não tenho nada a ver com isso. Fiz algumas exigências. Quis filmar em 35mm, isso foi uma coisa que estava decidida desde o princípio. Claro que a produção disse que eu ia poder filmar menos do que se filmasse em digital ou em 16mm, e filmando em 35mm ia ter de se cortar noutra sítio qualquer. Foi um risco tomado por mim e pela produção. Se estamos todos a fazer o mesmo filme, o realizador deve saber onde é que se gasta o dinheiro. Dentro das limitações que os cinquenta mil euros têm, chegámos sempre a consensos.

CP – Em ambas as curtas há uma espécie de pessimismo final, no sentido em que os teus dois protagonistas voltam à situação inicial. Achas que o pessimismo é um sentimento transversal ao cinema contemporâneo?

JS – Por acaso nunca tinha pensado nisso dessa maneira, mas é uma boa pergunta. Nunca tinha pensado nisso em relação ao *Duas Pessoas*, mas agora que o dizes percebo perfeitamente a relação. Acho que há uma coisa que eu sabia que estava a explorar, que era um arco de personagem em que aquilo que me interessava era mais do que um grande momento climático em que a personagem se transforma. Preferia um caso em que, apesar de tudo o que acontece, nada muda. Acho que isto acaba por ter uma relação com uma certa vivência contemporânea de alguns espaços, e se calhar, quase metaforicamente, de todo o país.

Claro que é pretensioso dizer que o meu filme abrange isto tudo, por isso vou cingir-me às coisas concretas, que é aquela personagem e aquele bairro. Apesar de todo aquele dia ao sol, e daquelas peripécias, no fim, o elo com o bairro nunca é quebrado, apesar daquela fuga, e daquele momento de liberdade efémera que a personagem vive no fim do filme. No entanto, gosto que haja sempre alguma ambiguidade, e apesar de tudo o final do filme também pode ter uma leitura oposta que é o facto daquele tipo ter tido a oportunidade de matar o miúdo ou de vingar-se bem. A pequena transformação que existe, quando o Mauro decide mijar a olhar para a cidade, é uma certa percepção de que aquilo que está a acontecer não é entre ele e o miúdo, mas sim uma coisa com ele próprio. No fim, acho que ele tem uma espécie de percepção, mas isto é a minha interpretação e não tento impô-la a ninguém – o filme já existe e eu sou um espectador como outro qualquer –, de que se está a viver um momento de liberdade, por muito curto que ele seja. Ao mesmo tempo, também pode haver essa leitura, se calhar não tão pessimista, de que esses cinco minutos de liberdade valem tudo isto. Mas acho que aquele filme não era possível ser feito no contexto escolar. Ou seja, se calhar em termos narrativos o filme até fosse aprovado, porque apesar de tudo é uma história mais ou menos linear, mas a maneira como foi filmado levanta questões.

Por exemplo, haveria a tendência, na cena da ponte, para a câmara estar mais perto deles. Como é um momento de mais intensidade, a câmara tem que estar mais próxima, supostamente. Eu quis contrariar essas premissas. A câmara não tem que ser uma última personagem, pode ser um mero observador não participativo daquilo que é filmado.

CP – Mas na cena da ponte colocas o som mais próximo.

JS – Claro, porque gosto de pensar no som em termos gramáticos. Na cena da ponte, o microfone está muito mais próximo do que a câmara. Também existe uma *découpage* sonora autónoma do que está a ser visto, que tem a ver com a questão do som estar em primeiro ou segundo plano, ou estarmos mais próximos de gestos. Na cena final, por exemplo, estamos longe das personagens, tanto com a câmara como com o som. Mas podia ser uma coisa muito mais psicológica, entre a respiração dele e o miúdo a abrir o porta-bagagem. Interessou-me partilhar essa distância.

VSD – Estava a lembrar-me do espaço da casa e a pensar nas coisas que se vêem na cozinha. Aquilo já estava assim?

JS – Não, foi tudo feito de raiz. Trabalhei com a Nádia Henriques, que estudou comigo na Escola de Cinema. Pedimos uma casa emprestada naquele bairro à câmara, porque é um bairro camarário. Embora o bairro tenha mais de quinhentas casas, aquela era a única casa que estava vazia na altura. Tinha vivido lá uma família, e no mês seguinte ia entrar uma família nova. Foi tudo construído de raiz, incluindo a cor das paredes. As únicas coisas que faziam parte da casa eram as grades que estão na janela, que eu achei interessante utilizar como elemento dramático. Ajudou-me a reforçar a clausura do tipo dentro de casa. Tudo o resto foi cenografado.

Isso é outra coisa que é interessante, falando outra vez dos modelos de produção, que é: como é que se põe todos os sectores a trabalhar em conjunto para o mesmo fim? Uma boa fotografia só se faz com uma boa direcção de arte e vice-versa. A escolha das paredes não é uma coisa de

produção, nem de direcção de arte, nem de fotografia. É uma coisa do filme. Após o mês em que estivemos a ensaiar com o Carloto e com os miúdos, já havia uma relação do Carloto e minha quase tátil e humana com as coisas que vão sendo postas dentro de casa. No dia da rodagem, já todos conhecíamos aquele sofá. Já todos estivemos sentados naquele sofá, já todos corremos aquelas cortinas. As coisas estão vividas, e para mim e para os actores isso é muito melhor. Estas coisas só são possíveis se eu encontrar um modelo de produção que sirva isso. O tempo de pré-produção permitiu-me isto tudo.

CP – Como vê o estado actual do cinema português?

JS – Há uma coisa gritante, que é cada vez haver menos dinheiro para fazer filmes. Cada vez se fazem menos filmes, e os poucos que fazemos têm o mesmo orçamento que tinham há quinze anos. É cada vez mais asfixiante. O Estado continua a achar que o cinema é uma espécie de luxo, como se a cultura fosse uma coisa excêntrica. O ICA é um dos poucos institutos de cinema da Europa que não recebe dinheiro do orçamento de Estado. Ou seja, o ICA é subsidiado por uma taxa de 4% sobre a publicidade da televisão. Portanto, quando há crises na publicidade como há agora, fazem-se menos filmes.

Para mim não faz sentido que os organismos que dão dinheiro para museus, para o teatro e para outras artes não o dêem também ao cinema. Porque é que o ICA não é subsidiado pelo orçamento de Estado, como as outras coisas? Acho que a cultura está ao mesmo nível da saúde, do desporto, dos tribunais. Tendo em conta a quantidade de filmes que fazemos, Portugal deve ser provavelmente o país do mundo com uma maior proporção de bons filmes, tendo em conta o reduzido número dos filmes que se fazem. Este ano em Cannes estavam cinco filmes portugueses – o meu, o *Canção de Amor e Saúde*, o *Ne Change Rien*, o *Morrer Como um Homem*, e uma curta de uma rapariga do Porto, que é a Mónica Baptista, na semana da crítica.

Para um país que faz oito ou dez longas por ano, ter cinco filmes em Cannes é uma coisa simplesmente extraordinária. Eu vi a maior parte destes filmes e são tudo grandes filmes. Isto acaba por esconder um bocado a falta de dinheiro e de investimento que o Estado faz no cinema. E há falta de espaço para mostrar estes filmes, visto que o sistema comercial não está interessado em mostrar estes filmes, mas sim num lucro rápido. É óbvio que um filme português feito com meio milhão de euros não tem a mínima hipótese de competir com um filme americano que gasta, só em publicidade, dez vezes mais do que um orçamento nosso. Tem de se encontrar um canal alternativo para começar a mostrar estes filmes.

VSD – Qual a importância efectiva que têm os festivais para o cinema que se faz em Portugal? Isso é realmente significativo em termos de público?

JS – Para o público português é um pouco irrelevante se os filmes vão ou não a algum festival importante. A crítica de cinema está num momento bastante crítico. Há trinta anos atrás, um bom filme podia definir-se durante o confronto com a crítica. E ainda há alguns anos era normal ver-se num jornal três ou quatro páginas de crítica séria e com produção intelectual sobre um filme. Hoje em dia todo este pensamento está a desaparecer. As poucas coisas que se escrevem sobre um filme acabam por ser muito didácticas, informativas, descritivas, mas raramente sugerem um diálogo exterior ao próprio filme.

Acho que os festivais, antigamente, estavam muito associados a este acto de legitimar um filme ou o interesse de um filme. O filme do Pedro Costa, o *Ne Change Rien*, esteve em Cannes, teve críticas incríveis em todo mundo, e estreou numa sala. Infelizmente, em Portugal, duvido que haja muita gente interessada no filme. Há quem defenda que são os festivais de cinema que lentamente vão começar a substituir as antigas salas do dito cinema não comercial. No meu caso, apesar de ter tido a particularidade invulgar da minha curta estrear 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.

CP – Há realizadores que influenciam o teu cinema, ou pelo menos a forma de o veres?

JS – Não sinto nenhuma influência directa de nenhum realizador. Não tenho aquela coisa de estar a pensar numa cena e pensar como é que determinado realizador filmaria isto. Não sinto essa filiação com ninguém. Obviamente há vários realizadores que admiro imenso, tanto antigos como ainda no activo. As coisas que encontro em comum entre esses realizadores têm quase mais a ver com um lado político ou moral do que com um lado estético ou temático.

Se eu tivesse que eleger um realizador favorito entre os vivos, provavelmente era o Kiarostami. Mas também gosto muito dos Dardenne, do Pedro Costa, do Jia Zhangke, do Tsai Ming-Liang, da Lucrecia Martel. A única coisa que encontro em comum é um desejo de fazer um cinema sem moralismos e sem dogmatismos, e com uma certa ambiguidade que encontro em todos esses realizadores. Permitem que os seus filmes sejam suficientemente abertos para que o espectador possa, também ele, participar com a sua própria experiência individual no filme.

Acho que a questão da gramática e do estilo do cinema é uma coisa que vou estar sempre a desenvolver e a querer explorar. 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. ■

Arena (2009)

Carlos Pereira

Curta-metragem ficcional, 15'

Realização: João Salaviza

Argumento: João Salaviza

Produção: François d'Artemare, Maria João Mayer

Direcção de Fotografia: Vasco Viana

Direcção de Som: Inês Clemente

Montagem: João Salaviza

Direcção Artística: Nádia Henriques

Actores principais: [Carloto Cotta](#), Rodrigo Madeira, Rafael Sardo, Cláudio Rosa

Distribuição: Filmes do Tejo II

Prémios: Festival de Cannes 2009: Palma de Ouro para melhor curta-metragem; Indie Lisboa 2009: melhor curta-metragem portuguesa; Festival Internacional de Cinema de Luanda: melhor curta-metragem, 2009; Faial Film Festival 2009, melhor ficção, melhor filme, 2009

Nomeações: 20º Festival de curtas-metragens de Moscovo, 2009, 15th Festival on Wheels, 13º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2009, 15º Festival de curtas-metragens Leuven, competição europeia, 2009, FIKE 2009 – 8º Festival de curtas-metragens de Évora; Festival Internacional de Cinema de Oslo, 2009, 47º Festival Internacional de Cinema de Gijón, secção oficial de curtas, 2009; Festival de curtas-metragens Encounters, 2009; Cinemania, Bulgária, 2009, 20º Festival Internacional de Cinema de Liubliana, 2009; 11º Festival Internacional de curtas-metragens de Belo Horizonte, 2009; 23º Festival Internacional de Cinema de Leeds, Reino Unido, 2009; 54º Festival de Cinema de Cork, 2009; Festival

internacional de curtas-metragens do Rio de Janeiro, 2009; 14º Festival Internacional de Cinema de Pusan, Coreia do Sul, 2009; Abertura do Festival Jean Carmet, Moulinsm, França, 2009; Festival de Cinema de Warsaw, Polónia, 2009; 53º Festival de Cinema Times BFI, 2009; 15º Festival de Cinema de Sarajevo, 2009; 17º Festival Internacional de Cinema de Vila do Conde, secção de curtas, 2009

Mauro (Carloto Cotta) está em prisão domiciliária num bairro social em Lisboa. O apartamento de Mauro serve-nos, desde cedo, como forma de revelação de uma personagem de cativo que busca a liberdade perdida – atentemos, por exemplo, na ventoinha, elemento de respiração no meio de um amontoado monocromático de laranjas e vermelhos.

Quando três miúdos vêm pedir a devolução de vinte euros por uma tatuagem mal feita, Mauro nega-lhes a solicitação. Servindo-se da violência, os três rapazes entram no apartamento de Mauro, roubando-lhe o dinheiro. E *Arena* avança, simplesmente, nessa busca do protagonista pelo dinheiro extorquido, numa concisão espaço-temporal que permite sentir todo o sufoco e toda a claustrofobia de Mauro e do seu cosmos. Uma exposição sem desenlace, sem *twists*, atravessada numa união de corpo e espaço que permite aumentar o desespero da situação narrativa.

Arena é um exercício exemplar de subtilezas, nunca utilizando soluções narrativas abruptas. Trajectória interna que passa, literalmente, pelos movimentos de câmara: filme de reenquadramentos, de panorâmicas e de *travellings* circulares. Exemplo supremo é um dos planos finais: Mauro a urinar de pé, no topo de um prédio, com a câmara a estabelecer toda uma sensação de vertigem numa oscilação minimal e circular em redor do protagonista. Trata-se de evocar sensorialmente a liberdade desaparecida, através de uma luz do sol que incide, sempre, sobre os poucos corpos que se vislumbram no filme.

Os diálogos, a não-introdução de banda sonora (embora existam, a espaços, jogos de escalas no design de som), e a escolha de não-actores para as personagens dos três miúdos permitem um realismo urbano que se afasta do simplismo televisivo e evoca, a cada plano, as especificidades da linguagem cinematográfica.

Curiosa a disposição dos corpos pelos enquadramentos, como que a desafiar as leis da gravidade. A forma como Salaviza alia a arquitectura do espaço com as movimentações do protagonista – e o seu estado de espírito –, denuncia um desejo de abstracto, intimamente contemporâneo, numa narrativa linear. O espaço de *Arena* não só serve a narrativa como se transforma, ele próprio, na narrativa. Relembremos o último plano do filme, onde Mauro acaba deitado no topo de um edifício do bairro. “*O corpo nunca está no presente, contém o antes e o depois, a fadiga, a expectativa*”: palavras de Deleuze sobre o *corpo quotidiano* que nos remetem para o corpo de Mauro, tessitura carnal que atravessa em sofrimento todo o espaço-tempo de *Arena*. ■



Arena, de João Salaviza