

ENTREVISTAS

com realizadores



Miguel Clara Vasconcelos: “Faço cinema porque existe o digital”

Entrevista conduzida por Carlos Pereira e Vanessa Sousa Dias

MIGUEL CLARA VASCONCELOS nasceu em Lisboa, em 1971. Fez o Mestrado em Arte e Novas Tecnologias pela Escola Superior de Arquitectura e Belas Artes da Universidade Europeia de Madrid, e estudou Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa nas Faculdades de Letras da Universidade de Lisboa e Universidade de Coimbra. Ganhou a bolsa de Jovens Criadores do Centro Nacional de Cultura para desenvolver estudos em Performance, Cenografia e Instalação, na Faculdade de Belas Artes da Universidade Politécnica de Valência. Frequentou o Curso de Encenação de Teatro do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística. Frequentou o Curso de Documentário da Videoteca Municipal de Lisboa e o Curso de Documentário de Baixo Orçamento, no Instituto del Cine, em Madrid. Desenvolveu vários projectos de teatro, dança e performance, antes de se dedicar ao cinema.

Da sua filmografia destacam-se: *Universo de Mya* (2010), uma curta-metragem de ficção científica, em antestreia; *Instantes* (2008), uma curta-metragem de ficção sobre casos de violência doméstica, que estreia no Festival de Vila do Conde; <<EX>> (2007), um documentário sobre ovnilogia em Portugal, exibido no Festival IndieLisboa; e *Documento Boxe* (2005), um documentário sobre o mundo *underground* do boxe em Portugal, foi galardoado com o Prémio Melhor Curta Metragem Portuguesa, no Festival Internacional de Curtas Metragens de Vila do Conde.

Carlos Pereira – Como nascem as ideias para os teus projectos?

Miguel Clara Vasconcelos – De maneiras muito diferentes. No *Documento Boxe* tudo começou com um actor que praticava artes marciais, que também ensaiava teatro. Ninguém diria que alguém assim precisasse de ter esse escape, esse outro lado absolutamente invisível. Aí surgiu a ideia de trabalhar esse outro lado. Ele deu-me algumas pistas para começar a pesquisa sobre o universo dos combates de boxe e de *kickboxe*, e foi aí que conheci o Jorge Pina. O Jorge Pina tinha um carisma especial. Comecei a ver alguns combates e reparei que as pessoas dos bairros gostavam muito dele. E portanto comecei a trabalhar sobre algumas personagens, e ele foi a mais forte. Também soube que ele escrevia guiões, e isso encaixava perfeitamente naquilo que

eu queria, embora de forma inversa: não é um intelectual que tira o seu fato e veste o fato de treino, mas um desportista profissional que tem vontade de escrever, e achei isso interessante. No *Ex*, no documentário sobre a ovniologia em Portugal, eu estava a ouvir um programa na rádio sobre uma historiadora que defendia que a Nossa Senhora de Fátima era uma aparição extraterrestre. Fui estudar o seu percurso, vi as teses que ela tinha desenvolvido, e posteriormente fiz uma espécie de mapeamento sobre a ovniologia em Portugal. Sobretudo os meus projectos nascem de coisas que são invisíveis, coisas que eu não conheço, e quando encontro pessoas interessantes. Pessoas que têm interesses inesperados, que modelam a sua vida e a forma de pensar o mundo. Isso para mim é muito importante. Gosto muito de ver como é que as pessoas pensam o mundo. Acho que não vivemos todos no mesmo mundo, e apesar disso ainda conseguimos co-habitar.

CP – Costumas trocar impressões com pessoas da equipa ou amigos enquanto desenvolves os teus filmes?

MCV – Isso faz parte do processo. Assim que a equipa está mais ou menos estável, lemos o projecto, explico quais são as intenções e o que quero mostrar. No *Documento Boxe* havia a intenção de aproximar o filme de um filme de *série b*, mas tratado em documentário, e no *Ex* era muito importante não ter um olhar sobranceiro sobre aquelas pessoas, ou seja, pormo-nos no olhar deles e não ridicularizá-los. De certo modo, abandonar o nosso cepticismo, pelo menos temporariamente. Com a equipa foi muito difícil abandonar esse cepticismo. Em documentário trabalho com equipas muito pequenas. Às vezes sou eu a fazer o som, às vezes faço também câmara, e para mim não é importante ter isso muito definido. O importante é chegar a tempo às coisas, e ser quase invisível no sentido das pessoas não nos sentirem como elementos estranhos, mas como parte delas. No caso do *Ex*, com o Sérgio Brás de Almeida, o director de fotografia, eu sentia da parte dele uma resistência muito grande a ouvir as pessoas sem se rir, sem comentar, tanto na câmara como na montagem. Tive inclusive que remontar o filme várias vezes. Nós temos muitos preconceitos, achamos que somos muito abertos, muito universais e não somos. Estamos fechados num conjunto de estereótipos sobre o que está certo e o que está errado. É difícil, até para mim, quebrar isso. E em equipa ainda é mais difícil.

CP – Gastas que tempo, em média, a elaborar cada filme?

MCV – Às vezes a ideia fica a medrar muito tempo antes de receber apoios. No entanto, em média, entre a primeira coisa que eu escrevo e a concretização dos projectos vão cerca de dois anos. No caso do *Documento Boxe* foi muito menos, cerca de três meses. É também um projecto com um orçamento reduzidíssimo, quase zero. Não estávamos a pensar se estávamos dentro do orçamento ou do calendário. É também um primeiro filme, e por isso tem a liberdade que costumam ter os primeiros filmes. O *Ex*, apesar de beneficiar de uma certa aura que já vinha do *Documento Boxe*, entre a primeira ideia e a resposta do ICA para apoiar deve ter passado um ano.

CP – Quando trabalhas em ficção, escreves sozinho?

MCV - Sim e não. Sim na medida em que eu sou o autor do argumento; não porque o meu processo de escrita passa por falar com pessoas, entrevistas, improvisações, ensaios de escrita com actores. Eu venho do teatro, e antes disso queria ser escritor. Interesse-me muito pela relação com a encenação e a interpretação, e por isso o meu método de trabalho passa muito por modificar o texto várias vezes com os próprios actores.

CP – A produção é contactada numa fase inicial ou após o projecto estar mais desenvolvido?

MCV – Tive experiências diferentes. No *Documento Boxe*, produção e realização estavam completamente unidas. No *Ex* trabalhei na qualidade de produtor, embora houvesse uma

produtora por detrás do projecto. Era realizador mas também reunia com a parte da produção para resolver questões de orçamento, elaborar os relatórios de contas, tanto como me reunião com a equipa artística. Na produção gosto de trabalhar com outros produtores, pela razão que não tenho prazer nenhum em fazê-lo sozinho. No documentário há uma espécie de urgência social em tratar aquele tema, e portanto a parte do produtor financeiro não é tão importante. Na ficção há sempre um lado de produto, e há sempre pessoas que estão lá na qualidade de profissionais, recebem o seu salário e vão-se embora.

CP – Como são as tuas réperages? Vais acompanhado por pessoas da equipa ou sozinho?

MCV – Há sempre uma fase em que vou sozinho, porque ainda estou a pensar no argumento. Não quero uma pessoa da produção sempre a pensar nas distâncias. Depois tento ir com alguém da equipa artística.

CP – Nas tuas rodagens já encontraste muitas limitações e dificuldades?

MCV – Acho que todos os trabalhos têm limitações e dificuldades, e o que é curioso é que são limitações e dificuldades diferentes, às vezes exasperantes. No *Documento Boxe* isso fazia parte do projecto. Por exemplo, sermos expulsos do balneário dos árbitros porque o treinador queria negociar com eles uma vitória antes de começar um combate. Em ficção, essas limitações vêm mais daquilo que não se pode fazer porque não há orçamento ou não há coragem. Penso que as limitações e dificuldades fazem parte do processo criativo. Por exemplo, no *Instantes* tinha imaginado para uma cena um plano aéreo de helicóptero. Disseram-me que era impossível. A solução foi uma grua, e mesmo para ter a grua durante um dia foi uma luta com a produção.

CP – E como é que te aproximas dos protagonistas dos teus documentários?

MCV – Investigo. Vou ver as pessoas, vou ver o que elas fazem. Parto muito da actividade das pessoas e daquilo a que elas se dedicam, seja profissionalmente seja como *hobby*. Começo a filmar quando sinto que as pessoas já estão à vontade comigo. Lembro-me que quando fiz o *making of* do *A Corte do Norte*, do João Botelho, e aproximei-me das pessoas por aquilo que elas estavam a fazer. Sendo um filme de época, os actores estavam todos maquilhados e com perucas, mas falavam ao telemóvel e comiam em pratos de plástico. O melhor momento não era portanto a actividade, mas a pausa.

CP – Vais montando ao mesmo tempo que filmas ou montas no final?

MCV – Monto no final. Gosto de ir vendo o material para saber o que é que me falta, e gosto de ir construindo a história à medida que vou filmando. Mas prefiro sempre filmar tudo primeiro. Até porque acho que a montagem é também um jogo de limitações e dificuldades. É um desafio não ter o ângulo ideal ou o som ideal. Antes do filme estar pronto, faço uma montagem e convido um conjunto de pessoas, inclusivamente algumas envolvidas no filme, para ver as reacções. No *Documento Boxe* não alterei nada, no *Ex* tive que remontar uma grande parte do filme.

CP – Na pós-produção prescindes de muito material filmado?

MCV – Sim. A minha proporção é de uma hora para um minuto.

CP – Os orçamentos têm sido suficientes para os projectos?

MCV – O orçamento é o que há. Portanto se o orçamento não for suficiente para o projecto sou eu que não sei fazer o filme, visto que o orçamento é algo que sabemos antes. Temos que ser realistas, deixar uma parte para imprevistos e ter uma equipa de confiança. Eu acho que quando se lida com dinheiro dos outros temos que ter algum cuidado a fazer coisas.

Vanessa Sousa Dias – Investes muito na pós-produção áudio e de imagem?

MCV – No *Documento Boxe* há um trabalho de cor muito grande, porque me interessava de facto trabalhar a textura do filme. Como não tinha o monitor calibrado, o filme acabou por ficar demasiado escuro. O trabalho de som não é muito bom porque não tinha dinheiro para ir para um estúdio de som. No caso do *Ex* já houve um melhor trabalho de som, e pudemos diminuir ruídos, por exemplo.

CP – Dás importância aos materiais promocionais dos teus filmes?

MCV – Cada vez mais. Mas tenho visto muitos filmes em que o *trailer* é melhor do que o filme. Mais: muitos produtores assumem que o *trailer* é melhor do que o filme. O material promocional tem esse lado de mentira. Veja-se o *Amália*, talvez o pior filme português de 2008, que está anunciado em todo o lado, e no entanto o *trailer* até é credível. O material promocional tem por objectivo directo tornar o filme rentável. Para um filme ser rentável, tem que ter espectadores. O realizador pode desdenhar que o seu filme dê lucro ou não, mas não desdenha que o seu filme seja visto por milhares de espectadores. É o que nós queremos todos, é existir. E existimos se as outras pessoas nos dão atenção. É importante haver alguém a fazer a fotografia de cena, ou o cartaz, mas não penso um filme a partir do material promocional, não penso um filme a partir das salas de exibição, ou a partir de um momento histórico, por exemplo, se a capital da cultura em 2010 for Guimarães, faço um filme sobre o D. Afonso Henriques. Não, isso não me interessa.

CP – O facto do *Documento Boxe* ter ganho em Vila do Conde foi certamente uma ajuda para o teu reconhecimento. Consideras os festivais de cinema importantes formas de divulgação?

MCV - Vila do Conde foi muito importante para mim, mesmo a nível pessoal. Eu cresci em Vila do Conde, e sempre tive uma relação difícil com a cidade. Portanto esse reconhecimento foi edificante, uma espécie de sanar as feridas. Adquiri um sentimento de gratidão relativamente a Vila do Conde. Penso que o local mais importante para o cinema de autor é o festival, sem dúvida. Não é o supermercado, não são as FNACs. Tenho a certeza que todos os realizadores pensam na roupa que metem na mala quando vão a um festival. Vão pensar na sua imagem, porque isso é mais importante do que as salas de cinema.

CP – A legendagem dos filmes com vista à distribuição e exibição internacional tem sido orçamentada?

MCV – É orçamentada mas, como já sabemos que é a última coisa, às vezes o orçamento definido não é propriamente o aplicado. Sou muito exigente com a legendagem, também porque venho da escrita. E além disso o filme, fora do nosso território, vai ser lido, e para mim é muito importante que a legendagem dê uma imagem certa do filme. Às vezes não se pode legendar tudo. Há três fases: a transcrição, a tradução e a legendagem. Na transcrição é preciso seleccionar. Dou também uma cópia do filme ao tradutor, para ele saber que filme é que está a traduzir.

CP – Já trabalhaste em co-produção? Pensas fazê-lo?

MCV – Sim, penso fazê-lo. Mas é difícil. O *Documento Boxe* já podia ter tido uma co-produção, visto ser um filme que se passa entre Portugal e Espanha. Historicamente nós somos um país de co-produções: os Descobrimentos foram a primeira co-produção que nós fizemos. Todo o cinema português tem uma tendência natural para a co-produção, a economia portuguesa é que tem uma resistência. É um resquício do “orgulhosamente sós” que proclamava o Salazar, e isso prejudicou-nos muito, apesar de ser o português número um. Mas também diga-se que o

português número dois é o Álvaro Cunhal e o terceiro Fernando Pessoa. Isso mostra muito bem a esquizofrenia portuguesa, que eu acho que é criativa.

CP – Qual a tua relação com a película e com o digital?

MCV – É uma boa pergunta. Eu sou filho do digital, e enquanto realizador nasci com o advento do digital. Lembro-me de ter uma conversa em Vila do Conde com um dos directores do festival, em que disse: “Finalmente posso fazer cinema, porque existe o digital”. Com a película o cinema era uma arte elitista, e o digital permite uma democratização da arte. Digamos que há também uma maior acessibilidade aos filmes; o filme já não um objecto raro numa cinemateca, é algo que se pode fazer *download*. A pirataria é uma coisa interessante, porque quase se entra numa cultura subversiva. Eu quando filmo com digital tento fazer uma aproximação à cor e à textura da película, já desde o *Documento Boxe*. Utilizar o digital para parecer película é um bocadinho *fake*, mas não é para parecer antigo; é mesmo porque a relação com a película é uma relação física, mais natural para os nossos sentidos. Mas o digital está a melhorar, e muito. No entanto, os riscos que se correm a filmar em película são muito maiores do que os riscos que se correm a filmar em digital. Mas para mim o importante é contar bem uma história, e isso tem a ver com inovar na forma de contar, com encontrar novas formas de a contar. E o digital altera essa forma de contar histórias, porque altera a nossa relação com a imagem.

CP – Gostas de trabalhar entre ficção e documentário. Inclusivamente no *Instantes*, a tua curta-metragem de ficção, apresentas um final documental. Como se processa o trabalho entre os dois campos?

MCV – Eu quero manter-me entre ficção e documentário. Em documentário sempre quis fazer filmes de género, ou seja, de género ficcional. O *Documento Boxe* é um *film noir*, o *Ex* é um filme de ficção científica. No entanto, no documentário não há bem género, e interessa-me jogar com os conceitos que a história do cinema foi criando e aplicá-los ao documentário. Há uma frase muito interessante do Abbas Kiarostami, no *Ten on Ten*, com base no filme *Ten*. Ele divide a história do cinema em três gerações, o que pode ser um bocadinho redutor, mas vamos admitir essa simplificação. Diz que a primeira geração de realizadores olhou para a realidade e fez filmes; a segunda geração de realizadores olhou para os filmes que a primeira geração fez, e fez filmes; a terceira geração de realizadores não olhou nem para a realidade nem para os filmes que os outros realizadores fizeram, olhou só para a técnica, e com a técnica faz filmes. É também um realizador idoso a dizer mal da juventude, uma espécie de Velho-do-Restelo, de Velho do Irão, neste caso. Eu quero fazer filmes que se incrustem no mundo real, e muito próximos do documentário. Não quer isto dizer que estejam próximos do Dogma 95 ou dos irmãos Dardenne. A mim interessa-me jogar com os dois elementos. O documentário produz um efeito sobre o espectador, que é: isto é real. O documentário não é real, é uma manipulação também. Na ficção nos dizemos: isto são actores. E nós sabemos que há muitos filmes de ficção em que o que os actores fazem é o seu próprio papel: veja-se *No Quarto da Vanda*. O génio do Pedro Costa não foi fazer um filme, mas dizer que é um filme, dizer que é ficção. Aquilo percorreu um circuito de filmes de ficção, e as pessoas ficaram de boca aberta, logicamente. Eu acho que o que inova na ficção é olhar de novo a realidade. Há uma novíssima geração de realizadores, da qual eu acho que faço parte, e espero fazer parte, que são os novos realizadores premiados que ainda não fizeram longas-metragens. Fazem parte desta geração a Cláudia Varejão, o João Salaviza, entre outros, que eu acho que têm um novo olhar sobre a realidade. Acho que estamos a voltar não ao documentário, mas a um olhar documental sobre o que está à nossa volta e que nos é próximo. E é isso que eu quero trabalhar no cinema.

VSD – Orientaste alguns *workshops*, e um deles tem um nome que é “documentário de baixo orçamento”.

MCV – É uma questão ideológica. O cinema é ideológico enquanto discurso contra-poder institucional, mas também é interessante ver que o poder se aproveita dos realizadores e do

trabalho cinematográfico para vincular as suas ideias. Podemos recuar e ir à Leni Riefenstahl. Cinema e poder estão sempre em jogo, em conflito. E por isso quando eu proponho um *workshop* de “documentário de baixo orçamento” eu estou a dizer duas coisas. A primeira é a questão da urgência do documentário. Ou seja, antes de ver se tenho dinheiro para fazer um filme, que filme é que eu tenho que fazer. Nós por exemplo temos algumas imagens da RTP do 25 de Abril, temos muitos documentários depois do 25 de Abril, mas não temos nenhum documentário que acompanhe a revolução. Obviamente ninguém pode apresentar um orçamento ao ICA para fazer um documentário que acompanhe uma guerra civil. O segundo factor é uma espécie de manifesto contra o cinema de luxo. Eu não preciso de trinta milhões de euros para fazer um bom filme. Eu preciso de fazer um bom filme. Para mim cinema faz-se com três coisas: dinheiro, tempo e guião. Em documentário, mesmo com pouco dinheiro, podemos sempre retratar aquilo que conhecemos. Muitas primeiras obras são sobre a família dos próprios realizadores, porque é um tema acessível. Há uma última questão: o que é que faz um realizador quando não tem orçamento para fazer filmes? Dá aulas. Eu estava mais propenso a dar formação em documentário, e num registo próximo do *Documento Boxe*, que é um documentário de baixo orçamento. ■

Documento Boxe

Carlos Pereira

Média-metragem documental, 53’

Realização: Miguel Clara Vasconcelos

Argumento: Miguel Clara Vasconcelos

Produção: Christina Bravo

Direcção de Fotografia: Sérgio Brás d’Almeida

Direcção de Som: Nuno Morão

Montagem: Cláudia Silvestre

Distribuição: Teatro Não

Prémios: 13º Curtas de Vila do Conde, 2005: Prémio Melhor Curta-metragem Portuguesa

Nomeações: DocLisboa 2005: Competição Internacional; iMARgens, Cabo Verde, 2005: Competição Internacional

A câmara à mão de *Documento Boxe* nunca se aquieta, parecendo estar permanentemente à procura de acontecimentos dentro do plano. Nesse sentido, o documentário de Miguel Clara Vasconcelos é construído sob permanente *desenquadramento*, entre a oscilação da câmara e a sublinhada utilização do *zoom in*. O último plano, onde o pugilista Jorge Pina treina, denuncia isso mesmo: a incapacidade da câmara alcançar o todo, captando apenas o parcial (ou, neste caso específico, captando o *corpo parcial* como excessivamente amplo para caber, por inteiro, no plano).

O *cinema-directo* de *Documento Boxe* sofre, no entanto, com o seu quase inexistente orçamento, que o impede de atingir elaborados apuramentos técnicos e formais. Inserindo-se numa tipologia claramente independente, o filme de Miguel Clara Vasconcelos aproxima-se, a espaços, do *home-movie*, ocorrência cujo cume se situa na sequência em casa do treinador Vítor. Se por um lado o cariz mais amador do filme impossibilita uma absoluta coerência estética – em termos de escalas, ângulos, texturas, etc. –, também é um facto que nos aproxima da realidade daquele microcosmo. Essa aproximação é esclarecida nas palavras do realizador: “*Por ser uma equipa leve tive outra agilidade, e pude circular muito facilmente entre balneários, reuniões um pouco estranhas de jogos, e outros ambientes inerentes ao boxe mas que são poucos conhecidos do público em geral*”.

O filme de Miguel Clara Vasconcelos ramifica-se, estruturalmente, entre a entrevista convencional e as conversas quotidianas (nos balneários, na pesagem dos atletas, numa viagem de carro, etc.). Também nas entrevistas, aparentemente um veículo de informação mais

controlado, revela-se uma relação extrema com a improvisação: há uma entrevista, realizada com Jorge Pina, interrompida por um terceiro elemento, sendo o novo interveniente filmado na sequência da sua entrada inesperada na conversa.

É também um documentário que particulariza, de forma clara, as suas personagens, cujos nomes servem de mote a uma *divisão por capítulos*. Embora no centro se encontre Jorge Pina, um pugilista profissional, seguimos também Mário (um pugilista amador), o treinador Vítor, o *manager* Magalhães, e Casteli, o presidente da associação de boxe. Digamos que Jorge Pina, pugilista com anseios de reconhecimento público pela representação e pela escrita (duas actividades a que também se dedica), atinge uma complexidade que os outros nunca alcançam. *Documento Boxe* transporta-nos, irremediavelmente, para o *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes. Não se trata apenas de uma questão temática, mas de assumir que as singularidades dos seus protagonistas permitem destacá-los dentro do seu mundo. Um olhar realista, de baixo orçamento, a levantar questões sobre a democratização do cinema no contemporâneo, *Documento Boxe* ganhou o prémio de Melhor Curta-metragem Portuguesa no 13º Festival de Curtas de Vila do Conde (2005) e esteve presente na Competição Internacional do DocLisboa do mesmo ano. ■



Documento boxe, de Miguel Clara Vasconcelos